



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Vreemde Übersetzungen
Fiktionale Übersetzung bei Yōko Tawada

verfasst von / submitted by

Iris Lau, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 070 331 388

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Chinesisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

*„Es geht darum, eine Sprache zu finden,
die die Differenzen beschreiben kann
und zwar nicht nur die zwischen Kulturen,
sondern auch die innerhalb von einer Kultur
und innerhalb von einem Kopf.“*

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen.....	7
1 Einleitung	8
2 Fiktion und Übersetzung: Fiktionale Übersetzung.....	10
2.1 Durch das Gewirr von Begrifflichkeiten.....	11
2.1.1 Fiktion.....	14
2.1.1.1 Zum Begriff der Fiktion.....	15
2.1.1.2 Fiktion in der vorliegenden Arbeit	17
2.1.1.3 Zum Verhältnis von Fiktion und Wissenschaft.....	18
2.1.2 Übersetzung.....	19
2.1.2.1 Übersetzung am Weg zum Fictional Turn	20
2.1.2.2 Übersetzung in der vorliegenden Arbeit.....	22
2.2 Übersetzung und Übersetzer:innen in Fiktion.....	23
2.3 Fictional Turn.....	25
2.3.1 Anfänge und disziplinäre Interessen.....	25
2.3.2 Systematisierung und bisherige Forschung.....	27
2.3.2.1 Übersetzung im Text.....	29
2.3.2.2 Übersetzung als Text	32
2.3.2.3 Übersetzung am Text.....	33
2.3.3 Reflexion und Kommentar.....	34
3 Yōko Tawada: Übersetzende Schriftstellerin oder schreibende Übersetzerin?	35
3.1 Biographie.....	35
3.2 Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.....	36
3.3 Yōko Tawadas Verständnis von Sprache und Übersetzung	37
3.3.1 Sprache.....	39
3.3.1.1 Materiale Dimension.....	40
3.3.1.2 Soziale Dimension.....	41
3.3.1.3 Epistemologische Dimension.....	43
3.3.2 Schrift.....	44
3.3.3 Übersetzung.....	50
3.3.4 Reflexion und Kommentar.....	52
3.4 Thematik und Schreibweise	53
3.5 Forschungsüberblick zu fiktionaler Übersetzung bei Yōko Tawada.....	58
3.5.1 Bisherige Studien.....	58
3.5.2 Reflexion und Kommentar.....	65

4 Fiktionale Übersetzung bei Yōko Tawada: Eine Analyse	66
4.1 Wörtliche Übersetzung	68
4.1.1 Wörtliche Übersetzung nach Benjamin	68
4.1.2 Wörtliche (Rück-)Übersetzung von Wortkomposita	70
4.1.3 Wörtliche Übersetzung und „falsche Freunde“	73
4.1.4 Homogene wörtliche Übersetzung des Sprachkörpers	74
4.1.5 Heterogene wörtliche Übersetzung des Sprachkörpers	81
4.1.6 Intralinguale Übersetzung auf interlingualem Wege	84
4.2 Übersetzung von Silben	88
4.3 Buchstäbliche Übersetzung	91
4.3.1 Homogene buchstäbliche Übersetzung	91
4.3.2 Intralinguale homogene buchstäbliche Übersetzung	94
4.3.3 Heterogene buchstäbliche Übersetzung	96
4.3.4 Buchstabenmauer als Infragestellung der Übersetzung	99
4.4 Übersetzung von Sätzen	100
4.4.1 Übersetzung von Redewendungen	101
4.4.2 Übersetzung von Idiomen	104
4.5 Übersetzung von Inhalt in Form	105
4.5.1 Übersetzung des Inhalts in den Textkörper	105
4.5.2 Übersetzung des Themas in den Texthintergrund	106
4.5.3 Übersetzung des intradiegetischen Inhalts in den extradiegetischen Textkörper	107
4.6 Nicht- und Fehlübersetzung	108
4.6.1 Fehlübersetzung als poetische Lücke	108
4.6.2 Nichtübersetzung als Konfrontation	109
4.7 Reflexion und Kommentar	111
5 Conclusio	113
6 Quellenverzeichnis	117
Primärliteratur	117
Sekundärliteratur	118
7 Anhang	125
Abstract Deutsch	125
Abstract Englisch	125

Vorbemerkungen

Die zwei Wörter *Vreemde Überseezungen*, aus denen sich der Titel dieser Masterarbeit zusammensetzt, entstammen Yōko Tawadas Feder. *Vreemd in New Amsterdam* ist ein Gedicht Tawadas aus ihrem Gedichtband *Abenteuer der deutschen Grammatik*; *Überseezungen* ist der Titel eines Werks Tawadas, in dem mehrere literarische Essays und Erzählungen enthalten sind. Das Spiel mit der Phonetik, das aus „fremd“ „vreemd“ und aus „Übersetzungen“ „Überseezungen“ macht, stellt eine von Tawadas vielfältigen Übersetzungsformen dar, wie diese Arbeit ausführlich darlegen wird. Der Titel erschien mir deshalb passend, um auf ihre fremd anmutenden Übersetzungen hinzuweisen, die im Fokus dieser Arbeit stehen.

Die vorliegende Arbeit in geschlechtergerechter Sprache zu verfassen, stand für mich von Anfang an außer Frage. Dabei ist es mir ein besonderes Anliegen, auch all jene Menschen mit einzuschließen, die sich nicht der binären Geschlechtsstruktur unserer Gesellschaft zugehörig fühlen, weshalb die Schreibweise des *Gender Gap*¹ eine gute Möglichkeit bietet. Da mir aber der Unterstrich im Textfluss zu wenig integriert erscheint, entschied ich mich dafür, stattdessen einen Punkt zu setzen, der verdeutlichen soll, dass ich es für sehr wichtig halte, diese Menschen gut in unsere Gesellschaft einzubetten und ihnen die Möglichkeit zu geben, ohne Aufsehens ihren Platz zu finden. Direkte Zitate werden selbstverständlich im originalen Wortlaut übernommen und nicht abgeändert.

Schließlich eine letzte Bemerkung zu den ausgewählten Werken: Da ich selbst der japanischen Sprache leider nicht mächtig bin, stütze ich mich vorwiegend auf deutschsprachige Fassungen der Werke von Yōko Tawada; sollte ich an einzelner Stelle doch Zitate aus japanischen Texten verwenden, so stammen diese aus Sekundärliteratur zu Tawada und werden in den Übersetzungen der Verfasser:innen übernommen.

¹ Für eine ausführliche Beschreibung des *Gender Gap* siehe Herrmann (2003).

1 Einleitung

Der Begriff der Übersetzung ist ein schwer fassbarer, der nicht erst seit dem Aufkommen der Disziplin der Translationswissenschaft in den 1950er/60er Jahren, sondern auch schon Jahrhunderte zuvor Theoretiker.innen, Linguist.innen, Philosoph.innen, Übersetzer.innen und Auftraggeber.innen beschäftigte. Was als „gute“ Übersetzung verstanden wird, variiert von Kultur zu Kultur, ändert sich regelmäßig und stellt ein ständiges Hin und Her dar: von wörtlicher Übersetzung zu sinngemäßer Übersetzung, von einbürgernder Übersetzung zu verfremdender Übersetzung und umgekehrt. Auch bei der Frage, inwiefern Übersetzungen nur zwischen sprachlichen Zeichen stattfinden können oder möglicherweise doch so etwas wie intersemiotische Übersetzung existiert, spalten sich seit Langem die Meinungen. Eine einzige kultur- und zeitübergreifende Definition für Übersetzung konnte bislang nicht festgelegt werden, es scheint vielmehr, als würde das Netz der Definitionen ständig erweitert.

Als ich das erste Mal auf Yōko Tawadas Werke stieß, wurde ich genau mit dieser Thematik bzw. dieser Frage konfrontiert: Was kann alles unter Übersetzung verstanden werden? Wo liegen ihre Grenzen? Was macht eine Übersetzung aus?

Tawada ist eine aus Japan stammende, bedeutende Autorin der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die seit den 1980er Jahren in Deutschland lebt. Ihr spielerisch-experimenteller Umgang mit Sprachen (allen voran Japanisch und Deutsch) im Allgemeinen sowie ihr vielseitiges und außergewöhnliches Ausloten des Dazwischen (sei es zwischen Sprachen oder zwischen Kulturen) im Besonderen machen sie zu einer gern zitierten Schriftstellerin, wenn es um Übersetzung geht. In einer Vielzahl ihrer Werke beschäftigt sie sich mit sprachlichen und kulturellen Eigenheiten und Differenzen sowie mit unterschiedlichen Übersetzungsprozessen; sie spielt mit dem Phänomen der Übersetzung oder macht es zu einem wichtigen Thema ihrer literarischen Figuren. Bei der Lektüre Tawadas fiktional-literarischer Werke wird sehr schnell erkennbar, dass ihren vielfältigen Übersetzungsformen etwas ganz Besonderes anhaftet und sie den Rezipient.innen unerwartete Erkenntnisse und Bedeutungen eröffnen, welche bis dahin selbst in der eigenen Erstsprache verborgen blieben.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die *fiktionale Übersetzung* in Yōko Tawadas Werken, wobei folgender Forschungsfrage nachgegangen werden soll: Welche unterschiedlichen Übersetzungsformen finden sich in den fiktionalen Werken Yōko Tawadas? Meine dazugehörige Hypothese lautet, dass Tawadas spezieller Umgang mit Sprache und Kultur außergewöhnliche Übersetzungsformen in sich birgt. Eine Vielzahl an literatur- und translationswissenschaftlichen Theoretiker.innen beschäftigte sich bereits mit dem Thema Übersetzung in Tawadas Werken, doch bislang wurde kein Versuch angestellt, einen Überblick zu geben, welche multiplen Formen Übersetzung in ihren Werken annimmt. Ziel der Arbeit ist es, ganz all-

gemein einen Beitrag zum (erweiterten) Verständnis des Übersetzungsbegriffs in der Translationswissenschaft zu leisten und insbesondere neue Erkenntnisse für die Forschung zu fiktionaler Übersetzung bei Tawada zu gewinnen und die bestehende Literatur zu ergänzen.

In den ersten Kapiteln werde ich theoretisch arbeiten, um mich zunächst im Bereich der fiktionalen Übersetzung zu verorten, danach Tawadas Verständnis von Sprache und Übersetzung, Thematik ihrer Werke und ihre Schreibweise zu skizzieren, und schließlich die Erkenntnisse anderer Wissenschaftler.innen hinsichtlich fiktionaler Übersetzung bei Tawada kritisch zu beleuchten. Im Analysekapitel, das die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Übersetzung in den fiktionalen Werken Tawadas darstellt, arbeite ich hermeneutisch.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in eine Einleitung, drei Kapitel und eine Conclusio. Nach der *Einleitung* werde ich mich im Kapitel *Fiktion und Übersetzung* der fiktionalen Übersetzung widmen. Ich werde die Begriffe Fiktion und Übersetzung beleuchten, darauf eingehen, inwiefern Übersetzung und Übersetzer.innen in literarischen Werken vorkommen, und dann einen genaueren Blick auf den Fictional Turn werfen, seine unterschiedlichen Ansätze erläutern und bestehende Studien systematisch beleuchten. Im Kapitel *Yōko Tawada* werde ich zunächst auf die Biographie der Autorin eingehen, den Verlag vorstellen, in dem sie sämtliche deutschsprachige Werke publizierte, ihr Verständnis von Sprache und Übersetzung darlegen und Thematik und Schreibweise in ihren literarischen Werken behandeln. Außerdem werde ich in diesem Kapitel einen Forschungsüberblick zu fiktionaler Übersetzung bei Tawada geben, in dem ich mich kritisch mit bestehender Literatur auseinandersetze. Im Hauptkapitel *Fiktionale Übersetzung bei Yōko Tawada* analysiere ich Tawadas Œuvre anhand ausgewählter Beispiele auf meine Forschungsfrage hin und systematisiere meine Ergebnisse nach unterschiedlichen Übersetzungsformen. Die Conclusio fasst noch einmal all meine Erkenntnisse und Forschungsergebnisse zusammen.

2 Fiktion und Übersetzung

Fiktionale Übersetzung

Mein Vorhaben, die Rolle der Übersetzung in Yōko Tawadas fiktionalen Werken zu untersuchen, reiht sich in eine Tradition der Beschäftigung mit *fiktionaler Übersetzung* ein. Fiktionale Übersetzung meint dabei das Phänomen der Übersetzung in unterschiedlicher Form und auf unterschiedlichen Ebenen in und um Fiktion – sei es in literarischen oder cineastischen Werken. Seit den 1980er Jahren lässt sich ein deutlicher Trend zur fiktionalen Darstellung und Thematisierung von Translation und Translator:innen in Literatur und Film erkennen, weshalb in den darauffolgenden Jahren in der Translationswissenschaft – ebenso wie in anderen Disziplinen – eine vermehrte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik der fiktionalen Übersetzung (und des fiktionalen Dolmetschens) erfolgte. Diese Wende wird als *Fictional Turn*² bezeichnet.

Bevor ich mich dem Fictional Turn und einem Überblick über bisherige Forschungsergebnisse zuwende, sollten die Begriffe *Fiktion* und *Übersetzung* kurz ins Auge gefasst werden. Im Laufe der Zeit wurde schon eine Vielzahl an unterschiedlichen Definitionen für die beiden Begriffe gegeben, und bis heute sind sich Wissenschaftler:innen verschiedener Strömungen und Disziplinen nicht einig, wo die Grenze zwischen Fiktion und Realität liegt und was alles unter Übersetzung zu verstehen ist. Es ist nicht möglich und auch nicht zielführend, hier alle Konzepte darzulegen, die bereits in der Geschichte entwickelt wurden; dennoch möchte ich auf einzelne Definitionen, Paradigmen und Paradigmenwechsel eingehen, die für die vorliegende Arbeit wesentlich sind und maßgebliche Weichensteller für den Fictional Turn waren, bevor ich darlege, auf welche Definitionen in dieser Arbeit zurückgegriffen wird.

Das Kapitel gliedert sich in drei Unterkapitel: Zunächst wird in 2.1 auf die Begriffe von Fiktion und Übersetzung eingegangen, danach folgt in 2.2 ein historischer Abriss über fiktionale Werke, in denen Translation eine Rolle spielt und schließlich widmet sich 2.3 dem Fictional Turn, seinen Entwicklungen und den wichtigsten Forschungsergebnissen.

² Die Bezeichnung *Fictional Turn* stammt von Else Vieira aus dem Jahr 1995.

2.1 Durch das Gewirr von Begrifflichkeiten

Im Zuge meiner Auseinandersetzung mit dem Fictional Turn beobachtete ich etwas, das mir negativ auffiel und ich hier kritisch anmerken möchte, da es gut darlegt, warum die folgende Beschäftigung mit den Begriffen *Fiktion* und *Übersetzung* von solcher Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind.

Während der Lektüre zahlreicher Artikel zu fiktionaler Übersetzung bemerkte ich, dass in einigen Studien Wissenschaftler.innen ohne begriffliche Abgrenzungen – scheinbar assoziativ – Texte untersuchen oder die Zuordnung des Untersuchungsvorhabens zu einer Disziplin nicht als notwendig erachten. Man könnte meinen, eine derartige Offenheit für jegliche Zugänge sei positiv aufzufassen, da zu enge Begriffsdefinitionen und Disziplinen oftmals Aspekte ausgrenzen, die durchaus wichtig sein können; betrachtet man das Ganze aber genauer, so stellt man fest, dass diese Art von Herangehensweise vielmehr eine Willkürlichkeit mit sich bringt, die eine Gefahr für die Wissenschaftlichkeit solcher Arbeiten darstellt, denn Definitionen³ haben einen Zweck: Sie versuchen, das Wesen eines Objekts zu bestimmen und ihn so von anderen Begriffen abzugrenzen, um sicherzustellen, dass wissenschaftliche Aussagen überprüfbar bleiben, d. h. sowohl bestätigt als auch widerlegt werden können. Diese Falsifizierbarkeit ist eine der wesentlichsten Eigenschaften der Wissenschaft, die auch für die Gewährleistung ihrer Qualität von Bedeutung ist.⁴

Selbstverständlich muss man sich aber beim Definieren und der Verwendung von Definitionen über deren Beschaffenheit bewusst sein, und sich stets vor Augen führen, dass es niemals eine letztgültige Definition geben kann: Jede Definition ist mangelhaft und deshalb kritisierbar, denn es handelt sich dabei um etwas subjektiv Geschaffenes, wie es Theodor W. Adorno in *Zu Subjekt und Objekt* (1969) sehr treffend fasst: „Definieren ist soviel wie ein Objektives, gleichgültig, was es an sich sein mag, subjektiv, durch den festgesetzten Begriff einzufangen.“ (Adorno 2015:742) Trotz dieses Mangels sind Definitionen notwendig, um klarzustellen, worüber man sich äußert, selbst wenn – oder vielleicht gerade weil – dadurch Dinge ausgegrenzt werden.

Ähnlich verhält es sich mit Disziplinen: Sie haben unterschiedliche Forschungsgegenstände, -methoden und -theorien, die Auswirkungen auf den Forschungsprozess haben. Auch diese müssen zunächst definiert und von anderen Disziplinen oder Forschungsbereichen abgegrenzt werden. Interdisziplinarität bietet die Möglichkeit, Gegenstände, Methoden und Theorien unterschiedlicher Disziplinen zu kombinieren; sie bedeutet aber nicht, willkürlich ohne jegliche Zuordnung Aussagen treffen zu können, sondern ebenso präzise zu erläutern, welche

³ Definition kommt vom Lateinischen *definitio*, was „Abgrenzung“ oder „Begriffsbestimmung“ bedeutet.

⁴ Es gibt durchaus Wissenschaftler.innen die mir vermutlich in diesem Punkt widersprechen würden, die nachstehenden Ausführungen werden aber klar darlegen, weshalb ich Definitionen für derart wichtig halte.

disziplinären Grundlagen man heranziehen möchte, um ein Forschungsvorhaben umzusetzen – nur so kann die wissenschaftliche Nachvollziehbarkeit gewährleistet werden.

Dass Definitionen und Disziplinen Grenzen haben, die oftmals einem Forschungsinteresse im Wege stehen oder wichtige Aspekte ausklammern, steht außer Frage, doch die Aufhebung jeglicher Grenzen ist meines Erachtens nicht der richtige Weg, um dieser Problematik zu begegnen, da in ihr die Gefahr steckt, in eine Beliebigkeit überzugehen. So manche Wissenschaftler:innen verstecken sich hinter vagen Aussagen, um nicht angegriffen werden zu können, bemerken aber nicht, dass ihre – oftmals durchaus wichtigen – Aussagen dadurch auch an Kraft verlieren.

[...] Spielzüge des *anything goes* mögen zuweilen anregend und für die Spieler (hoffentlich) lustvoll sein, sie führen jedoch in der Regel in eine Beliebigkeit, die als Grundlage für wissenschaftliche, den Minimalanforderungen an Klarheit, Deutlichkeit und intersubjektiver Vermittelbarkeit verpflichtete Erkenntnisse denkbar ungeeignet erscheint. [Hervorhebung im Original] (Zipfel 2001:13)

Auch der Umstand, dass Begriffe sowie Disziplinen durchaus Überschneidungen aufweisen können, soll nicht unerwähnt bleiben. So kann beispielsweise die Beschäftigung mit Translator:innen in Fiktion je nach Methode und herangezogener Theorie der Soziologie oder aber auch der Translationswissenschaft zugeordnet werden, wenn man letztere weiter fasst und nicht nur Translation, sondern auch Personen, die Translationsprozesse ausüben, als disziplinären Gegenstand der Translationswissenschaft versteht.

Und schließlich ein letzter, mir wesentlich erscheinender, Aspekt: Definitionen dürfen nicht daran hindern, sie später erneut zu reflektieren – viel eher sind sie notwendige Voraussetzung, um Gedanken zu fassen und weiterzuentwickeln. Die Festlegung einer Definition bedarf einem Urteil, das sich in der Form A ist B artikuliert. Folglich müssen die Eigenschaften von Urteilen auch für Definitionen bedacht werden, wie vor allen Dingen deren absoluter Anspruch und dessen Scheitern, welche Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* (1944) sehr ausführlich und nachvollziehbar darlegen:

Jedes Urteil, auch das negative, ist versichernd. Wie sehr auch ein Urteil zur Selbstkorrektur seine eigene Isoliertheit und Relativität hervorkehren möge, es muß den eigenen wenn auch noch so vorsichtig formulierten Inhalt, das Behauptete, als nicht bloß isoliert und relativ behaupten. Darin besteht sein Wesen als Urteil, in der Klausel verschanzt sich bloß der Anspruch. Die Wahrheit hat keine Grade wie die Wahrscheinlichkeit. Der negierende Schritt über das einzelne Urteil hinaus, der seine Wahrheit rettet, ist möglich nur, sofern es sich selbst für wahr nahm und sozusagen paranoisch war. Das wirklich Verrückte liegt erst im Unverrückbaren, in der Unfähigkeit des Gedankens zu solcher Negativität, in welcher entgegen dem verfestigten Urteil das Denken recht eigentlich besteht.

Die paranoische Überkonsequenz, die schlechte Unendlichkeit des immergleichen Urteils, ist ein Mangel an Konsequenz des Denkens; anstatt das Scheitern des absoluten Anspruchs gedanklich zu vollziehen und dadurch sein Urteil weiter zu bestimmen, verbeißt der Paranoiker sich in dem Anspruch, der es scheitern ließ. Anstatt weiter zu gehen, indem es in die Sache eindringt, tritt das ganze Denken in den hoffnungslosen Dienst des partikularen Urteils. (Horkheimer und Adorno 2016:236)

Der Versuch die Begrenztheit und den Mangel des Urteils in ihm selbst sichtbar zu machen, indem man das Behauptete relativiert, führt somit zum Stillstand; nur diejenigen Urteile, die sich als absolut begreifen, sich als wahr nehmen, können zu einem späteren Zeitpunkt neu beurteilt, bestätigt, revidiert oder weiterentwickelt werden. Dies bedeutet also für das Definieren, dass die vorliegenden Begriffe nur dann weiterentwickelt werden können, sofern sie zunächst einen Wahrheitsanspruch stellen, der in Folge jedoch hinterfragt werden kann und soll.

Nachdem ich nun also die Bedeutung von Definitionen dargelegt habe, ist es an der Zeit, selbst Definitionen für meine Arbeit festzulegen. Da mein Forschungsgegenstand die Übersetzung ist und mein Forschungsbereich Yōko Tawadas (literarische) Fiktion, stellen *Fiktion* und *Übersetzung* die wesentlichen Begriffe für diese Arbeit dar und bedürfen damit einer Definition. Um zu einer eigenen Definition zu gelangen, ist es sinnvoll, sich mit bestehenden Definitionen auseinanderzusetzen. Hier treffe ich aber auf folgende Schwierigkeit: Wie die nachstehende Auseinandersetzung mit den beiden Begriffen zeigen wird, sind sowohl Fiktion als auch Übersetzung stark umstrittene Phänomene, deren Definitionen so zahlreich sind, dass ich diese – selbst wenn ich wollte – nicht alle darlegen, geschweige denn für oder gegen die einzelnen Definitionen argumentieren könnte. An dieser Stelle möchte ich kurz auf Theo Hermans verweisen, der dem Versuch nachgeht, Translation zu definieren. „[A] formal definition [...] should be both inclusive and exclusive. A definition should account for all the individual tokens under its purview but demarcate a borderline shutting out everything else.“ (Hermans 2013:75) Mit diesem Anspruch untersucht er unterschiedliche Ansätze, die Translation definieren, bemerkt dabei aber, dass jeder einzelne von ihnen Defizite aufzuweisen scheint. Als mögliche Lösung dieses Problems schlägt Hermans Maria Tymoczko's *Cluster Concept* vor, das wiederum auf Ludwig Wittgensteins *Familienähnlichkeit* aufbaut:

[I]n order to understand concepts and categories we may want to look at partial similarities across a wide range of exemplars. Instead of trying to define ‚language‘ or ‚translation‘, we seek to establish their meaning by tracing what Wittgenstein calls ‚family resemblances‘, open-ended series of similarities, analogies, overlaps and relationships that can be observed in varied practices in different contexts. [...] [T]he process depends on recognizing resemblances linking phenomena wherever they occur, even if they go under different names. [...] [A] cluster concept approach remains decentred and rhizome-like, moving from case to case and, in the process, accommodating divergent and even incommensurable instances and practices. (Hermans 2013:84)

Ein Cluster zu einem Begriff, kann man sich demgemäß wie ein rhizomartiges Netz vorstellen, in dem es kein Zentrum und keine Peripherie gibt, sondern das alle Ideen, die mit dem Wort Translation verbunden sind, aber auch alle Wörter, die mit der Idee der Translation verbunden sind, in sich vereint.

Es scheint, als würde das Cluster-Konzept eine geeignete Form darstellen, sich auf abstrakter Ebene vorzustellen, wie umfangreich und schier grenzenlos Translation – oder aber auch Fiktion – sein mag, und somit eine Art Lösung bieten, um keine Form von Translation auszugrenzen. Doch schlussendlich macht es wiederum nicht deutlich, worüber man sich äußert. Denn würde man sich in einer wissenschaftlichen Arbeit auf das Cluster-Konzept beziehen – das alle Formen von Definitionen in sich vereint, u. a. auch solche, die einander widersprechen – so verwiese man zwar auf die durchaus wahre Tatsache, dass Phänomene wie Übersetzung oder Fiktion (oder um genau zu sein auch jedes andere Phänomen) durch Definitionen nicht in ihrer Fülle erfassbar sind, doch gleichzeitig wäre man in der Relativität gefangen, vor der Horkheimer und Adorno gewarnt haben. Es scheint ein Problem vorzuliegen, dessen Lösung noch nicht gefunden wurde.

Um mich also nicht in der unüberschaubaren Größe des rhizomartigen Netzes zu verlieren und in einem Nicht-Definieren zu landen, werde ich im Folgenden einzelne Definitionen von Fiktion und Übersetzung behandeln und im Anschluss darlegen, auf welche Definitionen ich mich in der vorliegenden Arbeit stützen werden, mit dem Wissen, dass beim Definieren „ein Objektives, gleichgültig, was es an sich sein mag, subjektiv durch den festgesetzten Begriff“ (Adorno 2015:742) eingefangen wird und somit die Wirklichkeit nie zur Gänze erfasst werden kann.

2.1.1 Fiktion

Der Eintritt in die Fiktion ist gleichbedeutend mit dem Verlassen des gewöhnlichen Sprachgebrauchs, der von der Sorge um die Wahrheit oder um die Überzeugungskraft, welche die Kommunikationsregeln und die Deontologie des Diskurses bestimmen, geprägt ist. (Genette 1992:19f)

Es wird nun zunächst in 2.1.1.1 allgemein etwas zu Fiktion gesagt und der Blick insbesondere auf literaturtheoretische Auseinandersetzungen mit dem Begriff gerichtet, bevor ich in 2.1.1.2 zeige, inwiefern es sich bei den von mir untersuchten Werken Tawadas um fiktionale Werke handelt. Zum Abschluss soll in 2.1.1.3 kurz über das Verhältnis von Fiktion und Wissenschaft gesprochen und eine Grenzziehung zwischen den beiden Bereichen vorgenommen werden, wobei auch das Potenzial der Fiktion für die Wissenschaft herausgestrichen wird.

2.1.1.1 Zum Begriff der Fiktion

Zur Annäherung an den Begriff *Fiktion* bietet es sich an, das Wort zunächst einmal aus etymologischer Sicht zu betrachten. Fiktion ist eine Ableitung des lateinischen Wortes *fingere* , was so viel wie „formen“, „gestalten“ oder „bilden“, manchmal auch „erdichten“ bedeutet. Das Partizip Perfekt Passiv von *fingere* ist *fictus* , dessen Substantivierung wiederum *fictio* lautet, was also „Formung“, „Gestaltung“ oder „Bildung“ bzw. gelegentlich „Erdichtung“ heißt, und uns damit dem Wort Fiktion – zumindest einmal phonetisch – ziemlich nahe bringt.

Fiktionalität bezeichnet ein Phänomen, das in unterschiedlichen Kunstgattungen zu finden ist: in der Literatur und der bildenden Kunst, ebenso wie im Film und im Theater⁵ (Fiktion und Literatur sind also *nicht* gleichzusetzen – ein Umstand, der anscheinend gern übersehen wird, wenn Fiktion und Literatur so manches Mal als Synonyme verwendet werden).⁶ Aufgrund dieser weiten Verbreitung gibt es im Gebiet der Fiktionalitätstheorie ein Nebeneinander unterschiedlicher Disziplinen: Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Semiotik und Philosophie bieten unterschiedliche Konzepte, wobei die linguistische und semiotische Beschäftigung zumeist in der Literaturwissenschaft stattfindet, während die Philosophie⁷ in Konkurrenz zur Literaturtheorie steht (vgl. Rühling 2011:26).

In Anbetracht der Tatsache, dass ich in der vorliegenden Arbeit ausschließlich *literarische* Werke Yōko Tawadas untersuche, konzentriere ich mich auf den Begriff der Fiktion in der Literaturwissenschaft, den Frank Zipfel in ausführlicher Weise untersuchte. In seiner Auseinandersetzung stellt er fest, dass „[a]uf Literatur bezogene Standard-Bestimmungen von Fiktion [...] zumeist um die Tatsache [kreisen], daß in literarischen Texten, die als *Fiktion* oder *fiktional* gelten, das Dargestellte gänzlich oder zum Teil ausgedacht bzw. erfunden ist.“ [Hervorhebung im Original] (Zipfel 2001:14) Er weist darauf hin, dass Bestimmungen fremdsprachiger Standard-Wörterbücher ähnlich lauten⁸, interessanterweise aber literaturtheoretische Untersuchungen zu Fiktion im Gegensatz dazu meist die Bestimmungskomponente der Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten umgehen.

⁵ Für mein Forschungsvorhaben ist lediglich Fiktion in Literatur relevant, weshalb ich mich hier und vor allem auch im Unterkapitel zum Fictional Turn auf diese Kunstgattung konzentrieren werde.

⁶ Ein Beispiel für eine solch undifferenzierte Verwendung findet sich in Christian Oberwangers *Überlegungen zu dem Begriff der Fiktionalität aus dem Blickwinkel der (Text)linguistik* (1997), in dem der Autor schreibt: „Ziel dieser Arbeit ist die Beschäftigung mit literarischen, d. h. fiktionalen Texten [...]“. (Oberwanger 1997:54) Im Verlauf des Artikels finden sich noch weitere Stellen, in denen Oberwanger Fiktion und Literatur gleichsetzt.

⁷ Die Teilbereiche der Philosophie, die sich mit Fiktion auseinandersetzen, sind die philosophische Ästhetik sowie die analytische Sprachphilosophie. Für philosophische Theorien zu Fiktion siehe z. B. Reicher (2010).

⁸ So würden „sowohl das französische *fiction* wie auch das englische *fiction* im Zusammenhang mit Literatur auf das Bedeutungsfeld *Erfundenes, Nicht-Wirkliches* bezogen“ [Hervorhebung im Original] (Zipfel 2001:14)

So manche Ansätze versuchen, Fiktion durch den Bezug auf Sprach-, Diskurs- und Textstrukturen zu bestimmen, z. B. mithilfe von charakteristischen Texteigenschaften. Die diesem Ansatz zugrundeliegende Prämisse, Fiktionalität manifestiere sich stets an der Textoberfläche, sei aber durchaus fragwürdig, so Zipfel. Einige Wissenschaftler.innen bestimmen Fiktion hingegen als spezifische Sprachhandlung der Autorin bzw. des Autors, wie beispielsweise John R. Searle, der fiktionale Rede als das Vorgeben von Behauptungen beschreibt, oder Gottfried Gabriel, der fiktionale Rede als Rede ohne Anspruch auf Referenzialisierbarkeit versteht. Wieder andere Theoretiker.innen verstehen Fiktion als einen bestimmten Modus der Textkonstitution durch die Rezipient.innen – für sie geht es bei Fiktion um den Verarbeitungsmodus der Leser.innen und nicht um eine Texteigenschaft (vgl. Zipfel 2001:15ff).

Die offensichtlichen [...] Divergenzen [...] der wenigen erwähnten Deutungsversuche und Bestimmungsansätze können den Eindruck erwecken, daß immer weniger klar ist, was mit der Rede von Fiktion in bezug auf Literatur eigentlich gemeint wird bzw. was mit Hilfe des Begriffs *Fiktion* und seiner Derivate über literarische Texte ausgesagt werden soll und kann. Dieser Eindruck entsteht nicht zuletzt dadurch, daß die verschiedenen Ansätze unverbunden nebeneinander stehen, entweder weil sie einander nicht zur Kenntnis nehmen (wollen) oder weil sie sich auf unfruchtbare Art und Weise voneinander abgrenzen. [Hervorhebung im Original] (Zipfel 2001:17f)

Zipfel versucht, mithilfe der beschriebenen Heterogenität eine umfassende Erläuterung der Möglichkeiten und Grenzen einer Rede von Fiktion in der Literatur fruchtbar zu machen, wobei er davon ausgeht, dass Fiktion „aus einem Zusammenspiel mehrere Komponenten besteht und sich durch die spezifische Art der Integration dieser Komponenten konstituiert“ (Zipfel 2001:18). Infolgedessen versucht er, bisherige Ansätze zusammenzuführen, indem er Fiktion im Zusammenhang der Geschichte (Fiktivität), des Erzählens (Fiktionalität), der Textproduktion, der Textrezeption und der Sprachhandlungssituation untersucht. Zipfel versteht schließlich unter Fiktion die Sprachhandlungspraxis, in der Autor.innen fiktionale Erzähl-Texte für Rezipient.innen produzieren – die Produktion, der Text und die Rezeption stehen dabei hierarchielos nebeneinander:

Die spezifische Sprachhandlungssituation fiktionaler Erzähl-Texte wird bestimmt durch die sozial und kulturell etablierte Sprachhandlungspraxis *Fiktion*. Diese Sprachhandlungspraxis spezifiziert den allgemeinen Interaktionskontext, in dem fiktionale Erzähl-Texte produziert und rezipiert werden. [Hervorhebung im Original] (Zipfel 2001:297)

2.1.1.2 Fiktion in der vorliegenden Arbeit

Für die vorliegende Arbeit ist es wichtig darzulegen, wie sich Fiktion bei der Textrezeption manifestiert, stellt Fiktion doch das wesentliche Auswahlkriterium für die untersuchten Werke dar. Sogenannte *Fiktionssignale*⁹ können Rezipient:innen dabei helfen, zu erkennen, ob sie es mit einem fiktionalen Text zu tun haben. Es gibt sowohl *textuelle* als auch *paratextuelle* Fiktionssignale. Unter textuelle Fiktionssignale fallen im Allgemeinen all jene Merkmale eines Erzähl-Textes, „die sich aus der Phantastik der Geschichte oder Phantastik des Erzählens [...] ergeben“ und somit „den beobachtbaren Ausdruck der wie auch immer gearteten Nicht-Möglichkeit der Geschichte und/oder der textinternen Erzähl-Situation dar[stellen]“ (Zipfel 2001:234).¹⁰ Paratextuelle Fiktionssignale können ebenfalls zur Indizierung der Funktion des Textes (v. a. hinsichtlich der Fiktionalität) eine Rolle spielen¹¹ (vgl. Zipfel 2001:241).

Bei den von mir untersuchten Werken Tawadas finden sich sowohl textuelle als auch paratextuelle Fiktionssignale.¹² Tawadas Erzählungen und Romane sind häufig von Phantastik auf der Ebene der Geschichte geprägt, insofern als dass sie traumhafte und phantastische Szenen beinhalten, in denen sich Menschen in Körperteile verwandeln, Personen aus früheren Epochen auftauchen, Figuren in andere Figuren transformiert werden oder aber Traum- und Erzählebene ineinander übergehen.

Was ihre Essays betrifft, so können diese aufgrund paratextueller Fiktionssignale als Fiktion bezeichnet werden. Im Zuge eines Interviews äußerte sich Tawada einmal zu dem Wort „Ich“ in ihrem literarischen Œuvre und betonte dabei, dass sie damit nicht sich selbst meine. Auf die Frage hin, ob sich das „Ich“ in ihren japanischen Werken von dem in ihren deutschsprachigen unterscheide, antwortete sie:

⁹ Zum Teil werden diese auch „Fiktionalitätssignale“ genannt (vgl. Zipfel 2001:232 Fußnote 15).

¹⁰ Beispiele für die Nicht-Möglichkeit einer Geschichte bei heterodiegetischen Erzählungen: das Auftauchen von Verben der inneren Vorgänge in Bezug auf Dritte; die erlebte Rede; oder die Vermengung von Erzählinstanz- und Figurenperspektive (bei all diesen Beispielen hat die Erzählinstanz direkten Zugang zur Psyche der Figuren) (vgl. Zipfel 2001:235f).

Beispiele für die Nicht-Möglichkeit einer Geschichte bei homodiegetischen Erzählungen: das Erzählen im Präsens (Illusion eines gleichzeitigen Erlebens und Erzählens); der autonome innere Monolog; oder die Nicht-Identität von Autor:in und Erzähler:in (vgl. Zipfel 2001:236).

¹¹ So können Titel, Untertitel, Gattungsbezeichnung, Vorwort, Nachwort, Klappentext, Erscheinungsweise (Verlag, Reihe etc.), Erscheinungsort (z. B. die Literaturseiten einer Zeitschrift), Aussagen in Interviews etc. Hinweise darauf geben, dass es sich bei dem Text um literarische Fiktion handelt (vgl. Zipfel 2001:241).

¹² Ich werde nicht für alle von mir untersuchten Texte einzeln darlegen, inwiefern diese fiktional sind, doch allgemein die darin vorkommenden Fiktionssignale erwähnen. Dabei sollte noch darauf hingewiesen werden, dass sich die Fiktionssignale auch nicht immer genau an dem von mir für die Analyse ausgewählten Ausschnitt eines Textes finden lassen, sondern durchaus an einer anderen Stelle der Erzählungen, Romane, Essays etc. auftauchen.

Ja, das ist sicher ein anderes. „Ich“ ist ein Wort, das ich in der deutschen Sprache gefunden habe, das ist dann für mich nicht das Ich einer Person, sondern ein transparentes Instrument, mit dem ich mir Raum verschaffen kann. Dieser Raum ist selbstlos und macht mir erst bestimmte Betrachtungen möglich. Mit dem „Ich“ meine ich gar nicht mich, das deutsche Wort „ich“ ist mir sehr fremd, und ich wundere mich immer noch darüber, dass es dieses Wort überhaupt gibt. Im Japanischen [...] kommt das Betrachter-Ich im Text gar nicht vor, sondern es wird ein Moment benannt und es ist überhaupt nicht klar, wer dort schaut. Es ist nicht die Natur und der Betrachter, sondern ein Moment, bei dem die Dualität von Sehen und Gesehen-Werden verschwindet. (Gutjahr und Tawada 2012:26)

Diese Aussage Tawadas, dass das literarische Ich (u. a. in ihren Essays) nicht auf sie selbst verweist, deutet die Trennung von Autorin und Erzählerin an, wodurch ihre Essays nicht als faktuale, sondern eindeutig als fiktionale Texte gelesen werden sollten.¹³

Auch vereinzelte Gedichte aus Tawadas Œuvre werde ich untersuchen, die aufgrund ihres meist experimentellen Charakters kaum als faktual bezeichnet werden können, außerdem vielfach auf phantastische Gegenstände verweisen oder sich ebenfalls durch ein lyrisches Ich als fiktional erkennbar machen: „Gedichte sind dann fiktional, wenn in ihnen fiktive Gegenstände dargestellt werden und wenn die Texte als innerhalb der Sprachhandlungspraxis *Fiktion* produziert und rezipiert verstanden werden.“ [Hervorhebung im Original] (Zipfel 2001:304)

2.1.1.3 Zum Verhältnis von Fiktion und Wissenschaft

Bevor ich mich dem Begriff der Übersetzung widme, möchte ich noch kurz auf das Verhältnis von Fiktion und Wissenschaft eingehen und gleichzeitig darlegen, inwiefern die Fiktion unter bestimmten Umständen als Quelle für wissenschaftliche Erkenntnisse herangezogen werden kann. Es besteht eine durchaus enge Verbindung zwischen Fiktion und Realität: Es sind immer (reale) Personen, die fiktionale Werke erschaffen, und sie tun dies stets innerhalb einer (realen) Gesellschaft. Inwieweit fiktionale Texte einen Wahrheitsgehalt¹⁴ haben, wurde bereits vielfach diskutiert, es steht aber außer Frage, dass die Beschäftigung mit Fiktion durchaus Reflexionen über bestimmte Sachverhalte auslösen und dadurch als Quelle für wissenschaftliche Erkenntnisse herangezogen werden kann. Joan Rockwell beschreibt in *Fact in Fiction: The Use of Literature in the Systematic Study of Society* (1974) beispielsweise, dass Fiktion für die Soziologie in zweierlei Hinsicht wertvoll sein könne: „[F]irst in a descriptive way, [fiction can give us] facts about the state of technology, laws, customs, social structure and institutions. Second more subtle and less easily obtained information about values and attitudes.“ (Rockwell 1974:4)

¹³ Auch laut Klaus Schenk können Essays als Grenzgänger zwischen Fiktion und Reflexion verstanden werden, da sie sich traditionell zwischen Genres befinden und auf die „Entgrenzung von Denk- und Gattungsschemata“ abzielen (Schenk 2004:97).

¹⁴ Für die Beschäftigung mit dem Wahrheitsanspruch und -gehalt von fiktionaler Rede eignet sich Reicher (2010) sehr gut.

Fiktion kann also etwas über den Zustand von Gesellschaften und die darin vorherrschenden Werte und Einstellungen aussagen; allerdings ist ein sensibler Umgang mit diesen Informationen wichtig, sofern sie für die Wissenschaft herangezogen werden sollen, denn die fiktionalen und wissenschaftlichen Zugänge unterscheiden sich sehr stark voneinander: Während die Wissenschaft nach intersubjektiv gültigen Wahrheiten sucht und dafür präzise Definitionen braucht, darf Fiktion frei, assoziativ und unter Umständen auch widersprüchlich vorgehen. Wissenschaft muss nachvollziehbar sein und mit klaren Grenzen umgehen; Fiktion kann hingegen Grenzen verschwimmen lassen und darf diffus bleiben, wodurch sie einen größeren Spielraum hat und mitunter auch Aspekte eines Phänomens aufgreifen und behandeln kann, die intuitiv erscheinen.

In contrast to the usually sober discourse of scholarly studies, fictional texts focusing on issues of translation, authorship, and reading can provide a more nuanced frame of reference as they introduce us to translator characters that oftentimes reveal their inner struggles while facing the ethical conundrums associated with their work and the relationships they are expected to establish with author and/or reader figures that also have a stake in the process. (Arrojo 2018a:1)

Doch wissenschaftliche und fiktionale Texte unterscheiden sich nicht nur in ihrer Beschaffenheit; auch deren Zwecke, Konventionen und Zielgruppen weichen voneinander ab:

Although both fiction [...] and scholarly texts on translation [...] may in fact be addressing similar issues and even lead to similar conclusions, we cannot simply collapse the usual distinctions between literature and theory. They are after all different genres, shaped by different goals and conventions, and are usually addressed to different readers with different motivations and in different contexts. (Arrojo 2018a:45)

Fiktion bildet also eine wichtige, unersetzbare Quelle an Wissen, da es bestimmten Umständen und Konventionen unterliegt und damit andere Möglichkeiten als die Wissenschaft hat, Dinge zu thematisieren und zu behandeln. Bei der Aufbereitung von fiktionalem Wissen für die Wissenschaft müssen aber auch genau diese differenten Umstände und Konventionen reflektiert werden.

2.1.2 Übersetzung

Was den Übersetzungsbegriff betrifft, so ist die Situation eine etwas andere als beim Fiktionsbegriff, denn mein Forschungsinteresse in dieser Arbeit besteht darin, den Begriff der Übersetzung mithilfe von Tawadas fiktionalen Texten zu erweitern – somit beschäftige ich mich in der vorliegenden Arbeit immer wieder mit dem Übersetzungsbegriff. Dennoch bedarf es natürlich einer Definition, die den Ausgangspunkt darstellt.

Im Folgenden werden in 2.1.2.1 zunächst wesentliche historische Entwicklungen des Übersetzungsbegriffs vorgestellt, die u. a. zum Fictional Turn beigetragen haben. Danach wird in 2.1.2.2 auf Ubaldo Stecconis Übersetzungsdefinition eingegangen und dabei insbesondere die auf ihn zurückgehenden notwendigen Bedingungen für Übersetzung vorgestellt.

2.1.2.1 Übersetzung am Weg zum Fictional Turn

Ebenso wie der Begriff der Fiktion ist auch der Begriff der *Übersetzung* seit jeher stark umstritten, vielfach diskutiert und unterschiedlich definiert worden. Das deutsche Wort *übersetzen* kommt vom Lateinischen *transferre*, das deutlich macht, dass bei einer Übersetzung ein *Transfer* stattfindet – etwas (von A nach B) bewegt – oder auch *hinüber gesetzt* – wird. Was dabei bewegt wird, wie dieser Transferprozess passiert, und ob dabei gleichzeitig eine Transformation stattfindet, wurde zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich aufgefasst.

Die Komplexität des Transferprozesses wurde bereits in den Anfängen theoretischer Reflexion zu Übersetzung erkannt und behandelt. Ein in der Translationswissenschaft wohl besonders wesentliches und viel zitiertes Beispiel dafür ist Friedrich Schlegels Übersetzungskonzept, das er in seinem Aufsatz *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1816) beschrieben hat. Schlegel zufolge hat man beim Übersetzen zwei Möglichkeiten: Entweder bewegt man die Leser:innen zum (literarischen) Werk und dessen Autor:in, in dem man den Text *verfremdet* (z. B. Neologismen einführt), oder man bewegt das (literarische) Werk und dessen Autor:in zu den Leser:innen, indem man den Text *einbürgert* (vgl. Schlegel 1973:47). Es handelt sich hierbei um ein dichotomes Übersetzungsverständnis, das jahrzehntelang Bestand hatte und weit ins 20. Jahrhundert reichte, wo diese Dichotomie noch von linguistischen Diskursen zum Thema Übersetzung aufrechterhalten wurde: Linguist:innen in den 1960er/70er Jahren machten das Postulat der *Äquivalenz* stark, wonach eine Gleichheit von Ausgangs- und Zieldexteinheiten gesucht werden müsste, um die übermittelte Nachricht unverändert übertragen zu können. Übersetzung wurde hier also als reine Übermittlung verstanden, in der die Bedeutung durch die Übertragung keine Transformation durchläuft – Form (die Sprache) und Inhalt (die Bedeutung des Übersetzten) wurden als voneinander unabhängig verstanden.

Anfang der 1980er Jahre entwickelten sich unabhängig voneinander zwei Strömungen, die sich beide in ihren Übersetzungskonzepten vom „heiligen Original“ abwandten, und stattdessen den Fokus auf den Zieltext legten: Zum einen trifft dies auf Gideon Tourys *Descriptive Translation Studies* zu, die er in seinem Werk *In Search of a Theory of Translation* (1980) beschreibt. Die Descriptive Translation Studies arbeiten mit einem deskriptiven, empirischen und zieltextorientierten Ansatz, der historisch und kontextsensitiv ausgerichtet ist, d. h. Übersetzungen als kulturelle und historische Dokumente versteht und untersucht, wie sie tatsächlich erscheinen, und nicht vorgibt, wie sie zu sein hätten. Zum anderen entwickelten Hans J. Vermeer und Katharina Reiß in ihrer gemeinsamen Publikation *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984) die sogenannten *Funktionalen Ansätze*, in denen das Aushandeln des „translatorischen Skopos“ die Überlegenheit des Originals gegenüber der Übersetzung aufhebt, da sie den Zweck der Übersetzung in den Vordergrund rückt, damit das Übersetzungspro-

dukt privilegiert und hierarchische und textbezogene Vorstellungen aufbricht. Mit diesen beiden Ansätzen begannen langjährige Postulate langsam zu bröckeln, wie etwa der Anspruch und die Notwendigkeit, Bedeutung unverändert zu transportieren – selbst wenn die dichotome Sichtweise einstweilen noch bestehen blieb.

Schließlich kam es im Laufe der 1980er Jahre zur kulturellen Wende in den Geisteswissenschaften: Neue Konzepte, Modelle und Verfahren wurden ausgearbeitet und in der Translationswissenschaft wurde das Untersuchungsfeld erweitert und neue Fragestellungen aufgeworfen, die – aufbauend auf den Descriptive Translation Studies und den Funktionalen Ansätzen – den historischen Zusammenhang und den Kontext von Übersetzungen betrafen (vgl. Wolf 2008:79). 1990 riefen Susan Bassnett und André Lefevere in *Translation, History and Culture* (1990) den *Cultural Turn* in der Translationswissenschaft aus. Der Begriff der Translation wird nun nicht mehr auf die sprachliche und textuelle Ebene reduziert, sondern als weitgefasste kulturelle und soziale Handlung verstanden, als Verhandlungsprozess, als interkulturelle Mediation; Übersetzung als „[...] rewriting which can introduce new concepts, genres, techniques and motifs, etc. [...]“ (Liu 2010:94). Seit dem Cultural Turn wird nun anerkannt, dass im Zuge des Transferprozesses – also der Übersetzung – auch Transformationen stattfinden, die neben sprachlichen Äußerungen auch kulturelle und historische Dimensionen haben. In der Folge begann man sich Asymmetrien von Übersetzungsvorgängen zu widmen und „Reflexionen zu Übersetzung aus feministischer, postkolonialer und ethnographischer Sicht“ anzustellen, „die traditionell essentialistische Sichtweisen von Übersetzen auf den Prüfstand zu stellen suchten“ (Wolf 2008:79). Damit wurde der Übersetzungsbegriff stark ausgeweitet und geöffnet, wodurch sich auch der Gegenstand der Translationswissenschaft veränderte und eine Öffnung gegenüber Erkenntnissen aus den Kulturwissenschaften und anderen Forschungsfeldern stattfand.

