

The University of Sheffield

**Kulturelle Fremdheit und sexuelle Differenz in
Prosatexten von Yoko Tawada**

Thesis submitted in partial fulfilment of the
requirements for the award of the degree of
Doctor of Philosophy

by

Sabine Fischer

Department of Germanic Studies
May 2001

Kulturelle Fremdheit und sexuelle Differenz in Prosatexten von Yoko Tawada

1.	„Erzähler ohne Seelen“. Tawadas Prosatexte als Bestandteil einer Literatur von MigrantInnen in der Bundesrepublik Deutschland	1
2.	Die Literatur von Migrantinnen im Geflecht der Diskurse um kulturelle Fremdheit und sexuelle Differenz	20
3.	Tawadas Ansatz einer fiktiven Ethnologie	51
4.	Tawadas Fremdheitsinszenierungen	68
4.1	Die Reise als Motiv und Metapher in Prosatexten Yoko Tawadas	68
4.2	„Kultur als Text“	104
4.3	Körper und Sprache im Prozeß der biculturellen Sozialisation	133
4.3.1	Der Spiegel als Sozialisationsmetapher	138
4.3.2	Die Zunge als Sozialisationsmetapher	168
4.4	Die Stimme des Fremden	193
5.	Yoko Tawadas traumartige Schreibweise	217
6.	Tawadas Haltung in Diskursen um kulturelle Fremdheit, sexuelle Differenz und das Schreiben im Einwanderungsprozeß	258
7.	Bibliographie	283

KAPITEL 1

„Erzähler ohne Seelen“: Yoko Tawadas Prosatexte als Bestandteil einer Literatur von MigrantInnen in der Bundesrepublik Deutschland

„Erzähler ohne Seelen“¹ lautet der Titel eines Essays von Yoko Tawada, in dem sie ihre Situation als Schriftstellerin in der Emigration illustriert. Die Autorin, die ihre literarische und wissenschaftliche Karriere im Geburtsland Japan begann, reiste 1979 zum ersten Mal nach Europa, kehrte 1982 dorthin zurück, ließ sich in Hamburg nieder und studierte dort „Neuere Deutsche Literaturwissenschaft“. Sie schloß dieses Studium mit dem Magister Artium ab und promovierte bei Sigrid Weigel an der Universität Zürich. Die Autorin schreibt in japanischer und deutscher Sprache und veröffentlicht ihre Werke in beiden Ländern. In ihrem Essay charakterisiert sie ihr Leben als Migrantin, als eine Existenz im „Dazwischen“: Sie bewegt sich zwischen Kontinenten, Nationen, Kulturen und Sprachen, zwischen Abfahrt und Ankunft. Ihre Migration charakterisiert sie als einen Zustand in dem sich Entgrenzungserfahrungen potenzieren, und in dem sie ihre Seele, das heißt, ihre Identität einbüßt.

Tawadas Lebenserfahrungen sind keineswegs ungewöhnlich, sondern werden von einer großen Anzahl von Menschen geteilt, die im Verlauf von

¹ Yoko Tawada: „Erzähler ohne Seelen“. Dieselbe: *Talisman*. Tübingen 1996, S.16-27.

Zuwanderungsprozessen in die Bundesrepublik gekommen sind und sich dann in diesem Land angesiedelt haben. Auch wenn sich Tawadas Beweggründe zur Migration und ihre im Zuwanderungsland gemachten Erfahrungen stark von denen anderer Zuwanderer – etwa der ArbeitsmigrantInnen – unterscheiden, ist die Erfahrung der Zuwanderung sehr bestimmend für ihr literarisches Schaffen. Eine kurze Darstellung mancher allgemeiner Aspekte der Zuwanderungen nach Deutschland und ihrer Folgen bleibt deshalb auch für die Analyse von Tawadas Texten relevant.

Zuwanderung ist in Deutschland kein neues Phänomen, sondern hat eine lange Tradition. Ebenso wenig wie die Bundesrepublik, war das Deutsche Reich jemals eine ethnisch oder sprachlich homogene Nation. Bedingt durch die mehr als 50jährige Anwesenheit ausländischer Truppen, die massenhafte Einwanderung von Vertriebenen und Flüchtlingen aus den von Deutschland abgetrennten Gebieten, die gezielte Anwerbung von ausländischen Arbeitskräften, die Einführung der Freizügigkeit von Personen in der Europäischen Union, die neuen Ost-West-Bewegungen nach dem Zusammenbruch der osteuropäischen bzw. südosteuropäischen Nationalstaaten und weltweite Fluchtbewegungen, die sich aus Bürgerkriegssituationen ergaben, hat sich der Anteil der ethnischen Minderheiten in Deutschland, wie in fast allen Staaten Europas, jedoch wesentlich erhöht. Im Staatsgebiet Deutschlands befinden sich heute weit über 200 ethnisch differente Gruppen, in denen sich jeweils eine Vielfalt von individuellen Lebensweisen entwickelt hat.