Doch nicht nur die Translationswissenschaft hatte nun verstärktes Interesse an den Forschungsergebnissen anderer Disziplinen; umgekehrt wandte sich auch deren Aufmerksamkeit im Zuge von gesellschaftlichen Veränderungen mehr und mehr dem Phänomen der Translation zu. Kaindl zählt Pluralisierung, Individualisierung, Globalisierung, Digitalisierung und Mobilität zu den Schlagwörtern, die maßgeblich an den gesellschaftlichen Umbrüchen der letzten Jahrzehnte teilhaben und zur Auflösung monolithisch-fester Gesellschaftsentwürfe führten. Grenzüberschreitungen bzw. die Auflösung von Grenzen „zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen Freizeit und Arbeit, zwischen Globalem und Lokalem, zwischen Realem und Virtuellem usw.“ (Kaindl 2009:54) wären Kennzeichen der heutigen Gesellschaft – eine Gesellschaft, die Zygmunt Bauman (2016) als „fluide Gesellschaft“ bezeichnet. Der Prozess der permanenten Grenzüberschreitung und Grenzauflösung bewirkt einen ständigen Übersetzungsbedarf (vgl. Kaindl und Kurz 2010:12). „Übersetzung wird immer deutlicher zu einer unverzichtbaren Praxis oder gar Kulturtechnik in der Weltgesellschaft und immer mehr zu einem kultur- und sozialwissenschaftlichen Grundbegriff.“ (Bachmann-Medick 2008:144)

Susan Bassnett (1998) sprach schließlich in den 1990er Jahren zum ersten Mal vom *Translational Turn*.

The ‚translational turn‘ in the Humanities and Social Sciences entails a broader, cross-disciplinary adoption of translation as an analytical category with a new emphasis on the often challenging shifts between different (cultural) levels and contexts, whether in intercultural transfers or in interdisciplinary activities. In these processes, the familiar categories of text-related translation, closely linked to notions of the original, equivalence or faithfulness, are increasingly supplemented by new categories such as cultural representation or social addressing, transformation, alterity, displacement, discontinuity, cultural difference, conflict and power. (Bachmann-Medick 2013:187)

Übersetzung wurde somit zu einer Hauptkategorie der Kulturwissenschaften und auch andere Disziplinen wie die Sozial- und Geisteswissenschaften begannen, sich vermehrt mit dem Phänomen der Übersetzung auseinanderzusetzen. „[The] vague and open definition is one reason why translation became a travelling concept in such diverse disciplines as linguistics, literary studies, semiotics, philosophy, history, medicine, architecture etc., and finally became a buzzword of cultural studies.“ (Kaindl 2014:2) Der Translational Turn umfasst eine neue Form des Denkens, eine Art *Grenzdenken* (border thinking) und *Dazwischen-Denken* (in-between thinking). Aufgrund dieser Entwicklungen ist es nicht erstaunlich, dass Übersetzung im Zuge der Globalisierung¹⁵ einen besonderen Stellenwert bekommen hat, in der sie (teilweise als Metapher) herangezogen wird, um kulturelle Differenzen und Konflikte neu zu interpretieren und die vielfältigen Identitäten der globalisierten Welt auszuhandeln.¹⁶

2.1.2.2 Übersetzung in der vorliegenden Arbeit

Die dargelegten Definitionen und Konzepte stellen selbstverständlich nur einen kleinen Teil der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Übersetzung dar und repräsentieren keinesfalls die Gesamtheit der bisherigen Übersetzungsbegriffe und -konzepte, sondern zeigen vielmehr auf, inwiefern sich die Auffassung von Übersetzung im Laufe der Zeit wandelte und den Weg für den Fictional Turn bereitete. Gerade bei einem Gegenstand, der schon mehrfach definiert wurde, ist es umso wichtiger, für die Leser:innen klarzumachen, was in der vorliegenden Arbeit darunter verstanden wird.

Angesichts der Tatsache, dass Tawadas Schreiben eine Vielzahl an unterschiedlichen Übersetzungsformen umfasst, beziehe ich mich hier auf eine recht offene Definition von Übersetzung nach Ubaldo Steconi – offen in dem Sinn, als dass die von ihm als *difference* (= *Differenz*), *similarity* (= *Ähnlichkeit*) und *mediation* (= *Mediation*) bezeichneten drei Momente notwendige Bedingungen für Übersetzung darstellen, aber keine hinreichenden; notwendig sind

¹⁵ Michael Cronin widmet sich in seinem Werk *Translation and Globalization* (2003) dem vielfältigen Verhältnis von Translation und Globalisierung.

¹⁶ Auch zum Thema Translation und Identität veröffentlichte Michael Cronin einen umfangreichen Band mit dem Titel *Translation and Identity* (2006).

sie deshalb, weil bei jeglicher Übersetzung alle drei Bedingungen gegeben sein müssen – fehlt eines der drei Momente, so kann es sich laut Stecconi um keine Übersetzung handeln; hinreichend sind sie jedoch nicht, da ihr Vorhandensein nicht automatisch bedeutet, dass es sich um eine Übersetzung handelt (vgl. Stecconi 2007:23):

They are not positive features that would define translation in essential or universal terms. Indeed, a positive characterisation can only result from the interplay between translation's conditions, events, and norms. The conditions are, so to speak, negative terms. Thanks to them, one could tell what translation is not, rather than what it is. (Stecconi 2007:23)

Die drei, sogenannten „negativen Bedingungen“ beschreibt Stecconi wie folgt:

Translating presupposes a significant *difference* between semiotic systems. [...] The most obvious type of difference in translation is the one between natural languages. However, difference, as it is represented in the Foundation of translation semiosis, is the mere possibility of such barrier. [...] Even if a significant semiotic difference were observed, one could not logically speak of translation without assuming some reference to *similarity* as well. [...] [I]t [similarity] is in fact a potentiality that individuals and communities determine and, in time, turn into translation's established "equivalences" and norms. *Mediation* is the third corner of the Foundation of translation. There would be no translation if the target text did not speak on behalf of the source. [Hervorhebung im Original] (Stecconi 2007:23)

Um es anders auszudrücken: *Differenz* ist der Grund, warum wir übersetzen müssen; *Ähnlichkeit* ist der Grund, warum wir übersetzen können; *Mediation* ist der Grund, warum wir Übersetzung als solches erkennen können.

Im Analyseteil dieser Arbeit werde ich aufbauend auf dieser negativen Definition von Stecconi ein Übersetzungsmodell erstellen, um Tawadas Übersetzungsformen herauszuarbeiten.

2.2 Übersetzung und Übersetzer.innen in Fiktion

Sieht man sich heute der großen Vielfalt an literarischen Werken¹⁷ jeglicher Gattung und jeglichen Genres gegenüber, die Übersetzer.innen und ihre Tätigkeit behandeln oder Übersetzung in unterschiedlicher Weise miteinbinden, so vermutet man zunächst kaum, dass dieser Trend eigentlich erst in den 1980er Jahren einen derartigen Aufschwung erlebte. Die oben dargelegten Ausführungen zum Begriff der Übersetzung und v. a. zum Translational Turn zeigten bereits, dass die sozio-kulturellen Veränderungen der Globalisierung eine signifikante Hinwendung zum Thema Translation auslösten. Nitsa Ben-Ari führt zudem mehrere Gründe für die ver-

¹⁷ Nicht nur in der Literatur finden sich Übersetzung und Dolmetschen als Motiv; Filme thematisierten ebenfalls schon in jungen Jahren, als sie sozusagen noch stumm waren, fiktionale Translation, Beispiele dafür finden sich bei Kaindl (2012:145). Für ausführliche Literatur zum Thema Translation im Film siehe Cronin (2009).

mehrte Sichtbarkeit von Translator.innen in unterschiedlichen Disziplinen an: Die Translationswissenschaft habe sozio-kulturelles Interesse an Translator.innen; postkoloniale Theorien wären an der Rolle der Translator.innen in der Geschichte interessiert; feministische Theorien forderten Translator.innen auf, sich mehr Gehör zu verschaffen; und poststrukturalistische Theorien beschäftigten sich immer mehr mit der Frage nach der Wichtigkeit von „Quelle“ und Autor.innenschaft (vgl. Ben-Ari 2010:221). Diese zunehmende Sichtbarkeit und das aufkommende Interesse an Translation zeichneten sich in den 1970er Jahren langsam ab und stiegen in den darauffolgenden Jahren zunehmend an. Literat.innen und Cineast.innen griffen das Thema auf und machten es in fiktionalen Werken fruchtbar, wodurch Translation seit den 1980er Jahren vermehrt in fiktionalen Werken zu finden ist.

The fact that the popularity of this motif [translation] has been continuously increasing since the beginning of globalization is certainly no coincidence as literature never takes place outside society, but always reacts to social developments, changes and transformations in a versatile way. (Kaindl 2012:145)

Das Phänomen der Übersetzung kann aber durchaus auch in (bedeutender) Fiktion vor 1980 gefunden werden, von der exemplarisch einige Werke erwähnt sein sollen. Bereits in der Bibel spielt Übersetzung eine wesentliche Rolle, beispielsweise in der Josefs Geschichte, in der Josef den Traum des Pharaos deutet und so die Worte Gottes „übersetzt“ (Gen 41–42), oder im 2. Buch Mose, wo Moses eine Übersetzung von Gottes Worten vollzieht (Ex 33–35). Auch in so manchem Drama von William Shakespeare kommt Übersetzung vor, denn „Shakespeare was definitely aware of the dramatic mileage there was to be got out of translation“ (Delabastita 2004:31). Seit *Don Quijote* (1605)¹⁸ von Miguel Cervantes, der als einer der ersten modernen Romane Europas gilt und vom Autor als eine Übersetzung eines (fiktiven) arabischen Historikers veröffentlicht wurde, hat Übersetzung ihren angestammten Platz in literarischen Werken. Im 20. Jahrhundert wurde Übersetzung in Fiktion immer präsenter. Einer der wichtigsten Autoren in dem Zusammenhang ist Jorge L. Borges, der sich in *Pierre Menard, autor del Quijote* (1941), *La muerte y la brújula* (1944) und *La busca de Averroes* (1949) mit dem Verhältnis von Original und Übersetzung bzw. von Autor.in und Übersetzer.in sowie mit der Verbindung von Schreiben und Übersetzen auseinandersetzt.¹⁹

Einige der fiktional-literarischen Werke nach 1980, die Übersetzung behandeln, sind Eva Hoffmans *Lost in Translation: Life in a New Language* (1989), Carol Shields' *Unless* (2002), Jonathan Safran Foers *Everything is Illuminated* (2003) und Jacques Gélats Werke *Le traducteur* (2006) und *Le traducteur amoureux* (2010)²⁰.

¹⁸ Klaus Meyer-Minnemann befasste sich mit der Entstehung, Konzeption und Wirkung des Werks und verweist darauf, dass – wenn man es genau nimmt – das Jahr der Erstveröffentlichung eigentlich 1604 war, obwohl auf dem Titelblatt des Originals 1605 steht (vgl. Meyer-Minnemann 2007:11).

¹⁹ Auch Dolmetschen stellt schon lange ein Motiv in der Literatur dar, beispielsweise in epischer Lyrik des 12. Jahrhunderts (vgl. Wiech 1951).

²⁰ Für weitere Werke, in denen fiktionale Übersetzung eine Rolle spielt, siehe z. B. Kaindl (2014:9 Fußnote 11).

Auffallend ist, dass Übersetzung und Übersetzer:innen in Werken oft mit ähnlichen Phänomenen in Verbindung gebracht werden, wie etwa Identitätsverlust, Heimatlosigkeit oder Dazwischen-Sein.

Die Figur des Übersetzers kann in literarischen Texten genutzt werden, um die Erfahrungen des Individuums in der heutigen Welt zu repräsentieren. Im literarischen Diskurs wird der Übersetzer häufig zum Stellvertreter für das Individuum, das unterschiedlichen, widerstreitenden Identifikationsangeboten ausgesetzt ist, von denen keines als verbindlich gelten kann. In der fiktiven Existenz des Sprachvermittlers lässt sich das Schicksal derer exemplarisch spiegeln, die durch Migration, politische und religiöse Konflikte, wirtschaftliche Krisen oder Naturkatastrophen, oder aber durch die von modernen Kommunikationsmitteln ermöglichte tatsächliche oder virtuelle Mobilität in Bewegung sind und oft keinen festen, abgrenzbar eigenen Standpunkt mehr haben. (Strümper-Krobb 2009:21f)

2.3 Fictional Turn

2.3.1 Anfänge und disziplinäre Interessen

Tatsächlich begann sich die Translationswissenschaft erst in den 1990er Jahren, in etwa zehn Jahre nach Beginn des vermehrten Aufkommens von fiktionaler Übersetzung, intensiv mit der Untersuchung der Darstellung von Translator:innen in Literatur (und Film) auseinanderzusetzen, und auch in der Literaturwissenschaft gab es bis dahin – abgesehen von Gertrud Wiechs Studie *Dolmetscherei in der weltlichen Epik des 12. Jahrhunderts* (1951) – kaum Forschung in diesem Bereich.²¹

Zu den ersten theoretischen Arbeiten zu fiktionaler Translation zählt Klaus Kaindl George Steiners *After Babel* (1975), Rosemary Arrojos *Oficina de Tradução* (1986), Elizabeth Welt Trahans *The Arabic Translator in Don Quixote* (1984) und Ingrid Kurz' *Conference interpreting – myth and reality* (1987).²² Steiner und Arrojo befassen sich jeweils mit Borges' Kurzgeschichte *Pierre Menard*: Während Steiner diese als „the most acute, most concentrated commentary anyone has offered on the business of translation“ (Steiner 1975:70) bezeichnet, bindet Arrojo die Kurzgeschichte in ihre dekonstruktivistische Analyse des Verhältnisses zwischen Original und Übersetzung bzw. zwischen Autor:in und Übersetzer:in ein. Beide Arbeiten zeigen das theoretische Explikationspotenzial literarischer Werke. Welt Trahan arbeitet in ihrer Untersuchung mit literaturwissenschaftlichen Methoden, da sie sich der narrativen und metaphorischen Funktion von Translator:innen in *Don Quijote* widmet. Ingrid Kurz' Zugang ist eine

²¹ Eine Ausnahme stellte das Genre Science Fiction dar, zu dem sich einzelne literaturwissenschaftliche Studien finden lassen, wobei hier generell Sprache und technische Möglichkeiten (wie etwa maschinelle Übersetzung) im Fokus standen.

²² Roman Ivashkiv führt in seiner Dissertation hingegen eine Studie von Meir Sternberg, einem Literaturwissenschaftler und -kritiker, als die erste theoretische Studie zu fiktionaler Übersetzung an. Sternbergs Artikel *Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis* erschien 1981 in der Zeitschrift *Poetics Today* und thematisiert die fiktionale Darstellung von Übersetzung aus einer narratologischen Perspektive (vgl. Ivashkiv 2015:3).

Art Reality Check: Doris Lessings Roman *The Summer Before the Dark* dient ihr als Grundlage, um einen Vergleich zwischen fiktionalen und realen Dolmetscher:innen anzustellen (vgl. Kaindl 2014:11).

Diese vier Untersuchungen sollten nicht die einzigen zum Thema fiktionale Übersetzung bleiben. Im Jahr 1995 rief Else Vieira den „fictional turn dos Estudos da Tradução“ (Vieira 1995:50) – also den *Fictional Turn* der Translationswissenschaft – aus, der die „incorporation of fictional-theoretical parameters’ as a source of theorization on translation and other hermeneutical processes“ (Pagano 2002:81) herausstreicht. Fiktion kann als Quelle für wissenschaftliche Erkenntnisse unterschiedlicher Disziplinen herangezogen werden. Zunächst sah Adriana S. Pagano im Fictional Turn eine zweiteilige Bewegung, in der sowohl Potenzial für die Literaturwissenschaft als auch für die Translationswissenschaft stecke. Laut Pagano gehe es einerseits um die Fiktionalisierung von Translation, d. h. Autor:innen und Translator:innen verwenden Translation metaphorisch, um über neue Formen von kulturellem Raum und von Dazwischen-Sein zu reflektieren, wie sie beispielsweise durch Migration entstehen (literaturwissenschaftliches Potenzial). Andererseits diene Fiktion als Quelle für theoretische Überlegungen zu Translation (translationswissenschaftliches Potenzial) (vgl. Pagano 2002:81). Antonio Lavieri (2007; 2010) erweiterte einige Jahre später Paganos Aussage hinsichtlich des translationswissenschaftlichen Potenzials: Er sieht Fiktion nicht nur als Quelle für *Translationstheorie*, sondern auch für *Translationspraxis*. Ihm zufolge kann Fiktion die Art und Weise, wie Translation in einer Gesellschaft praktiziert wird, verändern. Wirklichkeit und Fiktion sind für ihn keine klar voneinander getrennten Domänen, sondern Fiktion soll als gleichwertige Erkenntnisquelle für wissenschaftliche Erkenntnisse gesehen werden. Er konzentriert sich auf das Zusammenspiel von fiktionaler und realer Translationspraxis.

Heute ist eine Zweiteilung in literaturwissenschaftliche und translationswissenschaftliche Herangehensweisen an Fiktion als Erkenntnisquelle nicht mehr ausreichend. Die Forschung der letzten zehn bis 15 Jahre umfasste auch andere disziplinäre Ansätze außerhalb dieser beiden Fachwissenschaften. 2008 wurde der Fictional Turn von Edwin Gentzler um eine geschichtswissenschaftliche Herangehensweise bereichert. Gentzler (2008) stellt eine Verbindung zwischen der Thematisierung von Translation in Literatur und der Entstehung bzw. Bildung von nationalen Identitäten in Lateinamerika her. Roberto A. Valdeón (2013) greift Gentzlers Ansatz auf, wobei er die Rolle der Translation im Aufbau von Kulturen aber nicht als rein positiven Faktor sieht, sondern erforscht, inwiefern die Fiktionalisierung einer historischen Figur (Doña Marina bzw. La Malinche) zu einer negativen Darstellung einer ganzen Nation (Mexiko) führen kann – Fiktion dient hier also als (mitunter unzuverlässige, aber einflussreiche) Quelle für die Geschichtsschreibung.

Auch soziologische Erkenntnisse über Übersetzer:innen lassen sich in fiktionalen Werken finden, wie Kurz' *Conference interpreting – myth and reality* (1987) als Pionierarbeit in diesem Bereich zeigte. Ingrid Kurz, Klaus Kaindl (Kurz und Kaindl 2005; Kaindl und Kurz 2008; Kaindl und Kurz 2010) und Jean Delisle (2003; 2012) untersuchen den mimetischen Realismus von Fiktion. Sie stellen einen Vergleich zwischen fiktionalen und realen Translator:innen an:

Fictional depictions [...] provide insights into the ideas, clichés and stereotypes of translating and interpreting that exist in a given society and can therefore be used as a source for the study of folk theories concerning translation and interpreting. (Kaindl 2014:14)

Arrojo (2010) und Kaindl (2013)²³ verbinden die Analyse fiktionaler Darstellungen von Übersetzung mit dem Feld der Didaktik. Arrojo hält literarische Texte für eine gute Einleitung, um angehende Übersetzer:innen mit theoretischen Fragen in Berührung zu bringen (vgl. Arrojo 2010:56). Kaindl unterscheidet drei Ebenen didaktischen Potenzials in translatorischer Fiktion: Erstens könne sie dabei helfen, wissenschaftliche Theorien zu vermitteln; zweitens gebe sie Einblicke in alltägliche oder subjektive Theorien; und drittens könnten konkrete Handlungstheorien illustriert werden (vgl. Kaindl 2013:148).

2.3.2 Systematisierung und bisherige Forschung

Die multiplen disziplinären Ansätze zur Untersuchung von fiktionaler Übersetzung in der Literatur werden an der Vielzahl von Studien und Artikeln sichtbar. Es wurden bereits unterschiedliche Vorschläge zur Systematisierung gemacht, die sich sowohl auf extratextueller Ebene – beispielsweise nach Autor:in, Genre, Kultur oder Ära –, als auch intratextueller Ebene – wie etwa nach Themenbereichen, Translationsformen, narrativer Funktion oder Macht der Translator:innen, – vorfinden²⁴ (vgl. Kaindl 2014:15ff).

Meines Erachtens ist es von besonderer Bedeutung, in welcher Weise Übersetzung das Werk prägt. Beziehen sich bestehende Systematisierungen entweder auf den Text (intratextuelle Ebene) oder auf den Kontext (extratextuelle Ebene), so möchte ich hingegen den Fokus auf die Übersetzung selbst legen, da sie den Untersuchungsgegenstand darstellt. Um das Verhältnis, in dem die Übersetzung zum Text steht, zu beschreiben, schlage ich drei Ebenen vor: *Übersetzung im Text*; *Übersetzung als Text*; und *Übersetzung am Text*. Übersetzung im Text ist die innere Ebene, sie bezieht sich auf Übersetzung, die in der fiktionalen Erzählung vorkommt oder beschrieben wird; Übersetzung als Text bezeichnet die mittlere Ebene – hier stellt der fiktionale Text selbst eine Form der Übersetzung dar; und schließlich meint Übersetzung am Text die

²³ Michael Cronin (2009) untersucht die Darstellung von Translator:innen in Filmen, die für ihn eine reiche intertextuelle Ressource darstellen, um Themen wie beispielsweise Treue und Untreue, Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, verfremdende und einbürgernde Translation zu diskutieren – auch Filme können somit als didaktisches Mittel verwendet werden.

²⁴ Für eine umfassende Darstellung der bisherigen Systematisierungsversuche siehe Kaindl (2014:15ff).

äußere Ebene, wobei der Text selbst zwar keine Übersetzung darstellt, (in Paratexten) aber als solche gekennzeichnet und behandelt wird.

Grundsätzlich kann man sagen, dass frühere Studien hauptsächlich die erste Ebene, *Übersetzung im Text*, betrafen, während sich rezente Studien auch immer mehr den anderen beiden Ebenen, *Übersetzung als Text* und *Übersetzung am Text*, widmen. Auch begrifflich zeichnet sich diese Veränderung ab. Zwar umfasst Thomas Beebees Begriff *Transmesis*, der als „the mimesis of the interrelated phenomena of translation, multilingualism, and code-switching“ (Beebee 2012:6) definiert wird, eine Vielzahl an literarischen Texten²⁵, die alle drei Ebenen einschließen, doch der zwei Jahre darauf erscheinende Sammelband *Transfiction* (2014) von Klaus Kaindl und Karlheinz Spitzl zeigt, dass die Aufmerksamkeit der meisten Wissenschaftler:innen zu diesem Zeitpunkt noch auf der ersten Ebene liegt, denn die Beiträge behandeln vorwiegend *Übersetzung im Text*. Und auch der Begriff *Transfiction*, der Titel des Sammelbandes, wird als „introduction and (increased) use of translation-related phenomena in fiction“ (Kaindl und Spitzl 2014:4) definiert. In der Einleitung zum kürzlich erschienenen Sammelband *Fictions of Translation* (Woodsworth 2018) stellen Judith Woodsworth und Gillian Lane-Mercier als Abgrenzung und Ergänzung dem Begriff *Transfiction* schließlich den der *Fictions of Translation* gegenüber, den sie wie folgt definieren: „The different practices of translation are considered ‚fictions‘ because they are out of the ordinary; overturning previously held assumptions about the nature of translation, they blur the boundaries between creation and translation.“ (Woodsworth und Lane-Mercier 2018:2ff). Indem sie die (außergewöhnlichen) Übersetzungshandlungen selbst als „Fictions“ bezeichnen, bewegen sie sich damit ein Stück von der intradiegetischen²⁶ Ebene weg und behandeln neben *Übersetzung im Text* auch *Übersetzung als Text* und *Übersetzung am Text*. In meinem Systematisierungsmodell werden selbstverständlich alle drei Ebenen behandelt.

²⁵ Beebee unterscheidet vier Formen von Texten, die er alle unter den Begriff *Transmesis* zählt: „Texts whose mimetic object is the act of translation, the translator, and his or her social and historical contexts. Texts that overtly claim to be translations, though no ‚original‘ exists [...]. Texts that mime a language reality such that the medium does not match the object depicted [...]. Texts that make standard language strange to itself [...].“

²⁶ In Genettes Narratologie ist die diegetische Welt die „räumlich-zeitliche Welt der Charaktere“ einer Geschichte – intradiegetisch bezeichnet damit alles, was innerhalb der erzählten Welt stattfindet; extradiegetisch meint im Gegensatz dazu alles, was außerhalb der erzählten Welt passiert (vgl. Antor 2008:130).

2.3.2.1 Übersetzung im Text

Die erste Ebene, *Übersetzung im Text*, umfasst fiktional-literarische Texte, in denen Übersetzung als Thema, Motiv, Metapher, narrative Funktion etc. auftaucht. Die Erzählinstanz erzählt *über* Übersetzer:innen und/oder ihre Tätigkeit, wobei dem Publikum das Phänomen der Übersetzung in der Erzählung explizit dargelegt wird. Die Übersetzung (in Form von Übersetzungsprodukt, Übersetzungsprozess, Übersetzungstheorie oder Übersetzungsfigur) ist Inhalt des Textes, damit auf der Bedeutungsebene zu finden und – um es mit Gérard Genettes Worten zu sagen – intradiegetisch.

Zu Werken der ersten Ebene gibt es bereits am meisten Forschung, wobei sich die Autor:innen der Studien auf unterschiedliche Aspekte fokussieren. Ein relativ großer Anteil sucht nach soziologischen Erkenntnissen. Kurz und Kaindl (2005) und Kaindl und Kurz (2008; 2010) brachten bereits drei Sammelbände zu Übersetzer:innen und Dolmetscher:innen als literarischen Figuren heraus. Auch im Sammelband von Delabastita und Grutman (2005), im Werk von Kaindl und Spitzl (2014) sowie in den Publikationen von Strümper-Krobb (2009) Arrojo (2018a) finden sich u. a. Artikel zu fiktionalen Translator:innen.

Die meisten dieser Studien konstatieren ein ähnlich negatives Bild von Übersetzung und Übersetzer:innen in Fiktion. Jean Anderson (2005) untersucht literarische Übersetzer:innen in fiktionalen Werken, die von Translator:innen geschrieben wurden. Sie zeigt auf, dass sich bestimmte Charakterisierungen wiederholen, wie etwa die Marginalisierung von Übersetzer:innen oder ihre Darstellung als transparente Entitäten, die zwar eine essentielle Rolle spielen, deren Existenz aber paradoxerweise verleugnet wird. Klaus Kaindl (2008; 2009), der die soziale Dimension der fiktionalen Translator:innen anhand Bourdieus Habitus-Konzepts untersucht, kommt ebenfalls zu einem ernüchternden Ergebnis: Translator:innen in literarischen Werken hätten oft körperliche Defekte oder Krankheiten, die teilweise auch durch die translatorische Tätigkeit herbeigeführt würden. Außerdem würden die Figuren oftmals unter Entwurzeltheit, Heimatverlust, Identitätskrisen leiden und als grüblerische, entscheidungsschwache und antriebslose Außenseiter:innen, Sonderlinge, Fremde, Heimatlose, Frustrierte, Einsame, Beziehungsgestörte, Verräter:innen, Schwindler:innen, Opportunist:innen dargestellt (vgl. Kaindl 2008:314; 2009:55). Judith Kleins (1996) Fazit ist sogar noch eine Spur drastischer: Sie zeigt in ihrer Studie auf, dass Übersetzung in fiktionalen Werken oftmals mit Dekonstruktion, Sinnzerstörung und Tod assoziiert wird und sieht diese Verbindung in Jacques Derridas moderner Übersetzungstheorie begründet,²⁷ in der „Übersetzen [...] zur geeigneten Metapher für andere

²⁷ „[M]an wird [...] den Begriff der Übersetzung durch den Begriff der *Transformation* ersetzen müssen: geregelte Transformation einer Sprache mittels einer anderen, eines Textes mittels eines anderen. Wir haben und hatten es in Wirklichkeit nie mit einer ‚Übertragung‘ reiner Signifikate von einer Sprache in die andere oder innerhalb ein und derselben Sprache zu tun, welche durch das Mittel oder die ‚Vermittlung‘ [...] der Signifikanten unberührt und unangetastet bliebe.“ [Hervorhebung im Original] (Derrida 1986:58)

Prozesse der Un-Über-Setzbarkeit, des Sinnverlusts, der Sinnzerstörung, des Sterbens oder Gestorbenseins [wird]“ (Klein 1996:116).

Vereinzelte Artikel, die sich auf die Untersuchung spezifischer Fiktionsbereiche konzentrieren, kommen hingegen zu positiveren Ergebnissen, wie beispielsweise Beverly Currans (2005) Studie über fiktionale Translator:innen in drei englischsprachigen Werken unterschiedlicher Herkunft (Australien, Canada und USA). Alle drei fiktionalen Translationsfiguren stehen im Zentrum historischer und kultureller Spannungen und treten für eine globale Kollektivität anstatt eines nationalen Wir-Gefühls ein. Sie widersetzen sich dem lokalen Provinzialismus und der globalen Hegemonie des Englischen. Auch Brian J. Baer (2005), der sich mit Translationsfiguren in postsowjetischer Detektiv-Fiktion auseinandersetzt, kommt zu einem durchaus positiven Schluss: Sie alle seien positive Charaktere, die nicht nur die kulturelle Mediationsfähigkeiten repräsentierten, sondern auch die traditionellen Werte der russischen Intelligenzija.

Strümper-Krobb kommt zu dem Ergebnis, die metaphorischen Beschreibungen von Übersetzer:innen und deren Tätigkeit ließen sich grob in zwei gegensätzliche Kategorien einteilen – eine positive und eine negative.

Während die Metaphern der einen Gruppe die Übersetzungstätigkeit positiv als selbstlose Kommunikationshilfe und als Mittel der Völkerverbindung bewerten, konzentrieren sich die negativen Varianten häufig auf die Schlüsselaspekte der Ausnutzung und Marginalisierung des Übersetzers durch andere auf der einen und auf das Potential des Übersetzungsprozesses für Betrug und Manipulation auf der anderen Seite. Damit erscheint Übersetzen als unterbewertete und gleichzeitig verdächtige Aktivität, die genutzt und missbraucht werden kann, um Kontrolle und Macht zu gewinnen oder zu sichern. (Strümper-Krobb 2009:15)

Doch nicht nur das Bild von Übersetzer:innen kann auf der intradiegetischen Ebene *Übersetzung im Text* untersucht werden. Arrojo nutzt beispielsweise feministische, postkoloniale, und dekonstruktivistische Theorien, um sich mit vorherrschenden Machtverhältnissen (z. B. zwischen Original und Übersetzung bzw. Autor:in und Übersetzer:in) und der Sichtbarkeit der Übersetzer:innen im literarischen Feld auseinanderzusetzen.

[B]ecause the construction of fictional characters tends to rely on psychological and emotional elements and to elaborate on how such characters might feel or react, whether consciously or unconsciously, the reading of fiction is likely to promote a closer, more personal relationship between readers and texts. Therefore, as readers, we are likely to get more involved with characters [...], arguably, be more personally touched or impacted by them and what they represent than by the sound, rational arguments of our most lucid theorists on, say, the translator's invisibility or the power relations that constitute translation. (Arrojo 2018a:45f)

Auch in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* und Edgar Allan Poes *The Oval Portrait* stellt Arrojo (2018b) ähnliche Machtverhältnisse fest, wobei sie das Verhältnis von Gemälde zu Modell als eine Metapher für das Verhältnis von Übersetzung zu Original liest. In einer weiteren Studie arbeitet Arrojo (2018c) heraus, dass die Translationsfigur sowohl in Borges' *Pierre Menard, autor del Quijote* als auch in Julio Cortázers *Letter to a Young Lady in Paris* das Original idealisieren:

In spite of their incisive questioning of the typical dichotomies that have devided originals from translations and authors from translators, the two stories, in the end, seem to affirm the power and privileges of authorship or, at least, the authority that our culture, in its broadest sense, usually attributes to writers of originals and denies to those who make them available in other languages and contexts. (Arrojo 2018c:31)

José Saramagos *The History of the Siege of Lisbon* und Isaac Babels *Guy de Maupassant* dienen Arrojo (2018d) schließlich dazu, aufzuzeigen, dass Übersetzung immer wieder mit Weiblichkeit und Reproduktion assoziiert wird, während das Schreiben von Originalen mit Männlichkeit und kreativer Tätigkeiten in Verbindung gebracht wird.

Anhand der beiden Romane *Fugitive Pieces* von Anne Michaels und *Everything is Illuminated* von Jonathan Safran Foer zeigt Sabine Strümper-Krobb (2014) auf, inwiefern Erinnerungsprozesse als Form von Übersetzung verstanden werden können. “[T]ranslation, like memory, writes the future, and it does so through re-writing the past.” (Bassnett 2003:309) Die Repräsentation der Vergangenheit bzw. die Geschichte ist durch Sprache und Übersetzung vermittelt: „[T]he narration of history is, both literally and metaphorically, an act of translation“. (Strümper-Krobb 2014:258)

Studien zu *Kultureller Übersetzung* in Fiktion können auch der ersten Ebene zugerechnet werden. Rita Wilson (2011) analysiert Texte Amara Lakhous’, einer zeitgenössischen italienischen Schriftstellerin, die in Algerien geboren wurde und dort zur Schule ging. Wilsons Studie zeigt, inwiefern das Phänomen Übersetzung, mit dem Lakhous stets konfrontiert ist, einen Einfluss auf den Plot und die Bedeutung translingualer Werke hat: „The transcultural interaction [...] permits us to view so-called ‚in-between‘ spaces as ‚translational‘ spaces: spaces where relationships, identities, and interactions are shaped through concrete processes of cultural translation.“ (Wilson 2011:246) Auch Hans-Jürgen Lüsebrink (2009) beschäftigt sich mit kultureller Übersetzung und kommt nach seiner Studie zu Texten von Eva Hoffman und Jacques Poulin zum Schluss, dass

Übersetzen [...] als ein Prozess nicht nur der handwerklichen Arbeit am Text, des Suchens in Wörterbüchern nach Äquivalenten und Sinnentsprechungen [erscheint], sondern die Übersetzungsarbeit [...] auch unmittelbar der Annäherung an die kulturelle Lebens- und Vorstellungswelt des übersetzten Autors [dient]. (Lüsebrink 2009:105)

Ein weiterer durchaus spannender Aspekt der Ebene *Übersetzung im Text* sind Fehlübersetzungen (mistranslations). Juliette Taylor (2005) untersucht die Fehlübersetzungen der beiden Hauptfiguren Van und Ada Veen in Vladimir Nabokovs Roman *Ada*, und findet heraus, dass diese als spielerische, erfinderische Formen interlingualer Mutation gelesen werden können, die ästhetisch-produktive, entfremdende Effekte haben:

The miscegenation of languages, misinterpretation and mistranslation might be associated with the betrayal of original texts, emotional instability, and the amoral incestuous sexuality of the Veens, but those very distortions are fundamental to the ‚magnificent acrobatics‘ of Ada. (Taylor 2005:276)

2.3.2.2 Übersetzung als Text

Mit *Übersetzung als Text* sind Texte der zweiten Ebene gemeint, die nicht von Übersetzung und Übersetzer:innen berichten, sondern selbst eine Form der Übersetzung darstellen, also ein *Produkt* des Übersetzungsprozesses sind. Den Leser:innen wird nicht auf einer intradiegetischen Ebene (wie bei *Übersetzung im Text*) etwas über Übersetzung gesagt oder erzählt, sondern der Text ist (zumindest teilweise) selbst Übersetzungsprodukt, dessen Original durchaus im Text zu finden sein kann, aber nicht zwingend vorhanden, ja teilweise nicht einmal existent sein muss – zumindest nicht in Form eines Textes.

Diese Form der fiktionalen Übersetzung wurde bisher deutlich weniger erforscht als die erste Ebene. Die Textgenerierung erfolgt aus dem Übersetzungsvorgang; die Übersetzung ist der Text und somit auf der extradiegetischen Ebene zu finden.

Einige wissenschaftliche Studien untersuchen Texte, die sich an der Grenze zwischen Kreation und Translation befinden, wie beispielsweise die Selbstübersetzung: „[S]elf-translation is no more than a ‚fantasized‘ form of translation, whose boundaries are just as blurred as those of the self-translator.“ (Woodsworth und Lane-Mercier 2018:7) Im kürzlich erschienenen, von Judith Woodsworth herausgegebenen, Sammelband *The Fictions of Translation* (2018) befassen sich einige Wissenschaftler:innen mit dieser „fantasized“ form of translation“. Rainier Grutman (2018) zeigt, dass Selbstübersetzungen entgegen der Annahme, sie seien freier, kaum von anderen Übersetzungen abweichen. Obwohl man sich selbst übersetzenden Autor:innen eher zugesteht, ihre Originale in der Übersetzung umzuschreiben, zu adaptieren oder zu transformieren, tun sie dies oftmals nicht. Grutman begründet diesen Umstand damit, dass Selbstübersetzer:innen zwar die Autor:innenpoetik gut kennen würden, die Kulturpoetik dagegen aber auch für sie unkontrollierbar sei. Um sicherzustellen, dass der Zieltext gelesen werde, müssten sie genauso wie andere Übersetzer:innen die linguistischen und kulturellen Parameter des Systems befolgen, und seien somit in ihrer Freiheit eingeschränkt. Jane Koustas (2018) widmet sich der doppelten Rolle von Beobachterin und Beobachteter, welche die Autorin Nancy Huston einnimmt, wenn sie ihre eigenen Werke übersetzt. Koustas erläutert mithilfe von Lacan, dass Huston als Autorin und Übersetzerin den dialektischen Raum zwischen zwei Sprachen in ihren Werken aushandle.

Intersemiotische Übersetzungen bilden den Untersuchungsgegenstand für Rachel Weissbrod und Ayelet Kohn (2018), die sich dem Verhältnis von Illustrationen und Text zuwenden. Illustrationen sind ihnen zufolge Übersetzungen, die eine Interpretation des begleitenden Ausgangstextes darstellen. Das Nebeneinander von Text und Illustration bedürfe einer Analyse dieser Wechselseitigkeit, die Dichotomien von Original und Übersetzung, Autor:in und Übersetzer:in, sowie Text und Bild verschwimmen lasse.

2.3.2.3 Übersetzung am Text

Schließlich kommen wir zu *Übersetzung am Text*, der dritten Ebene, unter die alle fiktionalen Texte fallen, bei denen es sich eigentlich um Originale handelt, welche aber als Übersetzungen deklariert werden – sogenannte Pseudoübersetzungen. Autor.innen entscheiden sich aus unterschiedlichen Gründen dafür, ihre Originale – die oftmals besonders kritisch sind, stilistisch aus der Norm fallen oder deren Rezeption verfälscht werden soll – in Paratexten (sei es in Form von Vorwörtern, Fußnoten, Kommentaren oder Klappentexten) als Übersetzungen zu kennzeichnen. Dadurch entsteht ein metafiktionaler Diskurs zum Verhältnis von Fiktion und Realität: Die Annahme der Leser.innen, der Text sei eine Übersetzung, verändert die Aufnahme des Textes und kann dadurch den Interpretations- bzw. Bedeutungsspielraum vergrößern oder verschieben – die Bedeutung des fiktionalen Werkes ist nicht textimmanent, sondern jede.r Rezipient.in interpretiert das Werk und gelangt erst dadurch zu (einer möglichen) Bedeutung.

Der Begriff *Pseudoübersetzung* wird erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts verwendet; das Phänomen, einen originalen Text als Übersetzung zu kennzeichnen, tritt aber schon zuvor auf (vgl. Strümper-Krobb 2018:199). Sigrid Kupsch-Losereit (2014) analysiert beispielsweise Pseudotranslationen, die im Frankreich des 18. Jahrhunderts entstanden, und arbeitet heraus, welche Charakteristika diese Pseudotranslationen aufweisen. Strümper-Krobb (2018) teilt in ihrer Studie die Gründe für eine absichtliche, irreführende Kennzeichnung als Übersetzung in drei Kategorien: Erstens der bzw. die Autor.in verstecke sich hinter der Übersetzungskennzeichnung, um nicht mit dem Text assoziiert zu werden, dessen kontroverses Thema (oder kontroverse Aspekte) eventuell negative Konsequenzen für den bzw. die Autor.in haben könnte; zweitens würden Pseudotranslationen als Marketingstrategie verwendet, um das Werk interessant erscheinen zu lassen; und drittens könne Pseudoübersetzung als kreative Strategie und literarisches Werkzeug eingesetzt werden, das den Plot und die Gestalt eines literarischen Werks präge. Letztere Form der Pseudoübersetzung ist laut Strümper-Krobb ein relativ junges Phänomen. In ihrer Analyse der Werke *Der goldne Spiegel* von Christoph Martin Wieland und *La caverna de las ideas* von José Carlos Somoza, – beides Pseudoübersetzung der dritten Kategorie –, zeigt Strümper-Krobb, dass Pseudoübersetzung als Mittel für unterschiedliche Zwecke eingesetzt werden können.

Besonders spannende fiktionale Werke befinden sich an der Grenze zwischen der ersten und der dritten Ebene: Erzählungen, die zunächst wie Pseudoübersetzungen beginnen, d. h. in denen Paratexte als Fläche für Kommentare des bzw. der (fiktionalen) Übersetzer.in dienen, die später aber in die Erzählung einfließen und somit Teil der Geschichte werden. Anhand Klaus Kaindls (2010a) Analyse des Werks *Das Rätsel des Philosophen* von José Carlos Somoza wird klar, dass die Fußnoten des Textes – die zu Beginn wie Anmerkungen eines Übersetzers auftreten, später aber immer mehr mit dem Haupttext verschwimmen – als Austragungsort des

Dilemmas von Übersetzer.innen dient, die stets zwischen Autor.innenschaft und Diener.innenrolle, zwischen Sicht- und Unsichtbarkeit hin- und hergerissen sind und damit eine ambivalente Rolle im literarischen Feld einnehmen. *Das Rätsel des Philosophen* macht deutlich, dass die Übersetzer.innen stets in übersetzten Texten präsent sind und das Rezipieren eines Textes immer der Interpretation der Leser.innen bedarf. Rudolfo Walshs *Footnote* ähnelt formal gesehen dem Werk Somozas. Auch hier dienen Fußnoten dazu, einem (fiktionalen) Übersetzer Raum für seine Anmerkungen zu geben, die gegen Ende hin immer umfangreicher werden und schließlich auf der letzten Seite den Haupttext verdrängen. Arrojo (2018e) zeigt anhand dieses Werkes auf, dass Fiktion einen guten Raum bietet, um den hierarchischen Gegensatz von Eliten und Subalternen zu erforschen und die Unterdrückung und Ungleichheit aufzuzeigen, denen Übersetzer.innen im Arbeitsalltag ausgesetzt sind.

2.3.3 Reflexion und Kommentar

Wie die bisherigen Forschungsergebnisse zeigen, kann fiktionale Übersetzung wertvolle Erkenntnisse für eine Vielzahl von Disziplinen bringen, allen voran natürlich für die Übersetzungs-²⁸ und die Literaturwissenschaft, gleichzeitig aber auch für die Geschichtsforschung, die Kulturwissenschaft, die Didaktik, die Soziologie, die Gender Studies und die Postcolonial Studies.

Der Fictional Turn bzw. die Beschäftigung mit fiktionaler Übersetzung erfreut sich bis heute besonderer Beliebtheit unter Translationswissenschaftler.innen, wie die beiden 2018 erschienen Werke *Fictional Translators*, eine Monographie von Rosemary Arrojo, und der Sammelband *The Fictions of Translation*, herausgegeben von Judith Woodsworth, deutlich machen. Durchaus bemerkenswert erscheint mir hierbei die Ausweitung des Begriffs fiktionale Übersetzung, die man bei der Beschäftigung mit den Werken erkennen kann. Vor allem die in *The Fictions of Translation* veröffentlichten Beiträge machen deutlich, dass der Fictional Turn nicht mehr ausschließlich die Beschäftigung mit Übersetzung in Erzählungen umfasst, sondern auch Übersetzungen, die nicht unter „normale Übersetzungen“ fallen und dadurch selbst zur „Fiktion“ werden, miteinschließt.

Für die Analyse von Tawadas fiktional-literarischen Werken werden vor allem die ersten beiden Ebenen relevant sein. Ich werde sowohl die Inhaltsebene von Tawadas fiktionaler Literatur untersuchen und herausarbeiten, inwieweit sie sich dort mit dem Thema Übersetzung beschäftigt, als auch zeigen, dass einige ihrer originalen Texte als eine Form der Übersetzung gelesen werden können. Die dritte Ebene, *Übersetzung am Text* bzw. Pseudoübersetzungen, spielen in dieser Arbeit keine Rolle, da sich – soweit bekannt – unter Tawadas Werken keine Pseudoübersetzungen befinden.

²⁸ Bzw. allgemeiner für die Translationswissenschaft, wo auch Studien zum fiktionalen Dolmetschen dazugehören.

3 Yōko Tawada

Übersetzende Schriftstellerin oder schreibende Übersetzerin?

Dieses Kapitel widmet sich Yōko Tawada. Zunächst wird in 3.1 ihre Biographie und in 3.2 der Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke (in dem Tawada sämtliche in Deutschland erschienenen Werke veröffentlichte) vorgestellt, bevor sich 3.3 mit ihrem Verständnis von Sprache und Übersetzung auseinandersetzt und im Zuge dessen auch Einflüsse anderer Theorien auf ihr Sprach- und Übersetzungsverständnis dargelegt werden. In 3.4 wird die Thematik und Schreibweise Tawadas umrissen. 3.5 stellt schließlich einen kurzen Forschungsüberblick dar, in dem auf wissenschaftliche Studien zu fiktionaler Übersetzung bei Tawada eingegangen wird.

3.1 Biographie

Yōko Tawada (japanisch 多和田 葉子) wurde 1960 in Tōkyō geboren. Als Tochter eines Buchhändlers kam sie früh mit Büchern in Berührung und begann schon als Kind zu schreiben. Sie studierte an der Waseda Universität in Japan Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt russische Literatur. Mit 19 Jahren fuhr sie mit der Transsibirischen Eisenbahn das erste Mal alleine nach Europa. Aufgrund von politischen Unruhen in Polen 1980, beschloss Tawada, sich nicht wie geplant für das Universitätsstipendium zu bewerben, sondern begann stattdessen in einem Hamburger Buchhandel zu arbeiten. 1983, im Alter von 23 Jahren, begann sie an der Hamburger Universität Germanistik zu studieren und beschäftigte sich im Zuge dessen u. a. mit Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Roland Barthes' Semiotik der Alltagswelt, Jacques Derridas Dekonstruktion, Walter Benjamins Sprach- und Übersetzungstheorie, und feministischer Literaturwissenschaft. 1987 erschien ihre erste Buchveröffentlichung in Deutschland, der zweisprachige Prosa- und Gedichtband *nur da wo du bist da ist nichts*, mit den Originaltexten auf Japanisch und den deutschen Übersetzungen von Peter Pörtner. 1998 promovierte sie bei der Hamburger Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel. Seit 2006 lebt sie in Berlin.²⁹

Tawada schreibt sowohl auf Japanisch als auch auf Deutsch und war zeitweise als Übersetzerin und Dolmetscherin tätig. Ihre Werke wurden schon in mehrere Sprachen übersetzt und sie erhielt bereits eine Vielzahl an Literaturpreisen in Deutschland und Japan, u. a. die *Goethe-Medaille*, den *Erlanger Literaturpreis für Poesie als Übersetzung*, den *Förderpreis für Literatur der Stadt Hamburg*, den *Adalbert-von-Chamisso-Preis*, den *Gunzo-Shinjin-Bungaku-Sho* und den bedeutendsten Literaturpreis Japans *Akutagawa Sho*.

²⁹ Für eine ausführliche Biographie siehe z. B. Gutjahr und Tawada (2012).

3.2 Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke

Alle in Deutschland publizierten Werke Yōko Tawadas wurden seit ihrem Debüt 1987 im *Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke* in Tübingen veröffentlicht. Peter Pörtner, der viele Werke Tawadas aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzte, war an der Verlagsgründung beteiligt (vgl. URL: Lotter 2011).

Der Verlag entstand aus der Veranstaltungsreihe *Mittwochssalon*, die Claudia Gehrke (Verlegerin des heutigen Konkursbuch Verlags) als Studentin ins Leben rief und von 1976 bis 1980 abhielt. „Es wurde gemeinsam gekocht, gegessen und debattiert, Texte wurden vorgestellt und manchmal passierte auch Erotisches.“ (URL: Kurzporträt 2016) Die Mitglieder befassten sich mit der „Konkursmasse“ der vorangegangenen Studierendenbewegung und knüpften an deren politische Ideen und Liebes- und Lebenskonzepte an. Schließlich entschlossen sie sich eine politisch-literarische Zeitschrift zu gründen, in der Bilder, Literatur, Privatdokumente und Theorien gemeinsam Platz finden sollten und die Grenzen zwischen den – zur damaligen Zeit streng getrennten – Bereichen Theorie, Literatur und Erotik überschritten werden sollten. Dieses Vorhaben führte zur Gründung des Verlags „Konkursbuch“ am 1. April 1978. Seit 1980 publiziert der Verlag neben der Zeitschrift auch Bücher.

Zum Verlagsprogramm gehören neben Thriller-Reihen und „allgemeiner Belletristik“ auch „Bücher zwischen den Kulturen“, Reiselesebücher, Reiseführer, literarische Reisen; ebenso wird Queeres, sowie erotische Bildbände und Romane, erotische Jahrbücher und eine Buchreihe namens Liebesleben veröffentlicht. Auch Gemälde, Bilder, Videos und DVDs gehören laut offizieller Webseite des Verlags zum Programm (vgl. URL: Konkursbuch 2016).

2011 erhielt der Verlag den *Landespreis Baden-Württemberg für literarisch ambitionierte kleinere Verlage*. Die Begründung der Jury lautete:

Die verlegerischen Entscheidungen orientieren sich nicht am Mainstream, sondern sind gesellschaftlichen Entwicklungen oft einen Schritt voraus. Seit drei Jahrzehnten ist es der Verlegerin Gehrke gelungen, ein qualitativ anspruchsvolles Programm aufzubauen und kontinuierlich weiter zu entwickeln. Der Verlag geht dabei neue interessante Verbindungen zu anderen Kultur- und Sprachkreisen ein. Hervorzuheben ist die jedem Titel angemessene, künstlerisch und handwerklich sichere Buchgestaltung. (URL: Preisverleihung 2011)

Tawada schied zu diesem Anlass einen Text für Claudia Gehrke, den sie beim Empfang der Preisverleihung vortrug:

Die Zeit steht Claudia manchmal im Weg. Ihre Bücher sind aber schneller als die Zeit. Ein Buch ist eine Schildkröte und die Zeit ist ein Kamickel. Immer wieder gibt es eine neue Runde. Claudia, du bist jetzt wieder dran. Claudia legt ihre Karten für uns. Sie legt sie für die Kunst und die Literatur. Sie ist eine Fürlegerin. Danke, Claudia. Claudia blickt in die Zukunft und legt ihre Karten vor. Sie ist eine Vorlegerin. Claudia legt alle Karten gerecht also fair. Sie ist eine Fair-Legerin. (URL: Preisverleihung 2011)

3.3 Yōko Tawadas Verständnis von Sprache und Übersetzung

Yōko Tawadas Schreiben ist „Übersetzungsperformance“³⁰. Sie wandelt [...] hin und her zwischen verschiedenen Sprachen, zwischen Japanisch und Deutsch, zwischen Onomatopöien, zwischen schriftlichen, mündlichen sowie visuellen Sprachen, zwischen Lauten, Bedeutungen, Bildern usw. [...] Man könnte sagen, dass der symbolische Begriff des „Übersetzens“ durch Yōko Tawada einen neuen Bedeutungsinhalt bekommen hat. (Tanigawa 2010:351)

„Schriftliche, mündliche sowie visuelle Sprachen“ unterschiedlicher Gestalt und damit einhergehend der Begriff der Übersetzung stellen in Tawadas Texten einen wichtigen Faktor dar. Bevor ich mich ihrer Schreibweise zuwende, erscheint es mir daher sinnvoll, zunächst zu zeigen, welche Auffassung Tawada von den Phänomenen Sprache und Übersetzung hat, da diese ihr Schreiben maßgeblich beeinflusst und auch in Anbetracht meines Forschungsinteresses von Bedeutung ist.

Wie bereits im Kapitel zum Fictional Turn erwähnt, können zwar fiktionale Texte durchaus dazu beitragen, Theorien zu erweitern, auszuführen oder genau darzustellen, doch da ich mich im Analyseteil noch ausführlich mit Übersetzung in Tawadas fiktionalen Werken auseinandersetzen werde, ist es mir wichtig, in diesem Unterkapitel zunächst gezielt zu untersuchen, was die Autorin in ihren theoretischen Schriften und in Interviews zu Sprache und Übersetzung sagt, d. h. wo sie sozusagen explizit als „sie selbst“ spricht und nicht in Form einer Ich-Erzählerin oder einer anderen Erzählfigur.³¹

Bei dem Versuch, Tawadas theoretische Texte von ihren literarisch-fiktionalen abzugrenzen, stößt man jedoch sehr schnell auf folgende Schwierigkeit: Ihr Schaffen ist durchzogen von fließenden Übergängen, sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene. Zum einen sind ihre theoretischen Abhandlungen teilweise beinahe ebenso literarisch und poetisch verfasst wie ihre literarischen Texte, zum anderen bieten ihre literarischen Texte meist unzählige theoretische Überlegungen, insbesondere zu Themenbereichen der Sprache, der Kultur und der Übersetzung. Aufgrund dieses Umstands bieten die Untertitel der Werke eine geeignete Möglichkeit, diese Unterscheidung zu vollziehen. Folgt man diesen, so lassen sich unter Tawadas veröffentlichten Werken drei theoretische Abhandlungen finden, die sich unterschiedlich intensiv mit Sprache und Übersetzung beschäftigen:

³⁰ Hier handelt es sich im Text von Tanigawa um eine beabsichtigte Schreibweise mit Bindestrich, die im Zitat selbstverständlich beibehalten wurde.

³¹ Erneut verweise ich hier auf das Interview, in dem Tawada betont, dass sie mit dem „Ich“ in ihren Texten nicht sich selbst bezeichnet (vgl. Gutjahr und Tawada 2012:26).

Die älteste der drei Veröffentlichungen ist *Verwandlungen – Tübinger Poetik-Vorlesungen*³² aus dem Jahr 1998, die ihre Vorlesung an der Eberhard-Karls-Universität aus dem Wintersemester 1997/98 enthält. Sie ist in drei Kapitel geteilt, die sehr frei und assoziativ verfasste Beiträge Tawadas zu den drei Themenblöcken Sprache und Stimme (erstes Kapitel: „Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit“), Übersetzung und Schrift (zweites Kapitel: „Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung“), und Fremdheit und Verwandlung (drittes Kapitel: „Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung“) beinhalten. Tawada behandelt in *Verwandlungen* am intensivsten und konkretesten Sprache und Übersetzung, weshalb dieses Werk den meisten Stoff für das vorliegende Unterkapitel liefert.

Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur – eine ethnologische Poetologie ist Tawadas Dissertation, ebenfalls von 1998, die im Jahr 2000 verlegt wurde. Sie ist ungewöhnlich essayistisch verfasst und mutet dabei weniger wissenschaftlich an, als man es von einer Dissertation erwarten würde. Tawada untersucht in einem Vorwort und sechs Kapiteln die magische Bedeutung von Spielzeug, das ihr zufolge in der Literaturwissenschaft bis dahin kaum Platz fand und allenfalls als pädagogisches Mittel eingesetzt und untersucht wurde. Die Autorin geht ausführlich auf den von ihr im Werk hergeleiteten Begriff „Puppenschrift“ ein, eine Form der „Schrift der Objekte“, die etwas über Tawadas Sprach- bzw. Schriftverständnis verrät und deshalb hier kurz dargestellt wird.

Die jüngste der drei Erscheinungen ist der umfangreiche Band *Fremde Wasser – Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge* aus dem Jahr 2012, der neben der Vorlesung an der Universität Hamburg, die Tawada als Gastprofessorin für Interkulturelle Poetik im Sommersemester 2011 hielt, auch drei Interviews mit Tawada und die Beiträge anderer Autor.innen enthält, welche bei einer wissenschaftlichen Tagung mit dem Titel *Internationale Tagung zu Yōko Tawadas Interkultureller Poetik* im Juni 2011 vorgetragen wurden. Wasser ist für Tawada das Motiv, das die drei Teile („Tanegashima³³ – Die Europäer landen an“, „Dejima – Die Seefahrt der Sprachen“ und „Uraga – Die schwarzen Schiffe der Moderne“) der Vortragsreihe zusammenhält und für sie einen Zwischenraum darstellt, der als verbindendes Element zwischen den Ufern von Sprachen und Kulturen fungiert. Sie nimmt starken Bezug auf den ersten Kontakt zwischen Japan und anderen Nationen und die historischen Entwicklungen ihrer Handelsbeziehungen³⁴, um Machtverhältnisse, Wissenstransfer und die Wahrung des Eigenen zu thematisieren.

³² Der Untertitel „Tübinger Poetik-Vorlesungen“ scheint seltsamerweise auf dem Buchcover im Plural („Vorlesungen“) auf, während er auf der ersten Seite des Buchs im Singular („Vorlesung“) verwendet wurde. Streng genommen müsste es die Singularform sein, da sich eine Vorlesung über ein Semester erstreckt und in einer Reihe von Vorträgen abgehalten wird. Ich habe mich hier dennoch an die Version des Covers gehalten, weil sie vermutlich die offizielle Version des Titels darstellt.

³³ Es handelt sich bei den Kapitelüberschriften um japanische Inseln bzw. Orte, auf denen fremde Völker das erste Mal japanischen Boden betraten.

³⁴ Die von Tawada geschilderten Ereignisse erstrecken sich über den Zeitraum vom frühen 16. Jahrhundert bis ins 21. Jahrhundert.

Da die drei theoretischen Abhandlungen in Thema und Zugang stark voneinander abweichen und nicht alle im selben Ausmaß etwas über Tawadas Sprach- und Übersetzungsverständnis aussagen, werde ich unterschiedlich stark darauf Bezug nehmen. Was aber für alle drei Werke gilt, ist, dass Tawada keine konkreten Antworten auf „herkömmliche“ Fragen gibt, die im Zuge einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen Sprache sonst oftmals behandelt werden oder zu erwarten wären, wie z. B. „Was versteht man unter Sprache bzw. welche Formen von Sprache (z. B. Lautsprache, Körpersprache, Tiersprache, Programmiersprache etc.) gibt es oder erkennt man als solche an?“, „Welche Funktion hat Sprache?“, „Wird Sprache rein instrumentell verstanden, d. h. nur als Mittel für einen außer ihr liegenden Zweck, oder nicht?“ etc. Die Autorin hingegen wendet sich Momenten zu, die man vermutlich eher als „periphere“ oder „oberflächliche“ Erscheinungen von Sprache verstehen könnte oder vermittelt mithilfe von Erzählungen, Märchen, historischen Ereignissen, eigenen Erfahrungen und Assoziationen, oder anderen Theorien ein (teilweise nur schemenhaftes) Bild davon, was sie unter Sprache – und in weiterer Folge unter Übersetzung – versteht. Oftmals erwähnt sie bestimmte Dinge auch nur, ohne sie zu präzisieren oder auszuführen, vieles wird nur angeschnitten und nicht ausformuliert. Um Antworten auf die oben angeführten oder ähnliche Fragen zu finden oder Tawadas Auffassung zu verstehen, ist bei der Lektüre daher ein beträchtliches Maß an Aufmerksamkeit und teilweise einiges an Interpretation erforderlich.³⁵ Ich erlaube mir, an so mancher Stelle darauf hinzuweisen, wenn etwas inkonsistent erscheint, werde aber unvollständige Ausführungen Tawadas selbstverständlich nicht ergänzen.

Zunächst werde ich darauf eingehen, inwiefern sich Tawada zu Sprache äußert, dann, was sie zu Schrift(systemen) schreibt und zuletzt wird das Thema Übersetzung behandelt. Die Übergänge sind natürlich fließend, da die Phänomene stark miteinander verwoben sind und eine komplett getrennte Betrachtung unzulänglich wäre.

3.3.1 Sprache

Um Tawadas Sprachverständnis besser fassbar zu machen, werde ich drei Dimensionen beleuchten, die mir in ihren Texten als diesbezüglich bedeutend erscheinen: die *materiale Dimension*, die *soziale Dimension*, und die *epistemologische Dimension*. Ein dimensionsübergreifender und von Tawada stark in den Fokus gerückter Faktor ist die *Fremdheit* (und damit einhergehend die bzw. das Fremde sowie Fremdsprachen), die in den drei Werken immer wieder auftaucht. Viele Aspekte, die sie – vor allem in *Verwandlungen* – behandelt oder erwähnt, greift sie in Verbindung mit Fremdheit auf.

³⁵ So manche kritischen Stimmen, wie etwa Haimo Handl, stellen sogar infrage, inwiefern Tawadas Vorlesung überhaupt eine Form von Theorie liefert: „Einerseits wird behauptet, mit ihrem Schreiben schon entwerfe Yōko Tawada eine Poetik und Sprachtheorie. Nun, das ist Humbug. Für eine Theorie bedarf es schon mehr. Je nach freizügigem Umgang kann man heute ja vieles als ‚Poetik‘ hinstellen, nicht aber als Theorie. [...] Andererseits gibt der Sprachschwulst mehr vor, als er sagt.“ (URL: Handl 2013)

3.3.1.1 Materiale Dimension

In ausgeprägter Weise setzt sich Tawada mit der *materialen Dimension* von Sprache auseinander, wie dem *Körper* – im Sinne des menschlichen Körpers als auch des Schriftkörpers (der laut Tawada nicht nur zwei- sondern auch dreidimensional sein kann) –, dem *Klang* im Allgemeinen, und der *Stimme* im Besonderen.

Gleich zu Beginn des ersten Kapitels von *Verwandlungen* wirft Tawada mit einem ungewöhnlichen Vergleich das Phänomen der *Stimme* auf und beschreibt, wie diese in der *Fremde* erscheint. „Wenn man in einem fremden Land spricht, schwebt die Stimme merkwürdig isoliert und nackt in der Luft. Es ist, als würde man nicht Wörter, sondern Vögel ausspucken.“ (Tawada 1998:7) Tawada meint, dass das Gezwitscher verschiedener Vogelarten unterschiedlich klinge und dies bei uns Menschen ähnlich sei, da wir nicht nur in unterschiedlichen Sprachen, sondern auch mit unterschiedlichen Stimmen sprächen (vgl. Tawada 1998:7). Tawada konzentriert sich bei der Auseinandersetzung mit dem Akt des Sprechens auffällig stark auf die nonverbale und paraverbale Ebene, kaum auf die Bedeutung des Gesprochenen (auch wenn diese natürlich von der Art und Weise des Sprechens beeinflusst werden kann, die in manchen Sprachen mehr, in manchen Sprachen weniger bedeutungsgebend ist). Sie setzt sich weniger damit auseinander, *was* gesprochen wird, als vielmehr *wie*, *womit* und *wodurch* gesprochen wird: „In Kalifornien habe ich oft gehört, dass vom Scheitel aus gesprochen wird, während in der Steiermark das Sprechen zwischen Bauch und Schlüsselbein beginnt.“ (Tawada 1998:7)

Sie erläutert – indem sie auf Julia Kristevas Beobachtung zur chinesischen Sprache Bezug nimmt –, dass *Klangvarianten* und *Intonationen* für Kinder die ersten Unterscheidungsmerkmale des Klangflusses darstellten und deshalb Kinder, die in einer chinesischsprachigen Umgebung aufwachsen, früher als Kinder anderer Erstsprachen in den sozialen Kommunikationskodex Sprache eingeführt würden, da die chinesische Sprache mit Klangfarben operiere (vgl. Tawada 1998:8f).

Tawada beschreibt zwei Möglichkeiten des Umgangs mit Sprache in einer fremden Umgebung: Einerseits gebe es Personen, die versuchen, sich beim Sprechen der fremden Umgebung anzupassen, was auch auf paraverbaler Ebene zu beobachten sei, wie etwa der Lautstärke, der Tonlage und dem Sprachrhythmus. Tawada führt aus, dass die Stimme oft dazu diene, Menschen an eine Gesellschaft zu binden, und sie dafür unsichtbar sein müsse. Um dem zu entgehen, könne man sich andererseits, anstatt sich anzupassen, auch der „seltsamen Nacktheit der eigenen Stimme“ hingeben, denn eine fremde Stimme „bleibt undurchsichtig und unterbricht die Melodie des gemeinsamen Gesprächs, öffnet eine Lücke, die peinlich oder erfrischend sein kann“ (Tawada 1998:8). Aber auch Menschen, die ausschließlich in ihrer Erstsprache sprechen, könnten die ursprüngliche, angeborene Stimme nicht beibehalten, da es eine Spannung zwischen Integration und Fremdheit der Stimme gebe und diese einen unvermeidlichen Teil der Sozialisation darstelle (vgl. Tawada 1998:8). Laut Tawada hält die Identität der eigenen Stimme

also der Reflexion nicht stand. Wenn man beginnt, über die eigene Stimme zu reflektieren, sie als Objekt wahrzunehmen, wird man sich selbst fremd. Ich, das Subjekt, erkenne mich selbst als Objekt. Man trifft also gemäß Tawada auch innerhalb der Gesellschaft, in die man hineingeboren wurde, auf die Fremdheit der eigenen Stimme und muss sich auch hier anpassen, um sich integrieren zu können.

Tawada erzählt, dass sie vor ihrem Umzug nach Hamburg ihrer Stimme keine Bedeutung beigemessen und „sie nie als Vibration, Wellen, zitternde Nacktheit oder flatternde Vögel in der Luft [empfunden]“ (Tawada 1998:10), sondern unauffällig gesprochen habe, da der Gesamtklang der Gemeinschaft ihre Stimme verschluckt hätte. Im Gegensatz dazu sei die Verwendung einer Fremdsprache kein unauffälliger Sprechakt und die *körperliche* Komponente des Sprechens werde spürbar:

Jeder Konsonant, jeder Vokal und vielleicht auch jedes Komma durchlaufen die Fleischzellen und verwandeln die sprechende Person. Das ist vielleicht einer der Gründe, warum die Emigranten in der zweiten und dritten Generation andere Gesichter bekommen als diejenigen, die im Land der Vorfahren geblieben sind. (Tawada 1998:8)

Ihre Beschreibung eines performativen Kunstwerks verdeutlicht diese körperliche Komponente des Sprechens. In der Performance versuchte der Künstler, auf dem Kopf stehend das Wort „lispeln“ immer wieder auszusprechen, bis es ihm nicht mehr möglich gewesen wäre:

Die körperliche Anstrengung beim Sprechen verlieh der Sprache eine andere Qualität. Die Zunge verwandelte sich in ein Tier, die Lippen wurden immer unsicherer, und die Zähne störten nur noch. Um sprechen zu können, muß man über alle Organe die Kontrolle behalten. Der Mann verlor die Kontrolle, und die einzelnen Körperteile fingen an, ihren eigenen Willen zu behaupten. (Tawada 1998:10)

Tawada versteht auch das Sprechen einer Fremdsprache als künstlerisches Experiment, bei dem man die körperlichen Anstrengungen beobachten könne, wobei sie sich durchaus bewusst sei, dass das Sprechen einer Fremdsprache für viele im Ausland lebende Menschen eine Notwendigkeit darstelle (vgl. Tawada 1998:10f).

3.3.1.2 Soziale Dimension

Laut Tawada erfolgt unsere Sozialisierung also unter anderem über die Stimme, was zur nächsten, der *sozialen Dimension* führt. Darüber lässt sich wohl am meisten in *Fremde Wasser* finden, denn hier geht Tawada auf Themen wie *Macht* von Sprache oder *Realitätsbildung* durch Sprache ein.

Im ersten der drei Interviews in *Fremde Wasser* erzählt Tawada, dass sie schon als kleines Kind erkannte, wie *mächtig* Sprache sei:

[I]ch kann mich erinnern, dass ich es als kleines Kind schon sehr toll fand, wenn ich ein Wort gesagt habe. Ich konnte sehr früh sprechen und zwar auch schwierige Wörter sagen, ohne genau zu wissen, was sie bedeuten, aber wenn ich so sprach, gab es immer große Reaktionen bei den Erwachsenen. Meine Eltern haben positiv reagiert, was wahrscheinlich auch wichtig war, aber auch Freunde meiner Eltern waren erstaunt, haben gelacht oder waren schockiert. Ein kleines Kind hat ja eigentlich gar keine Macht, aber durch das Sprechen dieser Wörter war ich ganz mächtig. Alle waren auf einmal in meiner Macht. Ich konnte die Welt bewegen. (Gutjahr und Tawada 2012:30f)

Die Sprache verlieh Tawada als Kind Macht, obgleich sie die gesprochenen Wörter nicht verstand und eine derartige Wirkung des Staunens, der Freude oder der Empörung einzig dadurch auslösen konnte, indem sie die Sprache der Erwachsenen nachahmte, denn „eine konzentrierte Nachahmung kann – wie Träume – klare Abbilder der fremden Sprache darstellen“ (Tawada 1998:22). Dies verdeutlicht, dass es nicht die sprechende Person, sondern die Sprache an sich ist, die eine derartig mächtige Wirkung erzielen kann.

Sprache kann uns aber nicht nur Macht verleihen, sondern ermöglicht uns überhaupt erst einen Zugang zur Welt und prägt unser Verständnis der Dinge. Sprachen ordnen die Dinge auf der Welt auf ganz unterschiedliche Weise, wodurch verschiedene *Realitäten* entstehen. Tawada erwähnt diese Realitätsbildung aufgrund der Sprachen im ersten Teil ihrer Vorlesung:

Als ich in Hamburg lebte, hörte ich einige Male von gebildeten deutschen Frauen den Ausdruck: „wir Langnasige“. Einmal protestierte ich: „Das kann nicht sein! Nur ein Elefant kann eine lange Nase haben.“ Dabei vergaß ich, dass ein Elefant in der deutschen Sprache gar keine Nase hat. Heute noch fällt es mir psychisch schwer, Wörter wie „Rüssel“, „Maul“, „Schnauze“ oder „Pfote“ zu benutzen. Ich fühle mich dann von der Tierwelt abgeschnitten. (Tawada 2012:52)

Alleine die differierende Benennung von menschlicher Nase und tierischer Schnauze (oder im Falle des Elefanten des Rüssels) bildet eine klare Grenze zwischen den Menschen und den Tieren, während im Japanischen für Mensch und Tier dasselbe Wort Verwendung findet. Die Autorin fühlt sich aufgrund der unterschiedlichen Begriffe in eine Welt gesperrt, die sie von der Welt der Tiere trennt.

Ähnliche Überlegungen zu Grenzen findet man an jener Stelle, wo Tawada sich mit Roland Barthes' *Das Reich der Zeichen* (1981) auseinandersetzt und sie sich an der Trennung von nationalen oder kulturellen Räumen stößt:

Im Laufe des Textes störten mich die Trennwände wie „wir“, „westlich“ oder „Japan“, weil sie sich zu oft wiederholten. Gleichzeitig hatte ich das Gefühl, dass eine präzise Beobachtung einen engen Platz braucht. Man kann ihn deshalb mit Stellwänden provisorisch abgrenzen. „Osten und Westen dürfen hier also nicht als Realitäten verstanden werden, die man einander historisch, philosophisch, kulturell oder politisch anzunähern oder entgegenzusetzen suchte.“ (Tawada 2012:55)

Tawada ist es hier wichtig, die Grenzen nur für den Zweck der Beobachtung „provisorisch“ aufzuziehen, dadurch aber keine voneinander abgegrenzten Realitäten entstehen zu lassen. Sie überlegt, dass die Existenz von mehreren Realitäten Zählbarkeit voraussetze, sie Realitäten aber viel eher als Wasser begreife; dadurch möchte sie zeigen, dass die Differenzen weder sichtbar

noch haltbar seien, sondern die Grenzen verschwämmen. „Mich beschäftigte damals die grammatikalische Frage, was die sichtbare Pluralform von Wasser wäre.“ (Tawada 2012:55)

Im letzten Kapitel von *Verwandlungen* widmet sich Tawada einem ähnlichen Verhältnis. Hier geht sie aber weniger auf dasjenige zwischen eigener und fremder Kultur ein, als zwischen eigenem und fremdem Gesicht bzw. der Notwendigkeit des Dus für die Erkennung des Ichs. Sie beschreibt die Schwierigkeit, das Gesicht von Gesprächspartner.innen wirklich zu sehen, da sich in deren Augen immer der eigene Gesichtsausdruck widerspiegle, wie etwa „Unruhe, Schüchternheit, Trotzigkeit, Unlust, Menschenscheu“ (Tawada 1998:48). Homi Bhabha äußerte sich in ähnlicher Weise zu diesem Umstand des Erkennens im (anderen) Gegenüber:

I try to talk about hybridity through a psychoanalytic analogy, so that identification is a process of identifying with and through another object, an object of otherness, at which point the agency of identification – the subject – is itself always ambivalent, because of the intervention of that otherness. (Bhabha 1990:211)

Tawada verwendet die, den oder das Andere, um sich selbst fassen zu können, stellt dabei aber keinen Anspruch auf eine einzige oder klare Identität. Sie meint, dass es ein europäisches Phänomen sei, Kulturen, Menschen oder Dinge auf eine haltbare Identität festzunageln, sie selbst aber keine derartige Trennung zwischen japanischen und europäischen Identitäten vollziehe (vgl. URL: Tawada 2009).

3.3.1.3 Epistemologische Dimension

Diese Ausführungen zum Verhältnis von Eigenem und Fremdem zeigen, dass sowohl auf individueller Ebene als auch auf sprachgemeinschaftlicher bzw. kultureller Ebene das Eigene nur in Abgrenzung vom Fremdem gefasst werden kann. Dieses Begreifen durch Abgrenzung gilt dabei nicht nur für die soziale, sondern auch für die *epistemologische Dimension*, denn auch bei der Begriffsbildung kommt es zum Tragen, wie Tawada mithilfe von Ovids *Metamorphosen* darstellt:

„Zwar gab es da Erde, Wasser und Luft; doch konnte man auf der Erde nicht stehen, die Woge ließ sich nicht durchschwimmen, und die Luft war ohne Licht. Keinem Ding blieb die eigene Gestalt, im Wege stand eines dem anderen, weil in ein und demselben Körper Kaltes kämpfte mit Heißem, Feuchtes mit Trockenem, Weiches mit Hartem, Schwereloses mit Schwerem. Diesen Streit schlichtete Gott und die bessere Natur. Er schied nämlich vom Himmel die Erde und von der Erde die Gewässer, und er sonderte von der dichten Luft den klaren Himmel.“

Gott habe dann die Welt dadurch geschaffen, daß er im Chaos Grenzen gesetzt habe. Seine Arbeit war durchaus eine sprachliche Leistung. Denn materiell kann man nicht die Gewässer von der Erde trennen, da in Gewässern immer etwas Erde enthalten ist und umgekehrt. Nur durch Begriffe kann man beides voneinander trennen und sagen, hier ist das Wasser und hier ist die Erde. Das Wort „Erde“ sagt nichts darüber, was die Erde eigentlich ist, sondern das Wort macht nur klar, daß die Erde kein Gewässer, kein Himmel, keine Luft usw. ist. [D]as Buch der „Metamorphosen“ macht [...] darauf aufmerksam, daß die Definitionen fiktiv sind. (Tawada 1998:54f)

Hier manifestieren sich mehrere wesentliche Merkmale von Tawadas Sprachverständnis. Zunächst wird klar, dass sie Sprache als etwas (willkürlich) *Gesetztes* versteht: Begriffe sind nichts „Natürliches“, Definitionen sind von jemandem (Gott oder Mensch) geschaffen. Des Weiteren verdeutlicht sie, dass ein Begriff nichts darüber aussagt, was das Benannte ist, sondern es von anderen Dingen abgrenzt und sagt, was es (alles) *nicht ist*. Hier finden wir das Verhältnis von Eigenem und Fremdem vor.

Auch an einer weiteren Stelle greift Tawada Ovids *Metamorphosen* auf. Die Verwandlungsgeschichte von Echo und Narziss dient ihr zum einen dazu, den *Körper* erneut als wichtigen Faktor von Sprache zu betonen, zum anderen lässt sich in der Geschichte die *Distanz* veranschaulichen, die notwendig ist, um über etwas sprechen zu können.

Sie [Echo] hätte durch den Blick des Geliebten [Narziss] eine sichtbare Gestalt bekommen können. Statt dessen wird sie von diesem abgelehnt und körperlos. Es geht bei der Verwandlung Echos [...] um die Entstehung der Bedeutung von Echo, wie wir sie heute verwenden. Sie verwandelt sich in einen Begriff und wird auf diese Weise körperlos. In der Geschichte überlebt Echo als eine Stimme. Dagegen verliert Narziss, der sich in sein Spiegelbild verliebt hat, seine Stimme. [...] Er klagt über die Ausweglosigkeit dieses Eigensinns: „Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen! Ein neuartiger Wunsch bei einem Liebenden: Ich wollte, der Gegenstand meiner Liebe wäre nicht bei mir.“ (Tawada 1998:49)

Der Begriff „Echo“ entsteht zu dem Zeitpunkt, da Narziss sie ablehnt und eine Distanz entsteht. Echo wird körperlos. Narziss hingegen, der keine Distanz zu sich selbst einnehmen kann, verliert seine Stimme. Sprache setzt also Distanz zum Ding voraus; die Distanz ist Bedingung für die Sprache, welche sich wiederum aus an sich körperlosen (d. h. nicht in Zusammenhang mit dem benannten Gegenstandskörper stehenden) Wörtern zusammensetzt, und erst im Laut oder der Schrift einen neuen Körper findet.

3.3.2 Schrift

Grundsätzlich ist Schrift am ehesten der materialen Dimension von Sprache zuzuteilen, welche Tawada in ihrer Beschäftigung mit Schrift auch besonders ausführlich beschreibt; doch wie in den nächsten Absätzen erkennbar sein wird, lassen sich Tawadas Gedanken zur Schrift nicht ausschließlich der materialen Dimension zuordnen.

In den Abschnitten, in denen sich Tawada zu Schrift und Schriftsystemen äußert, geht sie erneut recht assoziativ und ebenso persönlich vor und beschreibt ihre eigenen Eindrücke und Schwierigkeiten beim Lesen von Texten, die im deutschen Alphabet³⁶ verfasst sind:

³⁶ Tawada spricht immer von „dem Alphabet“ und meint dabei zumeist das deutsche Alphabet, welches eine Variante des lateinischen Alphabets ist und aus dem lateinischen Grundalphabet plus vier weiteren Buchstaben – den drei Umlauten (ä, ö, ü) und dem scharfen S (ß) – besteht. Da es aber natürlich mehrere Alphabete gibt (z. B. das lateinische, das griechische, das hebräische, das koreanische Alphabet etc.), präzisiere ich es hier oftmals mit dem Adjektiv „deutsch“ oder verwende den unbestimmten Artikel.

Es ist eine Kunst, das Alphabet zu lesen. Vor kurzem stellte ich plötzlich fest, daß ich kein deutsches Buch lesen kann. Je länger ich mich mit der deutschen Sprache beschäftige, desto mehr Schwierigkeiten fallen mir ins Auge. Aber daran habe ich mich schon gewöhnt. Die Schwierigkeiten werfen Licht auf den Sprachkörper und machen ihn auf diese Weise sichtbar. Dagegen bleibt man meistens blind in einer Sache, die man beherrscht. (Tawada 1998:25)

Zwei Momente, die bereits im Unterkapitel zu Sprache vorkamen, lassen sich hier wiederfinden: Zum einen spricht Tawada erneut von der unbewussten, unauffälligen Wahrnehmung und Handhabung einer bekannten Sache: So wie sie behauptet, vor ihrem Umzug nach Deutschland (in Japan) unauffällig gesprochen und ihre Stimme nicht bewusst wahrgenommen zu haben, betont sie hier die Blindheit in einer Sache, die man beherrscht³⁷, was zum Ausdruck bringen soll, dass das Lesen in der Erstsprache ein weniger bewusster Vorgang ist als das Lesen in einer Fremdsprache. Zum anderen rückt Tawada auch hier den (Sprach-)Körper sehr stark in den Fokus; diesmal jedoch nicht den (menschlichen) Körper der sprechenden Person, sondern den Schriftkörper. Sie stellt mehrere Vergleiche zwischen dem deutschen Alphabet und den in Japan verwendeten Ideogrammen an, thematisiert auf diese Weise die unterschiedlichen Schriftsysteme (indem sie ihre unterschiedlichen Charakteristika herausarbeitet) und betont die Verbindung von Schriftzeichen, Phonetik und Bedeutung. Dies mag verwundern, denn während sie bei der Darlegung der körperlichen Komponente von mündlicher Sprache die Bedeutung außen vor ließ und bewusst auf formale Aspekte der Sprache einging, beschäftigt sie sich im Zusammenhang mit Schrift äußerst stark damit, wie bzw. wodurch die Bedeutung übertragen wird. Ob sie damit eine Wertung der Schriftsysteme vollziehen möchte, die auf unterschiedliche Art und Weise Bedeutung vermitteln, sei dahingestellt.

In Sprachen, die ein Alphabet verwenden, gibt der Schriftkörper Auskunft über die Aussprache des Wortes, aber nicht unmittelbar über die Bedeutung – es handelt sich also um ein phonetisches Schriftsystem. Die Leser:innen müssen den Schriftkörper, also den Buchstaben, zunächst phonetisch begreifen, um zur Bedeutung zu gelangen. Tawada beschreibt dies an mehreren Stellen, wie beispielsweise hier:

Was will zum Beispiel ein A mir sagen? Je länger ich einen Buchstaben anblicke, desto rätselhafter und lebendiger wird er: lebendig, weil er kein Zeichen ist, das für ein Signifikat steht. Er ist weder ein Abbild noch ein Piktogramm. Man darf ihn nicht anschauen, sondern muß ihn sofort in einen Laut übersetzen und seinen Körper verschwinden lassen. [...] Allein durch Kombinationen [von Buchstaben] entstehen Wörter. (Tawada 1998:30)

Das Schwierige am Lesen alphabetischer Texte für Tawada ist, dass der Text im Kopf in gesprochene Sprache umgewandelt werden muss und sie nicht an den Buchstaben hängen bleiben darf, da sie sonst den Sinn des Textes verliert. Es findet also eine Form von Übersetzung statt (vgl. Tawada 1998:25ff). Bei der Verwendung der chinesischen Ideogramme hingegen (*Kanji*

³⁷ Auf sehr prägnante Weise fasste schon Hegel diesen Umstand in seinem Werk *Phänomenologie des Geistes* mit dem Satz: „Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es *bekannt* ist, nicht *erkannt*.“ [Hervorhebung im Original] (Hegel 2014:35)

– wie sie im Japanischen genannt werden – die neben den *Hiragana* und *Katakana* – den beiden japanischen Silbenschriften – eines der in Japan verwendeten Schriftsysteme darstellen) ist nicht die Phonetik bedeutungstragend, sondern das Zeichen an sich.

Während ich japanisch lese, setze ich die Ideogramme nicht in Sprachlaute um. Ich nehme ein Schriftzeichen als Bild wahr und verstehe seine Bedeutung. Die gesprochene Sprache spielt dabei keine Rolle. Es stört mich daher nicht, daß ich manchmal nur die Bedeutung eines Zeichens kenne, aber nicht seine Aussprache. [...] Der Schriftkörper eines Ideogrammes ist nicht rätselhaft, denn er zeigt, was er bedeutet. Ich kann ruhig meinen Blick darauf verweilen lassen. Es besteht keine Gefahr, in Unsinn zu stürzen [...]. (Tawada 1998:27ff)

Es scheint, als würde sich Tawada hier über die vermittelnde Funktion eines Bildes hinwegtäuschen, denn ein Bild muss (wie auch ein Wortlaut) mit seiner Bedeutung verbunden werden – der Umweg über die Phonetik fällt zwar richtigerweise weg, doch das Bild muss ebenso in die Bedeutung übersetzt werden. Während also im Alphabet eine Verbindung zwischen dem Schriftkörper (dem Buchstaben) und der Phonetik und dann zwischen der Phonetik und der Bedeutung hergestellt werden muss, muss bei den chinesischen Schriftzeichen lediglich eine Verbindung zwischen dem Schriftkörper (dem Ideogramm) und der Bedeutung hergestellt werden; im Gegensatz zum deutschen Alphabet, in dem Lesende zu keiner Bedeutung gelangen können, ohne die Aussprache von Wörtern zu kennen, besteht im Japanischen und Chinesischen die Möglichkeit, einen Text auch dann zu verstehen, wenn man die (japanischen oder chinesischen) Wörter nicht (aus)sprechen kann.

Wenn Tawada sich Lesungen auf Deutsch anhört, entfalle dieses Problem des phonetischen Schriftsystems und dieselbe Sprache werde ihr zugänglicher. In Japan sei dem lauten Vorlesen von modernen Gedichten lange Zeit verachtend gegenübergetreten worden, beschreibt Tawada, da man in Lesungen die kunstvollen Zusammenstellungen der ausgewählten Ideogramme nicht vermitteln könne – das geschriebene Japanisch sei meist differenzierter als das gesprochene: Bestimmte Wörter würden zwar gleich ausgesprochen, ihre Schriftzeichen unterschieden sich aber, ebenso wie die Bedeutung; so gebe es z. B. nur eine Aussprache „oba“, aber zwei Ideogramme für das Wort „Tante“ – je nachdem, ob die Tante älter oder jünger ist als der entsprechende Elternteil, finde das eine oder das andere Schriftzeichen Anwendung (vgl. Tawada 1998:26f).

Man könnte also behaupten, Tawada wolle hier zeigen, dass in Sprachen, welche phonetische Schriftsysteme verwenden, die Aussprache wichtiger sei, da nur sie die Bedeutung vermitteln könne, während in Sprachen wie Japanisch oder Chinesisch, in denen die Ideogramme differenzierter sind als die Laute, die Schrift im Vergleich zur Phonetik eine übergeordnete Rolle einnehme. Hier zeigt sich erneut, dass Tawada nicht allgemeine Aussagen zu Sprache tätigt, sondern vielmehr von einzelnen Sprach- und Schriftsystemen ausgeht (meist der japanischen und deutschen) und aus konkreten Beobachtungen zu ihrer Sprachauffassung gelangt.

Die unterschiedliche Lesart der Schriftsysteme hänge außerdem eng mit dem Aufbau und der Geschichte der Schrift zusammen:

Während man ein Ideogramm nicht auseinandernehmen kann, kann man jedes alphabethisch geschriebene Wort sofort zerteilen und neu zusammensetzen. Allein durch diese oberflächliche, technische Operation kann man den Sinn des ganzen Satzes zerstören. Wenn man die Buchstaben anders aneinanderreicht, entsteht ein ganz anderer Sinn. (Tawada 1998:30)

Laut Tawada kann es gefährlich sein, „einen Buchstaben in die Welt zu setzen“ (Tawada 1998:31), weil man als Autor.in oder Setzer.in nicht wissen könne, was daraus werde. Aus einem B könne eine Blume, genauso aber auch eine Bombe werden, meint sie. „So unzuverlässig, unberechenbar und überraschend ist jeder Buchstabe des Alphabets.“ (Tawada 1998:31)

Obwohl Tawada auf den Ursprungsmythos verweist, der besagt, dass der Erfinder der chinesischen Zeichen von Vogelfußspuren inspiriert worden sei, behauptet sie, dass das deutsche Alphabet im Vergleich zu den Ideogrammen eher den Charakter einer Naturschrift habe. Dabei meint sie aber vielmehr die Form der Buchstaben als deren Ursprung:

Risse und Spalten im allgemeinen erinnern mich an Schriftzeichen. Auf der Oberfläche eines ausgetrockneten Feldwegs, einer Holztür oder einer Ledertasche entdeckte ich Buchstaben: H, I, L, F, E usw. Im Unterschied zu den chinesischen Ideogrammen hat das Alphabet den Charakter einer Naturschrift, die darauf wartet, gelesen zu werden. [...] Manchmal betrachte ich meine Hand und versuche, alle Buchstaben des Alphabets auf der Hautoberfläche zu entdecken Ein Aus-der-Hand-Lesen im wörtlichen Sinn. (Tawada 1998:33)

Diese Verwendung des Wortes „Naturschrift“ scheint mir etwas missverständlich, wenn man bedenkt, dass im sprachphilosophischen Kontext viele Überlegungen darüber, ob Sprache etwas Natürliches oder etwas Gesetztes sei, weniger die Form des Schriftkörpers meinen, als vielmehr deren Ursprung³⁸. Auch die Tatsache, dass Tawada selbst davon spricht, dass die chinesischen Ideogramme von Vogelfußspuren inspiriert worden seien, könnte nahelegen, diesem Schriftsystem ebenso etwas Natürliches zuzuschreiben. Tawada hingegen betrachtet hier wieder einmal ausschließlich den Körper der Schrift und die Möglichkeit, diesen in der Natur zu entdecken, um zu dieser Aussage zu gelangen.

Sie führt aus, dass die chinesischen Ideogramme – ähnlich ägyptischer Hieroglyphen – nicht als Symbole oder Metaphern zu verstehen seien, sondern als Schriftzeichen, die deutlich machten, dass die Bildlichkeit der Schrift nichts mit dem konkreten Bild zu tun haben müsse, sondern viel eher mit Erinnerungen (vgl. Tawada 1998:29). Die japanische Kulturgeschichte sei in den Gesamtkörper der gigantischen Anzahl von Ideogrammen eingeschrieben. Laut Tawada wird in der japanischen Kulturgeschichte dem chinesischen Ideogramm ein abstrakter Charakter zugeschrieben.

³⁸ Schon in der griechischen Philosophie der Antike wurde die Frage des Ursprungs der Sprache erörtert, wie z. B. in Platons *Kratylos* (2014).

Viele abstrakte Begriffe, die früher im Japanischen nicht existierten, wurden gemeinsam mit den Schriftzeichen von China nach Japan überliefert. Ein Zeichen wird wie ein Bedeutungspaket geliefert. Zu den verschiedenen Zeiten versuchte man immer aufs neue, den Inhalt des Pakets zu deuten und zu analysieren, aber man kann es nicht öffnen. Denn das Paket besteht – was bei einem Schriftzeichen immer der Fall ist – nur aus Verpackungspapier und Schnurbändern [sic!]. Ein Schriftzeichen behält dieselbe Gestalt, auch wenn die Zeiten sich verändern und die Menschen es anders lesen oder deuten. In einem solchen Schriftsystem gewinnt man den Eindruck, die Welt würde aus einer bestimmten Anzahl unauflösbarer Elemente bestehen. (Tawada 1998:28)

Ein Ideogramm hat oft mehrere Bedeutungen, die sich im Laufe der Geschichte in ihm eingeschrieben haben. Tawada meint, „[e]in Zeichen ist ein Bild, das mehrmals übermalt wurde“ (Tawada 1998:30).

Tawada erzählt, dass man nach dem Zweiten Weltkrieg Überlegungen angestellt habe, das japanische Schriftsystem durch ein Alphabet zu ersetzen, dies aber unter anderem deshalb nicht geschehen sei, da die Tradition des Konfuzianismus nicht geschwächt werden sollte, und dieser im Laufe der Geschichte stark mit dem Ideogramm zusammengewachsen sei. „Man pflegt die Bilderschrift wie Ahnenbilder.“ (Tawada 1998:28) Tawada macht hier auf die soziale Dimension von Schrift aufmerksam: Sprache, insbesondere Schrift, transportiere und bewahre Geschichte – mithilfe der Ideogramme bleibe die geschichtliche Komponente in besonderem Ausmaß erhalten und im wahrsten Sinne des Wortes „sichtbar“: der Schriftkörper bewahre den Konfuzianismus auf, binde so die Gesellschaft an diese Tradition und stelle ein gesellschaftliches Einheitsmoment dar.

In ihrer Dissertation *Spielzeug und Sprachmagie* beschäftigt sich Tawada ausführlich mit einer sehr speziellen Form von Schrift, die Einflüsse von Jacques Derrida und Walter Benjamin erkennen lässt. Derrida kritisiert Claude Lévi-Strauss' Auffassung, die auf Kürbissen eingeritzten Zeichnungen des indigenen Volkes der Nambikwara wären keine Schrift. Er verweist darauf, dass diese Darstellungspraktiken durchaus Schriftcharakter hätten, da es sich „um Schemata [handelt], die eine Genealogie und eine soziale Struktur beschreiben, erklären und niederschreiben“ (Derrida 2013:218) und die Genese der Schrift ebenfalls an eine Genealogie gebunden sei. Von dieser Bestimmung der Schrift geht Tawada aus und sieht Genealogie und soziale Strukturen nicht nur in zweidimensionaler Schrift, sondern auch in dreidimensionalen Objekten, denen sie sich ausführlich widmet. „Die Schrift, die nicht aus geschriebenen Zeichen, sondern aus Gegenständen besteht, bezeichne ich als ‚Schrift der Objekte‘“³⁹ (Tawada 2000:98), so Tawada, die diese „Schrift der Objekte“ von Foucaults „Schrift der Dinge“ abgrenzt, da letztere eine von Gott geschriebene Schrift sei, während erstere von verschiedenen Menschen immer wieder neu

³⁹ Tawadas Erweiterung der Schrift, die sie nun nicht mehr an eine Zweidimensionalität gebunden sieht, sondern in alltäglichen Gegenständen und Objekten erkennt, lässt Einflüsse Walter Benjamins und seiner Sprachtheorie vermuten, in der er jeglichem Gegenstand eine Sprache zuerkennt: „Das Dasein der Sprache erstreckt sich aber nicht nur über alle Gebiete menschlicher Geistesäußerung, der in irgendeinem Sinn immer Sprache innewohnt, sondern es erstreckt sich auf schlechthin alles. Es gibt kein Geschehen oder Ding weder in der belebten noch in der unbelebten Natur, das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen.“ (Benjamin 2006a:140f)

hergestellt werde. Tawada meint, bei der „Schrift der Objekte“ gehe es nicht um die Lektüre, sondern um das Schreiben, da nur der wiederholende Schreibakt die Sichtbarkeit gewährleiste und sie nie endgültig fertiggestellt werden könne (vgl. Tawada 2000:98).

Unter den verschiedensten Gegenständen, mit denen man die Schrift der Objekte schreiben kann, bieten die Puppen einige Vorteile. Sie können z. B. eine Genealogie oder eine soziale Struktur darstellen, indem sie lebende oder tote Menschen abbilden und diese typologisieren oder in einer bestimmten Konstellation einordnen. Im Unterschied zu Buchstaben halten sie nicht die Namen der Menschen fest, sondern ihre Physiognomien, ihre Körperhaltungen und ‚äußerliche‘ Merkmale sozialer Gruppen. Die Schrift, deren Schriftkörper aus Puppen besteht, [bezeichne ich] als „Puppenschrift“ [...]. (Tawada 2000:98)

Tawada beschreibt, inwiefern die Rangfolge, in der indonesische Schattenfiguren in einer Kiste liegen und aufbewahrt werden, religiöse und soziale Ordnungen darstelle und wie dieselben Puppen – die für Tawada den Schriftkörper darstellen –, wenn sie im Theater altindische Mythen, hindujavanische Epen oder islamische Sagen erzählen, eine ganz andere Funktion von Schrift erfüllen. „Die Leinwand erinnert an das Blatt Papier, und während des Spiels erscheinen die Puppen wie Schriftzeichen, als wären sie mit schwarzer Tinte geschrieben.“ (Tawada 2000:99) Die japanischen Hinanigyô-Puppen hätten ebenfalls den Charakter einer Schrift. Zum Mädchentag würden sie in einer genauen Rangfolge auf dafür gebaute Stufen platziert. Sie hielten so die gesellschaftliche Norm der vertikalen Hierarchie vom Kaiserpaar bis zu den Mägden und Knechten fest. Als Beispiel für die europäische Puppenschrift führt Tawada Schachfiguren und die Figuren der Weihnachtskrippe an, wobei die Aufstellung der Krippe anders als die japanischen Hinanigyô-Puppen keiner vertikalen Hierarchie folge, sondern einer anderen festen Ordnung. „Die Topographie ist eines der wichtigsten Ausdrucksmittel der Puppenschrift“. (Tawada 2000:101) Gleichzeitig betont Tawada aber, dass nicht nur Macht und Hierarchie mithilfe von Puppenschrift festgehalten werde, sondern auch die Trauer von Opfern in Puppenschrift erkennbar sei, v. a. im Puppentheater (vgl. Tawada 2000:99ff). Sie verweist erneut auf Roland Barthes’ *Das Reich der Zeichen*, in dem Barthes die Puppen des japanischen Bunraku-Theaters als Schrift liest:

Der *Bunraku* praktiziert also drei gesonderte Schriften, die er gleichzeitig an drei Orten des Schauspiels zu lesen gibt: die Marionette, den Spieler und den Sprecher: die ausgeführte Gebärde, die ausführende Gebärde und die stimmliche Gebärde. [Hervorhebung im Original] (Barthes 2012:70)

Tawada meint, das Puppentheater sei besser in der Lage, die Diskrepanz zwischen Stimme und Schriftkörper zu zeigen als das Theater mit Schauspieler:innen, da letztere mit ihren eigenen Stimmen körperlich verbunden sei, während die Bunraku-Puppe völlig unabhängig von der ihren Körper in Szene setzenden Stimme sei (vgl. Tawada 2000:103).