Zuwanderer und ihre Familien müssen sich in der Bundesrepublik nicht nur mit jenen migrationstypischen Auflösungs- und Übergangphänomenen auseinandersetzen, auf die Tawada in ihrem Essay verweist, sondern werden auch mit zahlreichen neuen Begrenzungen konfrontiert. Seitens der Aufnahmegesellschaft werden sie überwiegend als Angehörige kulturell fremder Gruppierungen klassifiziert, die sich prinzipiell außerhalb der als homogen erachteten deutschen Volksgemeinschaft befinden. Die Bundesrepublik zeigt gegenüber diesen ‚Fremden‘ eine widersprüchliche Haltung: Sie konfrontiert sie einerseits mit Forderungen nach Assimilation, erschwert ihnen aber andererseits den Zugang zu vielen Bereichen der deutschen Gesellschaft.

1.1 Die Zuwanderungspolitik der Bundesrepublik

Bis vor kurzem hielt die Bundesrepublik strikt an einem aus dem Jahre 1913 stammenden Gesetz fest, das die deutsche Staatsbürgerschaft ausschließlich an das ‚Ius Sanguinis‘ knüpfte: Personen, die nicht deutscher Abstammung waren, wurden automatisch als ‚Ausländer‘ kategorisiert und waren somit dem Ausländerrecht unterworfen, auch wenn sie auf deutschem Boden geboren wurden.

Bis in die späten 1980er Jahre hinein betrieb die Bundesrepublik eine Ausländerpolitik, die von der Grundidee motiviert war, die dauerhafte Niederlassung von Nichtdeutschen auf ihrem Staatsgebiet zu behindern.

Nachdem das Rotationsprinzip gescheitert war, folgten Maßnahmen der Zuwanderungsbegrenzung, der Rückkehrförderung und der sozialen Integration auf Zeit. Alternative Konzepte, die die Anerkennung der Einwanderungssituation propagierten und Einbürgerungserleichterungen sowie die Einführung eines kommunalen Wahlrechts für Ausländer forderten, wurden in politischen Diskussionen und Medienberichten diffamiert.

In den frühen 1980er Jahren ließ sich die Tatsache der Einwanderungssituation nicht mehr verleugnen. Außerdem erreichte die Anzahl der Asylsuchenden ihren bisherigen Höchststand und die Arbeitslosigkeit in der Bundesrepublik nahm bedrohliche Ausmaße an. Der gesteigerten Sozialangst der Bevölkerung stand die Konzeptionslosigkeit des Staates gegenüber. Parteien und Medien starteten in dieser Situation eine Kampagne, in der die Zuwanderung von kulturell Fremden zur Horrorvision verzerrt wurde.

Nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten trat die Ratlosigkeit des Staates offen zutage. Die Geschwindigkeit des Vereinigungsprozesses stellte die Bundesregierung vor schier unlösbare Probleme. Sie wurde plötzlich mit einer umfangreichen Ost-West-Migration konfrontiert, aber auch mit dem Unmut der ehemaligen DDR-Bürger, die sich durch die rapiden Veränderungen in ihrem sozialen Umfeld unvermittelt wie Fremde im eigenen Land vorkamen. Die Folgen der Vereinigung steigerten die bereits vorhandenen Probleme ins Unermeßliche. Frank-Olaf Radtke spricht in diesem Zusammenhang von „Massenarbeitslosigkeit und Massenarmut in einem in der Bundesrepublik

bisher nicht gekannten Ausmaß, die die Leistungsfähigkeit des Sozialstaates zu überfordern scheinen“.² Die Ängste und Frustrationen der Bevölkerung übersteigerten sich und schlugen in Fremdenhaß um, der für die ‚Ausländer‘ lebensbedrohlich wurde. Sie wurden wiederum unterstützt durch eine Debatte, in der fremdenfeindliche Parolen von Problemen ablenkten, für die keine politischen Lösungen vorhanden waren.

Völlig unerwartet und alarmierend für die deutsche Öffentlichkeit war die Reaktion der de-facto-Einwanderer auf die Eskalation der fremdenfeindlichen Gewalt. Nach dem Mordanschlag von Solingen kam es zum ersten großen Aufstand deutscher Türken und, im Anschluß daran, zu tagelangen Krawallen. Die Gewaltbereitschaft bei de-facto-Einwanderern, vor allem bei Jugendlichen ist, wie Bade und auch Tertilt betonen, ein Ergebnis der jahrzehntelangen Zurückweisung, die sie durch die deutsche Gesellschaft und den deutschen Staat erfuhren.³ Die ethnischen Jugendbanden, die seit dem Aufstand von Solingen stärker ins Zentrum öffentlicher Diskussion gerückt sind, dienen, nach Meinung Bades, nicht nur der Selbstverteidigung gegen fremdenfeindliche Gewalt, sondern sind Ausdruck der „Suche nach einer Identität auf eigene Faust, zuweilen auch mit den eigenen Fäusten“.⁴

² Frank Olaf Radtke: „Fremde und Allzufremde. Prozesse der Ethnisierung gesellschaftlicher Konflikte“. Forschungsinstitut der Friedrich - Ebert - Stiftung (Hg): *Ethnisierung gesellschaftlicher Konflikte*. Februar 1996. S. 7-19. Zitat: S. 7.