Hier lässt sich eine Parallele zu Tawadas Beschreibungen in *Verwandlungen* feststellen, wo Tawada beschreibt, inwiefern sich auf Oberflächen (wie Feldwegen, Holztüren oder Ledertaschen) Schriftzeichen und Buchstaben finden ließen. Die Oberfläche diene als Medium, Sprache sichtbar zu machen. In *Spielzeug und Sprachmagie* führt Tawada diesen Gedanken weiter aus und wendet sich damit der Oberfläche von Puppen zu, um aus ihr etwas abzulesen.

Tawada betont die Unabhängigkeit der Puppenschrift. Sie sei weder Vorgängerin noch Weiterentwicklung der zweidimensionalen Schrift, da es Tawada zufolge keine lineare Entwicklung von Schrift gibt. Sie weist darauf hin, dass man in Europa neben der phonetischen Schrift auch Ideogramme (z. B. Zahlen) und Piktogramme verwendet. Diese könnten zwar „schnell und korrekt in die phonetische Schrift übersetzt werden“, dies gelte aber nicht für jede Schriftform. Dass die Puppenschrift nicht so einfach übersetzt werden könne, habe oftmals Ethnolog:innen, die „fremde Puppen mit der Hoffnung auf Übersetzbarkeit betrachteten“ (Tawada 2000:103), enttäuscht.

3.3.3 Übersetzung

Damit gelangen wir nun zur Übersetzung. Nicht nur in *Spielzeug und Sprachmagie*, sondern auch in *Verwandlungen* gelangt Tawada vom Schriftkörper zur Übersetzung und damit zugleich zur Unübersetzbarkeit:

Es ist eigentlich nicht der Text, den man nie übersetzen kann, sondern die Schrift. Wenn ich einen Text sinngemäß übersetzen will, entferne ich mich zuerst von den Buchstabenkörpern. Ich lese deutsche Sätze laut vor, übersetze den gesprochenen Inhalt in Denkbilder und versuche dann, diese Bilder auf japanisch zu beschreiben. Das ist eine kommunikative Übersetzung, aber keine literarische. 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. (Tawada 1998:35)

Tawada trennt hier kommunikative und literarische Übersetzung, die sich dadurch unterscheiden, dass erstere die *Unübersetzbarkeit* des Schriftkörpers ignoriere, während zweite mit ihr umgehe, indem sie strikt der *Wörtlichkeit* nachgehe. Auch hier rückt Tawada erneut die materiale Dimension eines Textes, also den Schriftkörper, in den Mittelpunkt. Diese Betonung auf die Unübersetzbarkeit der Buchstaben scheint ihr wesentlich zu sein, denn sie führt weiter aus, dass „gebildete und eingebilddete Leser gerne über die mangelhafte Leistung der Übersetzer“ moderner Gedichte sprächen, ohne dabei darauf zu achten, „wie die Übersetzung die Unübersetzbarkeit umgeht. Eine interessante Verschiebung, eine erfrischende Entstellung oder eine wahnhaft Verrückung in die eigene Sprache ist doch eher eine Leistung der Übersetzung“ (Tawada 1998:35). Sie erachtet es als essenziell, dass eine literarische Übersetzung als solches erkennbar sei, was sich in der Übersetzung durch einen unüblichen Sprachgebrauch der Zielsprache ausdrücke.

Triviale Mündel loben sie [die Übersetzung], wenn die Sprache der Übersetzung natürlich klingt. Die Übersetzung lasse den Leser vergessen, daß sie Übersetzung sei. Dieses Lob zeugt von einer verdrehten Logik. Man sagt doch auch nicht: Diese Literatur ist gut, weil man fast vergißt, daß es Literatur ist. (Tawada 1998:35)

Tawada findet es ganz im Gegenteil reizvoll, wenn Leser:innen in Übersetzungen die Ausgangssprache spüren können. Sie meint, dass die Übersetzung nur die Oberfläche des Textes abtaste und dabei vom Kern unabhängig bleibe (vgl. Tawada 1998:35f). Hier lassen sich gleich mehrere Überlegungen Walter Benjamins wiedererkennen, wenn auch zum Teil in abgeänderter Form. In seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* beschreibt auch er die Notwendigkeit der strikt wörtlichen Übersetzung, um mithilfe der dadurch erlangten, unüblichen Syntax im Zieltext auf die reine Sprache zu verweisen:

Es ist daher, vor allem im Zeitalter ihrer Entstehung, das höchste Lob einer Übersetzung nicht, sich wie ein Original ihrer Sprache zu lesen. [...] Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. (Benjamin 2006b:18)

Im Gegensatz zu Tawada, die als Reaktion auf das Unvermögen den Schriftkörper zu übersetzen, Wörtlichkeit fordert, stellt sie für Benjamin die Möglichkeit dar, sich der reinen Sprache zu nähern, was ihm zufolge das Ziel einer jeden Übersetzung sein soll und ihren Wert ausmacht:

[A]lle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen [beruht] darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keine einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache. [...] In ihr [der Übersetzung] wächst das Original in einen gleichsam höheren und reineren Luftkreis der Sprache hinauf [...]. Denn sie bedeutet eine höhere Sprache als sie ist und bleibt dadurch ihrem eigenen Gehalt gegenüber unangemessen, gewaltig und fremd. (Benjamin 2006b:13ff)

Benjamin betont, dass nicht Mitteilung bzw. Aussage einer Dichtung das Wesentliche seien, weshalb es sich bei Übersetzungen, die bloß Mitteilung wiedergeben, um schlechte Übersetzungen handle (vgl. Benjamin 2006b:9). Gleichsam scheint auch für Tawada nicht der Inhalt eines literarischen Textes dasjenige zu sein, das literarische Übersetzer:innen zu übersetzen hätten, sondern die Schrift.

Tawada geht sogar soweit, zu behaupten, es gebe Texte, die wie Übersetzungen wirkten, ohne welche zu sein. Sie schreibt von Kleist und Kafka, zwei Autoren, die ihrer Meinung nach fähig gewesen wären, solche übersetzungsähnlichen Originaltexte zu verfassen. Sie vermutet, dass ein literarisches Werk später seinen Originaltext finden könne, wobei es sich durchaus um mehrere Originale handeln könne, die ge- und erfunden werden (vgl. Tawada 1998:36ff).

„[I]ch finde, daß die übersetzte Literatur auch faszinierend ist und daß sie nicht weniger wert ist als die Originalliteratur“ (Kloepfer und Tawada 1998:12f) meinte Tawada im Gespräch *Also, es gibt kein Original*, das sie mit japanischen Germanist.innen führte. Als sie danach gefragt wurde, was denn das Original sei, kam sie gar zu dem Schluss, dass es gar kein Original gebe, da auch der im Alltag als Original geltende Text eigentlich eine Übersetzung darstelle:

Normalerweise bezeichnen wir den entstandenen, geschriebenen Text als Original, aber es gibt ja noch ein Vorher, bevor dieser Text so endgültig auf dem Papier steht. Und wenn man schon in dem Moment, wo man schreibt, richtig ausformuliert, ist das wie eine Übersetzung aus der Idee. – Die eigene Idee übersetzt man in die richtige Sprache. Insofern ist es ja kein Original, was auf dem Papier steht. Und die Idee ist bei mir die Übersetzung von den Bildern, die davor sind und deshalb auch kein Original. Und die Bilder kommen aufgewacht aus dem Dunkel, aber sie kommen ja erst, weil etwas anderes, das nicht das Original ist, darauf blickt. Also, es gibt kein Original! (Kloepfer und Tawada 1998:14f)

In *Der Tod des Autors* beschreibt Roland Barthes einen ähnlichen Umstand: Jeder Text beinhaltet Intertextualität und bestehe nur aus einer Ansammlung anderer Texte; die Schriften seien immer schon Übersetzungen – und damit keine Originale:

Seine [die des Schreibers] einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. Wollte er sich *ausdrücken*, sollte er wenigstens wissen, daß das innere „Etwas“, das er „übersetzen“ möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen [...]. [Hervorhebung im Original] (Barthes 2002:108)

3.3.4 Reflexion und Kommentar

Zusammenfassend kann man sagen, dass Tawada sowohl Sprache im Allgemeinen als auch Schrift und Übersetzung im Besonderen in vielfältiger Weise beschreibt, aber auch häufig *um-*schreibt. Umschreiben in zweifacher Hinsicht: Einerseits indem sie um die Kernthemen von Sprache, Schrift und Übersetzung *herumschreibt*, andererseits da sie auch herkömmliche Definitionen dieser Phänomene *umschreibt* im Sinne von *verändert*.

Tawada zeigt auf, inwiefern Stimme und Klang wesentliche Instrumente der Sozialisierung darstellen und inwiefern eine Integration in einer fremden Umgebung, die Anpassung an die Sprache – v. a. auf nonverbaler und paraverbaler Ebene – erfordert. Sie weist auf die Macht der Sprache und die Realitätsbildung durch Sprache hin und beschäftigt sich mit wesentlichen Momenten der Begriffsbildung, wie etwa der notwendigen Distanz zum benannten Objekt oder der gesetzten Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden. In ihrer Auseinandersetzung mit Schrift betont sie die Unterschiede zwischen phonetischen Schriften und Ideogrammen und verweist darauf, inwiefern Schrift dazu beiträgt, Geschichte und Traditionen zu bewahren und fortzuführen. Literarische Übersetzung ist für sie streng an die Übertragung des Schriftkörpers gebunden bzw. an den Umstand, mit der Unübersetzbarkeit dieses Körpers umzugehen, wodurch ein unkonventioneller Sprachgebrauch in der Übersetzung gewährt wird.

Die Lektüre der drei Texte zeigt auch, dass die Grenze zwischen Form und Inhalt in Tawadas Texten fließend zu sein scheint. Sie thematisiert nicht nur Sprache und Übersetzung bzw. setzt sich theoretisch damit auseinander, sie vollzieht sogar in ihnen eine Art der Übersetzung auf der Formebene: Sie verwendet viele Metaphern und Geschichten, was – so behaupte ich – als eine Form der Übersetzung gesehen werden kann; bestimmte Inhalte werden in Bilder *übersetzt*. Tawada geht sehr persönlich und unkonventionell an die Thematik heran; sie assoziiert sich von einer Bedeutung zur nächsten und versteht dieses Arbeiten mit Sprache als einen *kreativen Prozess*. Zwar stellen Grenzen – seien es Grenzen zwischen Kulturen, Sprachen oder Begriffen – für sie eine Notwendigkeit dar, um Dinge beobachten oder beschreiben zu können; diese sollten aber als keine fixen Entitäten verstanden werden, sondern eher als Realitäten, die wie aufeinandertreffende Wasser fließend ineinander übergehen. Das Ganze ist auch insofern sehr persönlich, da sie besonders auf die japanische und deutschsprachige Kultur und Schrift eingeht und sehr konkrete Unterschiede herausarbeitet.

In ihrer Auseinandersetzung mit mündlicher Sprache beschäftigt sie sich auffällig stark mit nonverbalen und paraverbalen Elementen von Sprache, während sie sich bei der Schrift auf die Suche nach der bedeutungstragenden Komponente begibt und diese beleuchtet, sodass selbst dreidimensionale Puppen plötzlich gelesen und als „Schrift der Objekte“ verstanden werden können. Tawadas Übersetzungsverständnis ist ebenfalls weit ab von restriktiven Definitionen, die nur Übersetzungen zwischen einer menschlichen Ausgangssprache und einer menschlichen Zielsprache kennen, sondern umfasst auch Übersetzungen ohne Original oder Übersetzungen, die vielmehr auf der Oberfläche stattfinden als den Inhalt zu übertragen.

3.4 Thematik und Schreibweise

Dass zwischen Form und Inhalt ein dialektisches Verhältnis besteht, lässt sich wohl kaum besser darstellen, als an den unterschiedlichen Texten von Yōko Tawada, wie auch schon im vorangegangenen Unterkapitel erkennbar wurde. Tawada ist wahrlich eine Meisterin darin, das wechselseitige Verhältnis zwischen Form und Inhalt sichtbar zu machen und den Inhalt bzw. das Thema eines Textes in dessen Form widerzuspiegeln. Gerade deshalb erscheint es naheliegend, Thematik und Schreibweise bei Tawada nicht einzeln zu behandeln, sondern gemeinsam zu beschreiben. Ihr Verständnis von Sprache und Übersetzung spiegelt sich dabei selbstverständlich auch in ihrem literarischen Schreiben wider.

„Was ich wirklich mache, wissen nur Leute, die meine Bücher lesen. Und das ist sowieso nicht mit einem Wort zu beschreiben“ (URL: Tawada 2009), meinte Tawada in einem Interview, das sie 2009 gab. Damit hat die Autorin durchaus recht: Es ist unmöglich, in nur einem Wort Tawadas literarisches Tun darzustellen. Dennoch gibt es einige Schlüsselbegriffe, die immer wieder genannt werden und erahnen lassen, was Tawada in ihren Texten denn „wirklich macht“.

Termini wie *cross-language*, *cross-culture* und *cross-genre*, *Mehrsprachigkeit* und *Mehrschriflichkeit* oder aber das Verhältnis zwischen *dem Fremden* und *dem Eigenen* charakterisieren Tawadas transkulturelle Poetik auf sehr treffende Art und Weise. Das Verhältnis von *Sprache* und *Körperlichkeit* spielt (wie schon in ihren theoretischen Werken) eine tragende Rolle in ihren literarischen Texten und auch die Begriffe *Übersetzung* und *Exophonie* werden häufig in einem Atemzug mit Tawadas Schreiben erwähnt. Doch was genau ist mit diesen Begriffen gemeint, in welchem Verhältnis stehen sie zueinander und welche Rolle spielen sie in Tawadas Literatur? Die folgenden Absätze sollen eine zusammenhängende Antwort auf diese Fragestellungen geben.

Tawada thematisiert in einer Vielzahl ihrer Werke – sei es in Form von Essays, Romanen, Erzählungen, Gedichten, Hörspielen, Theaterstücken, Performances oder Mischformen dieser Genres⁴⁰ – sprachliche und kulturelle Merkmale und Differenzen, v. a. der japanischen und deutschsprachigen Kultur, beschäftigt sich – oftmals auf experimentelle, spielerische und assoziative Weise – intensiv mit der Fremdheit, die man unweigerlich erfährt, wenn man mit einer fremden Sprache oder Kultur in Berührung kommt, und greift im Zuge dessen immer wieder das Konzept der Übersetzung auf.

Zu Beginn ihrer Zeit in Hamburg sprach Tawada für längere Zeit kaum Japanisch, war aber auch der deutschen Sprache noch nicht mächtig. Sie sagt, sie habe sich in dieser Phase vom Japanischen getrennt und in einem Zustand gelebt, in dem sie „ohne Sprache etwas empfinden, denken und sich entscheiden“ musste. Als sie ihre verlorene Muttersprache wiederfand, war es, als ob „das Japanische, das sie einst beherrscht hatte, einmal gestorben und in einem anderen Körper wiedergeboren wäre“. In dieser Zeit, so Tawada, begann sie „dieses sprachlose Leben ins Deutsche oder ins Japanische zu übersetzen“ (zitiert nach Mae 2010a:36). Somit kann man behaupten, Übersetzen stelle den Anfang Tawadas literarischen Schaffens dar. Ausgangspunkt und Material bieten der Autorin dabei seit Beginn ihres Schreibens ihre eigenen Fremdheitserfahrungen, die eine wesentliche Rolle in ihrem Leben spiel(t)en. Es geht ihr aber nicht um ein besonderes Verständnis des Fremden, sondern darum, eine literarische Strategie zu entwickeln, in der neben dem kulturell Anderen auch das kulturell Eigene fremd erscheint, wodurch der Unterschied und die Grenze zwischen dem Fremden und dem Eigenen verschwimmen und nur mehr der Prozess und die ästhetische Methode der Verfremdung bleiben (vgl. Mae 2010a:35f). Tawada ist es wichtig, die Grenzen nicht einfach zu überschreiten oder Brücken dazwischen zu bauen, denn eine solche Grenzüberschreitung und der Versuch, alles zu verstehen, würden zu einer Verarmung der Möglichkeiten beider Sprachen führen. Die Autorin

⁴⁰ In einem Interview zum Thema Genre meinte Tawada: „Meine Theaterstücke sind wahrscheinlich keine richtigen Theaterstücke und meine Gedichte sind keine richtigen Gedichte und Prosatexte sind wie Gedichte und die Theaterstücke sind wie Postkarten. Ich komme nicht klar mit diesen Gattungen.“ (URL: Tawada und Jarzeblinski 2005).

möchte hingegen die Grenzen bewohnen und pflügen. Mit Pflügen meint Tawada, die Vielfältigkeit und Komplexität der beiden Sprachen und Kulturen zu genießen (vgl. Tanigawa 2010:354). Es geht ihr also nicht darum, kulturelle Unterschiede als Bestätigung von Differenzen aufzuzeigen, sondern sie möchte das Denken in Gegensätzen überwinden, indem sie sowohl das Fremde als auch das Eigene kritisch befragt und dadurch ein Verfahren der Dekonstruktion von Kulturen in Gang setzt. Es sind nicht die Sprachen selbst, die ihr wichtig sind, sondern vielmehr der Zwischenraum zwischen den Sprachen (vgl. Mae 2010b:370).

Die eingangs erwähnten Begriffe *cross-language*, *cross-culture* und *cross-genre* nehmen also im Zusammenhang mit Tawada eine spezielle Form an, denn es geht in ihren Texten nicht nur darum, sprach-, kultur- und genreübergreifend zu arbeiten, sondern sich *zwischen* Sprachen, Kulturen und Genres anzusiedeln und diesen Raum des *Dazwischen-Seins* als kreativen Ort zu nutzen, in dem auch das Verhältnis zwischen *Eigenem* und *Fremdem* hinterfragt wird. Auch Homi Bhabha spricht von einem ähnlichen Raum, dem *Dritten Raum*, den er als Ort der Hybridität versteht, wo Neues verhandelt wird und entsteht:

[H]ybridity to me is the “third space” which enables other positions to emerge. This third space [...] sets up new structures [...]. The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation. (Bhabha 1990:211)

Diesen (Grenz-)Raum bespielt Tawada mit ihren Texten und Figuren und schöpft aus ihm die Essenz für ihre außergewöhnlichen Werke, findet an diesem Ort unkonventionelle Wege, Sprache und Kultur zu thematisieren und darzustellen.

Tawada veröffentlicht Texte unterschiedlicher Genres sowohl auf Deutsch als auch auf Japanisch; das Außergewöhnliche daran ist, dass sich nicht nur in ihrem Œuvre beide Sprachen wiederfinden, sondern auch innerhalb einzelner Werke, ja, dass Tawada sogar innerhalb eines einzigen Textes und innerhalb einzelner Sätze beide Sprachen, beide Kulturen und beide Schriftsysteme einfließen lässt. Dies tut sie auf vielfältige Art und Weise: Zunächst gibt es einsprachige Werke, sowohl auf Japanisch als auch auf Deutsch, die oftmals auch nur in der jeweiligen Sprache existieren. Vor allem japanische Texte übersetzt Tawada kaum ins Deutsche. Werke, die Tawada vom Deutschen ins Japanische „übersetzt“, unterscheiden sich oftmals in den beiden Sprachen sehr stark voneinander, z. B. *im Bauch des Gotthards* bzw. ゴットノソルト鉄道 (*Gottharto tetsudo*) (1996a). Des Weiteren gibt es jene zweisprachigen Werke, in denen Tawada das japanische Original mit der deutschsprachigen Übersetzung in einem zweisprachigen Band veröffentlicht, wobei die japanische und die deutschsprachige Version Seite an Seite nebeneinanderstehen und die Übersetzung auf diese Weise ebenbürtig neben dem Original zu lesen ist, z. B. *nur da wo du bist da ist nichts* (1987). Ein andermal stellt die Autorin an den Anfang jeden Kapitels eines eigentlich deutschsprachigen Romans einzelne chinesische Ideogramme, ohne diese zu übersetzen, z. B. *Schwager in Bordeaux* (2008a). Der Text, in dem sich die beiden Sprachen bisher am meisten vermischten, ist wohl das Gedicht *Die Mischschrift des*

Mondes (2010), das Tawada ursprünglich auf Japanisch schrieb, dann ins Deutsche übersetzen ließ und schließlich Jahre später teilweise ins Japanische zurückübersetzte. Sie übertrug jene Teile des Gedichts zurück ins Japanische, die in einem japanischen Text mit Kanji geschrieben würden, sodass schließlich die grammatikalischen Funktionen (die im Japanischen mit der japanischen Silbenschrift, nicht mit Kanji ausgedrückt werden) auf Deutsch stehenblieben, während sie die bedeutungstragenden Wörter in chinesische Ideogramme (zurück)übersetzte.

Damit wären wir bei den Begriffen *Mehrsprachigkeit* und *Mehrschriftlichkeit* angekommen; auch der hohe Stellenwert und die stete Präsenz der *Übersetzung* in den literarischen Werken der Autorin werden immer klarer ersichtlich. Dieses für Tawada sehr wichtige Phänomen der Übersetzung spiegelt sich also in der Gestalt bzw. Form ihrer Texte; aber auch inhaltlich stößt man in den Werken immer wieder darauf. Dies zeigt sich z. B. darin, dass viele der Protagonistinnen (meist Frauen japanischer Herkunft) mit Sprache und Übersetzung zu tun haben, sei es als Übersetzerinnen und Dolmetscherinnen oder aber als Reisende, die sich der neuen Kultur und Sprache ausgesetzt fühlen. Sie stoßen auf Probleme der Fremdsprachigkeit und des Übersetzens und erleben, wie Sprache zur Machtausübung verwendet werden oder eine sinnliche Unmittelbarkeit darstellen kann (vgl. Mae 2010b:372). Sie sind also Figuren, die sich im Dazwischen befinden. Ihr Umgang mit diesem Umstand des *Dazwischen-Seins* und der Konfrontation mit einer fremden Kultur und Sprache stehen im Mittelpunkt dieser Erzählungen. Tawada lässt die Protagonistinnen auf oft ungewöhnliche Weise einen Zugang zur fremden Sprache und Kultur finden, ohne ihnen dabei ein Wörterbuch zur Verfügung zu stellen. Sie gehen assoziativ vor, tasten sich entlang der Phonetik, des Schriftbildes oder anderer Hinweise voran und generieren ihre eigenen Bedeutungen.

Auch das Verhältnis von *Körper* und *Sprache* taucht in diesen Erzählungen immer wieder auf. Die aus Tawadas theoretischen Werken herausgearbeitete Körperlichkeit findet sich hier wieder. In einigen ihrer literarischen Werke macht sie die Bedeutung des Körpers beim Sprechen (v. a. fremder Sprachen) auf eindrucksvolle Weise deutlich, wenn sie (Sprach-)Körper und (Körper-)Sprache ständig in Beziehung zueinander setzt. Bei so mancher Protagonistin drückt sich die Schwierigkeit des Sprechens oder Hörens einer Fremdsprache im *Dazwischen* nämlich auch körperlich aus – der Körper verändert sich oder schmerzt, z. B. in *Ein Gast* (1993); die Sprache wird als Körperteil der sprechenden Person dargestellt, z. B. *Die Ohrenzeugin* (2002); oder die Körperlichkeit der Buchstaben, insbesondere des Os, rückt ins Zentrum von Erzählungen und Gedichten, z. B. *Das Bad* (1989).

Als letzter wesentlicher Punkt soll auf den Terminus der *Exophonie* eingegangen werden, der im Zusammenhang mit Tawada nicht fehlen darf. Unter exophonen Autor:innen versteht man Personen, die in einer Sprache schreiben, die nicht ihre Erstsprache ist. Dies trifft zunächst einmal auf Tawada zu. Was aber an der exophonen Schreibweise der japanisch-deutschen Schriftstellerin hervorsteht, sind zwei Merkmale: Erstens ist es ihr Bestreben, „to produce

exophony both in her mother tongue (Japanese) and her acquired tongue (German) [...] to dismantle [...] the ultranationalistic concept of a ‚beautiful‘ Japanese language“ (Tachibana 2007:154). Dies schließt an das an, was oben bereits beschrieben wurde – Tawada möchte ihre Fremdheitserfahrung, die sie machte, als sie nach Deutschland kam und später das Japanische neu entdeckte, bewusst erzeugen. Sie will das Konzept des exophonen Schreibens als Verfremdungsstrategie verstehen, die darauf abzielt eine Fremde bzw. ein Fremder in der eigenen Sprache, Kultur, Nation und Geschichte zu werden und damit das Eigene als Fremdes zu erfahren. Zweitens versteht sie das Konzept des exophonen Schreibens als „ein ‚transformatorisches Konzept‘ [...], das insofern ideologiekritisch motiviert ist, als es ‚auf die Manipulation der Sprache selbst und die in ihr zum Ausdruck gebrachten kulturellen Systeme verweist““ (Mae 2010b:379).

Tawada kann aber nicht nur selbst als exophone Schriftstellerin bezeichnet werden, sondern prägte den Begriff auch theoretisch, hat sie ihn doch sogar als Titel für ihr japanisches Werk *Ekusofoni* (2003) verwendet, in dem sie versucht, andere Schriftsteller.innen neu zu definieren, die in einer anderen Sprache als ihrer Erstsprache schreiben und deren Texte oftmals als Ausländer.innen-, Emigrant.innen-, Kreol-Literatur oder ähnliches bezeichnet werden. Tawada versucht, diese Autor.innen aus Sicht des kreativen Handelns neu zu definieren. Es ist ihr wichtig, nicht nur die Gründe anzuführen, weshalb jene exophonen Schriftsteller.innen für ihr literarisches Schaffen eine Fremdsprache gewählt haben, sondern auch ihre vielfältige Realität und schöpferische Tätigkeit zu beleuchten (vgl. Tanigawa 2010:356).

Abschließend möchte ich ein Zitat anfügen, das Tawadas Schreiben auf eine treffende Weise beschreibt und zusammenfasst:

Dass Verstehen nicht selbstverständlich ist, dass es maßgeblich auf sprachlich-kulturelle Codes angewiesen ist, die das Verstehen allererst konstituieren, und dass das Missverstehen zugleich ein schier unerschöpfliches Reservoir für neue Formen inter- und transkultureller Kreativität darstellt, lässt sich als eines der zentralen Motive von Tawadas Schreiben erkennen. (Ivanović 2014:19)

3.5 Forschungsüberblick zu fiktionaler Übersetzung bei Yōko Tawada

Wie soeben gezeigt wurde, spielt Übersetzung in Tawadas Werken in unterschiedlicher Form eine tragende Rolle, oder um es mit Christine Ivanovićs Worten zu sagen:

Tawada [problematisiert] das Übersetzen als sprachliches, als poetologisches, als mediales wie als existentielles Phänomen [...]. Viele von Tawadas Texten sind de facto Übersetzungen. Häufig genug thematisieren sie aber auch das Übersetzen. [...] Fließend ist bei Tawada schließlich der Übergang zwischen der Thematisierung des Übersetzens und einer Textgenerierung allererst aus dem Übersetzungsvorgang selbst. Ihre Texte konstituieren sich als Übersetzung real existierender fremder Vorlagen oder als Rückübersetzung eigener Texte. (Ivanović 2014:24)

Was Ivanović hier sehr treffend darlegt, ist die Vielfalt, in der Übersetzung in Tawadas Werken gefunden werden kann. Der „Übergang zwischen der Thematisierung des Übersetzens und einer Textgenerierung allererst aus dem Übersetzungsvorgang selbst“ beschreibt in den von mir vorgeschlagenen drei Ebenen den Übergang von der ersten Ebene (*Übersetzung im Text*) zur zweiten Ebene (*Übersetzung als Text*). Dieser Übergang bzw. diese fließenden Grenzen rühren nicht zuletzt daher, dass Tawadas Schreiben – wie oben bereits erwähnt – nur schwer Genres zugeordnet werden kann, dementsprechend so manche Texte auf zwei Arten gelesen werden können: als Aussagen der Autorin Tawada selbst, oder als Erzählungen, in denen eine Erzählinstanz (mitunter aus der Ich-Perspektive) erzählt. Eine Gleichsetzung der Ich-Figur mit Tawada findet man in Sekundärliteratur nicht selten, dennoch möchte ich hier (u. a. auch aufgrund des oben genannten Zitats, in dem Tawada sich zu dem Wort „Ich“ äußert) vorsichtiger vorgehen, und diese Identifikation nicht vornehmen. Setzt man sich mit Sekundärliteratur zu Tawada auseinander, so könnte man den Großteil in Beziehung zu Übersetzung setzen; um nicht ins Uferlose zu geraten, beschränke ich mich im Forschungsüberblick aber auf all jene Studien, in denen explizit von Übersetzung gesprochen wird.

Im Folgenden werde ich darlegen, welche wissenschaftlichen Studien zum Gegenstand der fiktionalen Übersetzung bei Tawada bisher veröffentlicht wurden, diese Erkenntnisse hinsichtlich meines eigenen Forschungsvorhabens beleuchten und den von mir im ersten Kapitel vorgestellten Ebenen *Übersetzung im Text*, *Übersetzung als Text* und *Übersetzung am Text* zuweisen.

3.5.1 Bisherige Studien

Von den bereits publizierten wissenschaftlichen Artikeln zu Übersetzung bei Tawada sind selbstverständlich manche mehr, manche weniger relevant für meine Analyse und stellen unterschiedlich viele und unterschiedlich gute Anknüpfungspunkte für meine Arbeit bereit.

Einige Wissenschaftler:innen ziehen einzelne Erzählungen, Essays, Gedichte oder Theaterstücke heran, um sie auf ein bestimmtes Phänomen oder Merkmal hin zu untersuchen; andere

hingegen versuchen in Tawadas Œuvre wiederkehrende Formen von Übersetzung zu finden. Doch nicht nur in der Auswahl der zu untersuchenden Texte lassen sich Unterschiede feststellen, auch in der Herangehensweise an das Thema Übersetzung differieren die Artikel wesentlich voneinander: Die einen verstehen jede Art von Transfer oder Transformation in Tawadas Texten als eine Form der Übersetzung, wohingegen andere sich auf jene Stellen in ihren Texten konzentrieren, wo sprachbezogene Prozesse auftauchen.

Selbstverständlich eignen sich so manche Texte Tawadas besser als andere, um sich mit Übersetzung auseinanderzusetzen, weshalb es hier oftmals Überschneidungen gibt. Tawadas Roman *Arufabetto no kizuguchi* (in der englischen Übersetzung als *St. George and the Translator* publiziert) scheint ein besonders beliebtes Werk zur Untersuchung von fiktionaler Übersetzung zu sein, zu dem bereits mehrere Studien veröffentlicht wurden, die aber durchaus unterschiedliche Zugänge bieten.

Klaus Kaindl (2010b) arbeitet Parallelen zwischen Tawadas Roman und Walter Benjamins Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) heraus. Er meint, dass die Protagonistin in Tawadas Roman, wenn sie beim Übersetzen den Text in Form einer Interlinearversion wiedergibt, ganz dem Postulat Benjamins nach einer reinen Sprache folge: „Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht [...]. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übersetzung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers.“ (Benjamin 2006b:18) Auch die Strategie der Übersetzerin, die Buchstaben O auszumalen, um zum Original durchzudringen (Os präsentieren sich der Übersetzerin wie Löcher, deren weiße Innenräume sie wie eine Mauer daran hindern, in den Text zu blicken), zeige eine Verbindung zu Benjamin auf, der den Satz als Mauer vor der Sprache des Originals versteht. Die Übersetzungsprotagonistin meint, Übersetzung sei eine Art Metamorphose, in der die Wörter und die Handlung in etwas komplett Neues verwandelt werden, ebenso stellt für Benjamin die „Wandlung und Erneuerung“ (Benjamin 2006b:12) die wichtigste Aufgabe der Übersetzung dar. Die Tatsache, dass die Übersetzerin in Tawadas Erzählung der Autorin des Originals nichts bedeute, finde sich in Benjamins Aussage wieder, „dass die Übersetzung für das Original an sich nichts bedeute“ (Kaindl 2010b:99). Und letztlich kann selbst das Scheitern der Übersetzerin in Benjamins Aufsatz nachgelesen werden: „Ja diese Aufgabe: in der Übersetzung den Samen reiner Sprache zur Reife zu bringen, scheint niemals lösbar, in keiner Lösung bestimmbar.“ (Benjamin 2006b:17). Kaindl arbeitet nachvollziehbar heraus, inwiefern Tawadas Text Überschneidungen mit Benjamins Übersetzungskonzept aufweist und vermutlich von diesem beeinflusst wurde.

Auch Christine Ivanović (2010) untersucht Tawadas Werk auf Transformationen Benjamins hin und geht hier u. a. auf *St. George and the Translator* ein. Ivanović untersucht den Text aber auf die Übersetzbarkeit von Gewalt hin.

Tawadas wohl maßgeblich über ihre Auseinandersetzung mit Benjamin vermittelte Sensibilität für Oberflächenstrukturen einerseits, für die Macht der Dingwelt andererseits, erweist sich als grundlegende Voraussetzung für ihre Poetik der Verwandlung, in der und mit der sie dann Benjamins [...] kritischen Ansatz letztlich hinter sich lässt. Ohne weiter auf dessen Intention auf die „reine Sprache“ einzugehen [...] bleibt Tawada *strukturell* auf das Moment der Befreiung oder zumindest der Freisetzung fokussiert, in der auch Benjamin wohl das eigentliche Potential der Übersetzung vernimmt; es ist zugleich das Moment, welches Übersetzung und Verwandlung einander nahe bringt. (Ivanović 2010:189f)

Ivanović arbeitet heraus, inwiefern die Übersetzung im Laufe der Erzählung immer mehr Leben gewinnt, sich von der Übersetzerin ablöst und letztlich droht, sie vollständig zu überwältigen. Diese Überwältigung drückt sich teilweise auch durch den Körper der Übersetzerin aus, was ich in meiner Analyse durchaus als Anknüpfungspunkt bei der Reflexion über die Körperlichkeit aufgreifen werde. Ivanovićs Artikel zeigt, dass „Tawadas Text [...] sich auf mehreren, aufeinander bezogenen und ineinander wirkenden Ebenen lesen [lässt]“, u. a. „als paradigmatische Auseinandersetzung mit dem Problem der Übersetzung, welche gleichzeitig realisiert, inszeniert, transformiert und reflektiert wird“ und „als Beitrag zur Kritik der Gewalt“ (Ivanović 2010:193).

Shani Tobias (2015) behandelt ebenfalls *St. George and the Translator*. Er zeigt anhand vier Übersetzungsbezogener Aspekte im Text auf, inwiefern das konventionelle Übersetzungskonzept, das auf der Dichotomie zwischen Ausgangs- und Zielsprache bzw. -kultur beruht, in *St. George and the Translator* vielfach infrage gestellt wird. Zunächst widmet er sich dem Verhältnis von Übersetzer.in und Autor.in bzw. der Distinktion von Übersetzung und literarischer Kreation und verbindet Tawadas Werk mit Theorien von Roland Barthes (*Der Tod des Autors*) sowie von Jean Boase-Beier und Michale Holman (*The Practices of Literary Translating: Constraints and Creativity*). Danach widmet er sich dem Prozess der Übersetzung als Transformation. In Tawadas Roman durchlaufen sowohl der Text als auch die Ich-Erzählerin beim Übersetzungsvorgang eine Transformation. Tobias zieht eine Verbindung zu Walter Benjamin, der davon spricht, dass die Übersetzung das Fortleben des Originals sicherstelle, indem durch sie neue Interpretationen in anderen Sprachen, Kontexten und in einer anderen Zeit möglich werden. Im dritten Abschnitt widmet Tobias sich Übersetzungsansätzen und -strategien. Wie Kaindl findet auch er in der wörtlichen Übersetzungsstrategie der Protagonistin Benjamins Übersetzungskonzept wieder. Zum Schluss geht Tobias noch auf Homi Bhabhas *Dritten Raum* ein, den er mit Tawadas poetischen Grensräumen vergleicht, in dem sich Tawadas übersetzende Hauptfigur ständig wiederfindet.

Die drei Studien, die alle dasselbe Werk Tawadas untersuchen, zeigen bereits, wie vielfältig Tawadas Werk auf das Phänomen der Übersetzung hin gelesen werden kann: Als Übersetzung, die ganz Benjamins Postulat folgt; als Übersetzung von Gewalt; oder aber als Austragungsort für die Diskussion von Dichotomien in der Übersetzungswissenschaft. Auffallend ist, dass alle drei Studien eine Verbindung zwischen Tawadas und Benjamins Schreiben wahrnehmen – eine Verbindung, auf die auch im Theorieteil zu Tawadas Sprach- und Übersetzungsverständnis bereits hingewiesen wurde. Alle drei Artikel setzen sich mit dem Übersetzungsprozess

der Protagonistin auseinander bzw. mit dem Geschehen innerhalb der Geschichte, behandeln also *Übersetzung im Text*. Im Analyseteil dieser Arbeit werden sie vor allem bei Tawadas Wörtlichkeit eine Rolle spielen.

John N. Kim (2010) schlägt eine etwas andere Richtung ein. Er nimmt Tawadas Überlegungen zu den japanischen Übersetzungen von Paul Celans Gedichten als Ausgangspunkt und liest daraufhin Tawadas *Shitai no nai sôshiki* als ein „poetic rewriting“ von Celans *Die Todesfuge*. Er meint, trotz der unterschiedlichen Stile der beiden Gedichte, sei eine Verbindung der beiden Texte zu erkennen: „[I]t is the weight of history that brings Tawada’s poem into a translational relation to Celan’s“ (Kim 2010:235). Kim betont, dass Celans Gedicht Ende des Zweiten Weltkriegs fertiggestellt wurde und als *das* Symbol des poetischen Gedenkens an den Holocaust gelte; Tawadas Gedicht hingegen wurde 1989 geschrieben, nach dem Tod des Shōwa-Tennōs Hirohito (japanischer Herrscher) und könne als poetisches Gedenken an die durch das japanische Imperium angerichtete Zerstörung im „Fifteen Years War“⁴¹ verstanden werden. Er untersucht, inwiefern Tawadas Gedicht selbst eine Form von Rewriting eines anderen Gedichts gelesen werden kann. Diese erfrischende Lesart, in der Kim Tawadas Gedicht als *Übersetzung als Text* untersucht, wird in meiner Analyse vermutlich weniger eine Rolle spielen.

Danuta Łącka (2010) untersucht Tawadas japanisches Werk *Missing Heels*. „[...] Tawada’s literal and metaphorical departure into a world of new linguistic discoveries [...] involves a constant translating/transforming of the tongue and brings out the fluidity of concepts and the flexibility of meaning.“ (Łącka 2010:429) Łącka arbeitet heraus, wie die Protagonistin, die in eine fremde Kultur mit einer fremden Sprache hineingeheiratet hat, mit der Fremdsprachigkeit umgeht und inwiefern sich ihr Identitäts- und Sprachverlust auf ihren Körper auswirkt. Sie zeigt, inwiefern Tawada hier mit Freud’schen und Lacan’schen Konzepten von Mangel spielt und gleichzeitig den Aberglauben aus der Zeit der nationalen Isolation Japans aufgreift.⁴² „Living in a difficult (in-between) space, they try to translate reality and make sense of their surroundings. Moreover, that very linguistic behaviour is a process of dismantling and deconstructing the language-based world“. (Łącka 2010:430) Die in diesem Artikel besprochene Körperlichkeit, eine Form der *Übersetzung im Text*, wird auch in meiner Analyse eine große Rolle spielen.

⁴¹ „Fifteen Years War“ ist laut Kim die bevorzugte Bezeichnung für den Zweiten Weltkrieg im Pazifikraum (vgl. Kim 2010:235 Fußnote 1)

⁴² Die Protagonistin in Tawadas Werk hat Probleme mit dem Gleichgewicht und es wirkt, als hätte sie keine Fersen. In Japan glaubte man lange Zeit, Ausländer:innen würden deshalb Schuhe und keine japanischen Sandalen tragen, in denen Zehen und Fersen sichtbar sind, um ihre „missing heels“ zu verstecken.

Francesco E. Barbieri (2016) beschäftigt sich mit Tawadas Werk *Abenteuer der deutschen Grammatik* bzw. zieht exemplarisch drei Texte aus dem Gedichtband heraus, um Tawadas spielerischen Umgang mit Sprache zu beschreiben:

Tawada discovers, uncovers and combines elements from the foreign language and the mother tongue to mirror the trans-national dimension of today's world. In doing so, she makes not only careful use of all the potential of the languages she combines, but she also creates dialogues among literary traditions. (Barbieri 2016:221)

Obwohl Barbieri nicht direkt von Übersetzung spricht, beschäftigt er sich mit Tawadas Sprachen-Spiel, einer Form der *Übersetzung als Text*, und äußert sich – wenn auch relativ knapp – zu drei spannenden Gedichten von ihr, weshalb ich im Analyseteil noch einmal auf ihn zurückkommen werde.

Im Gegensatz zu den eben genannten, beschäftigen sich andere Studien nicht mit einzelnen Texten Tawadas, sondern mit einer bestimmten Form von Übersetzung. In einer solchen werkübergreifenden Untersuchung widmet sich Susan Anderson (2010) Tawadas „translation of the surfaces of language – that is her focus on letters, sounds, discrepancies between words and images, and on other aspects of linguistic form“ (Anderson 2010:50), die laut Anderson sowohl das Deutsche als auch das Japanische rätselhaft, lebendig und mehrdeutig machen. Sie legt dar, inwiefern Tawadas Erzählungen bzw. die darin auftauchenden *Surface Translations* für die Infragestellung des Verlangens nach Bedeutung, die Zurückweisung der „maskulinen“ Autorität der Erstsprache und der Repräsentation von Fremdartigkeit in und zwischen Kulturen dienen. Laut Anderson helfen *Surface Translations* den Protagonist:innen dabei, (neue) Bedeutungen zu generieren, sich stereotypen Zuschreibungen und Assimilation zu entziehen oder schmerzvollen Erfahrungen zu entgehen – ein Moment der Befreiung, das Ivanović in ähnlicher Form in *St. George and the Translator* festgestellt hat. „When Tawada’s figures translate literally and superficially, they are able to resist the violence of determinate meaning, that is, the force that prevents a free play of associative meanings.“ (Anderson 2010:66) Anderson zeigt, inwiefern die spezielle und kreative Form der Übersetzung von Oberflächen (hier exemplarisch als *Übersetzung im Text*) einen neuen Zugang zur Welt und eine heilende Wirkung für Tawadas Protagonist:innen bieten können.

Miho Matsunaga (2002) behandelt mehrere Dimensionen der Übersetzung in und um Tawadas Œuvre. Zunächst geht sie auf Tawadas Verhältnis zu Übersetzung ein, indem sie einzelne biographische Ereignisse, Aussagen Tawadas in Interviews und Unterschiede zwischen ihren deutschsprachigen und japanischen Werken darlegt. Danach behandelt sie fiktionale Übersetzung in einzelnen – hauptsächlich japanischen – Texten Tawadas, wobei sie meist kurz auf den Plot der Erzählungen, Gedichte und Theaterstücke eingeht, und danach interpretiert, wobei sie zum Teil Tawadas Aussagen in Interviews heranzieht und mit den Texten in Verbindung setzt. Sie stellt fest, dass die dolmetschende oder übersetzende Figur in den von ihr untersuchten

Werken „jeweils an die Grenze der Sprache und somit auch an die Grenze zwischen zwei einander fremden Welten gedrängt wird und oft gezwungen ist, in diesem ‚Grenzgebiet‘ zu verweilen“ (Matsunaga 2002:540), da das Fremde nicht beherrscht oder gezähmt werden könne. In der Folge widmet sie sich Tawadas *Partnertexten* (Texte, die Tawada in zwei Sprachen geschrieben bzw. selbst übersetzt hat) und zeigt, dass sich die Fassungen hinsichtlich Länge, Stil und Genre wesentlich unterscheiden. In Matsunagas Kapitel zu fiktionaler Übersetzung finden sich interessante Passagen, wobei in weiten Teilen japanische Werke und Theaterstücke untersucht werden, die durchaus anderen Kriterien als die von mir untersuchten Werke unterliegen.

Auch Karl Esselborn (2007) geht den Übersetzungsformen bei Tawada nach. Er versucht mithilfe einer Auswahl an Tawadas Texten das Schreiben der Autorin zwischen einer interkulturellen neuen Weltliteratur, einer deutschsprachigen Migrationsliteratur und einer hybriden postkolonialen Literatur zu situieren, zu denen sich Tawadas Werke laut Esselborn jeweils zum Teil, aber nicht gänzlich zuordnen lassen. Übersetzung spielt aber gemäß seiner Analyse eine zentrale Rolle in Tawadas Werk:

Zwischen zwei gleichberechtigten, einander sehr fremden Kulturen und Sprachen ist Schreiben für sie ein ständiges Experiment, ein permanenter Übersetzungsprozess [...] Tawadas Schreiben [konzentriert sich intensiv] auf den zentralen Vorgang des ‚Übersetzens‘ [...] und [gewinnt] daraus seine Thematik und die sprachlich-ästhetischen Mittel, sowie seine ganze Dynamik in der außergewöhnlich offenen Auseinandersetzung bzw. im Spiel mit der Fremdheit als Unlesbarkeit, Unverständlichkeit und Unzugänglichkeit [...]. (Esselborn 2007:243, 262)

Monika Schmitz-Emans (2010) untersucht, welche spezielle Rolle Tawada Wörterbüchern in ihrer Literatur zuschreibt.

[Tawadas Figuren besitzen] eine große Sensibilität für die materiell-konkrete Dimension von geschriebener Sprache und sind deshalb besonders dazu disponiert, das Wörterbuch als Aktionsraum eigensinniger, oft sogar quasi-lebendiger Wörter und Sprachpartikel wahrzunehmen. Dinge „falsch“ zu sagen oder zu entziffern, bedeutet, sie „neu“ zu sehen, zu bezeichnen oder zu deuten – so eine verfremdungsästhetische Kernidee, die Tawada immer wieder zum Ausgangspunkt des Schreibens nimmt. (Schmitz-Emans 2010:414)

Dienen Wörterbücher im Alltag meist dazu, eine Fremdsprache verständlicher zu machen, wende Tawada sie in ihren Texten dazu, Assoziationshorizonte von Signifikaten zu verschieben und aufzuzeigen, inwiefern Weltbilder von ihren Bezeichnungen abhängig seien. Schmitz-Emans betont Tawadas Interesse für „die oft unscharfen Ränder unserer mit Wörtern verbundenen Vorstellungen“ und auch Tawadas Umgang mit den „Lautwerte[n] oder visuellen Qualitäten“ (Schmitz-Emans 2010:427) von Ausdrücken fremder Sprachen. Dies passt zu meinen Beobachtungen in Tawadas theoretischen Werken, wonach Tawada zum einen dem Körper der Sprache besondere Aufmerksamkeit schenkt und zum anderen die Realität konstruierende Komponente von Sprache betont.

Yun-Young Choi (2010) geht darauf ein, inwiefern die Wörtlichkeit, d. h. die „schriftlichen, materiellen, optischen und akustischen Aspekte [...] des Wortkörpers“ (Choi 2010:512) bei der Übersetzung von Tawadas Texten in andere Sprachen Schwierigkeiten darstellen kann. Für die Beschreibung von Tawadas Sprachexperimenten zieht sie Claude Lévi-Strauss Begriff der „bricolage“ heran, der „die nicht vordefinierte Reorganisation von unmittelbar zur Verfügung stehenden Zeichen bzw. Ereignissen zu neuen Strukturen dar[stellt]“ (Choi 2010:516). Neben der Wörtlichkeit stelle auch die Leiblichkeit der Wörter in Tawadas Werken eine schwierige Aufgabe für Übersetzer:innen dar, die sich neben materiellen, bildlichen und akustischen Aspekten von Wörtern auch auf die unmittelbar assoziierte Ebene der Vorstellungen beziehe. Obgleich diese Studie „reale“ Übersetzung von Texten Tawadas behandelt und nicht fiktionale Übersetzung, ist der Artikel angesichts Tawadas zweisprachigem Œuvre besonders interessant, in dem viele Übersetzungen ihrerseits oder Peter Pörtners als den originalen Texten ebenbürtig verstanden werden und ihr Gesamtwerk auch davon lebt, übersetzt zu werden.

Michiko Mae (2010a) beschreibt relativ kurz und prägnant, was unter kultureller Übersetzung im Allgemeinen und unter kultureller Übersetzung und kultureller Transformation bei Tawada im Besonderen zu verstehen ist. Mae bezieht sich hauptsächlich auf Tawadas Aussagen, gibt aber kaum Beispiele aus ihren fiktionalen Werken, weshalb der Artikel in meinem Analyseteil vernachlässigt werden kann.

In ihrer Studie zur Topologie der Sprachen Yōko Tawadas als „Über-setzungsperformance“ behandelt Michiko Tanigawa (2010) vereinzelte Bühnenstücke und Lesungen von Tawada. Tanigawa spricht von der Positionierung an der Grenze zwischen zwei Sprachen und Kulturen als Tawadas Konstruktionsprinzip, das dem symbolischen Begriff des „Übersetzens“ einen neuen Bedeutungsinhalt gebe. Sie beschreibt Stücke und Lesungen, in denen zwei Sprachen und Kulturen aufeinanderstoßen, einander durchmischen und/oder nebeneinanderstehen, ohne seitens Tawadas – im herkömmlichen Sinne – übersetzt zu werden.

Das ist eine Welt, in der das Übersetzen an sich unmöglich oder sinnlos ist, oder in der es dem Leser überlassen ist, wie er zu ‚über-setzen‘ vermag. [...] Indem im Zuschauer unmittelbare Erfahrungen, Entdeckungen, Überraschungen hervorgerufen werden, die nicht durch Informationen oder Kenntnisse, Dolmetschen oder Interpretationen der anderen beeinträchtigt werden, wird jeder auf eine Ebene versetzt, in der er selbst Sprachen suchen und übersetzen muss. (Tanigawa 2010:355ff)

Tanigawa geht hier also jener Übersetzung nach, die individuell bei jedem und jeder Zuschauer:in vor sich geht, wenn man sich so manches performative Stück Tawadas ansieht. Diese Form der „bewussten Übersetzungslücken“ werde ich ebenfalls in Tawadas Werken untersuchen.

3.5.2 Reflexion und Kommentar

Die Forschungslandschaft zu fiktionaler Übersetzung bei Tawada gestaltet sich recht vielseitig, denn bisherige Studien befassen sich auf unterschiedliche Weise mit dem Thema: So manche suchen nach wiederkehrenden Übersetzungsformen, beschreiben diese oder gehen darauf ein, welchen Effekt diese Formen der Übersetzung haben; gleichsam gibt es Studien, die die gezielt eingesetzte Abwesenheit von Übersetzung in Tawadas Texten untersuchen; andere gleichen Tawadas Poetik mit bestehenden Übersetzungskonzepten (wie vor allen Dingen Walter Benjamins) ab; wieder andere zeigen, inwiefern in Tawadas Texte Potenzial steckt, um translationswissenschaftlichen Fragestellungen, wie etwa dem Äquivalenzbegriff oder dichotomen Sichtweisen, nachzugehen; und schließlich gibt es vereinzelte Studien, die sich mit den Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Tawadas Texten befassen oder Tawadas Gedichte als „Rewriting“ eines anderen Gedichts verstehen. Somit wird sowohl *Übersetzung im Text*, also die Thematisierung von Übersetzung auf der Erzählebene, als auch *Übersetzung als Text*, also Tawadas Texte als Form von Übersetzung, in der Sekundärliteratur behandelt. Die dritte Ebene *Übersetzung am Text* findet sich erwartungsgemäß nicht unter den Studien zu Übersetzung bei Tawada, da (bisher) keine Pseudoübersetzungen von Tawada bekannt sind.

Mein eigenes Forschungsinteresse, mich anhand von Tawadas Texten mit dem Übersetzungsbegriff zu beschäftigen, konnte ich in der Form in bestehender Literatur noch nicht finden. Die angeführten Beispiele können aber zum Großteil als gutes Ausgangsmaterial dienen, um dieser Frage nachzugehen.

4 Fiktionale Übersetzung bei Yōko Tawada

Eine Analyse

In Japan we use *honyaku* for “to translate,” which is a Sino-Japanese word, a word of Chinese origin that over time has become part of the Japanese language. The first ideogram of this word suggests a slightly dramatic and romantic gesture, which means “to turn over,” or “to flip over,” not simply turning a page. In my performances I like to read my work in several languages – including in the available English translations – and I hope to visualize the act of translation through this gesture. It makes it possible to show the flipside of something in an unexpected way. [Hervorhebung im Original] (Tawada 2008b:20f)

Die Kehrseite von etwas durch Übersetzungsprozesse hervorzubringen, ist Tawadas Spezialität, die nicht nur bei ihren Performances beobachtet werden kann, sondern auch in unterschiedlicher Art und Weise ihre Werke bestimmt.

Das folgende Kapitel analysiert fiktionale Werke Yōko Tawadas auf unterschiedliche Formen von Übersetzung hin. Indem untersucht wird, in welcher Form Tawada Übersetzungsprozesse vollzieht und zum Teil über solche schreibt, soll eine Auseinandersetzung mit dem Übersetzungsbegriff geschehen. Ich werde anfangs von Benjamins Konzept der wörtlichen Übersetzung ausgehen, da dieses – wie bereits dargestellt – für Tawada eine besondere Rolle spielt und in enger Verbindung mit ihrem Schreiben steht. Da Tawadas Werk Benjamins Wörtlichkeit aber geradezu auf die Spitze treibt und sich somit nicht vollends darin erschöpft, werde ich im Laufe des Kapitels ein auf Steconis Übersetzungsdefinition (wonach für eine Übersetzung *Ähnlichkeit*, *Differenz* und *Mediation* vorliegen müssen) aufbauendes Übersetzungsmodell erarbeiten, dass sich gut dafür eignet, Tawadas Übersetzungsprozesse zu beschreiben. Das Modell wird im Laufe der Analyse stets auch erweitert, um Übersetzung bei Tawada fassbar zu machen.

In meiner Analyse untersuche ich vorwiegend deutschsprachige Fassungen von Yōko Tawadas Werken, d. h. sowohl Originaltexte auf Deutsch als auch Übersetzungen vom Japanischen ins Deutsche (die zum Teil von ihr selbst, teilweise von Peter Pörtner angefertigt wurden). Vereinzelt verwende ich auch englische Fassungen oder ziehe Sekundärliteratur heran, die englische Fassungen von Tawadas Texten untersuchen, und beziehe diese Studien in meinen Analyseteil mit ein. Ich werde also nicht Tawadas gesamtes Œuvre untersuchen, sondern vielmehr anhand ausgewählter, mir als sehr passend erscheinender, Beispiele aufzeigen, welche unterschiedlichen Übersetzungsformen sich bei Tawada finden lassen.

Das Spezielle an Tawadas Übersetzungsprozessen ist unter anderem, dass sie nicht vorwiegend Texte oder Textpassagen übersetzt, sondern häufig bedeutend kleinere Übersetzungseinheiten. So begegnet man Werken, in denen die Übersetzung von Silben im Fokus steht oder gar einzelne Buchstaben übersetzt werden. Ebenso sind es auch oftmals recht unkonventionelle

Komponenten, denen Tawada ihre Aufmerksamkeit schenkt, wenn sie bei so mancher Übersetzung beispielsweise nicht etwa die Bedeutung eines Wortes oder eines Textes zum Ausgangspunkt nimmt, sondern deren Schrift- oder Klangkörper.

Neben dieser ungewöhnlichen Art, an Übersetzungen heranzugehen, behandeln Tawadas Werke außerdem wiederkehrende Themen. Wie bereits im Kapitel zu Tawadas Sprach- und Übersetzungsverständnis erkennbar wurde, haben bestimmte Aspekte von Sprache und Übersetzung für die Autorin einen besonderen Stellenwert, wie allen voran die *Körperlichkeit*, aber auch *Macht* bzw. *Gewalt* von Sprache, *Realitätsbildung* und *Identität*. Doch nicht nur in ihren theoretischen Werken äußert sie sich dazu; gerade in ihre fiktionalen Texte streuen sich diese Themen immer wieder. Tawadas Figuren sind nicht selten der Macht von Fremdsprache und Fremdkultur ausgesetzt und versuchen mithilfe eigener Übersetzungsformen – die eben häufig eine Übersetzung von Klang- oder Schriftkörper darstellen – sich dieser Gewalt zu entziehen. Unter anderem spüren vereinzelte Protagonist:innen auch am eigenen Körper die Gewalt der Fremdartigkeit. Auch die Wahrnehmung der Realität scheint von (gedachter und gesprochener) Sprache beeinflusst zu werden. In Tawadas Texten führen uns fremde Kulturen und Sprachen immer wieder vor Augen, inwiefern die eigene Realität infrage gestellt werden muss und wie stark die Sprache unsere Wahrnehmung der Welt beherrscht. Damit eng in Zusammenhang steht das Thema der Identität, das Tawada in mehrfacher Weise aufgreift und bearbeitet. Auffallend ist auch, dass Tawada in ihren Texten die Sprache immer wieder personifiziert und damit die enge Verbindung zwischen Sprache und Gesellschaft verdeutlicht.

In den folgenden Unterkapiteln werde ich mich von der (nicht ungewöhnlichen) Übersetzungseinheit des Wortes ausgehend über die Silbe, entlang dem Buchstaben, bis hin zum Satz vorantasten. Auch die Übersetzung von Form in Inhalt wird thematisiert, bevor abschließend aufgezeigt wird, inwiefern Nicht- und Fehlübersetzung zu produktiven, poetischen Lücken führen oder auch als Form der Bewusstseinserschärfung fungieren können. Im Zuge der Analyse werde ich die ungewöhnlichen Komponenten (wie allen voran den Schrift- und Lautkörper) herausarbeiten und bedeutende Themenbereiche behandeln, welche sich stellenweise überschneiden oder ineinander übergehen. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass sich Tawadas Werk in keine lineare Struktur (wie sie ein Text eigentlich erfordert) pressen lässt, in der von einem übersetzungsbezogenen Thema zum nächsten übergegangen werden kann, sondern dass Tawadas Œuvre viel eher einem Netz gleicht, in dem ein Knoten als Anknüpfungspunkt für mehrere Themen und Formen fungiert, weshalb ich auch im Text gezwungenermaßen immer wieder vor und zurück springen werde, um möglicherweise auf dieselben Werke zurückgreifen zu können und einen Ausschnitt eines bereits behandelten Textes auf eine andere Dimension oder Übersetzungsform hin zu untersuchen. Während der Lektüre dieses Kapitels sollte man sich also vor Augen halten, dass sich die vielfältigen Übersetzungsformen wie ein Netz über die Texte Tawadas spannen.

Ich werde bei der Analyse hermeneutisch vorgehen, unterschiedliche Formen der Übersetzung herausarbeiten und gegebenenfalls in Verbindung mit bestehender Sekundärliteratur zu Tawada oder Übersetzungsrelevanten Theorien bringen. Mit meiner Arbeit möchte ich somit einen Beitrag für die Translationswissenschaft leisten, wodurch sich mein Forschungsinteresse dieser Disziplin verschreibt. Meine Studie kann aber durchaus auch der Literaturwissenschaft von Nutzen sein, da ich versuche, Erkenntnisse über Tawadas Schaffen zu gewinnen.

4.1 Wörtliche Übersetzung

In einer Vielzahl von Übersetzungen geht Tawada vom Wort als Übersetzungseinheit aus. Sie betrachtet dabei unterschiedliche Komponenten des Wortes, wie in diesem Kapitel ausführlich gezeigt werden soll.

4.1.1 Wörtliche Übersetzung nach Benjamin

Schon viele Wissenschaftler:innen haben die augenscheinliche Verbindung zwischen Tawadas Schreiben und Walter Benjamins Übersetzungstheorie erkannt und behandelt⁴³ Sein Postulat, eine Übersetzung müsse strikt der Wörtlichkeit nachgehen, wird von Tawada nicht nur erfüllt, sondern zum Teil sogar auf ganz neue und exzessive Weise übertroffen.⁴⁴ Was Benjamin mit der wörtlichen Übersetzung meint, ist ein Prozess, bei dem das Wort, nicht der Satz, als Urelement des Übersetzens verstanden wird. Demnach verlangt Benjamin die Übertragung der Syntax des Ausgangstextes in den Zieltext. „Wörtlichkeit“ bezieht sich bei Benjamin also darauf, das Wort isoliert vom Rest des Satzes zu betrachten und zu übersetzen, ohne dabei die Syntax der Zielsprache zu berücksichtigen – „Wörtlichkeit“ im Sinne einer Interlinearversion: „Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung.“ (Benjamin 2006b:21)

Bei Tawada findet man diese Form von Wörtlichkeit, wie von Klaus Kaindl (2010b), Shani Tobias (2015) und Christine Ivanović (2010) bereits untersucht, u. a. in ihrer Erzählung *Arufabetto no kizuguchi* (bzw. in der englischen Übersetzung *St. George and the Translator*). Die Protagonistin (eine Übersetzerin, die sich für die Übersetzung von Anne Dudens *Der wunde Punkt* auf die Kanarischen Inseln zurückzieht) übersetzt den Originaltext Wort für Wort, missachtet dabei jegliche syntaktische Struktur, „zerhackt“ den Text förmlich:

⁴³ Beispielsweise Kaindl (2010b) und Ivanović (2010), wie im Forschungsüberblick bereits gezeigt.

⁴⁴ Wichtig erscheint mir hier noch einmal darauf hinzuweisen, dass – wie bereits im Kapitel zu Tawadas Übersetzungsverständnis dargelegt – Tawada zwar der Wörtlichkeit nachgeht, dies aber nicht wie bei Benjamin dadurch motiviert ist, sich der reinen Sprache zu nähern, sondern um mit der Unübersetzbarkeit der Schrift umzugehen.

... completely, seldom, most, from the background, emerge, one or two, young ones, appear, at times, stay of execution, is granted, murderous, sight, wounds of the heart, however, cannot be avoided, for that very reason, they also, as though they're trying to howl, look, at any rate, their, small mouths, wide, are open ...⁴⁵ (Tawada 2007a:117)

Diese Aneinanderreihung von Wörtern bezeichnet Schmitz-Emans als wörterbuchspezifische Segmentierung, denn zwischen benachbarten Wörtern fehlt jede inhaltliche Verbindung (vgl. Schmitz-Emans 2010:413). Durch diese unzusammenhängende Abfolge rückt die Körperlichkeit der einzelnen Wörter in den Vordergrund:

Tawadas Übersetzung sucht ganz offensichtlich Benjamins Forderung nach Wörtlichkeit zu realisieren in einem bisher nicht gekannten Sinne. Wort reiht sich hier an Wort ohne sich in eine korrekte syntaktische Struktur zu fügen, ja, die Syntax erscheint aufgelöst, zerhackt in ihre Einzelteile. [...] Derart fragmentarisiert erstehen aber die Worte auch von neuem und werden in ihrer Materialität gleichsam freigestellt; sie werden nun als Worte, und nur als Worte wahrnehmbar [...]. (Ivanović 2010:198)

Die Freistellung der Materialität der von Neuem erstehenden Worte bezieht sich hier auf den Körper des geschriebenen Wortes: den Schriftkörper. Dieser tritt klar aus der Übersetzung heraus und wird fassbar, während die Bedeutung der Sätze mit dem Zerhacken der Syntax verloren geht.⁴⁶ „Die exzessive Verwendung von Kommas, die die Übersetzung zerhacken, das Fehlen der Kennzeichnung von Satzbeginn und Satzende durch Großbuchstaben bzw. Punktsetzung“ (Kaindl 2010b:98) verstärken diese Fragmentierung des Wort für Wort übersetzten Textes in Tawadas Erzählung zusätzlich, rücken den Wortkörper ins Zentrum. Während die einzelnen Worte an Bedeutung und Aufmerksamkeit gewinnen, als „Urelemente der Übersetzung“ hervorstechen, werden Satz- und Textkörper der Übersetzung ins Unkenntliche zerhackt. Dieser brutale Akt scheint der Übersetzerin durchaus bewusst zu sein, denn sie äußert sich in einer Weise zu ihrem Übersetzungsprozess, der die ihm innewohnende Gewalt herausstreicht: „Gripping my fountain pen as if it were a knife I looked out of the window.“ (Tawada 2007a:109). Doch nicht nur der zu übersetzende Text ist der Gewalt der Protagonistin ausgesetzt, auch sie selbst ist im Gegenzug einer vom Text ausgehenden Gewalt unterworfen:

⁴⁵ Die Übersetzungspassagen beginnen und enden immer mit Auslassungspunkten.

⁴⁶ Diese Vernachlässigung der Textbedeutung ist etwas, das Benjamin als der Übersetzung Pflicht versteht: „[Die Übersetzung] muß [...] von der Absicht, etwas mitzuteilen, vom Sinn in sehr hohem Maße absehen und das Original ist ihr in diesem nur insofern wesentlich, als es der Mühe und Ordnung des Mitzuteilenden den Übersetzer und sein Werk schon enthoben hat.“ (Benjamin 2006:18)

Indem sie übersetzt, überträgt die Protagonistin nicht Dudens Diskurs *über* Georg und seine Opfer als solchen [...], sondern erlebt in Sympathie deren Geschichte und *verwandelt* sie (oder lässt sich von ihr verwandeln) in eine, nun ihren eigenen Körper zunehmend affizierende, Erfahrung. [...] [D]ie Texterfahrung [initiiert] eine Verletzung ihrer eigenen Körperoberfläche. [...] Tawadas Text [...] [setzt] die Protagonistin *mit ihrer ganzen Person* dem Text als Geschehenszusammenhang aus [...], den diese nun buchstäblich auf dem Wege der Übersetzung zu bewältigen hat. Sie fasst dementsprechend den Text quasi mit ihrem Körper auf, lässt sich von ihm durchdringen und ihn auf diese Weise zur Sprache kommen. [Hervorhebung im Original] (Ivanović 2010:197ff)⁴⁷

Die Gewalt des Textes scheint sogar die intradiegetische Ebene zu verlassen, denn auch der Erzähltext ist schließlich der Übersetzung ausgesetzt: Die Übersetzungspassagen sind nicht nur in sich fragmentiert und durch Beistriche zerstückelt, auch sie selbst stellen eine Zerstückelung des Erzähltextes dar. Der übersetzte Text mit seinen unzähligen Kommata wird immer wieder in Fragmenten in die Erzählung eingefügt, die wiederum gar keine Kommata enthält und damit klar in Abgrenzung zu den übersetzten Textstellen steht. Die Übersetzungspassagen erscheinen wie ein Fremdkörper im Erzähltext, ähnlich wie die Kommata im übersetzten Text.⁴⁸

Bereits in diesem ersten Textbeispiel findet sich eine Vielzahl an wichtigen Merkmalen: Tawada folgt hier zu einem gewissen Grad Benjamins Postulat, denn sie übersetzt Wort für Wort; gleichzeitig überzeichnet sie das Postulat aber insofern, als dass sie das Wort noch stärker aus dem Text ausschält, indem sie Kommata ohne Ende einzusetzen scheint und damit den Satz und schlussendlich auch den Text sozusagen körperlich als Bedeutungseinheit zerstört. Lediglich das Wort bleibt in seiner körperlichen Einheit bestehen, Satz und Text hingegen sind als solche nicht mehr erkennbar. Die Dimensionen der Körperlichkeit (in Form von Schriftkörper als auch in Form vom Körper der Übersetzerin) und der Gewalt werden so in mehrfacher Hinsicht beleuchtet und als dem Übersetzungsprozess innewohnend dargelegt.

Der Text stellt eine Form der *Übersetzung im Text* dar. Der Übersetzungsprozess der übersetzenden Protagonistin und die gewaltvollen Auswirkungen dieses Übersetzungsprozesses stehen im Mittelpunkt der Erzählung und finden sich auf der intradiegetischen Ebene.

4.1.2 Wörtliche (Rück-)Übersetzung von Wortkomposita

„In der Kindheit nimmt man die Sprache wörtlich wahr. Dadurch gewinnt jedes Wort sein eigenes Leben, das sich von seiner Bedeutung innerhalb eines Satzes unabhängig macht.“ (Tawada 1996b:13) Das Gedicht *Ein chinesisches Wörterbuch* ist das Ergebnis eines

⁴⁷ Durch ihre Identifikation mit dem Drachen in Dudens Text fühlt sich die Protagonistin dessen Schmerzen immer wieder ausgesetzt. So glaubt sie beispielsweise in den Blättern einer Bananenplantage die spitze Waffe Georgs zu erkennen und verspürt in ihrem rechten Arm ein Jucken: „The moment I thought of the banana grove my right arm started to itch. [...] Usually I hardly notice but when I remembered those banana trees the itchiness got so bad I could barely stand it. [...] Using my left hand I placed the fountain pen into my right and pretended to be wounded“ (Tawada 2007a:110ff)

⁴⁸ Diese Widerspiegelung der Gewalt der intradiegetischen Ebene auf der extradiegetischen Ebene (also im Textkörper des Erzähltextes) stellt eine Form der Übersetzung von Inhalt in Form dar, die im Kapitel *Übersetzung von Inhalt in Form* anhand anderer Beispiele noch einmal aufgegriffen und genauer analysiert wird.

Übersetzungsprozesses, in dem Tawada Wörtlichkeit noch eine Stufe weitertreibt. Sie zeigt auf, inwiefern ein Wort nicht nur vom Satz unabhängig gelesen (und übersetzt), sondern auch aus einem Wortkompositum herausgelöst und isoliert betrachtet werden kann.

Ein chinesisches Wörterbuch

Pandabär: große Bärkatze

Seehund: Seeleopard

Meerschweinchen: Schweinmaus

Delfin: Meerschwein

Tintenfisch: Tintenfisch

Computer: elektrisches Gehirn

Kino: Institut für elektrische Schatten

schwindelerregend: in den Augen blühen

unzählige Blumen in voller Pracht

Ohnmacht: Abenddämmerung der Vergangenheit

(Tawada 2002:31)

Liest man den Titel *Ein chinesisches Wörterbuch* so erwartet man vermutlich eine Reihe von chinesische Zeichen, doch „[d]er Text selbst ist gar kein chinesisches Wörterbuch [...], sondern ein ausschließlich deutsches Wortgebilde, das allerdings aus der Konsultation eines chinesischen Wörterbuchs hervorgegangen ist.“ (Schmitz-Emans 2010:418) In diesem „Wortgebilde“, das durchaus als Gedicht bezeichnet werden kann, ist jeder Vers zweigeteilt. Links steht ein deutscher Begriff, rechts die wörtliche Übersetzung des chinesischen Ausdrucks für denselben Begriff. Schmitz-Emans fasst dies auf prägnante Weise zusammen: „Auf die rechte und die linke Seite verteilt scheinen wir Vokabeln aus zwei verschiedenen deutschen Sprachen zu sehen; das Deutsche selbst ist hier also offenbar nicht ganz mit sich selbst eins – das Chinesische ist sozusagen dazwischengekommen.“ (Schmitz-Emans 2010:418) Die „Wörtlichkeit“ dieses Übersetzungsprozesses ist dabei aber von der in *St. George and the Translator* bzw. von Benjamins Wörtlichkeit zu unterscheiden, denn während bei letzterer lediglich die Satzbedeutung im Zieltext verloren geht, die einzelnen Wörter aber noch als Einheit erkennbar bleiben, wirken die wörtlichen Übersetzungen in diesem Gedicht vielmehr wie der Phantasie entsprungene Wortkomposita oder Ausdrücke.⁴⁹

⁴⁹ Schmitz-Emans meint, das Chinesische wirke metaphorisch, wodurch leblose Objekte als lebendige Wesen gedeutet würden oder aber Lebloses und Lebendiges miteinander verschmelzen. Banales würde blumenreich umschrieben und einfache Adjektive durch komplexe Bilder ersetzt (vgl. Schmitz-Emans 2010:419 Fußnote 27). Für die von Tawada in diesem Gedicht übersetzten Begriffe trifft Schmitz-Emans Beschreibung durchaus zu, doch gibt es durchaus auch chinesische Ausdrücke, die nicht derart „lebendig“, „blumenreich“ und „komplex“ sind, weshalb ich diese Transformation nicht dieser Form der Übersetzung zuschreiben würde.

Dass das Chinesische „dazwischengekommen“ ist, beschreibt den Übersetzungsprozess wirklich sehr treffend, der sich in zwei Übersetzungsschritte aufteilt. Im ersten Übersetzungsschritt werden die deutschen Begriffe (die alle aus einem einzigen Wort bestehen) der linken Seite der Bedeutung nach (Wort für Wort) ins Chinesische übersetzt. Im zweiten Übersetzungsschritt werden mit exakt derselben Methode die chinesischen Begriffe wieder ins Deutsche zurückübersetzt, wobei man bei der Rückübersetzung trotz – oder eher wegen – der Wörtlichkeit beim Übersetzungsprozess schließlich zu deutschen Übersetzungen gelangt, die (mit Ausnahme des Tintenfisches)⁵⁰ von den ursprünglichen deutschen Begriffen abweichen.

Dies kommt daher, dass es sich um chinesische Ideogrammen handelt, die Tawada ins Deutsche (rück)übersetzt. Im Chinesischen (und Japanischen) gibt es nämlich einige Wortkomposita, die aus mehreren Ideogrammen (bzw. Silben) zusammengesetzt werden und gemeinsam eine Bedeutungseinheit (ein Wortkompositum) bilden. Gleichzeitig stellt aber jedes einzelne Ideogramm dieser Wortkomposita bereits ein Wort mit individueller Bedeutung dar. Wenn man nun „wörtlich“ übersetzt, kann man entweder die Bedeutung des Wortkompositums oder aber die Bedeutung jedes einzelnen im Wortkompositum enthaltenen Wortes – also jedes Ideogramms (bzw. jeder Silbe) – übersetzen.⁵¹ Die Worte im Zieltext sind nur verständlich, sofern man das Wortkompositum als Ganzes übersetzt, andernfalls sieht man sich unter Umständen Phantasiewörtern gegenüber, deren Bedeutung zwar verborgen bleibt, doch welche dafür die chinesische Zusammensetzung des Worts nachvollziehbar machen und einen Einblick in die chinesische Realität erlauben.

Tawadas Form der Wörtlichkeit gelangt hier zu einem Punkt, an dem noch weniger Bedeutung mitgeteilt wird als möglicherweise bei Benjamin (welche.r Deutschsprachige würde bei dem Wort „Meerschwein“ schon an einen Delfin denken?), dafür aber der von Tawada beschriebene kindliche Blick zutage tritt, der jedem einzelnen Wort Leben einhaucht. Denn in dieses Gedicht ist der kindliche Zugang zur Sprache eingeschrieben, den Tawada so schätzt und immer wieder erfährt, wenn sie eine Fremdsprache neu lernt.⁵² Versucht man als Laie einen chinesischen Text zu übersetzen, so sieht man sich einem Muster aus Ideogrammen gegenüber, das keine Hinweise darauf gibt, wo ein Wort beginnt oder endet.

⁵⁰ Schmitz-Emans schreibt, der Tintenfisch bleibe „unübersetzt“ der Tintenfisch, „der Übersetzung offenbar unbedürftig“ (2010:421). Dies stimmt so nicht, denn Tintenfisch heißt im Chinesischen 墨鱼, was wörtlich (bzw. Ideogramm für Ideogramm) tatsächlich 墨 (Tinte) und 鱼 (Fisch), also Tintenfisch bedeutet. Sehr schön deutet Schmitz-Emans aber darauf hin, dass der Tintenfisch als Mischwesen, in dem „Animalisches (Fisch) und Gegenständliches (Tinte) hybridisiert sind“ zwischen den ersten vier Begriffen, der Welt der natürlichen Wesen, und den letzten vier Begriffen, der Welt der Artefakte und Medien steht und so eine Mittel- und auch Mittlerstellung einnimmt (vgl. Schmitz-Emans 2010:420f).

⁵¹ Diese Vorgehensweise erinnert an Lehnübersetzungen, die auf diese Weise gebildet werden.

⁵² In der Erzählung *Die Ohrenzeugin* beschreibt Tawada diese Art der kindlichen Erfahrung: „Es gibt [...] Menschen, die behaupten, in einer Fremdsprache ist die Kindheit abwesend. Aber ich fand nirgendwo so viel Kindheit wie in der deutschen Sprache. Schmatzen, schnaufen, schluchzen, schlürfen: Viele deutsche Wörter klingen wie Onomatopoesie. Für die Neugeborenen klingt vielleicht jede Sprache so wie Deutsch für mich.“ (Tawada 2002:110)

Damit man weiß, wo ein Wort endet und wo das nächste beginnt, schreibt man die Wörter getrennt. Eine Reihe von Buchstaben, die man zusammenschreibt, ist ein Wort. Auch ein sehr langes Wort ist ein Wort, da es zusammengeschrieben wird. Man darf daher kein Wort auseinandernehmen. (Tawada 2007b:27)

Was Tawada hier in Bezug auf Wörter des Alphabets beschreibt, lässt sich aber nicht auf das Chinesische anwenden, denn im Chinesischen bildet jedes Ideogramm schon eine Bedeutungseinheit, also ein Wort, und zwischen Wörtern oder Wortkomposita werden keine Leerzeichen oder Bindestriche gesetzt, weshalb hier noch schwieriger festzustellen ist, „wo ein Wort endet und wo das nächste beginnt“. Als Laie stößt man im Chinesischen also auf die Schwierigkeit, ohne jegliches Verständnis des Textes, die Grenzen von Wörtern nicht ausfindig machen zu können. Die einzige Möglichkeit, sich dem Text anzunähern, ist mithilfe eines Wörterbuches einzelne Ideogramme zu übersetzen und zu einem Zieltext zu gelangen, der der rechten Seite der Gedichtverse strukturell gleicht. Die Form der wörtlichen Übersetzung in *Ein chinesisches Wörterbuch* ist also auch insofern spannend, als dass sie klar aufzeigt, inwiefern die Bedeutungseinheit „Wort“ keine fixe Größe darstellt und in jeder Sprache verschieden gedacht wird. Während die deutschen Ausdrücke auf der linken Seite der Verse jeweils ein Wort bilden (das durchaus ein Kompositum aus mehreren Worten sein kann, aber dennoch als eine Einheit, ein Wort, gilt), stehen auf der rechten Seite der Verse oftmals mehrere „Wörter“, um dasselbe auszudrücken.

Tawadas *Ein chinesisches Wörterbuch* stellt eine *Übersetzung als Text* dar, die uns darauf hinweist, wie unterschiedlich sich die Realität in verschiedenen Sprachen darstellt. Während der Pandabär im Deutschen ein Bär ist, scheint er im Chinesischen eine Katze zu sein. Und das Meerschwein im Chinesischen scheint immerhin im Meer zu leben (wenn auch kaum als Schwein), wohingegen das deutsche Meerschweinchen nur deshalb das Meer im Namen trägt, weil es von spanischen Seefahrern über das Meer nach Mitteleuropa gebracht wurde.

4.1.3 Wörtliche Übersetzung und „falsche Freunde“

Wenn ein deutsches Wort ähnlich aussieht wie ein englisches, ist es meistens auch etymologisch verwandt. Dennoch können die heutigen Bedeutungen ganz unterschiedlich sein. (Tawada 2016:35)

In einem anderen Beispiel zeigt Tawada, wie dieselbe Methode, die sie in *Ein chinesisches Wörterbuch* anwendet, um die chinesischen Begriffe ins Deutsche zu übersetzen, unter Umständen zu sogenannten „falschen Freunden“⁵³ führen kann, d. h. zu Wortpaaren aus zwei verschiedenen Sprachen, die trotz einer Ähnlichkeit (die suggeriert, dass sie dieselbe Bedeutung haben) eigentlich Unterschiedliches meinen. In der Erzählung *Die Ohrenzeugin* geht es um die Wörter „überhören“ und „overhear“:

⁵³ Der Begriff wird nicht gegendert, da es sich um eine Bezeichnung handelt.

Mir fiel das Wort „überhören“ ein, ich hörte nichts mehr, ich überhörte alles. Aber was ist mit dem Wort „overhear“? Dieses Wort bedeutet doch, dass man zufällig etwas mitbekommt. Also hört man doch etwas, wenn man überhört? Es ist seltsam, dass Zwillinge wie „überhören“ und „overhear“ fast gegensätzlich Bedeutungen haben können, nur weil sie an unterschiedlichen Orten aufgewachsen sind. (Tawada 2002:105f)

Teilt man das Wort „überhören“ in die zwei Teile „über“ und „hören“ und übersetzt diese anhand ihrer Bedeutung ins Englische, so kommt man zu „over“ und „hear“. Setzt man diese dann zusammen, erlangt man das Wort „overhear“, das aber nicht wie das deutsche „überhören“ heißt, etwas *nicht gehört* zu haben, sondern viel mehr bedeutet, dass man etwas zufällig oder unbeabsichtigt *mitgehört* hat. Die Struktur des Wortes „überhören“ also auf das Wort „overhear“ zu übertragen wäre also ein Interferenzfehler, der eine falsche Übersetzung zur Folge hätte.

Der Abschnitt stellt also eine *Übersetzung im Text* dar: Tawada thematisiert eine Übersetzungsproblematik, die bei der wörtlichen Übersetzung von Wortkomposita auftreten kann, wenn man die im Kompositum enthaltenen Wörter isoliert übersetzt. Während im vorherigen Beispiel *Ein chinesisches Wörterbuch* diese Form von Übersetzung zu kreativen Phantasiewörtern führte und einen Hinweis auf chinesische Denkstrukturen gab, führt dieselbe Übersetzungsmethode hier schlichtweg zu einer falschen Übersetzung.

4.1.4 Homogene wörtliche Übersetzung des Sprachkörpers

In den bisher besprochenen Texten ist es die Bedeutung der einzelnen Wörter, die zu übersetzen gedacht wird. Während bei *St. George and the Translator* zwar Satz- und Textbedeutung verloren gehen, die Bedeutung der einzelnen Wörter aber noch intakt bleibt, ist im deutschsprachigen Zieltext von *Ein chinesisches Wörterbuch* nicht einmal mehr die Bedeutung der einzelnen Wörter verständlich und in *Die Ohrenzeugin* eine falsche Bedeutung Resultat des Übersetzungsprozesses, obwohl in beiden Fällen wörtlich vorgegangen wird. Dieser Umstand, dass Wörtlichkeit sehr oft nicht die Bedeutung des Ausgangstextes in den Zieltext transportieren kann, scheint Tawada bewusst zu sein, spielt er doch in vielfältiger Weise die Hauptrolle ihrer Texte. Schon Benjamin wies auf diesen Umstand hin, dass Gemeintes und Art des Meinens nicht dasselbe sind:

Während nämlich alle einzelnen Elemente, die Wörter, Sätze, Zusammenhänge von fremden Sprachen sich ausschließen, ergänzen diese Sprachen sich in ihren Intentionen selbst. Dieses Gesetz, eines der grundlegenden der Sprachphilosophie, genau zu fassen, ist in der Intention vom Gemeinten die Art des Meinens zu unterscheiden.

In „Brot“ und „pain“ ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es, daß beide Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten, daß sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letzten Endes auszuschließen streben; am Gemeinten aber, daß sie, absolut genommen, das Selbe und Identische bedeuten. (Benjamin 2006b:14)

Wie in den folgenden Textbeispielen aus Tawadas *Eine leere Flasche* und *Die zweite Person Ich* gezeigt wird, scheint in besonderem Maße eine Diskrepanz zwischen dem deutschsprachigen Wort „Ich“ und den vielen „Ichs“ im Japanischen (also der Art des Meinens im Deutschen und der im Japanischen) zu bestehen. Während das Gemeinte der Ausdrücke in beiden Sprachen das „Selbst“ ist – also ein Individuum, das auf sich selbst verweisen kann –,⁵⁴ weicht die Art des Meinens im Deutschen von der im Japanischen ab – „Ich“ im Deutschen und „Ich“ im Japanischen „bedeuten je etwas Verschiedenes“, obwohl sie einander in „ihren Intentionen selbst ergänzen“. Die Übersetzung eines der japanischen Ichs durch das deutschsprachige Ich scheint unzulänglich. Tawada stößt hier an die Grenzen der Bedeutungsübertragung, findet aber im Laufe des Essays *Eine leere Flasche* einen anderen Weg, sich dem deutschen Ich zu nähern.

In enger Verbindung mit dem Wort „Ich“ steht natürlich die Identität einer Person, weshalb Tawada in *Eine leere Flasche* die Thematik der Identität aufgreift. Linda Koiran, die sich mit Identitätsfacetten der weiblichen Ich-Figur in Tawadas Werk auseinandersetzt, geht dem Begriff Identität nach und unterscheidet dabei vier Formen:

Identität als existenzieller Begriff versteht sich als die Bezeichnung, die ein Individuum zu sich selbst unterhält, im psychologischen Verständnis als das Bewusstsein des Ichs von sich selbst auf Grundlage seines Gedächtnisses, im spirituellen Sinn als Glaube des Ichs an die Seele in ihm und im materiellen Sinne als das Ich in der Zeit verankerter Körper. (Koiran 2009:270)

Koiran führt weiter aus, dass in der christlich-abendländischen Denktradition das Verhältnis von Innen und Außen durch die Trennung von individueller und gesellschaftlicher Identität⁵⁵ reflektiert werde, während im japanischen Identitätsmodell, das vom Buddhismus geprägt sei, ein dynamischer Identitätsentwurf vorherrsche, in dem das Ich keine statische, abgeschlossene Einheit bilde, sondern ständig in Bewegung oder im Werden sei (vgl. Koiran 2009:271). Paradoxiertweise spiegelt die japanische Sprache diese buddhistische Denkweise jedoch nicht wider: Denn was in der deutschen Sprache mit dem Begriff „Ich“ bezeichnet wird, kann im Japanischen eine Vielzahl von begrifflichen Ausformungen annehmen, je nach „gesellschaftlicher Identität“ der sprechenden Person. Diese Eigenheit des japanischen Ichs verarbeitete Tawada bereits mehrfach in ihren Texten und stellte es dem „identitätslosen“ Ich der deutschen Sprache gegenüber, wie beispielsweise in *Eine leere Flasche*:

Ich hatte Schwierigkeiten mit all diesen Wörtern, die „ich“ bedeuten. Ich fühlte mich weder wie ein Mädchen noch wie ein Junge. [...] Wie einfach wäre meine Kindheit gewesen, wenn ich eine andere Sprache – zum Beispiel Deutsch – gesprochen hätte. Ich hätte dann einfach immer „ich“ sagen können. Man muss sich weder weiblich noch männlich fühlen, um das Wort „ich“ zu verwenden. (Tawada 2002:53f)

⁵⁴ Selbstverständlich ist es auch für mich ein Unmögliches, das Gemeinte mit einer Einzelsprache zu fassen, weshalb dies auf eine gewisse Paradoxie hinausläuft.

⁵⁵ Individuelle Identität meint die im Zitat beschriebene Identität; Gesellschaftliche Identität bezieht sich auf Daten, wie sie im Personalausweis angeführt sind, beispielsweise Name, Geburtsort und -datum, Familienstand, Ausbildung, professionellen Status etc.

Die Ich-Erzählerin hat Probleme damit, sich einem Geschlecht zuzuordnen, wodurch das Sprechen über sich selbst im Japanischen unmöglich erscheint. Die Verwendung einer anderen Sprache, wie etwa dem Deutschen, in dem das Wort „Ich“ geschlechtsneutral ist, könnte ihr eine Form von Freiheit geben, die ihr im Japanischen verwehrt bleibt.

Das Problem der Selbstbezeichnung verlor ich [...] aus den Augen. Denn ich zog nach Europa und fand das Wort „ich“, bei dem man sich keine solchen Gedanken mehr machen musste. Ein Ich muss kein bestimmtes Geschlecht haben, kein Alter, keinen Status, keine Geschichte, keine Haltung, keinen Charakter. [...] Dieses Wort besteht nur aus dem, was ich spreche, oder genauer gesagt aus der Tatsache, dass ich überhaupt spreche. Das Wort zeigt nur auf den Sprecher, ohne eine weitere Information über ihn hinzuzufügen. (Tawada 2002:56f)

Dieser Textausschnitt deutet nicht nur auf dasjenige hin, was Tawada schon in *Fremde Wasser* theoretisch aufbereitet hat und was auch das Beispiel *Ein chinesisches Wörterbuch* deutlich macht, nämlich dass Sprache unsere Realität formt, sondern legt das Potenzial von Übersetzung frei, sich in einer anderen Sprache neu zu erfinden, sprich die Identität zu wechseln.⁵⁶ Dieses Potenzial manifestiert sich in der Differenz zwischen zwei Sprachen, denn während im Japanischen das verwendete Wort für Ich bereits Auskunft über identitätsbestimmende Merkmale einer Person gibt, bleibt im Deutschen das Wort „leer“.

Während es in der japanischen Sprache je nach Geschlecht und Alter ein bestimmtes Wort zur Selbstbezeichnung gibt, findet sich im Deutschen „nur“ das „Ich“, das neutral und unabhängig von Geschlecht, Alter und Herkunft verwendet wird. „Ich“ gehört zu den Personalpronomina, tritt an die Stelle eines Eigennamens. Die japanischen Bezeichnungen „atashi“, „watashi“, „atakushi“, „boku“, „ore“ differenzieren dagegen hinsichtlich des Alters, Geschlechts, der sozialen Stellung des Sprechers bzw. Adressaten und sind kontextabhängig. (Koiran 2009:286f)

Im letzten Absatz beschreibt die Ich-Erzählerin diese kulturelle Differenz mit einer Metapher, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf den Sprachkörper lenkt:

Mir gefällt außerdem, dass ein Ich mit einem „I“ beginnt, ein einfacher Strich, wie der Ansatz eines Pinselstriches, der das Papier betastet und gleichzeitig die Eröffnung einer Rede ankündigt. Auch „bin“ ist ein schönes Wort. Im Japanischen gibt es auch das Wort „bin“, das klingt genau gleich und bedeutet „eine Flasche“. Wenn ich mit den beiden Wörtern „ich bin“ eine Geschichte zu erzählen beginne, öffnet sich ein Raum, das Ich ist ein Pinselansatz und die Flasche ist leer. (Tawada 2002:57)

Diese letzten Zeilen des Essays sind besonders spannend, da sie schon im Kleinen andeuten, was Tawada in anderen Texten vermehrt macht: Sie bewegt sich von einem die Bedeutung übertragenden Übersetzungsprozess weg, hin zu einem übersetzerischen Spiel mit dem Sprachkörper. Wie Anderson (2010) bereits gezeigt hat, übersetzt Tawada immer wieder „Oberflächen“, wie Klang- oder Schriftkörper von Wörtern. Sie nutzt hier andere Komponenten als die

⁵⁶ Schon sehr bald beschäftigte sich Tawada mit diesem Potenzial: „Als ich nach Europa kam, hatte ich eine brennende Frage in meiner Reisetasche: Werde ich zu einem anderen Menschen, wenn ich eine andere Sprache spreche?“ (Tawada 2006:36)

Bedeutung von Wörtern, um die Übersetzung in Gang zu setzen, wie allen voran die körperlichen Komponenten.

Um diese Verschiebung von der Bedeutung zum Sprachkörper nachvollziehbar und unterschiedliche Möglichkeiten des Übersetzungsprozesses von Wörtern fassbar zu machen, habe ich einzelne Komponenten von Wörtern herausgeschält, dabei vier Komponenten (sowohl am Ausgangs- als auch am Zielelement)⁵⁷ festgestellt und wie folgt benannt: Bedeutung, Klangkörper, Schriftkörper und System. Die *Bedeutung* meint den Sinn, die Idee bzw. das Konzept hinter einem Wort (Denotationen und Konnotationen); der *Klangkörper* benennt das gesprochene Wort (Aussprache); der *Schriftkörper* bezeichnet das geschriebene Wort (Ideogramme oder Zusammensetzung aus Buchstaben); und schließlich meint das *System* die Umgebung des Wortes (beispielsweise das Sprachsystem, in das das Wort eingebettet ist). Für gewöhnlich gibt es bei jeder Wort-Übersetzung also acht Elemente: vier Komponenten des Ausgangs- und vier Komponenten des Zielelements.

Beim Übersetzungsprozess kann nun auf unterschiedliche Weise vorgegangen werden. In den meisten Fällen wird bei Übersetzungen (außerhalb Tawadas Schreiben) versucht, die Bedeutung als stabile Komponente beizubehalten (*Ausgangsbedeutung* : *Zielbedeutung*), doch auch die anderen drei Komponenten können als stabile Komponenten fungieren. Wie Ubaldo Stecconi gezeigt hat, bedarf es bei einer Übersetzung drei Faktoren: Einer *Differenz* und einer *Ähnlichkeit* zwischen Ausgangsebene und Zielebene sowie einer *Mediation* (vgl. Stecconi 2007:23). Von den acht Komponenten müssen also mindestens zwei different (eine des Ausgangs- und eine des Zielelements) und mindestens zwei ähnlich sein. In den meisten Fällen wird bei einer Übersetzung eine Komponente des Ausgangselements mit derselben Komponente des Zielelements verbunden – dies bezeichne ich als *homogene*⁵⁸ *Übersetzung*, wobei folgende vier Kombinationen möglich sind:

Ausgangsbedeutung : *Zielbedeutung*. Verbindet man die Komponenten *Bedeutung*, so muss mindestens eine der anderen drei Komponenten unterschiedlich sein. Je nach Schriftsystem können hier unterschiedliche Kombinationen auftreten, denn während in Sprachen, die

⁵⁷ *Element* ist hier als offener Begriff zu verstehen, der oftmals auf sprachliche Einheiten (wie allen voran Wörter oder Texte) verweist, aber nicht unbedingt eine schriftliche Quelle meinen muss. Es können, wie wir später an Tawadas Werken sehen werden, durchaus auch andere, nicht schriftliche Einheiten „übersetzt“ werden. Um dies zu verdeutlichen, spreche ich von Elementen.

⁵⁸ An die Seite der *homogenen Übersetzung* tritt im Weiteren auch das Gegenstück, die *heterogene Übersetzung* (d. h. eine Übersetzung durch Verbindung verschiedener Komponenten). Die Adjektive beziehen sich hier rein auf die Gleichartigkeit oder Verschiedenartigkeit der verbundenen Komponenten, sagen also nichts über die Homogenität oder Heterogenität von Sprachen aus. Unabhängig von den Differenzen zweier Sprachen, können zwischen ihnen sowohl homogene als auch heterogene Übersetzungsprozesse vorgenommen werden.

phonetische Schriftsystemen verwenden, für gewöhnlich alle drei anderen Komponenten voneinander abweichen⁵⁹, verändern sich in Sprachen, deren Schrift aus Ideogrammen zusammengesetzt wird, mitunter nur Klangkörper und System.⁶⁰ Übersetzt man schließlich von einem phonetischen Schriftsystem in eines mit Ideogrammen oder umgekehrt, ergeben sich erneut andere Kombinationen.

Ausgangsklangkörper : Zielklangkörper. Verbindet man die Komponenten *Klangkörper*, so muss wiederum mindestens eine andere Komponente unterschiedlich sein. Bei Sprachen mit phonetischem Schriftsystem spiegelt der Schriftkörper meist den Klangkörper wider, wodurch dieser im Ausgangs- und Zielelement vermutlich Ähnlichkeit aufweist (wie auch der Klangkörper),⁶¹ Bedeutung⁶² und System ändern sich.⁶³ In Sprachen, die Ideogramme verwenden, verändern sich gewöhnlich Bedeutung, Schriftkörper und System.

Ausgangsschriftkörper : Zielschriftkörper. Verbindet man die Komponenten *Schriftkörper*, gilt dasselbe Schema. Bei Sprachen mit phonetischen Schriftsystemen verändern sich Bedeutung und Klangkörper optional, das System ändert sich für gewöhnlich. Bei Ideogrammsprachen bleibt die Bedeutung gleich, der Klangkörper verändert sich und das System im Normalfall ebenso.⁶⁴

Ausgangssystem : Zielsystem. Verbindet man die Komponenten *System*, so differiert für gewöhnlich der Klangkörper, doch Bedeutung und Schriftkörper bleiben gleich.⁶⁵

⁵⁹ Als Beispiel einer Übersetzung vom Deutschen ins Englische soll hier Apfel : apple fungieren. Zwischen der Bedeutung von Apfel (Deutsch) und der von apple (Englisch) besteht eine Verbindung (Ähnlichkeit), Klangkörper, Schriftkörper und System sind aber unterschiedlich (Differenz) und das eine wird in einer Übersetzung durch das andere vermittelt (Mediation). In Ausnahmefällen, beispielsweise bei vereinzelten Wörtern in romanischen Sprachen, kann unter Umständen der Schriftkörper, seltener auch der Klangkörper, gleich bleiben, z. B. bei dem italienischen und spanischen Wort für Abendessen: cena : cena. Hier besteht eine Verbindung zwischen dem Sinn, dem Schriftkörper und sogar dem Klangkörper der Worte im Italienischen und Spanischen (die Aussprache unterscheidet sich lediglich beim Anfangslaut), das System ändert sich.

⁶⁰ Sofern man beispielsweise Kantonesisch und Mandarin als dieselbe Sprache (Chinesisch) versteht, kann neben dem Schriftkörper auch das System gleich bleiben, wodurch sich lediglich die Aussprache, also der Klangkörper, verändert.

⁶¹ Wobei zu beachten ist, dass beispielsweise das Französische, das durchaus ein phonetisches Schriftsystem verwendet, die Wörter nicht genau so ausspricht wie sie geschrieben werden. Man könnte also durchaus Verbindungen finden, in denen die Klangkörper der Ausgangs- und der Zielsprache ähnlich sind, die Schreibweise aber variiert.

⁶² Romanische Sprachen gelten hier wieder als Beispiel für Ausnahmefälle.

⁶³ Ein gutes Beispiel stellen „falsche Freunde“ dar, Wörter, die in unterschiedlichen Sprachen ähnlich klingen und/oder geschrieben werden, eigentlich aber komplett unterschiedliche Bedeutungen haben, wie etwa das deutsche Wort „eventuell“ und das englische Wort „eventually“, das „schließlich“ bedeutet und nichts über die Möglichkeit eines Geschehnisses aussagt.

⁶⁴ Ausnahme wiederum z. B. Kantonesisch und Mandarin.

⁶⁵ Als Beispiel einer solchen Übersetzung von Mandarin auf Kantonesisch 香港 (Xiānggǎng) : 香港 (Hēunggóng). Zwischen dem Sinn, dem Schriftkörper und dem System von 香港 (Mandarin) und dem von 香港 (Kantonesisch) besteht eine Verbindung (Ähnlichkeit bzw. in diesem Fall exakt gleich), der Klangkörper ist aber unterschiedlich (Differenz) und wird in der Übersetzung (Mediation) verändert.