³ Vgl. Klaus J. Bade: *Ausländer – Aussiedler – Asyl. Eine Bestandsaufnahme*. München 1994. Hermann Tertilt: *Turkish Power Boys. Ethnographie einer Jugendbande*. Frankfurt/Main 1996.

⁴ Klaus J. Bade: *Ausländer – Aussiedler – Asyl. Eine Bestandsaufnahme*. München 1994. S. 72.

Heidtmeyer verweist auf eine weitere Identitätsfindungsstrategie, die er als Folge der Abwehrhaltung der Bundesrepublik interpretiert: Türkische Jugendliche ziehen sich aus der deutschen Gesellschaft zurück, wenden sich stärker dem Islam zu und geraten dabei manchmal in die Fänge fundamentalistischer Gruppen. Nachdem sie jahrelang aus der deutschen Gesellschaft ausgegrenzt wurden, grenzen sie sich nun selbst aus.⁵ Die blutigen Auseinandersetzungen zu Beginn der 1990er Jahre haben noch ein weiteres Phänomen zutage gefördert, das der jahrzehntelangen Abwesenheit einer Einwanderungspolitik in der Bundesrepublik zugeschrieben werden kann. Zwischen den ethnischen Minderheiten Deutschlands herrscht ein harter Konkurrenzkampf um sozio-ökonomische Ressourcen, um Rechte und öffentliche Anerkennung. Viele Angehörigen ethnischer Minderheiten haben sich in diesem Kampf die in der deutschen Gesellschaft vorherrschende Hierarchie des Fremden zu eigen gemacht. Nach der Eskalation von Gewalt und Gegengewalt und vor allem nach dem Sichtbarwerden (neo-) faschistischer Tendenzen in der Gesellschaft, sah sich die Bundesrepublik dem Druck der ausländischen Öffentlichkeit ausgesetzt. Die Furcht vor den Reaktionen des Auslands veranlaßte den Staat schließlich dazu, seine abwehrende Haltung bezüglich der Einwanderung neu zu überdenken. Als Signal eines gelockerten Umgangs mit der Zuwanderung können die Einführung des Doppelpasses für

⁵ Wolfgang Heidtmeyer: *Verlockender Fundamentalismus*. Frankfurt/Main 1997.

die in Deutschland geborenen Nachkommen der ehemaligen Gastarbeiter im Mai 1999 gewertet werden. In den im Jahre 2000 geführten Debatten um die Einführung der Green Card und den Begriff der Leitkultur, offenbart sich jedoch das Fortbestehen problematischer Normen.

Die Abweisung der Zuwanderer, die sich in politischen Strategien und Disputen zeigt, hat ihre Ursache in der Furcht vor deren schillernden Existenz. Hinter den Praktiken der Ausgrenzung und Assimilierung steht das Bedürfnis, diesen undefinierbaren und beweglichen Identitäten im Bezug auf die eigene Kultur einen festen Ort zuzuweisen. Ebenso wie der Begriff ‚Leitkultur‘ läßt sich das Schlagwort ‚kulturelle Fremdheit‘ mit zahlreichen Inhalten füllen. Definitionen des Fremden setzen den dynamischen Identitäten der Zuwanderer neue Grenzen. Die Auseinandersetzung mit diesen Bestimmungen fließt in das literarische Schaffen der Zuwanderer ein. Die Beschäftigung mit Diskursen über ‚kulturelle Fremdheit‘ bilden deshalb eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis dieser Literatur im Allgemeinen und für die Interpretation der Texte Tawadas im Besonderen.