Mithilfe dieses Modells möchte ich mich jetzt erneut Tawadas Text zuwenden. Was passiert nun im letzten Abschnitt von *Eine leere Flasche*? Tawada betrachtet hier die körperlichen Komponenten von Sprache.

Mir gefällt außerdem, dass ein Ich mit einem „I“ beginnt, ein einfacher Strich, wie der Ansatz eines Pinselstriches, der das Papier betastet und gleichzeitig die Eröffnung einer Rede ankündigt. Auch „bin“ ist ein schönes Wort. Im Japanischen gibt es auch das Wort „bin“, das klingt genau gleich und bedeutet „eine Flasche“. Wenn ich mit den beiden Wörtern „ich bin“ eine Geschichte zu erzählen beginne, öffnet sich ein Raum, das Ich ist ein Pinselansatz und die Flasche ist leer. (Tawada 2002:57)

Zuerst geht sie auf den Schriftkörper des Buchstaben „I“ ein und verbindet ihn mit der traditionellen Kalligraphie chinesischer Ideogramme, bei der die Schreibrichtung vorgibt, von links nach rechts und von oben nach unten zu schreiben, wodurch der erste Pinselstrich eines Zeichens oftmals einem „I“ gleicht. Danach betrachtet sie den Klangkörper des Wortes „bin“, verbindet diesen mit dem japanischen Wort, das denselben Klangkörper besitzt, und gelangt so zu der Bedeutung „Flasche“. Schließlich kombiniert sie die gewonnenen Bedeutungen miteinander und assoziiert so mit der Wortkombination „Ich bin“ eine für sie angenehme Anfänglichkeit und Leere.

Tawada zeigt in diesem Essay auf, dass bei einem Sprachwechsel nicht nur die Wörter übersetzt werden, sondern unter Umständen auch die sprechende Person einen Wandel durchmacht und inmitten einer neuen Kultur mit anderen Denkmustern eine neue Identität annehmen kann und unter Umständen auch muss.⁶⁶ Dieser mögliche Identitätswandel beruht dabei auf der Tatsache, dass sich Sprachen bzw. die „Arten des Meinens“ unterscheiden, d. h. *nicht äquivalent* sind, einander im besten Fall ähneln. Der translationswissenschaftlichen Debatte um die Existenz von Äquivalenzen kann dieser Essay als erfrischendes Beispiel dienen. Die Ich-Figur des Textes übersetzt nicht lediglich die Wörter „Ich“ und „bin“, sondern setzt sich mit den kulturellen Eigenheiten bzw. Differenzen von Sprachen auseinander. Die Sprache dient häufig als Spiegel der Gesellschaft und weist auf gesellschaftliche Strukturen und Gegebenheiten hin.

Eine leere Flasche ist nicht der einzige Text, in dem Tawada Identität thematisiert. Gleich drei Gedichte in ihrem Gedichtband *Abenteuer der deutschen Grammatik* behandeln ebenfalls anhand von Personalpronomen diese Thematik, von denen ich eines herausgreifen möchte, das noch einen weiteren Aspekt des Personalpronomens Ich behandelt:⁶⁷

⁶⁶ Spricht man von der gesellschaftlichen Identität, muss sich die Person unter Umständen einer neuen Identität fügen, sich z. B. beim Sprechen in Japan einem Geschlecht, einer sozialen Schicht und einem Alter zuordnen etc.

⁶⁷ Die anderen beiden Gedichte sind *Die zweite Person* (Tawada 2010:23) und *Die dritte Person* (Tawada 2010:24). In beiden geht es darum, dass „Du“ und „Ich“ im Gegensatz zu „Er“ und „Sie“ kein Genus haben.

Die zweite Person Ich

Als ich dich noch siezte,
sagte ich ich und meinte damit
mich.
Seit gestern duze ich dich,
weiß aber noch nicht,
wie ich mich umbenennen soll.

(Tawada 2010:8)

Betrachtet man das Gedicht als deutschsprachige.r Leser.in ohne Vorkenntnisse über die japanische Kultur, so beginnt man möglicherweise zunächst über die Verwendung von Personalpronomen im Deutschen nachzudenken. Das Gedicht thematisiert, inwiefern sich die zwischenmenschliche Beziehung zweier Menschen sprachlich in den verwendeten Personalpronomen ausdrückt. Solange sich zwei Menschen kaum kennen oder ihre Beziehung distanziert ist, adressieren sie einander im Deutschen für gewöhnlich mit „Sie“. Wird die Beziehung enger, so beginnen sie einander möglicherweise zu duzen. Diese Veränderung der Beziehung wird also auch in der Sprache sichtbar. Doch während man von einem unpersönlichen „Sie“ zu einem persönlicheren „du“ wechselt, ändert sich nichts an dem Wort, das man verwendet, um von sich selbst zu sprechen. Die Veränderung in der Beziehung äußert sich lediglich im Ansprechen des Gegenübers, nicht aber in der Art und Weise, sich selbst zu bezeichnen.

Dieses Gedicht kann als Ergänzung zu *Eine leere Flasche* gelesen werden, denn während in dem Essay darüber gesprochen wird, dass ein Ich im Japanischen Informationen über das Geschlecht, Alter und die Herkunft der sprechenden Person verrät, weist dieses Gedicht implizit darauf hin, dass im Deutschen das Ich auch dann unverändert bleibt, wenn sich die Beziehung zwischen sprechender Person und Gesprächspartner.in verändert, während im Japanischen für unterschiedliche soziale Beziehungen unterschiedliche Wörter für „Ich“ Verwendung finden – die veränderte Beziehung wird sowohl an der Bezeichnung für das Gegenüber als auch für sich selbst hör- und sichtbar gemacht.

Es scheint, als hätte Tawada hier die japanische Denkweise in das Gedicht eingeschrieben – ähnlich, wie sie in *Ein chinesisches Wörterbuch* die chinesische Denkweise deutlich gemacht hat. Die sprechende Ich-Figur befindet sich in einer Situation, in der sie (vermutlich ein.e Japaner.in) einer neuen Situation ausgesetzt ist. Man könnte behaupten, sie wolle die japanische Realität ins Deutsche übersetzen, stelle dabei aber fest, dass dies aufgrund der deutschen Wörter nicht möglich ist – die Grenzen der Übersetzbarkeit sind hier die kulturellen Eigenheiten der Personalpronomen, die nur umschrieben, nicht in deutschsprachige Personalpronomen übersetzt werden können. Wieder einmal thematisiert Tawada hier die Tatsache, dass Sprache die Realität bildet, welche nicht zwingend in eine andere Sprache übersetzt werden kann. Die Ich-

Figur versucht, eine homogene Übersetzung zu vollziehen, in der das japanische Ich einer vertrauten Beziehung in ein äquivalentes Wort im Deutschen übersetzt werden soll, stößt aber – wie im oberen Essay *Eine leere Flasche* – auf die Abwesenheit eines solchen Äquivalents.⁶⁸

Das Gedicht und der Essay stellen beide eine Form der *Übersetzung im Text* dar, sie thematisieren auf indirekte Weise die Grenzen der Übersetzung von Bedeutung und verweisen gleichzeitig auf die vielfältigen kulturellen Differenzen. *Eine leere Flasche* zeigt außerdem, wie man Bedeutung generieren kann, indem man sich anderen Aspekten von Sprache, nämlich dem Klang- und Schriftkörper, zuwendet und durch sie eine Verbindung zu einer fremden Sprache und Kultur knüpft.

4.1.5 Heterogene wörtliche Übersetzung des Sprachkörpers

Neben homogenen Übersetzungsprozessen gibt es natürlich auch heterogene Übersetzungsprozesse. Tawada experimentiert nämlich beim Übersetzen insofern, als dass sie auch unterschiedliche Komponenten miteinander verbindet und sogenannte *heterogenen Übersetzungen* vollzieht, wie beispielsweise in folgendem Gedicht:

Passé Composé

Ein Kompott
Für uns alle dasselbe
Für mich für dich für ihn für sie denn
Es ist gegessen und vergessen.
Nur die Haltung des Habens unterscheidet sich
Zwischen mir und ihm und ihr und sie und uns
Bitte nicht zu viel „und“!
Und das Haben zeigt bei jedem ein anderes Ende
Ich bleibe eher offen
Du bist streng verschlossen
Er und sie haben Hüte auf dem Kopf
Gemeinsam sind die eingeatmete Luft und
Die durchgemachte Nacht
Wir lasen nie das gleiche Buch, aber
Gelesen haben wir alle oder
Ich „gelese“, du „gelesest“?
Das perfekt Vergangene ist durchkomponiert und vereinfacht
Warum sind wir aber so vielfältig in der Gegenwart?

(Tawada 2010:19)

⁶⁸ Situationen solcher Art findet man als Übersetzer.in nicht selten vor, wenn man zum Beispiel zwischen dem Deutschen und dem Englischen übersetzt. Gerade bei deutscher Synchronisation von original englischen Filmen, muss entschieden werden, ob man die Personen von Anfang an per du sein lässt, oder ob man irgendwann einen Sprung macht und von einer zur nächsten Szene die Personen von der Höflichkeitsform „Sie“ zur persönlichen Umform „du“ übergehen lässt.

Liest man dieses Gedicht, so ist rasch eine Verbindung zwischen dem (hier nicht angeführten) Ausgangselement und dem Zielelement zu spüren, wobei man als Rezipient in diese Verbindung vermutlich nicht gleich benennen kann. Um welche Art von Übersetzungsprozess handelt es sich hier? Oder genauer gesagt: Um das Produkt welcher Art von Übersetzungsprozess?

Betrachten wir zunächst einmal den Inhalt dieses Gedichts. Tawada geht hier von einer Situation aus, in der eine Gruppe von Personen ein Kompott gegessen zu haben scheint. In der Verszeile „Nur die Haltung des Habens unterscheidet sich“ verweist sie auf die Eigenheit der deutschen Grammatik, Verben zu konjugieren. Spricht man nun von einer Handlung in der Vergangenheit, so wird nicht das Vollverb, sondern das Hilfsverb „haben“ konjugiert – d. h. der Person, dem Numerus und dem Modus angepasst –, das Partizip II des Vollverbs (in diesem Fall „gegessen“) bleibt aber stets unverändert, d. h. wechselnde Personalpronomen oder wechselnder Modus haben keinen Einfluss darauf. Die Verszeile „Und das Haben zeigt bei jedem ein anderes Ende“ deutet genau diesen Umstand der Konjugation des Hilfsverbs „haben“ an.⁶⁹

Die darauffolgenden drei Verszeilen möchte ich genauer auf den ihnen zugrunde liegenden Übersetzungsprozess hin untersuchen. Lenken wir zunächst unsere Aufmerksamkeit auf die beiden Verszeilen „Ich bleibe eher offen“ und „Du bist streng verschlossen“. Der nicht vorhandene Ausgangstext dieser beiden Verszeilen lautet „Ich habe“ und „Du hast“. Tawada nimmt nun die beiden konjugierten Formen des Verbs „haben“ heraus und betrachtet diese. Spricht man „habe“ (laut) aus, so bleibt der Mund am Ende des Wortes, bei dem Buchstaben „e“ leicht geöffnet;⁷⁰ wiederholt man diesen Vorgang nun mit dem Wort „hast“, so wirkt das „t“ am Wortende sehr streng und die Zunge drückt dabei gegen die Zähne, verschließt sozusagen die Öffnung zwischen Ober- und Unterkiefer.⁷¹ Was passiert also, wenn Tawada „habe“ in „Ich bleibe eher offen“ und „hast“ auf „Du bist streng verschlossen“ übersetzt? Greifen wir auf die von mir erstellten vier Komponenten zurück. Besonders eindeutig scheint die Tatsache, dass es sich um eine intralinguale Übersetzung handelt, denn das System (die Sprache) des Ausgangs- und des Zielelements bleibt dasselbe. Beim Ausgangselement wendet sich Tawada dem Klangkörper des konjugierten Wortes „haben“ zu, verbindet diesen aber mit der Bedeutungskomponente des Zielelements. „Ich bleibe eher offen“ und „Du bist streng verschlossen“ beschreiben die Mundform während des Aussprechens des Klangkörpers. Tawadas heterogene Übersetzung verbindet Klangkörper und Bedeutung. Der Schriftkörper verändert sich natürlich auch, wobei das Ausgangselement aus nur einem Wort besteht, das Zielelement aber einen ganzen Satz darstellt.

⁶⁹ Im Japanischen gestaltet sich die Grammatik auf ganz andere Weise als im Deutschen, was Tawada in *Sprachzeug und Spielpolyglotte* klar beantwortet: „Gibt es einen Genus? Nein? Gibt es Plural und Singular? Nein? Gibt es eine Deklination? Nein? Gibt es Präpositionen? Nein? Bestimmte und unbestimmte Artikel? Nein?“ (Tawada 2007b:25)

⁷⁰ Man spricht hier auch von einem „Schwa-Laut“, einem halboffenen Vokal.

⁷¹ Dies nennt man einen „Verschlusslaut“ oder auch „Plosivlaut“.

Die Verszeile „Er und sie haben Hüte auf dem Kopf“ ist schließlich eine Übersetzung des (ebenfalls nicht vorhandenen) Ausgangstextes „Er hat“ bzw. „Sie hat“. Hier übersetzt Tawada aber nicht den Klangkörper, sondern den Schriftkörper. Der Schriftkörper „hat“ stellt im Deutschen die konjugierte Form des Worts „haben“ für die dritte Person Singular Indikativ dar; ebenso kann derselbe Schriftkörper aber auch das englische „hat“ repräsentieren, was „Hut“ bedeutet. Im ersten Übersetzungsschritt zieht Tawada diesen zweisprachigen Schriftkörper heran und stellt eine Verbindung zwischen ihnen her. Dabei verändern sich die Bedeutung, der Klangkörper und das System, der Schriftkörper bleibt jedoch derselbe. Das Zielelement besteht aber aus dem deutschsprachigen Satz „Er und sie tragen Hüte auf dem Kopf“, d. h. es muss ein zweiter Übersetzungsschritt vollzogen worden sein. Hier übersetzt Tawada die Bedeutung des englischsprachigen „hat“ ins Deutsche und kombinierte das Ergebnis „Hut“ schließlich mit den Personalpronomen des ursprünglichen Satzes „Er hat“ bzw. „Sie hat“. Die Übersetzungsvorgänge dieser drei Verszeilen müssen von den Leser:innen nachvollzogen werden, denn das Ausgangselement erschließt sich nur mithilfe der restlichen Verse. Die letzten fünf Verszeilen des Gedichts – die ich nicht mehr analysieren werde – behandeln dieselbe Thematik des Sprachkörpers von „haben“, der sich jeweils dem Personalpronomen im Satz anzupassen hat.

Doch was diese Aufschlüsselung des Übersetzungsprozesses – den Tawada hier vollzieht und der damit eine *Übersetzung als Text* darstellt, da die Rezipient:innen sich dem Übersetzungsprodukt gegenübersehen – nicht klärt, ist die Frage, warum die Verbformen „habe“, „hast“ und „hat“ der (impliziten) Ausgangsebene auf der Zielebene personifiziert werden, denn die Ausgangsebenen stellen Aussagen dar, die aus der Perspektive der Verben getroffen zu sein scheinen. Zum einen wird dadurch verdeutlicht, dass die Verbformen an eine Person gekoppelt sind – „habe“ begleitet immer das Personalpronomen „ich“, „hast“ das Personalpronomen „du“ und „hat“ eines der drei Personalpronomen „er“, „sie“ oder „es“. Zum anderen kann durch diese Personifizierung erneut ein Hinweis darauf gegeben werden, dass – wie bereits in *Eine leere Flasche* und *Die zweite Person Ich* sichtbar wurde – die Sprache gesellschaftliche Denkstrukturen und kulturelle Realitäten spiegelt. Dass Tawada immer wieder der Sprache eine Stimme verleiht, in dem sie vor allem Wörter und Buchstaben (wie noch an anderen Beispielen gezeigt werden wird) personifiziert, unterstreicht diese Metapher der Sprache als Spiegel der Gesellschaft.

Die vergangenen Textbeispiele zeigen eindrucklich, inwiefern der Begriff „Wörtlichkeit“ mithilfe von Tawadas Werken eine neue Bedeutung bekommt, die bisher kaum Beachtung fand. Sie geht ebenfalls vom einzelnen Wort aus, betrachtet aber vor allem den Sprachkörper der Wörter, sei es der Schrift- oder aber der Klangkörper. Indem sie den Fokus auf die körperlichen Komponenten der Sprache richtet, legt sie oftmals kulturelle Bedeutungen bzw. sprachliche Spezifika frei, die sich in die Sprachkörper eingeschrieben haben. So wird in Tawadas Texten

Eine leere Flasche und *Die zweite Person Ich* deutlich, dass dem deutschen Ich, das geschlechts- und beziehungslos ist, „kein Alter, keinen Status, keine Geschichte, keine Haltung, keinen Charakter“ (Tawada 2002:56) hat, also „leer“ ist, im Japanischen eine Vielzahl an Ichs gegenübersteht, die diese Merkmale aufweisen. Betrachtet man dies in Zusammenhang mit Tawadas Gedicht *Passé Composé* so wird klar, dass sich das deutsche Personalpronomen Ich mit jeder und jedem einlässt, während die deutschen Verbformen etwas selektiver zu sein scheinen. Sie folgen nur derjenigen Person, zu der sie passen, während japanische Verben mit jeder Person kooperieren. Im Deutschen geben also die Verben Auskunft darüber, von welcher Perspektive aus etwas gemacht oder ausgesagt wird, welche Merkmale diese Person hat, bleibt aber verborgen. Im Japanischen hingegen bleibt das Verb stumm und gibt keine Auskünfte über die Perspektive, dafür verrät aber das Personalpronomen unter Umständen etwas über die Merkmale der Person. Tawadas Hinwendung zum Wortkörper zeigt uns, wo sich die Informationen in einem Satz verstecken – ob im Subjekt des Satzes oder im Verb.

4.1.6 Intralinguale Übersetzung auf interlingualem Wege

In einer weiteren Erzählung mit dem Titel *Die Botin* zeigt Tawada, wie das Übersetzen durch Verbindung des Lautkörpers ein produktives Mittel darstellen kann, Bedeutung zu transportieren. Mika, eine Japanerin, die einst in München Musik studierte, möchte ihrem ehemaligen Musikprofessor über Kayako, die nach München auf Urlaub fährt, eine Nachricht überbringen lassen. Der Musikprofessor ist schon alt, hört kaum noch etwas – es sei denn, man spricht ihm direkt ins Ohr – und kann ebenso kaum noch lesen, weshalb Mika ihn weder anrufen noch per Brief mit ihm kommunizieren kann. Da die Nachricht außerdem geheim bleiben soll, also von niemand anderem vorgelesen werden darf, bittet Mika Kayako die Nachricht mündlich zu überbringen.

Aber ich spreche nur Japanisch, die Sprache meiner Mutter, ich habe nie die Mutter gewechselt. Kannst du nicht die deutschen Sätze auswendig lernen, die ich dir jetzt vorsage? Ich gebe sie dir als Häppchen, so wie ein Vogel seine Nachkömmlinge füttert, klein zerstückelt, bekömmlich vorgekauert. Wie kann ich die Sätze in meinem Kopf behalten, wenn sie für mich nichts bedeuten? Eine Dauer sinnloser Laute, sie wäre für mich nichts anderes als Zischen und Zwitschern in einem Wald. Soll ich dir aufschreiben, was du sagen sollst? Die phonetische Schrift sieht so bescheiden aus und durch ihre Bescheidenheit wird sie sofort vergessen. Und die Ideogramme? Kannst du dir eine lange Reihe von Ideogrammen merken, auch wenn sie keine Geschichte erzählt? Ich würde sagen ja. Dann schreibe ich dir die Sätze in Ideogrammen auf. Wie kannst du aber Deutsch mit den Ideogrammen schreiben? Hier habe ich das Wort 蓮, sprich es aus. Has(u). Ja, der „Hass“ bedeutet auf deutsch Abscheu, aber das musst du nicht wissen. Du merkst dir das Zeichen, das „Lotus“ bedeutet, und sprichst es auf Japanisch aus. Du spürst auf deiner Zunge dann die Lotusblüte, während in die Ohren des Zuhörers der „Hass“ hineindringt. (Tawada 2002:48f)

Hier werden die einzelnen Komponenten der Sprachelemente thematisiert. Kayako kann sich Laute nur in Verbindung mit Bedeutung merken und auch die phonetische Schrift ist für sie nicht fassbar, weil ihr die Bedeutung der fremdsprachigen Wörter verborgen bleibt. Die Ideogramme hingegen, die für sie eng mit der Bedeutung der Wörter in Verbindung stehen, kann sie als Sprachkörper fassen. Um dennoch über die Japanisch sprechende Kayako die Nachricht an den Deutsch sprechenden Professor übermitteln zu können, findet Mika in der Verbindung der Klangkörper die Lösung zu diesem Problem. Sie verbindet deutsche Ausdrücke mit japanischen, wobei die miteinander verbundenen Ausgangs- und Zielelemente – wie schon „bin“ und „Flasche“ in *Eine leere Flasche* – komplett unterschiedliche Bedeutungen haben (Differenz), einander aber im Klang ähneln (Ähnlichkeit). Diese homogene Übersetzung durch die Verbindung der Klangkörper dient Mika dazu, die Botschaft einerseits zu verschlüsseln, andererseits aber auch so aufzubereiten, dass Kayako sich die Nachricht merken kann,⁷² obgleich die japanischen Wörter keinen Zusammenhang haben. Wie Koiran erläutert, ist dieses Verfahren der Verbindung der Klangkörper durch die Ähnlichkeit der japanischen und deutschen Silbenstruktur und Lautbildung begünstigt: „Durch den Wechsel von Konsonant und Vokal (er kann einer der fünf Vokale a, e, i, o, u sein) entstehen oft Silben, die auch in deutschen Wörtern zu finden sind.“ (Koiran 2009:290)

Am Ende der Erzählung findet man sich folgenden vier Absätzen gegenüber:

Mikas Botschaft lautete folgendermaßen:⁷³

ein faden der schlange neu befestigte küste welche schule welche richtung der brunnen des jahres wurde
zweimal gemalt das bild brechen und hinuntersteigen durch das reisfeld siehst du etwas wie eine weisheits-
wurzel im gesicht ein zerkochtes beispiel eine entzündete übermalung rau sind die ränder dichtung der
indizien sind pferdeschlecht

wegen der stadt kann ich gehen gesetzliche ringe kochen umsonst treffliche krankheit am unterleib der
heimat eine tabelle ganz am ende dieses lebens auf dem rücken betet ein wasservogel er denkt nicht an
seinen profit

bildfrisch sind die krummen teile der flüsse und gebirge eckige vernunft des kormorans zerbricht im zwei-
ten gold schicksal der peitsche von unten der fotoapparat die hand gewinnt den punkt die angestellten wei-
tertragend ignorieren und kochen ein beispiel für einen wahren wettkampf

wurzelnudel aus blut der plan liegt unter den holzsandalen sich hinsetzen und vernichten damen verlieren
den diener beim rezitieren durchfall der geisterorte das regenwetter übermalen

(Tawada 2002:49f)

⁷² Zuerst fragt Mika, ob sie sich die Ideogramme merken kann, dann schreibt sie diese aber auf – inwiefern sie dies tut, damit Kayako sich die Ideogramme merken kann, oder ob Kayako die schriftliche Nachricht doch mitnimmt, bleibt offen. Jedenfalls dienen die Ideogramme in dem hier stattfindenden Übersetzungsprozess aber lediglich als Merkhilfe für Kayako, die Übersetzung könnte ebenso ohne sie vollzogen werden, da es um die Verbindung der ähnlich klingenden Worte im Deutschen und Japanischen geht.

⁷³ Diese vier Absätze sind im Gegensatz zum restlichen Text jeweils durch eine Leerzeile voneinander getrennt, weshalb ich diese Form hier übernommen habe.

Diese Zeilen scheinen außerhalb der Erzählung zu stehen und nur für die Rezeption der Leser:innen gedacht, denn sie sind die „Rückübersetzung“ des japanischen Zielelements, das Kayako sich (natürlich auf japanisch) merkt oder aufschreibt. Interessant erscheint, dass diese letzten vier Absätze des Textes mit „Mikas Botschaft lautete folgendermaßen“ eingeführt werden. Denn das, was wir hier sehen, ist nicht der *Laut* Mikas Botschaft, sondern viel mehr der Inhalt: Die unzusammenhängenden Wörter sind eine Übersetzung des japanischen „Zwischenelements“. Nachdem im ersten Übersetzungsschritt die deutschen Klangkörper mit den japanischen verbunden wurden und so die Bedeutung des deutschen Ausgangselements in eine völlig andere Bedeutung des japanischen Zielelements übersetzt wurde, wird im zweiten Übersetzungsschritt diese gewonnene Bedeutung des Japanischen ins Deutsche „zurückübersetzt“. Das japanische Zielelement des ersten Übersetzungsschritts wurde zum Ausgangselement des zweiten Übersetzungsschritts bzw. – versteht man den Übersetzungsprozess aus einer Zusammensetzung beider Schritte – zum (im Text nicht vorhandenen) Zwischenelement des gesamten Übersetzungsprozesses. Auch für die deutschsprachigen Leser:innen bleibt so die Nachricht verschlüsselt. Das Zielelement (die vier deutschsprachigen Absätze) ergibt keinen zusammenhängenden Sinn; es ähnelt damit der Übersetzung der Protagonistin in *St. George and the Translator*, wobei die Vorgehensweise bei der Übersetzung eine komplett andere ist.

Doch wie ist die Tatsache zu interpretieren, dass das Zielelement kein einziges Satzzeichen enthält und auch die Großschreibung vollkommen missachtet wurde? Dies könnte als Versuch Tawadas verstanden werden, mit der „Unübersetzbarkeit der Schriftkörper“ umzugehen, die sie in ihrer Poetik-Vorlesung *Verwandlungen* beschrieben hat: „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.“ (Tawada 1998:35) Der Wörtlichkeit wird im vorliegenden Beispiel durchaus Rechnung getragen, da jedes Wort isoliert übersetzt wird (sowohl im ersten als auch im zweiten Schritt), und die konventionelle Ästhetik der Übersetzung (also des Zielelements) ist aufgrund fehlender Interpunktion und Großschreibung der Substantiva durchaus gesprengt. Betrachten wir noch einmal die vorliegende Situation: Das japanische Ausgangselement wird von Mika für Kayako in Ideogrammen notiert, die keine hierarchische Ordnung wie Groß- und Kleinschreibung kennen. Möglicherweise soll das Zielelement, also die vier Absätze deutschsprachiger Wörter, diese hierarchielose Form nachahmen, den japanischen Schriftkörper im deutschsprachigen Zielelement sichtbar machen und so mit der Unübersetzbarkeit der Schriftkörper umgehen. Obwohl also die Bedeutung der Wörter die stabile Komponente in diesem Übersetzungsprozess darstellt, könnte die durchgehende Kleinschreibung als Versuch gedeutet werden, eine weitere Komponente ansatzweise zu übertragen.⁷⁴

⁷⁴ Dies erinnert an Herausforderungen, denen sich Übersetzer:innen häufig beim Übersetzen von Texten gegenübersehen, in denen Reime oder Alliterationen vorkommen, da in solchen Fällen Form und Inhalt in besonderer Art und Weise zusammenspielen. Den Inhalt vom Ausgangselement in das Zielelement zu übertragen, dabei aber gleichzeitig formale Aspekte zu berücksichtigen, erweist sich oftmals als schwierige Aufgabe.

Die Hierarchielosigkeit könnte zur selben Zeit auch inhaltlich verdeutlichen, dass der Text für Kayako keinen Sinn ergibt, es sich dabei um eine bloße Aneinanderreihung von unzusammenhängenden Wörtern handelt. Die Einteilung in vier Absätze kann vermutlich auf unterschiedliche Weise interpretiert werden. Meiner Meinung nach liegt nahe, dass es sich dabei um vier Aussagen handelt oder aber vier unterschiedliche Themenbereiche.

Obwohl es sich bei Ausgangs- und Zielelement jeweils um deutschsprachige Texte handelt, transformiert das japanische Zwischenelement den Text dermaßen, dass von der Bedeutung des Ausgangstextes (höchstwahrscheinlich) nichts mehr in den Zieltext übertragen wurde. Die Übersetzung dient als eine Form von Verschlüsselung der Botschaft, deren Medium Kayako darstellt. Übersetzung im Sinne des *Hinübersetzen* der Nachricht. Als Leser.in könnte man unter Umständen mithilfe der letzten vier Absätze den Übersetzungsprozess zurückverfolgen, indem man die deutschen Wörter der Bedeutung nach ins Japanische übersetzt,⁷⁵ laut ausspricht und versucht, die Laute mit deutschen Lauten zu verknüpfen, die dann im besten Fall einen Sinn ergeben.

Tawadas Schreibweise offenbart sich hier deutlich. Durch Hinzunahme anderer Sprachen schafft sie ein eigenes Sprachnetz, eröffnet dem deutschen Leser andere Wahrnehmungsweisen seines alphabetischen Zeichen- und Lautsystems. Durch diese ganz andere Lese- und Deutungsweise Tawadas [...] erhält der deutsche Text weitere Dimensionen des Verstehens. (Koiran 2009:290)

Die kreative Form der Übersetzung durch Verbindung der Klangkörper stellt tatsächlich Wahrnehmungsweisen der eigenen Sprache zur Verfügung, denen man außerhalb Tawadas Schreiben kaum begegnet. Eine sehr fremde und ferne Sprache, wie das Japanische, wird plötzlich als der deutschen Sprache ähnlich dargestellt. Japanische Silben, die den deutschen im Klang ähnlich sind, lassen die Kulturen ein Stück weit zusammenrücken und stellen die sprachlichen Ähnlichkeiten anstatt der Differenzen in den Vordergrund. Während im ersten Zitat die Vorgehensweise der Übersetzung beschrieben wird, also eine Form der *Übersetzung im Text* vorkommt, wird im zweiten Zitat rein für das Publikum die Übersetzung der Übersetzung dargelegt, die sich auf der extradiegetischen Ebene befindet (da sich Kayako die japanische Version davon merkt bzw. aufschreibt) und damit eine *Übersetzung als Text* ist.

⁷⁵ Ein Unterfangen, das in der Praxis vermutlich weitaus schwieriger ist, als es in der Theorie klingt, denn wie hoffentlich in der Arbeit schon klar wurde, sind Bedeutungen selten eins zu eins in eine andere Sprache übertragbar, wodurch bei der Rückübersetzung selten derselbe Text entsteht, der das Original der Übersetzung darstellte.

4.2 Übersetzung von Silben

Im Gedicht *Die 逃走 des 月s (Die Mischschrift des Mondes)*, das im Folgenden untersucht werden soll, übersetzt Tawada erneut der Bedeutung nach, geht dabei aber noch einen Schritt weiter als beispielsweise in *Ein chinesisches Wörterbuch*, denn im Gegensatz zu diesem übersetzt sie hier nicht nur Wörter innerhalb eines Wortkompositums, sondern unter anderem auch einzelne Silben von Wörtern. „Wer in mehreren Sprachen lebt, bringt täglich Wörter aus verschiedenen Sprachen zusammen.“ (Tawada 2016:34)

Dieser Aussage aus *Schreiben im Netz der Sprachen* wird Tawada in ihrem Gedicht *Die 逃走 des 月s (Die Mischschrift des Mondes)* mehr als gerecht, denn hier durchmischt sie beide Sprachen im wahrsten Sinne des Wortes. Es handelt sich dabei um ein zweisprachiges Gedicht, das auf einem anderen Text Tawadas bzw. dessen Übersetzung beruht. Der zugrundliegende Text heißt *月の逃走*, ein japanisches Gedicht von Tawada, das sie in dem zweisprachigen Gedichtband *nur da wo du bist da ist nichts* gemeinsam mit der Übersetzung *Die Flucht des Mondes* von Peter Pörtner veröffentlichte. *Die Mischschrift des Mondes* kann als eine Art ungewöhnliche, partielle Rückübersetzung ins Japanische der deutschen Übersetzung des japanischen Originals verstanden werden. Ich zitiere hier auf der linken Seite Pörters deutsche Übersetzung (die das Ausgangselement dieses Übersetzungsprozesses durch Tawada darstellt) und auf der rechten Seiten das zu analysierende, zweisprachige Gedicht inklusive der Anmerkung Tawadas, die sie der „Rückübersetzung“ anfügte:

Die Flucht des Mondes

Ich sang in der Toilette
da kam der Mond
herangerollt

nackt
auf einem Fahrrad
Er hatte den Weg mitten durch den Metaphernpark
genommen
um mich zu treffen

Draußen die Straße entlang
spazierte zähneputzend eine schöne Frau
Auf der Bank im Park
trank ein Mann in Umstandskleidung Apfelsaft
Am Ende eines Jahrhunderts ist Gesundheit eben
angesagt

Im Himmel klafft ein Loch
Die mondgestaltige Angst der mondgestaltige
Kummer sind weg
Alles Gestaltige flattert munter

Die 逃走 des 月 s

我歌 auf der 厠
da 来 der 月 herange 転 t
裸
auf einem 自転車
彼 hatte den 道 mitten 通 den 暗喩公園 ge 選
Um 我 zu 会

戸外 die 道 entlang
散歩 e 齒磨 end eine 美女
auf der 長椅子 im 公園
飲 ein 男 in 妊婦服 林檎汁
Am 末 eines 世紀 s ist die 健康 eben 適

Im 天穿 ein 穴
Die 月の不安 Der 月の苦惱 sind 去
全「的」飛翔活発
um das 穴 herum

Die 皺 des 深淵 s 平
Auf der 光滑 en 表面 der 苦惱
登場 die 詩人 auf 氷靴 an
月我的 neben 我

um das Loch herum

Die Falte des Abgrundes glättet sich
Auf der blanken Oberfläche der Sorge
treten die Dichter auf Schlittschuhen an

Mond – meiner – neben mir

(Tawada 1987:71/58)⁷⁶
[aus dem Japanischen von Peter Pörtner]

Anmerkung: Das ist eine Transkription der Übersetzung des Gedichts „Die Flucht des Mondes“ [...]. Um Japanisch zu schreiben, muss man die Bedeutungstämme mit chinesischen Ideogrammen schreiben und alles andere (Hände und Füße der Wörter) mit einer phonetischen Schrift. Das Gedicht zeigt, dass man mit dieser Mischmethode auch Deutsch schreiben kann.

(Tawada 2010:41)

Was Tawada in *Die Mischschrift des Mondes* macht, ist Pörtners deutsche Übersetzung ihres japanischen Gedichts heranzuziehen, dabei all jene Silben herauszufiltern, die in einer japanischen (Rück-)Übersetzung (der deutschen Übersetzung) mit Ideogrammen geschrieben würden, und diese zu übersetzen. Alle anderen Silben, die in der japanischen Übersetzung mit Hiragana oder Katakana geschrieben würden, belässt sie in der deutschen Übersetzung, denn sowohl die japanischen Hiragana und Katakana als auch die im Deutschen verwendeten Buchstaben des Alphabets sind Teil phonetischer Schriftsysteme; die Ideogramme hingegen stehen für eine Idee oder einen Begriff.⁷⁷ Jede einzelne Silbe stellt also ein Ausgangselement dar, das – sofern es einen Begriff darstellt und daher im Japanischen mit einem chinesischen Ideogramm geschrieben würde – der Bedeutung nach übersetzt wird, d. h. dessen Komponente Bedeutung mit derselben Komponente des Zielelements verbunden wird; alle anderen Silben werden eins zu eins⁷⁸ aus dem Deutschen übernommen, ohne übersetzt zu werden. Das Spezielle an dieser Verfahrensweise ist, dass beim lauten Vorlesen des Gedichts, ein zur Gänze deutschsprachiger Text hörbar werden kann.

Wie der Titel schon andeutet, benutzt Tawada hier, was sie „Mischschrift“ bzw. „Mischmethode“ nennt und die das, was visuell verschieden ist, lautlich zu einem Ganzen zusammenfügt. Denn sobald die Dichterin ihren Text laut vorliest, wird er zu einem homogenen, d. h. vollständig deutschsprachigen Text, der an keiner Stelle gegen die Semantik, Syntax, Grammatik oder Morphologie des Deutschen verstößt. Vermeintliche Sprachdifferenz ist hier nur eine Oberflächenerscheinung. (Stuckatz 2016:319)

⁷⁶ Da es sich bei dem Gedichtband um ein zweisprachiges Werk handelt, das von beiden Seiten gelesen werden kann (für Deutschsprachige von links nach rechts, für Japanischsprachige von rechts nach links), befinden sich auf jeder Seite zwei Seitenzahlen.

⁷⁷ Barbieri erklärt, welche Wortarten im Japanischen von den *Kanji* und welche von den *Kana* (= *Hiragana* und *Katakana*) repräsentiert werden: „Just as Japanese language consists of a combination of logographic Chinese characters for nouns, verbs and adjectives and of syllabic Japanese *kana* for inflectional endings, particles, etc., here the poem is rendered through a combination of Chinese characters and Latin alphabet, where the former still represents the meaning of the word and the latter has the task of expressing grammatical information such as verbal prefixes and suffixes, prepositions and articles.“ [Hervorhebung im Original] (Barbieri 2016:219)

⁷⁸ Mit Ausnahme der Veränderung von „in der Toilette“ auf „auf der Toilette“, dem Einfügen des Artikels vor „Gesundheit“ und Großschreibung des im deutschsprachigen Gedicht kleingeschriebenen „der“ vor „mondgestaltige Kummer“. Warum diese kleinen Veränderungen vorgenommen wurden, geht aus dem Gedicht nicht hervor.

Wenn Tawada, die sowohl Japanisch als auch Deutsch beherrscht, den Text vorliest und dabei die chinesischen Silben bzw. Ideogramme wiederum der Bedeutung nach ins Deutsche zurückübersetzt,⁷⁹ so klingt der vorgetragene Text nach einem rein deutschsprachigen Gedicht, da Semantik, Syntax, Grammatik und Morphologie des Ausgangstextes, der einen korrekten deutschen Text darstellt, beibehalten wurden. Erneut finden wir hier Benjamins „Wörtliche Übersetzung“, die die Ausgangssprachensyntax unverändert in den Zieltext überträgt, wobei Tawada hier nicht nur „wörtlich“, sondern sogar „silblich“ vorgeht.

Kann der hörbare Text (mithilfe eines weiteren Rückübersetzungsprozesses in Tawadas Kopf) als einheitlich deutschsprachiger Text vorgelesen werden, so zeigt sich im schriftlichen Zieltext, dass die phonetischen Hiragana und Katakana (dargestellt durch die Silben, die aus Buchstaben bestehen) meist keine bedeutungsschweren Wörter sind, sondern oftmals Artikel, Konjunktionen, Präpositionen, Partizipien etc. darstellen. Der Text zeigt auf eine charmante Weise, wie im Japanischen mithilfe von drei unterschiedlichen Schriftsystemen geschrieben wird und welche bedeutende (im wahrsten Sinne des Wortes) Rolle dabei den chinesischen Ideogrammen zukommt.

Diese *Übersetzung als Text* ist ein spielerisches Experiment oder ein experimentelles Spiel mit zwei Sprachen, in dem auf gewisse Weise gezeigt wird, wie sich das Lesen für Japaner:innen gestalten muss, deren Schrift sich aus drei Schriftsystemen auseinandersetzt und die somit phonetische als auch bildliche Komponenten vereint. Wie auch schon in vorherigen Beispielen wird erneut sichtbar, dass die Bedeutung nicht die einzige Komponente der Sprache ist, die Informationen übermitteln kann und dass vor allem die Beschäftigung mit dem (Zusammen-)Spiel der vielen Komponenten ungeahntes Potenzial freilegt.

Als zweites, kurzes Beispiel möchte ich auf die ersten Zeilen von *Die Botin* eingehen:

Ich hörte, du fährst nach Heidelberg, sagte Mika.

Ja, im nächsten Monat, sagte Kayako.

Heidelberg, was für ein seltsamer Name, »del« heißt auf Japanisch »auftauchen«, also bedeutet »Heidelberg« der Berg, auf dem ein Hai auftaucht, was für eine Stadt, kommentierte ein Kind in Mika.

Aber »Haifisch« wird mit einem »a« geschrieben und nicht mit einem »e«, korrigierte ein anderes Kind in ihr. (Tawada 2002:44)

Tawada zerlegt hier das Wort „Heidelberg“ in die einzelnen Silben, betrachtet deren Klangkörper, entdeckt dabei die Ähnlichkeit der mittleren Silbe „del“ im Deutschen mit der Silbe „del“ im Japanischen und vollzieht eine homogene Übersetzung, indem sie die Klangkörper verbindet. Sodann nimmt sie die Bedeutung der japanischen Silbe und fügt sie in das ursprüngliche Wort „Heidelberg“ ein, wodurch ein mehrsprachiger Ausdruck des „Hei-auftauchen-Berg“ entsteht. Dass Hai mit „a“ und nicht mit „e“ geschrieben wird, stört das „eine Kind“ in

⁷⁹ Also eine Rückrückübersetzung (eine Übersetzung der Übersetzung der Übersetzung des Originals)

Mika nicht, da der Klangkörper von „ai“ und „ei“ im Deutschen derselbe ist. So entsteht das Bild eines Hais, der auf einem Berg auftaucht.

4.3 Buchstäbliche Übersetzung

Ein Wort wird wiederholt. Beim ersten Mal denkt man nur an seine Bedeutung. Beim zweiten Mal kommt das Wort verfremdet vor und die Buchstaben werden nach vorne gerückt. Bei [sic!] dritten Mal sieht das Alphabet nicht mehr vertraut aus. Beim vierten Mal fragt man sich, wie ein Leser überhaupt dieses Geklingel lesen kann. Beim fünften Mal fragt man sich: Wer ist überhaupt der Leser, der sich ich nennt?

Ein Satz ist eine Gewalt. Ein Wort ist ein Rätsel. Ein Buchstabe ist ein Reisender. [...] „Sie“ „sie“ „Eis“: diese drei Wörter bestehen aus denselben Buchstaben. Man stellt dieselben drei Buchstaben um und schreibt stets neue Sätze. (Tawada 2007b:35)

Tawadas Konzentration auf die Körperlichkeit der Sprache führt sie wie soeben gezeigt oftmals weg von der Bedeutungseinheit Wort und hin zu neuen Einheiten wie Silben oder auch Buchstaben. In den nachstehenden Beispielen können wir die Verschiebung von der Übersetzungseinheit Silbe zur Übersetzungseinheit Buchstabe verfolgen.

4.3.1 Homogene buchstäbliche Übersetzung

„Die kleinen Elemente eines Wortes verselbstständigen sich und gehen auf Reisen, um neue Verwandte in der Ferne zu finden.“ (Tawada 2016:32)

Tawadas Schreiben erinnert nicht nur an Ernst Jandls Schreibweise, sie beschäftigt sich auch mit seinen Texten. *Gedichte zum Fertigstellen* lautete ein Projekt von Jandl, das 1973 realisiert werden sollte, aber erst mehr als 35 Jahre später im Rahmen der Wanderausstellung *Die Ernst Jandl Show*, die im Winter und Frühjahr 2010/2011 im Wien Museum und im Literaturhaus Berlin zu Ehren seines 10. Todestages stattfand, umgesetzt wurde. „Jandl wollte eigene lyrische Fragmente in Anthologien und Zeitschriften veröffentlichen, um diese von anderen Dichter/-innen vervollständigen zu lassen – eine zufällige Teamarbeit“. (Stuckatz 2016:316) Für *Die Ernst Jandl Show* wurde diese Idee schließlich aufgegriffen und mehrere deutschsprachige Dichter:innen wurden gebeten, Jandls Gedichte fertigzustellen, darunter Tawada. Ihr Gedicht *TIK* stellt aber eher eine außergewöhnliche Form der Übersetzung als eine Vervollständigung Jandls Fragment *gruppen* dar. Ich stelle hier die beiden Gedichte nebeneinander: links Jandls Original, rechts Tawadas Übersetzung:

gruppen

beginnt mit:

tak
tik
tak

nau
tik
tak

aeronau
tik
tak

astronau
tik
tak

.

go
tik
tak

ero
tik
tak

. plas
tik
tak

kosme
tik
tak

poe
tik
tak

.

(Jandl 2010:128)

TIK

Nach Ernst Jandl

戦 ak
術 ik 時 ik
計 ak

航海術 tik
nau

航空術 tik
aeronau

宇宙飛行術 tik
astronau

(Tawada 2010:51)

Jandls Gedicht(fragment) bildet auf lautmalerische Weise das regelmäßige Ticken einer Uhr nach, das bei lautem Vorlesen (in der richtigen Geschwindigkeit) hörbar wird. Zwischen die einzelnen „tik-tak“-s fügt er dann jeweils einen Teil eines Substantivs ein, das auf „tik“ endet. Stuckatz beschreibt Jandls Vorgehensweise auf verständliche Weise und zieht sogleich eine Verbindung zu Tawadas *TIK*:

Alle von Jandl verwendeten Substantive haben ihre Wurzeln im Altgriechischen und gelten grammatisch als Abstrakta, denen Jandl die Silbe „tik“ (konkret: das Abstraktsuffix -ik) von ihrem Wortstamm abtrennt, um einen Lauteffekt zu erzeugen. Tawadas Version nimmt den mehrsprachigen Aspekt des jandlschen Basistext auf und führt das Ineinanderfließen zweier Sprachen vor. (Stuckatz 2016:318)

Besonders interessant erscheint mir der obere Teil von Tawadas Übersetzung – ein aus der Konstellation von vier Ideogrammen mit je zwei Buchstaben bestehender Rhombus. Das Ideogramm in der ersten Zeile 戰 und das linke Ideogramm in der zweiten Zeile 術 bedeuten gemeinsam „Taktik“. Die Kombination des rechten Ideogramms in der zweiten Zeile 時 und des Ideogramms in der dritten Zeile 計 bedeutet „Uhr“. Dies stellt zunächst eine homogene Übersetzung durch Verbindung der Komponenten Bedeutung dar: Jandls „tak/tik“ wird zu Tawadas „戰/術“ (Taktik), Jandls „tik/tak“ wird zu Tawadas „時/計“ (Uhr).⁸⁰ Doch Tawadas Übersetzung beschränkt sich nicht nur auf die Inhaltsebene; auch auf der Formebene lassen sich Ähnlichkeiten feststellen.

Zunächst einmal bildet Tawada die Anordnung der einzelnen Silben nach, wenngleich sie eine Silbe mehr benötigt, da die chinesischen (bzw. japanischen) Wörter Taktik und Uhr im Gegensatz zu den deutschen Wörtern keine Silbe miteinander teilen. Zusätzlich fügt sie jedem Ideogramm zwei lateinische Buchstaben hinzu, je zweimal „ak“, je zweimal „ik“. Warum aber nicht „tak“ und „tik“? Eine Hinwendung zum Sprachkörper der Ideogramme bietet Antwort auf diese Frage. Denn betrachtet man die chinesischen Ideogramme genauer, so stellt man fest, dass sich im rechten Teil eines jeden der vier Ideogramme ein kleines „t“ entdecken lässt – wenn auch in unterschiedlicher Gestalt. Indem Tawada diese kleinen „t“-s in Verbindung mit den „ak“-s bzw. „ik“-s sprechen lässt, wird wiederum das Ticken aus Jandls Gedicht hörbar. Tawada verbindet hier die Schriftkörper miteinander (genauer gesagt Teile der Ideogramme⁸¹ mit dem Buchstabenkörper „t“). Indem sie die beiden chinesischen Ideogramme direkt neben die Buchstaben stellt, wird eine Verschmelzung der verschiedensprachigen Wörter möglich.

Tawadas Übersetzung besteht also wieder einmal aus zwei Übersetzungsschritten. Im ersten Übersetzungsschritt verbindet sie die Komponenten Bedeutung und gelangt damit vom

⁸⁰ Genau genommen könnte man natürlich darauf hinweisen, dass „tik-tak“ ein Onomatopoetikon ist, das den Laut einer tickenden Uhr wiedergibt, wodurch dieses lautmalerische Wort zunächst in Bedeutung übertragen werden müsste, der dann wiederum zum chinesischen Begriff der „Uhr“ führen würde – ich denke aber, dass die ausführliche Erklärung dieses Schritts vernachlässigbar ist, da es für deutschsprachige Rezipient:innen nichts Ungewöhnliches ist, „tik-tak“ mit einer Uhr zu assoziieren und es sich daher um voraussetzbares Sprachwissen handelt.

⁸¹ Hier finden sich nun die Striche der Ideogramme auf einer Ebene mit den Buchstaben des Alphabets – eine Verbindung, die meines Erachtens sinnvoller ist als den Buchstaben ganze Ideogramme gegenüberzustellen.

Schriftkörper „taktik“ zu 戦術 und von „tiktak“ zu 時計. Danach betrachtet sie im zweiten Übersetzungsschritt die Schriftkörper der Ideogramme und verbindet sie wiederum mit dem Schriftkörper des deutschen Buchstaben „t“.

Weshalb sie diese Strategie in den unteren drei Zeilen ihres Gedichts nicht weiterverfolgt, bleibt unklar, denn jedes der drei Wörter endet mit demselben Ideogramm 術 wie 戦術 (Taktik), enthält somit auch ein kleines „t“ am rechten Rand des Wortes. Der untere Teil von Tawadas Gedicht stellt eine Übersetzung der Begriffe „Nautik“, „Aeronautik“ und „Astronautik“ dar, wobei sie die deutschen Ausgangswörter ebenfalls in ihrer Übersetzung beibehält, diese aber auseinandernimmt und deren letzte Silbe „tik“ neben die chinesische Übersetzung stellt. Die untere Hälfte von Jandls Gedicht, die mit Gotik, Erotik, Plastik, Kosmetik und Poetik spielt, bleibt in Tawadas Gedicht unübersetzt. Damit geht leider auch ein Teil der Form von Jandls Gedicht(fragment) verloren, denn die Anordnung der Wortteile und -silben erinnert an eine immer größer werdende Welle, als würde die Uhr immer lauter und lauter ticken. Man könnte also sagen, Tawada habe Ernst Jandls Gedicht weniger fertiggestellt als vielmehr unvollständig – dafür aber auf kreative und ungewöhnliche Weise – übersetzt.

4.3.2 Intralinguale homogene buchstäbliche Übersetzung

Das Spiel mit den Buchstaben ist keine Seltenheit in Tawadas Werken. In folgendem Ausschnitt von *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* thematisiert sie die Eigenheit phonetischer Schriftsysteme, den Laut eines Wortes schriftlich festzuhalten. Aufgrund der Aussprache bestimmter Buchstaben kommt Tawada zu dem Schluss, so manche Buchstaben wären obsolet, wie beispielsweise das C oder einer der beiden Buchstaben V und F.

Die Buchstaben sind nicht nur frech, sondern auch überflüssig. Einige von ihnen haben keinen Grund zu existieren.

Es gibt einige von ihnen, die sehr wenig arbeiten, wie zum Beispiel „C“ in der heutigen deutschen Sprache. Man könnte eigentlich den Mitarbeiter C entlassen. Denn die lächerlich wenige Arbeit, die er leistet, können seine Kollegen Z und K problemlos übernehmen. Mit welchem Recht nimmt Herr C den dritten Platz im Alphabet ein? Die Bienenforschung stellte fest, dass es immer einen bestimmten Prozentsatz der Arbeitsbienen gibt, die nicht arbeiten. Entfernt man diese, entsteht eine neue Gruppe der nicht arbeitenden Bienen. Scheinbar ist es notwendig, dass einige in der Gruppe faul bleiben, damit die anderen fleißig arbeiten können. Wenn man immer weiter die faulen entlassen würde, gäbe es irgendwann gar keine Arbeitsbiene mehr. Man sollte niemals jemanden entlassen, der nutzlos aussieht. Also behalten wir den Mitarbeiter C.

F und V sind zwar beide fleißig, man könnte aber einen von ihnen entlassen. Was V kann, kann auch F machen. Das Wort „ferstehen“ sieht zwar auf den ersten Blick unverständlich aus, wenn man es mit „f“ schreibt. Liest man es laut, so ist es nicht mehr ferwechselbar. Ein „Visch“ kann genau so gut schmecken oder schwimmen, wenn er mit einem „v“ geschrieben wird. Die Welt bräche nicht zusammen, wenn man alle „f“s durch „v“s ersetzen würde. (Jandl: feilchen vür efa) Die erste Frau der Menschheit nach der christlichen Vorstellung muss dann ihren Namen anders schreiben. Aber die Efa mit „f“ wird auch ein Feilchen bekommen, ein Feilchen mit „f“ natürlich, und ist plötzlich von einer großen Lust ergriffen, die Buchstaben durcheinanderzubringen, um dem Spielplatz Wörterbuch seine poetische Ausstrahlung zurückzugeben. (Tawada 2007b:36f)

Tawada übersetzt hier die Buchstaben rein nach ihrer Komponente Klangkörper. Ein „C“ wird in der deutschen Sprache meist wie ein „Z“ oder ein „K“ ausgesprochen (abgesehen vom Digraphen „ch“ und dem Trigraphen „sch“, die in Tawadas Text keine Erwähnung finden). Ähnlich verhält es sich mit den Buchstaben „F“ und „V“, die ebenfalls lautlich oft gleich klingen und für Tawada austauschbar erscheinen (wiederum mit den von Tawada nicht erwähnten Ausnahmen von Wörtern, in denen ein „V“ wie ein „W“ ausgesprochen wird, oder das „F“ als Teil des Digraphen „pf“⁸² fungiert). Was Tawada in dieser Textstelle also macht, ist die Komponente Klangkörper eines Buchstaben mit dem Klangkörper eines anderen Buchstaben zu verbinden. Die Beispiele „ferstehen“, „Visch“, „Efa“ und „Feilchen“ dienen ihr in Folge dessen dazu, diese Übersetzung innerhalb eines Wortes durchzuführen, wodurch sich Ausgangs- und Zielelement im Schriftkörper unterscheiden (Differenz), der Klangkörper – und eigentlich auch die Bedeutung und das System – aber gleich oder zumindest ähnlich bleiben (Ähnlichkeit).⁸³

Erneut holt Tawada hier durch die Personifizierung (in dem Fall) der Buchstaben, die Sprache in den gesellschaftlichen Bereich mit all seinen Normen. Die Buchstaben werden zu Arbeitenden, zu „Personen“ oder „Bienen“, die ihren Beitrag zum gesellschaftlichen Zusammenleben zu leisten haben. Das Austauschen bestimmter Buchstaben durch andere, gleich klingende Buchstaben, könnte als Hinweis gedeutet werden, dass es bei Sprache in erster Linie um das Verstehen geht, Normen dabei zweitrangig sind. Man könnte diese Textstelle unter Umständen als Plädoyer zur Akzeptanz „abnormaler“ (im durchaus positiven Sinn) Personen verstehen, als Aufruf zur Nachsicht mit „leistungsschwächeren“ Arbeiter:innen unserer Gesellschaft lesen oder als Anregung zu Gedanken über die Form der (Un-)Gerechtigkeit, die in unserer Gesellschaft herrscht. Wie auch immer man diese *Übersetzung im Text* auslegen möchte, durch die Personifizierung der Sprache wird jedenfalls erneut auf die enge, untrennbare Verbindung von Sprache und Gesellschaft hingewiesen.

⁸² Wobei man sich vermutlich daran gewöhnen könnte, ein „pv“ wie ein „pf“ zu lesen, wenn man allgemein alle „F“s durch „V“s ersetzt.

⁸³ In einem Gedicht mit dem Titel *Vreemd in New Amsterdam* verfolgt Tawada dieselbe Übersetzungsform – jeder Vers beginnt mit einem Wort, das der deutschen Orthographie nach mit einem F beginnen sollte, in Tawadas Gedicht aber jeweils mit V geschrieben wird. Das Gedicht wird hier nicht genauer analysiert, da es sich um denselben Übersetzungsprozess handelt wie in dem analysierten Textausschnitt (vgl. Tawada 2010:30).

4.3.3 Heterogene buchstäbliche Übersetzung

Eine Sprache, die man nicht versteht, liest man äußerlich. Man nimmt ihr Aussehen ernst. Das Gesicht eines französischen Textes sieht runder aus als das eines deutschen. Es fehlen die eckigen Schultern der großen Buchstaben, die im Deutschen jeder Zeile einen architektonischen Charakter geben.
(Tawada 2002:34)

Auch in *Musik der Buchstaben* steht die Körperlichkeit der Schrift im Vordergrund. Die Ich-Figur kontrastiert die Groß- und Kleinschreibung des Deutschen mit der des Französischen, wo grundsätzlich alles klein geschrieben wird (mit Ausnahme des Satzbeginns und der Eigennamen). Die Körperlichkeit der Schrift wird zusätzlich verstärkt, in dem vom „Gesicht“ des französischen Textes und den „eckigen Schultern“ der Großbuchstaben gesprochen wird – erneut eine Personifizierung der Sprache. Die Bedeutungsabwesenheit der fremden Wörter lenken die volle Aufmerksamkeit auf die Schrift, insbesondere die Buchstaben. Die fremde Sprache „liest man äußerlich“. Eine andere Textstelle aus demselben Essay scheint zunächst im Widerspruch zu dieser zu stehen:

Eine Sprache, die man nicht gelernt hat, ist eine durchsichtige Wand. Man kann bis in die Ferne hindurchschauen, weil einem keine Bedeutung im Weg steht. Jedes Wort ist unendlich offen, es kann alles bedeuten.
(Tawada 2002:33)

Im ersten Zitat steht der Körper der fremden Buchstaben ganz klar im Vordergrund, wohingegen im zweiten Zitat die fremde Sprache durchsichtig erscheint. Dies wirkt anfänglich wie ein Gegensatz. Versucht man, sich der dahinterliegenden Aussage zu nähern, schwindet der angenommene Widerspruch aber immer mehr und die Aussagen der beiden Zitate ähneln einander plötzlich. Was die Ich-Figur hier beschreibt, ist die (subjektive) Wahrnehmung von fremdsprachigem Text bzw. fremder Sprache. In beiden Textstellen werden Situationen geschildert, in der man sich Fremdsprachigem gegenüber sieht, dessen Bedeutung man nicht versteht. Im ersten Zitat geht es dem bzw. der Rezipient.in aber gar nicht darum, zur Bedeutung vorzudringen, sondern er bzw. sie wendet sich gleich den äußerlichen Differenzen zwischen dem französischen und dem deutschsprachigen Textkörper zu und sucht in diesen Textkörpern nach Bedeutung. Ähnlich wie im Gedicht *Passé Composé* die Komponente Klangkörper des Ausgangselements mit der Komponente Bedeutung des Zielelements verbunden wird, wird in dieser Übersetzung die Komponente Schriftkörper des (nicht vorhandenen) Ausgangselements mit der Komponente Bedeutung des Zielelements verbunden. Im zweiten Zitat hingegen, scheint der bzw. die Rezipient.in Bedeutung in den Text reinlesen zu wollen und empfindet es dabei offensichtlich als Erleichterung, mit den Wörtern keine fixe Bedeutung in Verbindung zu bringen, sondern frei nach Belieben den Wörtern Bedeutungen geben zu können. Man könnte sagen, im ersten Zitat ist durch die *Bedeutungsabwesenheit* die Möglichkeit der Betrachtung der Schriftkörper gegeben (und damit die Übersetzung des nicht vorhandenen Ausgangselements in das Zielelement), während im zweiten Zitat die *Bedeutungsfreiheit* beliebige Bedeutungsfindung

ermöglicht. Ein weiteres Beispiel findet sich in demselben Text, wo sowohl Ausgangs- als auch Zielelement im Text vorkommen.

Die Ich-Figur in *Musik der Buchstaben* findet in ihrem Postkasten ein französisches Gedicht von Véronique Vassiliou. Da sie nicht Französisch kann, versteht sie den Text nicht; gleichzeitig ist sie jedoch darüber verwundert, *überhaupt nichts* zu verstehen, denn die im Text enthaltenen Buchstaben kennt sie alle.

Ich kann zum Beispiel auch nicht Chinesisch, aber wenn ich das Zeichen für „Mensch“ 人 sehe, weiß ich wenigstens, dass dort ein Mensch steht. Und wie sieht ein Mensch in einem französischen Satz aus? (Tawada 2002:32)

Hier wird auf die Differenz zwischen phonetischen Buchstaben und Ideogrammen hingewiesen (ein Vergleich, der wie bereits dargelegt meiner Meinung nach hinkt), die Tawada in ihren theoretischen Werken auch schon vielfach behandelt hat. Die Ideogramme können unabhängig von der Aussprache gelesen werden und Bedeutung transportieren, wohingegen in phonetischen Schriftsystemen die Bedeutung mit dem Laut verbunden ist. Die einzelnen Buchstaben haben keine Bedeutung (man könnte fast sagen, sie sind identitätslos, wie das Ich im Deutschen), wohingegen den Ideogrammen Bedeutung anhaftet.

Die Erzählerin widmet sich weiter dem französischen Text und stößt dabei auf ein ihr bekanntes Wort:

Ich sehe das Wort „du“. Es ist schwierig zu glauben, dass es gar nichts mit dem deutschen Wort „du“ zu tun hat. Ein „du“, das man nicht kennt, kann alles bedeuten: ein Getreidesack, eine Anziehpuppe, eine Taube oder eine Tür. Egal, was ich mir darunter vorstelle, die beiden Buchstaben „d“ und „u“ bleiben so, wie sie sind. Die Schriftzeichen interessiert es vielleicht gar nicht, was sie in einem Land bedeuten. In Deutschland bedeuten sie das, in Frankreich jenes. Sie sind Reisende, sie werden unterwegs immer wieder anders verstanden, je nachdem, in welcher Sprache sie übernachten. Ihre Körper bleiben aber dieselben, nämlich ein „d“, ein Halbkreis mit einer erhobenen Hand, und ein „u“, ein leeres Gefäß. (Tawada 2002:33)

Die Protagonistin findet im französischen Text ein „du“, wobei ihr bewusst ist, dass dieses „du“ wohl nicht dieselbe Bedeutung hat wie das „du“ in einem deutschen Text. „Tawada zeigt hier die Bedeutungswechsel des schriftgleichen Wortes auf, je nachdem zu welcher Sprache es gehört, im Kontrast zu seinem unveränderlichen physischen Aspekt.“ (Koiran 2009:289) Der Schriftkörper des deutschen und des französischen „du“ ist derselbe (Ähnlichkeit), der Klangkörper, die Bedeutung und das System sind verschieden (Differenz). Die Ich-Figur wendet sich auch hier – aus Unverständnis des französischen Wortes – vom Wort zum Buchstaben und versucht den an sich bedeutungslosen Buchstaben Bedeutung zu geben, indem sie diese übersetzt. Das Ausgangselement „d“ wird durch die Verbindung seines Schriftkörpers mit der Bedeutung des Zielelements zu „einem Halbkreis mit einer erhobenen Hand“, das „u“ durch denselben Übersetzungsprozess zu „einem leeren Gefäß“.

Bei weiterer Lektüre stößt die Erzählerin auf „horizontale“ und „immobiles“ und glaubt, die Wörter verstanden zu haben, obwohl es sich dabei ebenfalls um französische Wörter handelt. Sie schließt daraus: „Bei einem kurzen Wort zählt eine äußere Ähnlichkeit nicht. Aber lange Wörter ähneln sich selten zufällig. Also je länger das Wort, desto äußerlicher ist seine Bedeutung.“ Diese Beobachtung ist durchaus spannend und thematisiert erneut die Einheit unterschiedlicher Wortkomponenten. Wenn die Zusammensetzung und Reihenfolge von Buchstabenkörpern in zwei Sprachen ähnlich ist, so ist es die Anzahl der Buchstabenkörper bzw. die Länge des Wortes, welche die Wahrscheinlichkeit, dass sich auch die Bedeutungen der beiden Wörter ähneln, beeinflusst: Je länger das Wort, desto enger ist also die Verbindung zwischen Sprachkörper und Sprachbedeutung, desto mehr ähneln sie in ihrer Übertragbarkeit in eine andere Sprache auch Ideogrammen.

Diese Form der heterogenen buchstäblichen Übersetzung, in der ein Buchstabenkörper des Ausgangselements mit einer Bedeutung des Zielelements verbunden wird, findet sich bei Tawada sehr häufig, weshalb ich noch zwei Beispiele anführen möchte, um die unterschiedlichen Ausprägungen zu zeigen, ohne aber den heterogenen Übersetzungsprozess erneut zu analysieren, da dieser sich ohnehin mit dem soeben analysierten Beispiel deckt. Vor allem der Buchstabe O scheint Tawada bei dieser Form der Übersetzung vielfältig einsetzbar: So entdeckt die Protagonistin von *Im Bauch des Gotthard*, die mit dem Zug durch den Gotthard-Tunnel fährt, in den Os der italienischen Ortsnamen Tunnellein- und -ausgänge:

Plötzlich stieß der Sonnenstrahl durch das Fensterglas hinein: „Airolo“. In diesem Namen steht zweimal der Buchstabe „O“, als wollte der Name die Form der Tunnelausgänge, die ich hinter mir gelassen hatte, nachbilden. Die runden Tunnelausgänge tauchen ab Airolo immer wieder in den Ortsnamen auf; Lavorgo, Giornico, Bodio usw.

Ich blickte auf die Karte, um mich zu entscheiden, wo ich hinfahren wollte. Nach Como oder nach Locarno: Auch in diesen Namen öffnete sich der Buchstabe „O“ je zweimal. Alle Ortsnamen erinnerten mich nur an die Tunnelleingänge [...]. (Tawada 1996b:98)

Gleichermaßen sieht das Ich in *Eine Scheibengeschichte* in den Os von Toronto drei Scheiben:

Ich kam in Toronto an und sprach genussvoll den Ortsnamen aus: Toronto. Wie außergewöhnlich, dass in einem Ortsnamen dreimal der Laut O vorkam! Ich war schon von solchen Ortsnamen begeistert, in denen der Laut O nur zweimal vorkommt. Aber dreimal war noch viel besser.

Genau gesagt war es nicht der Laut O, sondern der Buchstabe O, der mich faszinierte. O war eine ovale Scheibe. (Tawada 2002:115)

4.3.4 Buchstabenmauer als Infragestellung der Übersetzung

In so manchen Texten Tawadas scheint aber der Sprachkörper, der soeben als Ausgangspunkt für Übersetzungen diente und zu ungewöhnlicher Bedeutung führte, als Hindernis vor der „eigentlichen“ Bedeutung des Textes. Die Ich-Figur in *Zungentanz* empfindet den Buchstabenkörper als Mauer ohne Tür und Fenster:

Seit einigen Wochen habe ich bei jeder Lesung Schwierigkeiten. Auf dem Manuskriptpapier bilden die Buchstaben eine Mauer, ich gehe geduldig an der Mauer entlang, es gibt aber keine Tür, kein Fenster, nicht einmal eine Klingel. Ich kann die Sätze nicht lesen, obwohl ich sie geschrieben habe. (Wie kann ich aber so leichtsinnig „ich“ sagen? Wenn die Zeilen einmal fertig sind, entfernen sie sich von mir und verwandeln sich in eine andere Sprache, die ich nicht mehr verstehen kann.)

Ohne zu wissen, was ich tun soll, fange ich an, die ersten Wörter irgendwie auszusprechen. [...] Die Mauer der Buchstaben hindert meine Sicht. [...] Mit winzigen Füßen muss ich jeden Buchstaben hochklettern, ohne sehen zu können, was hinter ihm steckt. (Tawada 2002:10f)

Die „Mauer“ erinnert wieder an Benjamin, der meint: „[D]er Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.“ (Benjamin 2006b:18). Für Tawada ist es aber nicht der Satz, sondern der Schriftkörper der Buchstaben, den sie als eine derartige Mauer beschreibt und der sie damit von der Bedeutung abtrennt. Die Erzählinstanz scheint im Gegensatz zur Ich-Figur in *Musik der Buchstaben* keine Freude am Schriftkörper zu empfinden, ihn nicht als Chance für ungewöhnliche Übersetzungsprozesse zu nutzen, sondern zur „eigentlichen“ Bedeutung der Wörter vordringen zu wollen, die ihr aufgrund der Buchstabenkörper verwehrt bleibt. Die von ihr verfassten Wörter „verwandeln sich in eine andere Sprache“, die der Protagonistin unverständlich erscheint. Es wirkt, als würde sie die Verknüpfungen, die man als Kind lernt, wieder verlernen. Wenn ein Kind das Sprechen lernt, beginnt es Laute mit Bedeutungen zu verknüpfen, lernt es später das Lesen und Schreiben (phonetischer Schrift), so werden die Laute wiederum mit Buchstaben verbunden, wodurch die Bedeutung im Geschriebenen erkennbar wird. Die Erzählerin in diesem Text, scheint mit diesen Verknüpfungen plötzlich Probleme zu haben, und die Schrift- und Klangkörper nicht mehr mit der ihnen zugrundeliegenden Bedeutung in Verbindung bringen zu können. Sie denkt plötzlich Form (Sprachkörper) und Inhalt (Bedeutung) getrennt voneinander, streicht sozusagen die Willkürlichkeit der Sprache heraus, bestimmte Formen mit bestimmten Inhalten zu verbinden.⁸⁴

Ich möchte hier auf eine weitere Textstelle verweisen, in der diese Buchstabenmauer und die Willkürlichkeit von Sprache eine Rolle spielen. Der Buchstabe O dürfte Tawada in ungewöhnlichem Maße faszinieren, denn in einer Szene aus *St. George and the Translator* ist es erneut der Schriftkörper des Os, der die Protagonistin von der Bedeutung des Textes trennt und damit ihren Kampf mit der Willkürlichkeit der Sprache sichtbar macht:

⁸⁴ Diese Willkürlichkeit reflektierte Tawada bereits in ihrem theoretischen Werk *Verwandlungen*, wie auch im dritten Kapitel dieser Arbeit unter *Epistemologischer Dimension* beschrieben wurde.

The word for „victims“ began with an „O“. I noticed there were „O’s“ scattered across the first page. Or perhaps it would be better to say that the page was full of holes eaten away by the letter „O“. There was a wall behind formed by the white page so I couldn’t see inside and the harder I looked the more it seemed I’d never break through. I colored the insides of all the „O’s“ black with my fountain pen and felt a slight sense of relief. (Tawada 2007a:113)

Die Ich-Figur zeigt anhand des zu übersetzenden Textes, also des Ausgangselements, die Willkürlichkeit der Zeichen auf. Indem die Komponente Schriftkörper in Form einer Buchstabenmauer vor die Komponente Bedeutung tritt (sie kann nicht aufgrund der Mauer „im“ O nicht mehr zur Bedeutung durchbrechen), lässt sich der Text nicht mehr verstehen bzw. das Zeichen nicht mehr lesen. Dadurch wird die Kommunikation – die von der Einheit der einzelnen Komponenten (also dem durchaus willkürlichen Zusammenführen von Schriftkörper, Klangkörper und Bedeutung) abhängig ist – und somit auch die Voraussetzung von Übersetzung (nämlich das Ausgangselement selbst) infrage gestellt.⁸⁵

Diese Thematisierung der Voraussetzungen für Übersetzung stellt eine Form der *Übersetzung im Text* dar. Die Textbeispiele zeigen, dass bei einer Infragestellung, die keine Einheit der Komponenten mehr zulässt, Übersetzung verunmöglicht wird.

4.4 Übersetzung von Sätzen

Tawada übersetzt nicht nur Wörter, Silben und Buchstaben, sie befasst sich durchaus auch mit der Übersetzung von Sätzen. Die Komponenten des Wortes Bedeutung, Klangkörper, Schriftkörper und System werden auf der Satzebene erweitert. Wie der Sprachkörper (also Klang- und Schriftkörper) eines Wortes aus der Zusammensetzung der Sprachkörper der im Wort enthaltenen Silben zusammengesetzt wird, und der Sprachkörper der Silben aus der Zusammensetzung der Sprachkörper der in der Silbe enthaltenen Buchstaben, so hat selbstverständlich auch ein Satz einen Sprachkörper, der sich aus den Sprachkörpern der kleineren im Satz enthaltenen Einheiten zusammensetzt. Was auf der Satzebene aber hinzukommt, ist das spannende Moment der Satzbedeutung. Diese kann entweder aus der Zusammensetzung der Wortbedeutungen der

⁸⁵ Dass es sich bei der Textstelle ausgerechnet um Os handelt, könnte auch als Anspielung auf das Original verstanden werden, das der Übersetzung im Weg ist. Denn es scheint, als würde für die Protagonistin (die sich – wie im Kapitel *Wörtliche Übersetzung nach Benjamin* dargestellt – mit der Drachenfigur aus Anne Dudens Text identifiziert) eine Identifikation zwischen Autorin und Original bestehen, wodurch die Transformation des Buchstaben auf der Oberfläche des Originals gleichsam auf der Oberfläche der Autorin zum Vorschein kommt. „I found myself walking on that black river beside a women I had never seen before. Without asking I knew she was the ‚author‘. [...] ‚Does it look like there’s a cut on my face?‘ asked the author. Cautiously I looked up at her. I saw nothing like a ‚cut‘ not even a ‚face‘ just a blank space shaped like the letter ‚O‘.“ (Tawada 2007a:116f) Die Transformation des Buchstabenkörpers im zu übersetzenden Text transformiert gleichermaßen die Gestalt der Autorin, wodurch die Übersetzerin sich in gewissem Maße der Macht des Textes und gleichzeitig der Macht der Autorin widersetzt.

darin enthaltenen Worte bestehen, er kann aber ebenso Bedeutungen haben, die sich nicht primär aus der Addition der einzelnen Wortbedeutungen ergeben. Denn auf der Satzebene kommt in einem weitaus stärkeren Ausmaß als auf der Wortebene (wo natürlich neben der Denotation auch unterschiedliche Konnotationen ein Wort umgeben) die kulturelle Komponente dazu. Diese Komponente nenne ich *Kontext*. Auf der Satzebene gibt es also folgende fünf Komponenten: Satzbedeutung, Klangkörper, Schriftkörper, System und Kontext.

4.4.1 Übersetzung von Redewendungen

In *Schwager in Bordeaux* spielt Tawada sehr häufig mit den zwei Komponenten der Satzbedeutung (im Sinne der Zusammensetzung aller Wortbedeutungen – der „wörtlichen Bedeutung“ eines Satzes) und dem Kontext und zeigt dies anhand von Redewendungen auf. Die Protagonistin Yuna, eine Japanerin, die in Deutschland lebt, fährt über den Sommer nach Bordeaux, um dort im Haus des Schwagers einer Freundin zu wohnen, während dieser verreist. Bei ihrer Ankunft am Bahnhof in Bordeaux kann Yuna Maurice, so der Name des Schwagers, nicht finden. Sie schaltet ihr Mobiltelefon ein, das gleich darauf klingelt:

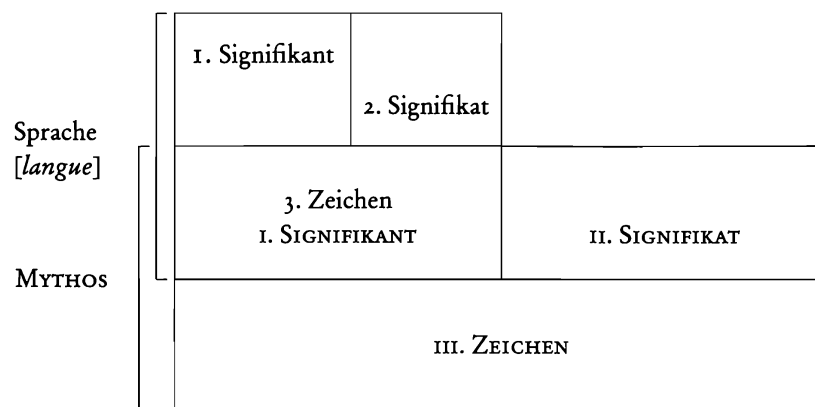
Es war Maurice. Yuna fragte, wo er sei. Er antwortete. Sein Wort wurde durch ein elektrisches Zischen unterbrochen, sodass sie nur Bahnhof verstand. Der Hof vom Bahnhof klang wie Huf. [...] Pardon? Maurice wiederholte seine Antwort. Er sagte tatsächlich Bahnhof auf Deutsch, aber Yuna hörte das Wort nicht, weil sie kein deutsches Wort von ihm erwartete. (Tawada 2008a:8)

Liest man den Satz „Sein Wort wurde durch ein elektrisches Zischen unterbrochen, sodass sie nur Bahnhof verstand“, so denkt man als Deutschsprachige.r sofort an die Redewendung „Ich verstehe nur Bahnhof“, was im übertragenen Sinn heißt, dass jemand nichts von der Bedeutung des Gesprochenen (oder unter Umständen Gelesenen) versteht. Redewendungen sind Sätze oder Teile von Sätzen, die in einer bestimmten kulturellen oder sprachlichen Gemeinschaft für eine Bedeutung stehen, welche meist nichts (mehr) mit der eigentlichen Bedeutung der einzelnen Worte in dem Satz(teil) zu tun hat. Wenn beispielsweise jemand „Schwein hat“, hat er bzw. sie selten tatsächlich ein Schwein, sondern Glück. Die Redewendung „Schwein-Haben“ wird im Deutschen nicht mehr auf die Bedeutung der einzelnen Wörter hin gelesen, sondern als neue Bedeutungseinheit verstanden oder wie Tawada es formuliert: „Keiner weiß mehr genau, wie ein Schwein wirklich aussieht, weil das Wort Schwein zu oft benutzt wird. Ohne die Verdrängung des Bildes funktioniert keine Redewendung.“ (Tawada 1996b:92)

Dies erinnert an Roland Barthes' *Mythosbegriff*, auf den ich deshalb kurz zu sprechen kommen möchte. Ausgangspunkt für Barthes' Mythosbegriff stellt Ferdinand de Saussures Semiotik dar:

Für Saussure, der über ein besonderes, jedoch methodologisch exemplarisches semiologisches System gearbeitet hat, die Sprache [*langue*], ist das Signifikat der Begriff, der Signifikant das (psychische) Lautbild, während die Beziehung zwischen Begriff und Bild das Zeichen (zum Beispiel das Wort)⁸⁶ oder die konkrete Einheit ist. [...] Im Mythos findet sich dieses dreidimensionale Schema, von dem ich eben sprach, wieder: Signifikant, Signifikat und Zeichen. Doch der Mythos ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die schon vor ihm existiert: Er ist ein sekundäres semiologisches System. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes), wird im zweiten einfacher Signifikant. [...] Alles verläuft so, als verschöbe der Mythos das formale System der ersten Bedeutungen um eine Raste. (Barthes 2010:257f)

In einer Abbildung verdeutlicht Barthes das Schema seines Mythosbegriffs noch einmal graphisch, „wobei die Verräumlichung des Schemas natürlich nur eine Metapher ist“ (Barthes 2010:259):



(Barthes 2010:259)

Nach Barthes kann ein Zeichen, das die Beziehung zwischen einem Signifikat und einem Signifikant darstellt, im Mythos zu einem weiteren Signifikant werden. Dieses Schema eignet sich sehr gut, um das zu beschreiben, was Redewendungen sind. Denn eine Redewendung besteht wörtlich gesehen (also auf der Ebene der Sprache^S) aus einem Signifikant^S und einem Signifikat^S, deren Beziehung das Zeichen^S ist (also im Falle des Beispiels ist der Signifikant^S das sprachliche Lautbild „Bahnhof verstehen“, das Signifikat^S der Begriff „Bahnhof verstehen“ und das Zeichen^S die Beziehung zwischen den beiden); gleichzeitig besteht eine Redewendung aber im übertragenen Sinn (also auf der Ebene des Mythos^M) aus einem Signifikant^M (= Zeichen^S von Signifikant^S + Signifikat^S) und einem Signifikat^M (also im Falle des Beispiels ist der Signifikant^M das sprachliche Lautbild „Bahnhof verstehen“, das Signifikat^M „nichts verstehen“ und das Zeichen^M wiederum die Beziehung zwischen den beiden). Dementsprechend ist der Satz „Ich verstehe nur Bahnhof“ im übertragenen Sinn (also auf der Ebene des Mythos) ein Signifikant für das Signifikat „ich verstehe nichts“.

⁸⁶ Barthes verweist hier in einer Fußnote darauf, dass der Begriff des Wortes einer der umstrittensten in der Linguistik ist, er diesen der Einfachheit halber aber beibehält. (Barthes 2010:257 Fußnote)

Liest man aber in *Schwager in Bordeaux* weiter, so stellt man fest, dass Yuna von dem Satz bzw. der Redewendung, den Maurice ins Telefon gesprochen hat, lediglich das Wort „Bahnhof“ versteht – im Sinne von „hört“. Denn der Klangkörper des Wortteils „Hof“ klingt für sie wie „Huf“. Die Redewendung wird in Tawadas Text also wieder in ihre Einzelteile zerlegt, die einzelnen Wörter werden tatsächlich „wörtlich“ gelesen (was die Leser:innen von der Mythosebene wieder „zurück“ zur Sprachebene führt – vom übertragenen Sinn der Redewendung zur wörtlichen Bedeutung des Satzes). Ähnlich wie sie in *Ein chinesisches Wörterbuch* die chinesischen Wortkomposita zerlegt hat und die einzelnen Ideogramme übersetzt hat, geht sie also auch hier vor, indem sie die Bedeutungseinheit der Redewendung wieder in kleinere Bedeutungseinheiten zerstückelt. Die Komponente Kontext, die das Sprachwissen mit sich bringt, dass eine Redewendung als Einheit aufgefasst wird (= Zeichen^M von (Signifikant^S + Signifikat^S) + Signifikat^M), blendet Tawada in diesem Text aus und betrachtet vielmehr den Sprachkörper des Satzes, den sie in seine Einzelteile zerlegt, betrachtet also Zeichen^S.

Der letzte Satz in dieser zitierten Textstelle „Er sagte tatsächlich Bahnhof auf Deutsch, aber Yuna hörte⁸⁷ das Wort nicht, weil sie kein deutsches Wort von ihm erwartete“ bringt ein weiteres Moment des Verstehens auf. Yunas Erwartungshorizont beinhaltet kein deutsches Wort, weshalb sie tatsächlich akustisch etwas wie Bahnhof „versteht“, die Bedeutung aber nicht erfassen kann. Denn das akustische Verstehen wird infrage gestellt und darauf hingewiesen, dass „hören“ auch begriffliche Dimensionen hat. So spricht man z. B. davon, dass „jemand etwas nicht hört“ und meint damit nicht etwa, dass diese Person die akustischen Signale nicht empfängt oder wahrnimmt, sondern dass sie die Bedeutung nicht aufnimmt.⁸⁸ Erwartungshorizont und Erfahrung bestimmen also stark, was man wahrnimmt und versteht. Tatsächlich hat Yuna also auch die Bedeutung des Satzes nicht verstanden. Insofern zeigt Tawada in dieser Textstelle auf, dass der Satzteil „[...] sodass sie nur Bahnhof verstand“ hier in zweifacher Hinsicht gelesen werden muss. Einerseits als Redewendung, die sich auf das Verstehen der Satzbedeutung bezieht, andererseits wörtlich, wobei sich hier „verstehen“ auf „hören“ bezieht.

Auch an anderen Textstellen desselben Werks spielt Tawada erneut mit dem Unterschied zwischen wörtlicher Auffassung eines Satzes und der Auffassung im übertragenen Sinn als Redewendung, z. B. wenn in „Yuna brachte all das über die Zunge, oder wie die meisten sagen, über die Lippen, ohne einen einzigen Versprecher“ (Tawada 2008a:13f) auf die Redewendung „etwas über die Lippen bringen“ angespielt wird, diese aber erneut wörtlich genommen wird und in diesem Text besagen soll, dass Yuna es sprachlich schaffte, sich nicht zu versprechen. Ebenfalls wird die Redewendung „jemandes Traum sein“ erwähnt: „Yunas Traum war es,

⁸⁷ Das Tawada hier davon spricht, dass Yuna das Wort nicht „hörte“ ist etwas ungünstig, da sie es eigentlich der Bedeutung nach nicht verstand, sehr wohl aber hörte – wie hätte sie ansonsten an den Huf eines Pferdes denken können.

⁸⁸ Als erläuterndes Beispiel: Wenn Leute ein sehr schlechtes Selbstwertgefühl haben, kommt es vor, dass sie Komplimente anderer nicht „hören“, d. h. nicht aufnehmen, obwohl sie sie akustisch durchaus wahrnehmen. Gleichfalls „hören“ besonders arrogante Leute oftmals keine Kritik.

Schauspielerin zu werden und in einer Fremdsprache ihren Text zu sprechen. Das war ihr Traum, denn sie hatte mehrmals geträumt, wie sie auf einer Bühne stand und einen langen Monolog in einer ihr unbekannten Sprache rezitierte.“⁸⁹ (Tawada 2008a:15) Yuna möchte nicht Schauspielerin werden, wie es die Redewendung suggerieren würde, sondern träumt tatsächlich davon, als Schauspielerin einen fremdsprachigen Monolog vorzutragen.

Tawada nimmt die kulturelle Komponente Kontext wieder weg ..?

4.4.2 Übersetzung von Idiomen

Auch in einer kurzen Textstelle aus *Porträt einer Zunge* thematisiert Tawada die Übersetzung englischer Idiome und zeigt, dass es sich damit gleich verhält wie mit Redewendungen, nämlich dass die wörtliche Bedeutung durch den Kontext (auf der Eben des Mythos) verloren geht und nur der übertragene Sinn (= Zeichen^M) wichtig ist:

„Weißt du, was dog-eat-dog society heißt?“, fragte mich P im Auto. [...] „Weißt du, was eine chicken-and-egg situation ist?“, fragte mich P. „Ja, ich kann mir denken, was das bedeuten kann.“ „Und wie heißt das auf Deutsch?“ „Ich weiß nicht.“ Ich blätterte im Wörterbuch, das neben dem Telefon lag. „Das ist eine Zwickmühle“, las ich vor. „Das ist aber ein bisschen anders“, sagte P.

Da ich das Wörterbuch schon geöffnet hatte, schaute ich auch das andere Wort „dog-eat-dog society“ nach: Ellbogengesellschaft. So verwandelte sich die Henne in eine Zwickmühle und der Hund in einen Ellbogen. (Tawada 2002:128/132)

Die Bilder, die hinter den deutschen Idiomen „Zwickmühle“ und „Ellbogengesellschaft“ stecken, sind gänzlich andere als die, die man bei einer „chicken-and-egg-situation“ oder einer „dog-eat-dog society“ im Kopf hat. Die Gegenüberstellung weist erneut auf die unterschiedlichen Denkweisen und Realitäten hin, die in die beiden Sprachen eingeschrieben sind und stellt die Komponente Kontext ganz klar in den Vordergrund. Mit Tawadas kindlichem Blick schält sie die einzelnen Wörter aus den Idiomen heraus und hebt sie hervor, so wie sie dies auch mit den Buchstaben macht. Indem sie ihre Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der einzelnen Worte im Ausdruck wendet, werden die Henne, der Hund, die Zwickmühle und der Ellenbogen wieder lebendig und körperlich spürbar.

⁸⁹ Der Vollständigkeit halber soll hier erwähnt sein, dass dieser Textstelle eine heterogene Übersetzung folgt, die vom Schriftkörper des Schriftzeichens für Traum ausgeht: „Sie trug eine Krone aus Gras auf dem Kopf, wusste, dass die Krone nicht etwa aus Lorbeerblättern, sondern aus Stiefmütterchen geflochten war.“ Die Krone aus Gras, von der die Rede ist, spielt auf das Schriftzeichen 夢 an, das Traum bedeutet und dessen obere drei Striche ++ (die aus einem langen, waagrechten Strich und zwei kurzen, senkrechten Strichen, die diesen waagrechten Strich kreuzen, bestehen) nicht nur der Form nach an eine Graskrone erinnert, sondern im chinesischen Ideogramm auch Gras bedeuten. Da Übersetzungsprozesse ähnlicher Art aber schon in vorangegangenen Kapiteln analysiert wurden, werde ich dies hier nicht tun.

4.5 Übersetzung von Inhalt in Form

Wie wir bereits gesehen haben, macht Tawada in ihren Werken in unterschiedlicher Weise auf das dialektische Verhältnis zwischen Form und Inhalt aufmerksam, indem sie immer wieder aus Sprachkörpern versteckte sowie offensichtliche Bedeutungen herausliest. In diesem Kapitel soll das Augenmerk noch einmal vermehrt auf dieses Verhältnis gelegt werden – diesmal aber nicht bei Buchstaben oder Wörtern, sondern bei Text(ausschnitt)en.

4.5.1 Übersetzung des Inhalts in den Textkörper

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um das Gedicht *Rekonvaleszenz* in Tawadas zweisprachigem Band *nur da wo du bist da ist nichts*:

Rekonvaleszenz					
				Das dritte	Daneben
				und die	krumm
				andern dann	und glänzend
				flattern im	der Dattelbaum
				glühenden	Von seinen
				Himmel	Astenden
			Ein andres		fliegen
			in Höhe		die Traum-
			der Stirn		mäuse
		Ein Hemd			auf
		in Brust-			
		höhe			
	Mutter				
	hängt				
	Wäsche auf				
	und zwar				
	schräg ob-				
	wohl es				
	auch				
	gerade				
	ginge				
Fieber					
gekriegt					
dann drei					
Tage					
lang im					
Bett					
Am					
nächsten					
Morgen					
Tür auf					
und in					
die Luft					
hinaus:					

(Tawada 1987:74/55f)

Die Form des Gedichts erstreckt sich „schräg obwohl es auch gerade ginge“ über zwei Seiten des Gedichtbandes. Die sechs Absätze, die von unten nach oben und von links nach rechts angeordnet sind, verweisen in zweifacher Hinsicht auf den Inhalt des Gedichts; zum einen kann die aufsteigende Linie, die sich aus den Absätzen ergibt, als eine Beschreibung des Gesundheitszustands des lyrischen Ich verstanden werden, das nach drei Tagen Bettruhe wieder außer Haus geht; zum anderen repräsentieren die einzelnen Absätze die Wäschestücke, welche die Mutter des lyrischen Ichs aufhängt. Das „Hemd auf Brusthöhe“ stellt den linken der beiden mittleren Absätze dar, das Hemd „in Höhe der Stirn“ den rechten usw. Auch der Dattelbaum wird durch einen eigenen Absatz dargestellt, der sich ganz rechts, im Vergleich zur aufgehängten Wäsche relativ groß und stämmig, präsentiert. Auch die Formatierung der Absätze mit linksbündigem Flattersatz verstärken das Bild der im „glühenden Himmel flatternden Wäsche“. Tawada übersetzt hier durch heterogene Verbindung den Inhalt bzw. die Bedeutung des Gedichts in die Form, also den Schriftkörper, desselben und erzeugt so einen verstärkten Eindruck der beschriebenen Bilder. Es handelt sich um eine *Übersetzung als Text*, der man sich in Form eines Gedichts gegenüber sieht.

4.5.2 Übersetzung des Themas in den Text hintergrund

Auch in *Abenteuer der deutschen Grammatik* spiegelt sich der Inhalt in der Form wider. Im Hintergrund der Gedichte, in denen sie sich ausführlich mit Eigenheiten der deutschen Grammatik auseinandersetzt – von der Groß- und Kleinschreibung, über Person, Numerus, Kasus, Tempus, Interpunktion, Passivformen, Komparativ, Konjunktion bis hin zum Artikel –, ist eine helle Fotokopie eines deutschen Grammatikbuches zu sehen. Konzentriert man sich auf die Gedichte, so fällt die Fotokopie kaum auf, betrachtet man die Seite aber etwas genauer, so können unter Umständen sogar einzelne Teile des Grammatikbuchs gelesen werden. Ebenso wie die Gedichte oftmals etwas undurchsichtig erscheinen und möglicherweise nicht gleich auf den ersten Blick verstanden wird, dass die Texte je eine bestimmte Eigenheit der deutschen Grammatik behandeln, so ist auch der Hintergrund, auf den die Schriftkörper der Gedichte gedruckt sind, erst bei genauer Betrachtung erkennbar. Die deutsche Grammatik liegt den Gedichten im wahrsten Sinne des Wortes zugrunde – und das gleich in zweifacher Hinsicht.

Übersetzung als Text scheint in diesem Fall dem Begriff nach etwas irreführend, denn es handelt sich eher um eine *Übersetzung ins Bild*, der Struktur nach ist es aber eine *Übersetzung als Text*, da nicht über die Übersetzung geschrieben wird, sondern die Übersetzung Teil des „Textes“ darstellt, den Rezipient:innen Tawadas Text wahrnehmen.

4.5.3 Übersetzung des intradiegetischen Inhalts in den extradiegetischen Textkörper

In etwas anderer Weise verkörpert die Form von *Schwager in Bordeaux* den Inhalt des Romans. Zwischen die einzelnen Absätze⁹⁰ des deutschsprachigen Textes sind chinesische Ideogramme in blauer Schrift eingefügt. Sie erscheinen wie vereinsamte Ideogramme, unübersetzte Überschriften im Text, kleine, geheimnisvolle Farbtupfer, die den Text in kleine Häppchen einteilen. Nach den ersten 25 Seiten findet sich in der Erzählung eine Erklärung für diese Absatzbegleiter:

Als sechzehnjähriges Mädchen wollte Yuna einen langen Roman schreiben wie Dostojewski. Als Neunzehnjährige wollte sie wie Tschechow Erzählungen schreiben, die unterschiedlich kurz waren. Seit einem Jahr schrieb sie nur noch einzelne Ideogramme auf. Sie standen im Notizbuch wie einsame Kinder, manchmal mit einem Dach über dem Kopf, manchmal ohne. (Tawada 2008a:26)

Yuna, die Protagonistin des Romans, wollte seit jeher erzählende Texte schreiben. Mit der Zeit veränderte sich aber die Vorstellung über die Länge der Texte: Als Jugendliche sollte es zunächst ein Roman sein, später als junge Erwachsene nur mehr eine Erzählung, mittlerweile aber notiert sie nur mehr einzelne Ideogramme. Der Roman *Schwager in Bordeaux* erzählt mithilfe vieler Analepsen unterschiedliche Erlebnisse aus Yunas Leben. Die Möglichkeit, dass die Ideogramme, die den einzelnen Absätzen voranstehen, unter Umständen diejenigen sind, die Yuna in ihr Notizbuch schreibt, scheint daher nicht unwahrscheinlich. Die Ideogramme treten aus der intradiegetischen Ebene also heraus auf die extradiegetische Ebene, werden für die Leser:innen des Romans sichtbar. Tawada übersetzt hier also heterogen durch Verbindung der Bedeutung der Diegese mit dem Körper der Extradiegese.

⁹⁰ In einzelnen Fällen umfassen die Abschnitte auch mehrere Absätze, für gewöhnlich handelt es sich aber wirklich um einzelne Absätze.

4.6 Nicht- und Fehlübersetzung

Paradoxerweise ist es oft die Abwesenheit oder das Nichtfunktionieren einer Sache, die die Bedeutung und das Bewusstsein über diese aufkommen lässt oder verstärkt; oftmals liegt in der Abwesenheit aber auch der Grund dafür, dass wir beginnen, Dinge anders zu betrachten, neue Wege finden oder kreativ werden – so ist es auch bei der Übersetzung. In Tawadas Texten werden die Leser:innen immer wieder mit der Abwesenheit von Übersetzung konfrontiert, was möglicherweise die brutalste Form der Konfrontation mit dem Thema darstellt.

4.6.1 Fehlübersetzung als poetische Lücke

Etwas nicht oder falsch zu verstehen bzw. zu übersetzen, kann so manches Mal durchaus kreative Assoziationsketten hervorrufen und dadurch Bedeutung generieren, wie beispielsweise in *Porträt einer Zunge*:

Sie fragte mich oft, was ich einen Tag zuvor getan hätte. Wenn ich ihr die gleiche Frage stellte, erzählte sie mir, was ihre Tochter gemacht hatte. Ein Subjektwechsel. Vor ein paar Jahren in Chicago hatte die Dichterin B. K. zu mir gesagt, sie finde den englischen Ausdruck „changing subjects“ genial, da er auf eine oft nicht beobachtete Tatsache hindeutet: Man verwandelt sich in ein anderes Subjekt, indem man die Themen wechselt. (Tawada 2002:136)

Der englische Ausdruck „to change the subject“ bedeutet auf Deutsch, das Thema (einer Konversation) zu wechseln. Die Dichterin B. K. spielt in ihrer Aussage aber darauf an, dass das Wort „subject“ isoliert betrachtet nicht nur „Thema“, sondern auch „Subjekt“ bedeuten kann – ein „Subjektwechsel“ also. Diese Reflexion zum mehrdeutigen Wort „subject“, das sie zur (beabsichtigen) „Fehlübersetzung“ „Subjektwechsel“ brachte bezieht sie schließlich wieder auf die korrekte Übersetzung von „changing subjects“ und kombiniert die beiden Übersetzungen. Da sich für B. K. die sprechende Person innerhalb eines Themenwechsels mitverwandelt, scheint für sie dieser Ausdruck perfekt zu sein, beides in einem auszudrücken.

4.6.2 Nichtübersetzung als Konfrontation

MusikMaschineLärm ist ein Gedicht Tawadas, das sie einem Gedichtfragment⁹¹ aus Ernst Jandls Nachlass nachgedichtet hat. Neben das Gedicht stelle ich zur Verdeutlichung ein Schema zum Aufbau desselben:

MusikMaschineLärm

騷音機械音樂機械騷音機械
 音樂機械騷音機械音樂機械
 騷音機械音樂機械騷音機械
 音樂機械騷音機械音樂機械
 騷音機械音樂機械騷音機械
 騷音機械音樂機械騷音機械
 音樂機械騷音機械音樂機械
 騷音機械音樂機械騷音機械
 音樂機械騷音機械音樂機械
 騷音機械音樂機械騷音機械
 騷音機械音樂機械騷音機械
 音樂機械騷音機械音樂機械
 騷音機械音樂機械騷音機械
 騷音機械音樂機械騷音機械
 音樂機械騷音機械音樂機械
 騷音機械音樂機械騷音機械
 音樂機械騷音機械音樂機械
 騷音機械音樂機械騷音機械

Schema

A B C B A B
 C B A B C B
 A B C B A B
 C B A B C B
 A B C B A B
 A B C B A B
 C B A B C B
 A B C B A B
 C B A B C B
 A B C B A B
 A B C B A B
 C B A B C B
 A B C B A B
 C B A B C B
 A B C B A B
 C B A B C B
 A B C B A B
 C B A B C B
 A B C B A B

(Tawada 2010:52)

Für die Betrachter.innen⁹² des ansonsten deutschsprachigen Gedichtbandes *Abenteuer der deutschen Grammatik*, in dem *MusikMaschineLärm* veröffentlicht wurde, stellt das Gedicht einen kompakten, unübersetzten Block von Ideogrammen dar, dessen strenge, rechteckige Form die

⁹¹ Da ich auch nach intensiver Recherche nicht herausfinden konnte, welches Werk Ernst Jandls Tawada als Vorlage für ihre Nachdichtung diente, schickte ich eine E-Mail-Anfrage an die Schriftstellerin. Yōko Tawada antwortete, es handle sich dabei um einen Nachlass Ernst Jandls, der noch nicht die Form eines Gedichts angenommen hätte, eher eine Art Notiz darstelle. Sie verwies auf den Ausstellungskatalog *Die Ernst Jandl Show*, in der tatsächlich Tawadas *MusikMaschineLärm* (gleich bei ihrem Gedicht *TIK*) zu finden ist, leider gibt es aber auch dort keinen Hinweis darauf, auf welches Werk sich ihre Nachdichtung bezieht. Aufgrund der Aufteilung in *Die Ernst Jandl Show* ist aber am naheliegendsten, dass *MusikMaschineLärm* ebenso wie *TIK* eine Nachdichtung von Jandls Fragment *gruppen* darstellt. Ganz sicher kann ich es aber nicht sagen, weshalb hier kein Original angegeben wird. Da dies aber für die Analyse nicht notwendig ist und auch den Rezipient.innen von Tawadas Gedicht Jandls Nachlass nicht zur Verfügung steht, habe ich das Gedicht als eigenständiges Werk analysiert.

⁹² Leser.innen erscheint in dem Fall unpassend, da ein Großteil der Rezipient.innen vermutlich keine chinesischen Ideogramme lesen kann, zumal es sich bei dem Gedichtband um ein ansonsten deutschsprachiges Werk handelt und davon ausgegangen werden kann, dass die Zielgruppe dementsprechend ein deutschsprachiges Publikum ist.

bildliche Komponente der Schriftkörper betont – man sieht sich einem Bild gegenüber, bei dem die einzelnen Ideogramme in der Menge zu verschwinden drohen. Durch die regelmäßige Anordnung der sich derartig oft wiederholenden, komplexen und kleinteiligen Ideogramme entsteht eine rauschende Fläche, die fast wie eine Musik, eine Maschine oder Lärm hörbar wird. Die Rezipient.innen werden mit der Fremdsprachigkeit der Zeichen konfrontiert, ohne einen Hinweis auf den Inhalt zu bekommen – abgesehen vom Titel, der eigentlich eine der Bedeutung nach wörtliche Übersetzung der drei enthaltenen Begriffe des Gedichts darstellt.

Das Gedicht besteht aus 20 Zeilen zu je 12 Ideogrammen, die sich aus den drei Wörtern 騒音 (Musik), 機械 (Maschine) und 音楽 (Lärm) zusammensetzen, wobei jedes zweite Wort 機械 (Maschine) ist, also das Schema A B C B A B verfolgt wird. Die Zeilen ähneln einander dadurch, obwohl sie nicht immer mit demselben Begriff beginnen, denn das Schema der ersten Spalte ist A C A C A, wodurch bei der Wiederholung dieses Spaltenschemas immer wieder zwei As aufeinandertreffen. Dadurch werden Wellen im Text erkennbar, die eine regelmäßige Frequenz (Abstand der Wellen) haben, deren Amplituden (Höhe der Welle) aber variiert – größere und kleinere Wellen wechseln einander ab. Dies erinnert an die Schallwellen von Geräuschen oder auch Klängen, führt damit wieder zu Musik und Lärm.

Gleichzeitig findet sich in dem rauschenden Muster aber auch eine klare Struktur: Das erste Ideogramm 機 aus dem Wort 機械 (Maschine) sticht klar hervor, da es mehr Striche hat als die anderen Ideogramme, dadurch dichter ist und schwärzer wirkt, wodurch sich drei senkrechte dunkle Streifen ergeben, die dem Gedicht etwas Rhythmisches und Mechanisches geben und damit auf formaler Ebene auf die Bedeutung des Begriffs (Maschine) verweisen.

Tawada konfrontiert hier die Betrachter.innen mit einem fremdsprachigen Text, dessen Ideogramme diese vermutlich nicht entziffern können; dennoch schreibt sie den Inhalt des Gedichts auf eine besondere Art und Weise in den Schriftkörper ein, sodass dem deutschsprachigen Publikum in gewisser Weise ein Zugang zur Bedeutung ermöglicht wird – der Textkörper kann aufgrund seines rauschenden Erscheinens durchaus eine Unruhe erzeugen, die an den Lärm einer Musikmaschine oder die Musik einer Lärmmaschine erinnert: Die klaren Linien geben ihm die Anmutung einer rhythmisch und mechanisch arbeitenden Maschine und die Wellen transportieren gleichzeitig die Klänge von Musik.

Was Tawada in dieser *Übersetzung als Text* macht, ist anhand einer heterogenen Übersetzung durch Verbindung von Bedeutung und Schriftkörper des Textes, den Inhalt in die Form zu transportieren und die mit der Fremdartigkeit der Ideogramme konfrontierten Rezipient.innen auf eine Reise des Entzifferns und Interpretierens zu schicken. Denn wie Tanigawa so schön sagte, „[ist der Leser] [i]n seiner Übersetzung oder Interpretation [...] immer frei“ (Tanigawa 2010:361).

4.7 Reflexion und Kommentar

Mit jeder neuen Wortanordnung wird das Phänomen der Sprache bereichert und offenbart unterschiedliche Geschichten, Vignetten und Weisheiten. Worte, Buchstaben, und Sätze werden hinterfragt, um Querverweise und bisher unerforschte Beziehungen herzustellen. (Maier-Katkin 2010:456)

Die Übersetzungsformen in Tawadas Œuvre – die sowohl *Übersetzung im Text* als auch *Übersetzung als Text* umfassen – sind fast so zahlreich wie ihre Texte. Was die Formen jedoch vereint, ist Tawadas ungewöhnliche Herangehensweise an die Übersetzungsprozesse, die sich durch ihren kindlichen Blick (der so manches Mal aus einer positiven Naivität resultiert) und Liebe zum Detail auszeichnet, und sich dadurch deutlich von bekannten Übersetzungsformen abgrenzt.

Es scheint, als wollte Tawada den Dingen im wahrsten Sinne des Wortes auf den Grund gehen, denn sie zerlegt, was es zu zerlegen gibt: Sätze in Wörter, Wörter in Silben, Silben in Buchstaben, Buchstaben und Ideogramme in einzelne Striche. In ihren Übersetzungsprozessen zerpflückt sie förmlich die Bedeutungseinheiten und reißt deren einzelne Komponenten auseinander, dreht und wendet diese, übersetzt in alle erdenklichen Richtungen und generiert dabei neue Bedeutungen, die von der „eigentlichen“ Bedeutung abweichen, oder aber bleibt in einem Loch der Bedeutungslosigkeit stecken.

In diesen – man könnte fast sagen dekonstruktivistischen – Prozessen wird dem Körper der Sprache Aufmerksamkeit in ungewöhnlichem Ausmaß entgegengebracht, der dadurch aus dem Schatten der Bedeutung tritt und oftmals ins Zentrum der Übersetzungen gerückt wird. Ihre Übersetzungen sind keinesfalls kommunikative, sondern in jedem Fall literarische Übersetzungen, die „von der Unübersetzbarkeit [der Schrift] ausgehen und mit ihr umgehen, statt sie zu beseitigen“ (Tawada 1998:35). Insbesondere Tawadas *heterogene Übersetzungen* scheinen herkömmliche Übersetzungsdefinitionen zu sprengen, denn in ihnen dient das Ausgangselement meist als Ursprung für kreative Prozesse, und nicht als Vorlage, die im Zielelement nachgebildet werden soll. Diese Heterogenität im Übersetzungsprozess birgt ungeahntes poetisches Potenzial, das die Sprache in ein gänzlich anderes Licht stellt und „Querverweise und bisher unerforschte Beziehungen“ beleuchtet. Ihre Übersetzungen (im Sinne des Übersetzungsprodukts, also der Zielelemente) sind in ihrer Form so unkonventionell, dass sie unwillkürlich auf ein zugrundeliegendes Original verweisen, das oftmals nicht sichtbar, aber in jedem Fall spürbar ist. Sie könnten beinahe als eigenes Genre von Übersetzungsliteratur gelten, ein Genre, in dem aus einem Ausgangselement experimentelle Texte hervorgebracht werden, deren Äußeres spielerisch anmutet, deren Kern aber durchaus Profundes mitteilt. Ihrem eigenen Postulat, wonach literarische Übersetzungen obsessiv der Wörtlichkeit nachgehen müssten, bis die Sprache der Übersetzung die konventionelle Ästhetik sprengt, wird sie damit mehr als gerecht (vgl. Tawada 1998:35).

Die Personifizierung der Sprache, die wir in Tawadas Werken immer wieder vorfinden, verdeutlicht dabei nicht nur die Bedeutung des *Sprachkörpers*, sondern auch die *Macht* von Sprache, die Gesellschaft zu spiegeln, aber auch zu formen. Sprache verändert die Wahrnehmung der *Realität* und bildet einen wesentlichen Teil unserer *Identität*. Somit werden die wesentlichen Aspekte von Sprache und Übersetzung, die Tawada in ihren theoretischen Werken betont, auch in ihren fiktionalen Texten sichtbar und in besonderer Weise herausgestrichen. „Dichtung ist leibhaft und Dichtung ist mehrsprachig“ (Stuckatz 2016:313) – Leibhaftigkeit und Mehrsprachigkeit werden anhand Tawadas Schreiben auf eine ganz besondere und schöne Weise erfahrbar, in der die Körper und Sprachen Ausformungen aller Art annehmen dürfen.

5 Conclusio

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, anhand einer ausführlichen Analyse einiger fiktionaler Werke Yōko Tawadas aufzuzeigen, welche unterschiedlichen Übersetzungsformen sich in Tawadas Œuvre finden lassen.

Um den Rahmen der Arbeit abzustechen, wurde nach der Einleitung im zweiten Kapitel zunächst auf den Gegenstand der *fiktionalen Übersetzung* – also der Übersetzung in und um Fiktion – eingegangen. Es wurden die vielfach umstrittenen und definierten Begriffe der *Fiktion* und *Übersetzung* beleuchtet und dabei dargelegt, in welcher Weise sie in der vorliegenden Arbeit zum Tragen kommen. Im Anschluss daran fanden fiktionale Werke, in denen Übersetzung und Übersetzer:innen vorkamen, Erwähnung, die schließlich zu den ersten wissenschaftlichen Pionierstudien zu fiktionaler Übersetzung überleitete. Weitere unter dem Begriff des *Fictional Turn* zusammengefasste wissenschaftliche Beiträge konnten anhand der in dieser Arbeit entwickelten Systematisierung *Übersetzung im Text*, *Übersetzung als Text* und *Übersetzung am Text*, die das Verhältnis der Übersetzung zum fiktionalen Text bestimmen, strukturiert dargelegt werden. Die Begriffe *Transmesis*, *Transfiction* und *Fictions of Translation* wurden erklärt, die nicht nur die Titel dreier wichtiger Werke zu fiktionaler Übersetzung darstellen, sondern auch versuchen, fiktionale Übersetzung in unterschiedlicher Ausprägung zu fassen.

Das dritte Kapitel widmete sich der Schriftstellerin Yōko Tawada und ihrem Werk. Die Biographie zeigte den multilingualen und multikulturellen Hintergrund der Autorin auf, der in vielfacher Weise ihr Schreiben beeinflusst. Nachdem der Verlag, in dem sämtliche deutschsprachige Texte Tawadas erschienen, vorgestellt wurde, behandelten die folgenden Seiten Tawadas Verständnis von Sprache und Übersetzung, wie es sich in ihren theoretischen Schriften *Verwandlungen*, *Spielzeug und Sprachmagie* und *Fremde Wasser* manifestiert. Besondere Aufmerksamkeit kam dabei einzelnen Aspekten von Sprache zu, die Tawada immer wieder in den Fokus ihrer Auseinandersetzung mit Sprache und Übersetzung stellt, wie v. a. der *Körperlichkeit* der Sprache (im Sinne des Klangs und der Schrift), der *Macht* von Sprache, der *Realitätsbildung* durch Sprache (die wiederum auf die Macht der Sprache verweist) und der (willkürlichen) *Gesetztheit* von Sprache. Auch Einflüsse der Autoren Walter Benjamin, Jacques Derrida, Roland Barthes, Homi Bhabha und Claude Lévi-Strauss auf Tawadas Sprach- und Übersetzungsverständnis wurden aufgegriffen. Ebenso fand die Unübersetzbarkeit der Schrift (also einer körperlichen Dimension von Sprache) außergewöhnliche Betonung. In der darauffolgenden Darlegung der Thematik und Schreibweise in Tawadas Werken wurde deutlich, inwiefern Tawadas literarische Fiktion von fließenden Grenzen bestimmt ist, behandeln ihre Texte, die oftmals keinem Genre zugewiesen werden und damit als *cross-genre* bezeichnet werden können, etwa Mehrsprachigkeit, Mehrschriftlichkeit, das Verhältnis zwischen Fremdem und Eigenem und zwischen Sprache und Körperlichkeit sowie Exophonie und Übersetzung. Den Abschluss

des dritten Kapitels bildete ein Forschungsüberblick zu Tawadas fiktionaler Übersetzung. Dabei konnte gezeigt werden, dass bereits zahlreiche Artikel zu unterschiedlichen Facetten von Übersetzung in Tawadas fiktionaler Literatur veröffentlicht wurden, die sowohl auf der Ebene der *Übersetzung im Text* als auch auf der Ebene der *Übersetzung als Text* zu verorten sind.

Im darauffolgenden vierten und umfangreichsten Kapitel, das als Analyse den Hauptteil dieser Arbeit darstellt, wurde schließlich der Forschungsfrage „Welche unterschiedlichen Übersetzungsformen finden sich in den fiktionalen Werken Yōko Tawadas?“ nachgegangen. Anhand ausgewählter Beispiele, die sowohl Romane, Erzählungen, Essays als auch Gedichte umfassen, konnte eine Vielzahl unterschiedlicher Übersetzungsformen in Tawadas fiktionalen Texten festgestellt werden. Ausgangspunkt bot dabei Walter Benjamins wörtliche Übersetzung, die sich in Tawadas Werken in abgewandelter, weil größtenteils überzeichneter, Form wiederfindet. Tawada, die nicht wie Benjamin der Wörtlichkeit nachgeht, um zur reinen Sprache vorzudringen, sondern vielmehr mithilfe der Wörtlichkeit die Unübersetzbarkeit der Schrift bewältigen möchte, übersetzt immer wieder dem Sprachkörper nach, und nicht – wie die meisten herkömmlichen Übersetzungen – der Bedeutung nach. Um diese außergewöhnlichen Übersetzungsformen fassbar zu machen, wurde im Zuge des Kapitels ein auf Ubaldo Stecconis Übersetzungsbedingungen *Differenz*, *Ähnlichkeit* und *Mediation* beruhendes Übersetzungsmodell entwickelt, das vier Komponenten von Wörtern herausarbeitete: *Bedeutung*, *Klangkörper*, *Schriftkörper* und *System* (= Sprache). In (Tawadas) Übersetzungsprozessen wird nun immer eine dieser Komponenten des Ausgangselements mit einer Komponente des Zielelements verbunden, die in gewisser Weise eine Ähnlichkeit aufweisen. Die anderen Komponenten, von denen mindestens zwei different sein müssen (eine des Ausgangselements, eine des Zielelements) werden im Zuge der Übersetzung transformiert. Handelt es sich bei der Verbindung um gleichartige Komponenten des Ausgangs- und Zielelements (z. B. Ausgangsklangkörper : Zielklangkörper), so wurde dies *homogene Übersetzung* genannt, wohingegen eine Verbindung unterschiedlicher Komponenten (z. B. Ausgangsklangkörper : Zielbedeutung) als *heterogene Übersetzung* bezeichnet wurde. Diese exzessive Überzeichnung des benjaminschen Postulats nach Wörtlichkeit führte schließlich zu Übersetzungen, die nicht nur das Wort aus dem Satz und Text isolieren, sondern – im Zuge einer Überbetonung des Sprachkörpers – auch einzelne Silben und Buchstaben aus Wörtern herausschälen und diese als Übersetzungseinheit bestimmen. Das Spezielle bei der Übersetzung dieser durchaus ungewöhnlichen und besonders „kleinen“ Übersetzungseinheiten ist, dass Tawada hier kaum der Bedeutung nach übersetzen kann – denn welche Bedeutung kann einer Silbe oder einem Buchstaben zugeschrieben werden? –, sondern vielmehr gezwungen ist, dem Sprachkörper (im Sinne des Klang- oder Schriftkörpers) nach zu übersetzen. So finden sich auch auf der Ebene der Silben und Buchstaben homogene und heterogene Übersetzungen durch Verbindung einer Sprachkörper-Komponente des Ausgangselements mit derselben (homogen) oder einer beliebigen (heterogen) Komponente des Zielelements.

Neben der Übersetzung von Wörtern, Silben und Buchstaben, finden sich in Tawadas Texten aber durchaus auch solche, die Sätze oder zumindest Satzteile zum Ausgangspunkt nehmen. Bei diesen Übersetzungen konnte eine weitere Komponente festgestellt werden, die des *Kontexts*. Dieser bezeichnet die kulturelle Komponente eines Satzes, die die Bedeutung des Satzes in ausgeprägtem Maße beeinflusst. Denn ein Satz kann, insbesondere im Falle von Redewendungen und Idiomen, vor dem Hintergrund kulturellen Sprachwissens auch einen „übertragenen Sinn“ haben, d. h. die Satzbedeutung ergibt sich nicht (nur) aus der Zusammensetzung der Wortbedeutungen der im Satz enthaltenen Wörter. In ihren Übersetzungen von Redewendungen macht Tawada auf diese Komponente *Kontext* in besonderem Maße aufmerksam, vernachlässigt sie ihn doch in großem Stile und beginnt, die Bedeutung der einzelnen Wörter wieder herauszustreichen, indem sie erneut wörtlich übersetzt.

Eine weitere Form der Übersetzung, der sich Tawada widmet, ist die Übersetzung des Inhalts in die Form. Auch hier spielt der Textkörper eine besondere Rolle, der von Tawada so aufbereitet wird, dass er den Inhalt der Texte widerspiegelt und damit in besonderer Weise betont. Die den Inhalt wiedergebende Form nimmt hier unterschiedliche Gestalt an: Einmal sind es ganze Absätze, einmal nur einzelne Ideogramme, die das Zielelement der Übersetzung darstellen.

Den Schluss des Analysekapitels bilden Nicht- und Fehlübersetzungen, die Tawada gezielt einsetzt, um daraus poetisches Potenzial zu schöpfen oder aber das Publikum dazu anzuregen, selbst zu übersetzen, und ihm damit die Freiheit gibt, beim Rezipieren ihrer Texte Bedeutung zu generieren, die auch ohne Fremdsprachenkenntnisse erlangt werden kann, denn „Meaning is only what the translator creates through translating“ (Anderson 2010:55). Diese Form der Konfrontation mit nicht oder falsch übersetztem Text oder Textteilen involviert die Rezipient:innen auf intensive Art und Weise in den Übersetzungsprozess und führt ihnen vor Augen, wie viele Facetten von Sprache für gewöhnlich unbeachtet bleiben, wenn man sich rein auf die Bedeutung fokussiert.

In ihren Übersetzungsprozessen zeigen sich an unterschiedlicher Stelle die in Tawadas theoretischen Werken hervorgehobenen Aspekte von Sprache. Die *Körperlichkeit* in Form von Klang- und Schriftkörper bilden in vielen Übersetzungsvorgängen den Ausgangspunkt. Die *Macht* von Sprache, die sich vor allem in der Wahrnehmung der *Realität* manifestiert, wird in einigen Texten erkennbar: Immer wieder trifft die japanische und/oder chinesische Realität auf die deutsche und es treten die mit der Sprache eng in Verbindung stehenden Denkweisen zutage, die den Figuren in Tawadas Erzählungen zum Teil im Wege stehen oder aber neue Möglichkeiten des Zugangs zu Welt eröffnen. Auch die (willkürliche) *Gesetztheit* von Sprache thematisiert Tawada in so manchem fiktionalen Werk, v. a. an jenen Stellen, wo die einzelnen Komponenten der Wörter keine Einheit mehr zu bilden, sondern zueinander in Konkurrenz zu stehen scheinen.

In der Analyse wurde gezeigt, inwiefern Tawadas fiktionale Übersetzung eine ganz eigene Form der Übersetzung darstellt, der bisher – auch in Anbetracht der im zweiten Kapitel zum Fictional Turn dargebotenen Studien – kaum vergleichbare Beispiele zur Seite gestellt werden können. Tawadas Übersetzungen scheinen keine Grenzen zu kennen, sondern in die versteckten Ecken der Sprachen und Kulturen vorzudringen. Die japanisch-deutsche Autorin zerlegt die Sprache in unterschiedlichster Weise, arbeitet dadurch oft unbemerkte Aspekte heraus und konfrontiert die Leser:innen mit ihrer „Blindheit“ in der eigenen Sprache. In ihren fiktionalen Texten wird deutlich, wie vielfältig Sprachen gelesen werden können und wie auch besonderes Augenmerk auf den Sprachkörper gelegt werden sollte, um unkonventionelle Bedeutungen zu generieren. Durch ihre kreativen Formen der Übersetzungsprozesse öffnet sich eine poetische Lücke im *Dazwischen*. Vor allem ihre heterogenen Übersetzungen ähneln oft assoziativen Denkprozessen, die auch die Dichotomie von Ausgangs- und Zielelement infrage stellen, indem das Ausgangselement häufig weniger als fixe zu übertragende Einheit verstanden wird, sondern sich in vielfältiger Weise zum Zielelement hin transformiert.

In der vorliegenden Arbeit konnte mithilfe des auf Steconis Übersetzungsbedingungen beruhenden Übersetzungsmodell eine große Anzahl an Formen von fiktionaler Übersetzung bei Tawada festgestellt werden, wobei die Analyse keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt; zum einen, da nicht das gesamte Œuvre Tawadas untersucht wurde (v. a. japanische Werke wurden kaum in die Analyse miteinbezogen); zum anderen, da Übersetzung, wie in dieser Arbeit vielfach gezeigt wurde, auf unterschiedlichste Weise definiert werden kann, und demzufolge bei einer auf einem anderen Übersetzungsbegriff aufbauenden Analyse möglicherweise andere Ergebnisse zutage gefördert würden. Ebenso könnte auch das in dieser Arbeit erarbeitete und verwendete Übersetzungsmodell selbst weiterentwickelt werden: Es ist durchaus denkbar, dass neben *Bedeutung*, *Klangkörper*, *Schriftkörper*, *System* und *Kontext* noch mehr Komponenten gefunden werden könnten, die die Vielfalt der Verbindungen erweitern und weitere Übersetzungsformen hervorbringen würden.

Aufbauend auf diese Arbeit könnte man sich fragen, ob sich auch außerhalb Tawadas fiktional-literarischen Werken ähnliche Übersetzungsformen finden ließen. Das in dieser Arbeit entwickelten Übersetzungsmodell könnte dazu dienen, fiktionale Literatur anderer Autor:innen zu untersuchen, die – unter Umständen unbeabsichtigt oder nur am Rande ihrer Werke – ähnliche Übersetzungsprozesse vollziehen. Gerade bei lyrischen Texten findet sich nicht selten die Übersetzung von Inhalt in Form. Ebenso könnten „reale“, d. h. nicht fiktionale Übersetzungen mithilfe des Übersetzungsmodells untersucht werden und dabei festgestellt werden, welche Komponenten zumeist im Mittelpunkt der Übersetzungsprozesse stehen.

6 Quellenverzeichnis

Primärliteratur

- Borges, Jorge Luis. 1941/1989a. Pierre Menard, autor del Quijote. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Ed, 444–450.
- Borges, Jorge Luis. 1944/1989b. La muerte y la brújula. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Ed, 499–507.
- Borges, Jorge Luis. 1949/1989c. La busca de Averroes. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Ed, 582–588.
- Cervantes, Miguel. 1605/2014. *Don Quijote*. Madrid: Kraken.
- Foer, Jonathan Safran. 2003. *Everything is illuminated: a novel*. London: Penguin Books.
- Gélat, Jacques. 2006. *Le traducteur*. Paris: Corti.
- Gélat, Jacques. 2010. *Le traducteur amoureux*. Paris: Corti.
- Hoffman, Eva. 1989. *Lost in translation: a life in a new language*. New York: E.P. Dutton.
- Shields, Carol. 2002. *Unless*. London/New York: Fourth Estate.
- Tawada, Yōko. 1987. *nur da wo du bist da ist nichts*. Übers. von Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 1989. *Das Bad*. Übers. von Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 1993. *Ein Gast*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 1996a. ゴットノホルト 鉄道 (*Gottharto tetsudo*). 東京 (Tōkyō): 講談社 (Kodansha Verlag).
- Tawada, Yōko. 1996b. *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 2002. *Überseesungen*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 2003. 母語の外へ出る旅, エクソフォニ- (*Ekusofoni*). 東京 (Tōkyō): 岩波書店 (Iwanami Shoten Verlag).
- Tawada, Yōko. 2007a. *Facing the Bridge*. Übers. von Margaret Mitsutani. New York: New Directions Book.
- Tawada, Yōko. 2007b. *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 2008a. *Schwager in Bordeaux*. 1. Aufl. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 2010. *Abenteuer der deutschen Grammatik: Gedichte*. Konkursbuch. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 2016. *Akzentfrei*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W. 1969/2015. Zu Subjekt und Objekt. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.) *Kulturkritik und Gesellschaft*. 5. Auflage. Gesammelte Schriften Bd. 10.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 741–758.
- Anderson, Jean. 2005. The double agent: aspects of literary translator affect as revealed in fictional work by translators. In: Delabastita, Dirk und Grutman, Rainier (Hrsg.) *Fictionalising Translation and Multilingualism*. Antwerpen: Hoger Instituut voor Vertalers & Tolken, Hogeschool Antwerpen, 171–182.
- Anderson, Susan C. 2010. Surface Translations: Meaning and Difference in Yoko Tawada's German Prose. *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 46, Nr. 1 (Februar): 50–70.
- Antor, Heinz. 2008. Diegese. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 130.
- Arrojo, Rosemary. 2010. Fictional Texts as Pedagogical Tools. In: Maier, Carol und Massardier-Kenney, Françoise (Hrsg.) *Literature in translation: teaching issues and reading practices*. Kent: Kent State University Press, 53–68.
- Arrojo, Rosemary. 2018a. *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. Oxon/New York: Routledge.
- Arrojo, Rosemary. 2018b. The illusive presence of originals. In: *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. Oxon/New York: Routledge, 47–64.
- Arrojo, Rosemary. 2018c. Introducing theory through fiction. In: *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. Oxon/New York: Routledge, 17–33.
- Arrojo, Rosemary. 2018d. Authorship as the affirmation of masculinity. In: *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. Oxon/New York: Routledge, 108–130.
- Arrojo, Rosemary. 2018e. Fiction as theory and activism. In: *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. Oxon/New York: Routledge, 34–46.
- Bachmann-Medick, Doris. 2008. Übersetzung in der Weltgesellschaft. Impulse eines „translational turn“. In: Gipper, Andreas und Klengel, Susanne (Hrsg.) *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 141–160.
- Bachmann-Medick, Doris. 2013. Translational Turn. In: Gambier, Yves und Doorslaer, Luc van (Hrsg.) *Handbook of Translation Studies*. Volume 4. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 186–193.
- Baer, Brian J. 2005. Translating the transition: the translator-detective in Post-Soviet fiction. In: Delabastita, Dirk und Grutman, Rainier (Hrsg.) *Fictionalising Translation and Multilingualism*. Antwerpen: Hoger Instituut voor Vertalers & Tolken, Hogeschool Antwerpen, 243–254.
- Barbieri, Francesco E. 2016. Discovering/Uncovering: Yōko Tawada's Abenteuer der deutschen Grammatik. In: Valtolina, Amelia und Braun, Michael (Hrsg.) *Am Scheideweg der Sprachen: Die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 215–222.
- Barthes, Roland. 2002. Der Tod des Autors. In: Wirth, Uwe (Hrsg.) *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 104–110.
- Barthes, Roland. 2010. *Mythen des Alltags*. Übers. von Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp.
- Barthes, Roland. 2012. *Das Reich der Zeichen*. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Bassnett, Susan. 1998. The translation turn in cultural studies. In: Bassnett, Susan und Lefevere, André (Hrsg.) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 123–140.
- Bassnett, Susan. 2003. Translation as Re-Membering. In: Coldicott, Edric und Fuchs, Anne (Hrsg.) *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*. Oxford: Peter Lang, 293–309.
- Bassnett, Susan und Lefevere, André (Hrsg.). 1990. *Translation, history, and culture*. London/New York: Pinter Publishers.
- Bauman, Zygmunt. 2016. *Flüchtige Moderne*. Übers. von Reinhard Kreissl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beebe, Thomas O. 2012. *Transmesis: Inside Translation's Black Box*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ben-Ari, Nitsa. 2010. Representations of translators in popular culture. *Translation and Interpreting Studies* 5, Nr. 2: 220–242.
- Benjamin, Walter. 1916/2006a. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.) *Gesammelte Schriften. Bd. 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 140–157.
- Benjamin, Walter. 1923/2006b. Die Aufgabe des Übersetzers. In: Rexroth, Tillman (Hrsg.) *Gesammelte Schriften. Bd. 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9–21.
- Bhabha, Homi. 1990. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Rutherford, Jonathan (Hrsg.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 207–221.
- Choi, Yun-Young. 2010. Übersetzung der Wörtlichkeit Einige Probleme der Übersetzung und des Schreibens bei Tawada. *Études Germaniques* 259, Nr. 3: 511.
- Cronin, Michael. 2003. *Translation and Globalization*. London/New York: Routledge.
- Cronin, Michael. 2006. *Translation and Identity*. London/New York: Routledge.
- Cronin, Michael. 2009. *Translation goes to the Movies*. London/New York: Routledge.
- Curran, Beverly. 2005. The fictional translator in Anglophone literatures. In: Delabastita, Dirk und Grutman, Rainier (Hrsg.) *Fictionalising Translation and Multilingualism*. Antwerpen: Hoger Instituut voor Vertalers & Tolken, Hogeschool Antwerpen, 183–200.
- Delabastita, Dirk. 2004. „If I know the letters and language“: translation as a dramatic device in Shakespeare's plays. In: Hoenselaars, A. J. (Hrsg.) *Shakespeare and the language of translation*. London: Arden Shakespeare, 31–52.
- Delabastita, Dirk und Grutman, Rainier (Hrsg.). 2005. *Fictionalising Translation and Multilingualism*. Antwerpen: Hoger Instituut voor Vertalers & Tolken, Hogeschool Antwerpen.
- Delisle, Jean. 2003. Les traducteurs de papier: un portrait réaliste? *Circuit*, Nr. 81: 18–19.
- Delisle, Jean. 2012. Les traducteurs de papier: Traducteurs et interprètes dans la littérature québécoise. *Traduire*, Nr. 226: 7–20.
- Derrida, Jacques. 1986. *Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Übers. von Dorothea Schmidt. Graz: Böhlau.
- Derrida, Jacques. 2013. *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Esselborn, Karl. 2007. „Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt.“ Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas. *Arcadia – International Journal for Literary Studies* 42, Nr. 2 (1. Januar): 240–262.
- Genette, Gérard. 1992. *Fiktion und Diktion*. Übers. von Heinz Jatho. München: Fink.
- Gentzler, Edwin. 2008. *Translation and identity in the Americas: new directions in translation theory*. New York: Routledge.

- Grutman, Rainier. 2018. The self-translator as author: Modern self-fashioning and ancient rhetoric in Feder-
man, Lahous and De Kuyper. In: Woodsworth, Judith (Hrsg.) *The Fictions of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 15–30.
- Gutjahr, Ortrud und Tawada, Yōko. 2012. Vom Hafen und dem „Ich“, das in der deutschen Sprache gefunden wurde. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.) *Yoko Tawada: fremde Wasser: Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 17–32.
- Handl, Haimo. 2013. Fremde Wasser *kultur-online*. In: <http://kultur-online.net/node/24386>, zuletzt zugegriffen: 7.12.2017.
- Hegel, Georg W. F.. 2014. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hermans, Theo. 2013. What is (not) translation? In: Millán, Carmen und Bartrina, Francesca (Hrsg.) *The Routledge handbook of translation studies*. New York: Routledge, 75–87.
- Herrmann, Steffen K. 2003. Performing the Gap – Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. *ar-ranca!*, Nr. 28, Aneignung I: 22–26.
- Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W. 1944/2016. *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Ivanović, Christine. 2010. Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: Ivanović, Christine (Hrsg.) *Yoko Tawada: Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, 171–206.
- Ivanović, Christine. 2014. Verstehen, Übersetzen, Vermitteln. Überlegungen zu Yoko Tawadas Poetik der Exophonie ausgehend von Gedichten aus Abenteuer der deutschen Grammatik. In: Agnese, Barbara, Ivanović, Christine, und Vlasta, Sandra (Hrsg.) *Die Lücke im Sinn: vergleichende Studien zu Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg, 15–28.
- Ivashkiv, Roman. 2015. *Transmesis in Slavic Literary Postmodernism: Understanding Translation through Fiction*. Alberta: Dissertation.
- Jandl, Ernst. 2010. gruppen. In: Fetz, Bernhard und Schweiger, Hannes (Hrsg.) *Die Ernst Jandl Show: Ausstellungskatalog*. Wien: Wien Museum, 128.
- Kaindl, Klaus. 2008. Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität. In: Schippel, Larisa (Hrsg.) *Translationskultur: ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank & Timme, 307–333.
- Kaindl, Klaus. 2009. Von Fährmännern, Drachen und Killern: Zur fiktionalen Identität von TranslatorInnen und ihrer theoretischen Fundierung. In: Sommerfeld, Beate und Kęsicka, Karolina (Hrsg.) *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten: Übersetzung und Rezeption*. Frankfurt am Main/New York: P. Lang, 53–72.
- Kaindl, Klaus. 2010a. „Ein Übersetzer muss in seinen Anmerkungen ehrlich sein“: Der Übersetzer als Rät-sellöser. In: Kaindl, Klaus und Kurz, Ingrid (Hrsg.) *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. Wien: LIT, 159–168.
- Kaindl, Klaus. 2010b. Fremdheit als Lebensprinzip: Yoko Tawadas St. George and the Translator. In: Kaindl, Klaus und Kurz, Ingrid (Hrsg.) *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. Wien: LIT, 93–100.
- Kaindl, Klaus. 2012. Representation of translators and interpreters. In: Gambier, Yves und Doorslaer, Luc van (Hrsg.) *Handbook of Translation Studies. Volume 3*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 145–150.

- Kaindl, Klaus. 2013. Das Potential des Fictional Turn für die Translationsdidaktik. In: Nord, Christiane, Nord, Britta, und Mayer, Felix (Hrsg.) *Aus Tradition in die Zukunft: Perspektiven der Translationswissenschaft: Festschrift für Christiane Nord*. Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, 143–155.
- Kaindl, Klaus. 2014. Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction. In: Kaindl, Klaus und Spitzl, Karlheinz (Hrsg.) *Benjamins Translation Library*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1–26.
- Kaindl, Klaus und Kurz, Ingrid (Hrsg.). 2008. *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Berlin: LIT.
- Kaindl, Klaus und Kurz, Ingrid (Hrsg.). 2010. *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. Wien: LIT.
- Kaindl, Klaus und Spitzl, Karlheinz (Hrsg.). 2014. *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Kim, John N. 2010. Writing the Cleft: Tawada Translates Celan. In: Ivanović, Christine (Hrsg.) *Yoko Tawada: Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, 233–242.
- Klein, Judith. 1996. Sinnzerstörung und Tod. Übersetzen als Thema und Metapher der modernen Literatur. In: Strutz, Johann u. a. (Hrsg.) *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur: Beiträge zum Symposium anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt*. Tübingen: Narr, 113–122.
- Kloepfer, Albrecht und Tawada, Yōko. 1998. Also, es gibt kein Original. Japanische Germanisten im Gespräch mit der Schriftstellerin Yōko Tawada. *OAG-Notizen*, Nr. 11: 14–15.
- Koiran, Linda. 2009. *Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada und Galsan Tschinag: Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft*. München: Iudicium Verlag.
- Konkursbuch. 2016. *Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke*. In: <http://www.konkursbuch.com/>, zuletzt zugegriffen: 29.5.2017.
- Koustas, Jane. 2018. Nancy Houston: Translation as selfie. In: Woodsworth, Judith (Hrsg.) *The Fictions of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 97–116.
- Kupsch-Losereit, Sigrid. 2014. Pseudotranslations in 18th century France. In: Kaindl, Klaus und Spitzl, Karlheinz (Hrsg.) *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 189–201.
- Kurz, Ingrid. 1987. Conference interpreting – myth and reality. In: Kummer, K. (Hrsg.) *Proceedings of the 28th Annual Conference of the American Translators Association, Albuquerque, New Mexico, October 8–11*. Medford (New Jersey): Learned Information, 315–320.
- Kurz, Ingrid und Kaindl, Klaus (Hrsg.). 2005. *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: LIT.
- Kurzporträt. 2016. *Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke*. In: <http://www.konkursbuch.com/html/Kurzportraetakt.htm>, zuletzt zugegriffen: 17.12.2017.
- Łącka, Danuta. 2010. Constructure, textuality and mistranslatability of language in Yōko Tawada's „Missing Heels“. In: Ivanović, Christine (Hrsg.) *Yoko Tawada: Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, 429–440.
- Lavieri, Antonio. 2007. *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*. Rom: Editori Riuniti.
- Lavieri, Antonio. 2010. „Homo translator“. Notes pour une anthropologie comparative de la traduction. In: Klimis, Sophie, Ost, Isabelle, und Vanasten, Stéphanie (Hrsg.) *Translatio in fabula: enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 117–127.

- Liu, Lisheng. 2010. Cultural Turn of Translation Studies and Its Future Development. *Journal of Language Teaching and Research* Vol. 1, Nr. No. 1: 94–96.
- Lotter, Cornelia. 2011. *literaturcafe.de*. In: <http://www.literaturcafe.de/konkursbuch-verlag-vom-pornoverdacht-zum-landespreis/>, zuletzt zugegriffen: 29.5.2017.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. 2009. „Lost in Translation“: Übersetzung und Exilerfahrung bei Eva Hoffmann (Polen/Kanada/USA) und Jacques Poulin (Québec, Kanada). In: Gil, Alberto und Schmeling, Manfred (Hrsg.) *Kultur übersetzen. Zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog*. Berlin: Akademie Verlag, 97–106.
- Mae, Michiko. 2010a. Tawada Yokos Literatur als kulturelles Übersetzen durch Transformation. In: Yamamoto, Hiroshi und Ivanović, Christine (Hrsg.) *Übersetzung - Transformation: Umformungsprozesse in/von Texten, Medien, Kulturen*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 34–43.
- Mae, Michiko. 2010b. Tawada Yokos Literatur als transkulturelle und intermediale Transformation. In: Ivanović, Christine und Tawada, Yōko (Hrsg.) *Yoko Tawada: Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, 369–384.
- Maier-Katkin, Birgit. 2010. Über Polyglotte und Mittelbarkeit: Yoko Tawada im benjaminischen Kontext der Sprache. In: Banoun, Bernard (Hrsg.) *L'oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada*. Paris: Didier Érudition, 455–464.
- Matsunaga, Miho. 2002. „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken Yoko Tawada. *Zeitschrift für Germanistik* Neue Folge, Vol. 12, No. 3: 532–546.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 2007. Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des Don Quijote in der europäischen Literatur. In: Altenberg, Tilmann und Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky (Hrsg.) *Europäische Dimensionen des „Don Quijote“ in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Hamburg: Hamburg Univ. Press, 11–46.
- Oberwagner, Christian. 1997. Überlegungen zu dem Begriff der Fiktionalität aus dem Blickwinkel der (Text)linguistik. In: Oberwagner, Christian und Scholz, Collin (Hrsg.) *Literaturwissenschaft als Wissenschaft über Fiktionalität*. Szeged: Studia Poetica, 53–62.
- Pagano, Adriana S. 2002. Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar. In: Tymoczko, Maria und Gentzler, Edwin (Hrsg.) *Translation and power*. Amherst: University of Massachusetts Press, 80–98.
- Platon. 2014. *Kratylos: griechisch/deutsch*. Übers. von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam.
- Preisverleihung. 2011. *Preisverleihung*. In: <http://www.konkursbuch.com/html/preisverleihung.pdf>, zuletzt zugegriffen: 29.5.2017.
- Reicher, Maria E. (Hrsg.). 2010. *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit: philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Münster: Mentis.
- Reiß, Katharina und Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: M. Niemeyer.
- Rockwell, Joan. 1974. *Fact in Fiction: The Use of Literature in the Systematic Study of Society*. London: Routledge & K. Paul Books.
- Rühling, Lutz. 2011. Fiktionalität und Poetizität. In: Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich (Hrsg.) *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 25–51.
- Schenk, Klaus. 2004. Essayistik der Migration. Essayistisches Schreiben als kulturelle Übersetzung bei Libuše Moníková und Yoko Tawada. In: Schenk, Klaus, Todorow, Almut, Tvrdik, Milan, und Enzmann, Nikoleta (Hrsg.) *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen: Francke, 97–114.

- Schleiermacher, Friedrich. 1973. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hrsg.) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schmitz-Emans, Monika. 2010. Yoko Tawadas Wörterbücher. In: Ivanović, Christine (Hrsg.) *Yoko Tawada: Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, 407–428.
- Steccconi, Ubaldo. 2007. Five reasons why semiotics is good for Translation Studies. In: Gambier, Yves, Shlesinger, Miriam, und Stolze, Radegundis (Hrsg.) *Doubts and directions in translation studies: selected contributions from the EST Congress, Lisbon 2004*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 15–26.
- Steiner, George. 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: OUP.
- Strümper-Krobb, Sabine. 2009. *Zwischen den Welten: die Sichtbarkeit des Übersetzers in der Literatur*. Berlin: Weidler.
- Strümper-Krobb, Sabine. 2014. Witnessing, remembering, translating: Translation and translator figures in Jonathan Safran Foer's *Everything is Illuminated* and Anne Michaels's *Fugitive Pieces*. In: Kaindl, Klaus und Spitzl, Karlheinz (Hrsg.) *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 247–260.
- Strümper-Krobb, Sabine. 2018. Pretending not to be original. In: Judith, Woodsworth (Hrsg.) *The Fictions of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 199–213.
- Stuckatz, Katja. 2016. *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde: über einen Beitrag zur modernen Weltichtung*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Tachibana, Reiko. 2007. Tawada Yoko's Quest for Exophony: Japan and Germany. In: Slaymaker, Douglas (Hrsg.) *Yōko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 153–168.
- Tanigawa, Michiko. 2010. Performative Übersetzungen / über-setzende Performance. Zur Topologie der Sprache von Yoko Tawada. In: Ivanović, Christine (Hrsg.) *Yoko Tawada: Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, 351–368.
- Tawada, Yōko. 1998. *Verwandlungen: Tübinger Poetik-Vorlesung*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 2000. *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: eine ethnologische Poetologie*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Tawada, Yōko. 2006. Schreiben im Netz der Sprachen. In: Kutzmutz, Olaf und La Salvia, Adrian (Hrsg.) *Halbe Sachen: Wolfenbütteler Übersetzergespräche IV–VI, Erlanger Übersetzungswerkstatt I–II*. Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung, 447–454.
- Tawada, Yōko. 2008b. Scattered Leaves: Artist Books and Migration, a Conversation with Yoko Tawada. Interview by Bettina Brandt. *Comparative Literature Studies* 45(1): 12–22.
- Tawada, Yōko. 2009. „Fremd sein ist eine Kunst“ – Interview mit Yoko Tawada. Interviewt von Claire Horst. In: <http://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-Yoko-tawada>, zuletzt zugegriffen: 25.5.2017.
- Tawada, Yōko. 2012. Tanegashima – Die Europäer landen an. 1. Poetikvorlesung. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.) *Yoko Tawada: fremde Wasser: Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 49–69.
- Tawada, Yōko und Jarzeblinski, Krzysztof. 2005. Etwas zu fassen, was nicht zu fassen ist. *foreigner.de*. In: http://www.foreigner.de/in_yoko_tawada.html, zuletzt zugegriffen: 12.3.2018.
- Taylor, Juliette. 2005. “A distortive glass of our distorted glebe”: mistranslation in Nabokov's *Invitation of a Beheading*. In: Delabastita, Dirk und Grutman, Rainier (Hrsg.) *Fictionalising Translation and Multilingualism*. Antwerpen: Hoger Instituut voor Vertalers & Tolken, Hogeschool Antwerpen, 265–278.

- Tobias, Shani. 2015. Tawada Yōko: Translating from the 'Poetic Ravine'. *Japanese Studies* 35, Nr. 2 (4. Mai): 169–183.
- Toury, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Valdeón, Roberto A. 2013. Doña Marina/La Malinche: A historiographical approach to the interpreter/traitor. *Target*, Nr. 25 (2): 157–179.
- Vieira, Else R. P. 1995. (In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teóricos e ficcionais. *Com Textos*, Nr. 6: 50–68.
- Weissbrod, Rachel und Kohn, Ayelet. 2018. Illustrations and the written text as reciprocal translation: Two illustrated versions of Anonymous Belfi ha-Gadol. In: Woodsworth, Judith (Hrsg.) *The Fictions of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 233–252.
- Wiech, Gertrude. 1951. *Dolmetscherei in der weltlichen Epik des 12. Jahrhunderts*. Tübingen: Dissertation.
- Wilson, Rita. 2011. Cultural mediation through translingual narrative. *Target* 23, Nr. 2 (21. Dezember): 235–250.
- Wolf, Michaela. 2008. Translation – Transkulturation. Vermessung von Perspektiven transkultureller politischer Aktion. In: Buden, Boris und European Institute for Progressive Cultural Policies (Hrsg.) *Borders, nations, translations: Übersetzung in einer globalisierten Welt*. Wien: Turia + Kant, 77–92.
- Woodsworth, Judith (Hrsg.). 2018. *The Fictions of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Woodsworth, Judith und Lane-Mercier, Lane-Mercier. 2018. Introduction. In: Woodsworth, Judith (Hrsg.) *The Fictions of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1–12.
- Zipfel, Frank. 2001. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: E. Schmidt.

7 Anhang

Abstract Deutsch

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich fiktionaler Übersetzung im Œuvre der japanischen-deutschen Schriftstellerin Yōko Tawada. Aufgrund der vielfältigen Ausprägungen, die Tawadas spielerisch-experimentelle Übersetzungen annehmen, wird der Frage nachgegangen, welche unterschiedlichen Übersetzungsformen sich in Tawadas fiktionalen Werken finden lassen. Ziel ist es, diese multiplen Übersetzungsformen, die großteils von herkömmlichen Übersetzungen abweichen, zu analysieren und zu systematisieren.

Um diese Analyse vorzunehmen, wird – aufbauend auf Ubaldo Stecconis notwendigen Übersetzungsbedingungen *Differenz*, *Äquivalenz* und *Mediation* – ein Modell entwickelt, das mit den fünf Komponenten *Bedeutung*, *Klangkörper*, *Schriftkörper*, *System* und *Kontext* operiert und sich gut dafür eignet, Tawadas Übersetzungsprozesse zu untersuchen. Diese zeichnen sich besonders dadurch aus, dass sie häufig nicht von der Bedeutung der Übersetzungseinheit ausgehen, sondern vom Sprachkörper, d. h. vom Klang- und/oder Schriftkörper. Des Weiteren übersetzt Tawada neben Sätzen oder Wörtern, auch immer wieder recht ungewöhnliche Übersetzungseinheiten, wie etwa einzelne Silben oder Buchstaben.

Die Analyse-Ergebnisse zeigen, inwiefern Tawadas fiktionale Übersetzungen eine ganz eigene Form der Übersetzung darstellen, die sich in der Herangehensweise als auch im Übersetzungsprodukt von anderen Übersetzungen unterscheiden.

Abstract English

This master's thesis focuses on fictional translation in the Œuvre of Japanese-German writer Yōko Tawada. Given the diverse shapes of her playful and experimental translations, it tries to examine which different forms of translation there are to be found throughout Tawada's fictional works. The aim is to analyze and systemize these multiple forms of translation which for the most part differ from traditional translations.

For the analysis, a model was developed that seems very suitable to investigate Tawada's forms of translation. It is based on the translation's conditions *difference*, *similarity* and *mediation* introduced by the Italian scholar Ubaldo Stecconi and operates with five components namely *meaning*, *body of the sound*, *body of the text*, *system* and *context*. Tawada's forms of translation are characterized by the fact that they often do not take the meaning as a starting point for translations but rather the body of the language, which means the body of the sound and/or the body of the text. Furthermore, Tawada not only translates sentences and words but also quite unusual translation units like single syllables or letters.

The results of the analysis show that Tawada's fictional translations are a specific form of translation that differ from other translations in their translation approach as well as in their translation product.