1.2 Phänomenologien der kulturellen Fremdheit

Gängigen Fremdheitstheorien zufolge besitzen neuangekommene Zuwanderer aus der Sicht der Aufnahmegesellschaft zunächst gar keine Identität: Sie sind Menschen „ohne Geschichte“.⁶ Zur Provokation werden sie erst, wenn sie sich durch ihren dauerhaften Aufenthalt einen Platz in der Gesellschaft erkämpft haben und die Einheimischen permanent mit ihrer Wurzellosigkeit konfrontieren. Simmel beschreibt „den Zuwanderer“ als jemanden, der zwar nicht weitergezogen ist, aber die „Gelöstheit des Kommens und Gehens“⁷ noch nicht ganz überwunden hat. Der Einwanderer ist Teil der Aufnahmegesellschaft, steht aber gleichzeitig außerhalb von ihr, bzw. ihr gegenüber. Seine Beziehungen zur einheimischen Bevölkerung sind meist durch Zufälligkeit und Flüchtigkeit gekennzeichnet. Er ist mit niemandem in der Aufnahmegesellschaft verwandt, eng befreundet oder durch sonstige Fixiertheiten verbunden. Da er mit der Aufnahmegesellschaft nicht verwurzelt ist, betrachtet er deren Belange mit einer sonderbaren Mischung aus Nähe und Ferne, Engagiertheit und Gleichgültigkeit.

Zuwanderer fordern die Aufnahmegesellschaft heraus, weil sie, aus kritischer Distanz heraus, „fast alles, das den Mitgliedern der Gruppe, der er sich nähert, unfraglich erscheint, in Frage stellt“.⁸ Die meisten Mitglieder der

⁶ Alfred Schütz: *Der Fremde*. Den Haag 1972. S.59.

⁷ Georg Simmel: „Exkurs über den Fremden“. Otthein Rammstedt (Hg): *Georg Simmel. Gesamtausgabe, Bd. 11: Soziologie: Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung*. 1992. S. 764-771. Zitat: S. 764.

⁸ Alfred Schütz 1972. S. 59.

Aufnahmegesellschaft besitzen, nach Schütz, ein Rezeptwissen, mit dessen Hilfe sie ihren Alltag bewältigen. Sie gehen davon aus, daß die Lösungsmuster, an denen sie sich in ihrem alltäglichen Handeln orientieren, erfolgreich sind und daß diese Handlungsmodelle von ihren Mitmenschen akzeptiert und geteilt werden. Für Zuwanderer stellen die Zivilisations- und Kulturmuster der Aufnahmegesellschaft keine erprobten Mittel dar. Die Kulturgeschichte des Aufnahmelandes ist ihnen zwar zugänglich, sie wurde aber niemals ein integraler Bestandteil ihrer Biographie, wie es mit der Geschichte ihrer Heimatgruppe der Fall war. Aufgrund ihrer Migrationserfahrungen besitzen Fremde außerdem ein Wissen, das den meisten Mitgliedern der Aufnahmegesellschaft fehlt: Sie haben am eigenen Leib erfahren, „daß ein Mensch seinen Status, seine leitende Rolle und sogar seine Geschichte verlieren kann und daß der normale Gang des Lebens stets viel weniger gesichert ist, als es scheint.“⁹ Aus diesem Grunde haben Zuwanderer, laut Schütz, ein feineres Gespür für Krisen in der Aufnahmegesellschaft, als die Einheimischen selbst. Sie werden als gefährlich erachtet, weil sie, aus einer eigenen Leidenserfahrung heraus, die Finger auf die Wunden der Aufnahmegesellschaft legen.

Zuwanderer werden von Einheimischen nur selten als Individuen gesehen. Ihnen wird auch nach langem Aufenhalt im Aufnahmeland pauschal die Rolle des Fremden zugeordnet. Simmel und Schütz zufolge dient diese abgrenzende

⁹ Alfred Schütz 1972, S. 59ff.

Rollenzuweisung den Einheimischen in erster Linie zur Wiederverfestigung der durch die Begegnung mit der Wurzellosigkeit erschütterten Identität.

Folgt man Freuds Ausführungen über das ‚Unheimliche‘¹⁰, so wirken ‚Fremde‘ deshalb so bedrohlich, weil sie den Mitgliedern der Aufnahmegesellschaft die eigene Wurzellosigkeit in der Gesellschaft ständig vor Augen führen. Die Figur des ‚Fremden‘ stellt in der Gesellschaft das personifizierte Andere dar. Sie dient den Einheimischen als Projektionsfläche für all jene infantilen Komplexe und archaischen Überzeugungen, die im Verlauf ihrer Sozialisation unterdrückt werden mußten. Die Übertragung dieser tabuisierten Triebe und Denkweisen auf ‚den Fremden‘ dient der psychischen Entlastung der eigenen Persönlichkeit von Elementen, die verhindern, daß das Ich in der Gesellschaft ganz heimisch wird. Da, nach Freud, durch die Verdrängung alle Gefühle, auch die positiven, in Angst verwandelt werden, kann die Figur des Fremden zum Schreckensbild werden. Kristeva greift die Gedanken Freuds auf. Ihrer Meinung nach, verliert die Figur des Fremden ihren Schrecken, sobald die Einheimischen in ihr einen Teil ihrer selbst erkennen.

Der Fremde, so Kristeva,

ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen. [...] Als Symptom, das gerade ‚das wir‘ problematisch, sogar unmöglich macht, entsteht der Fremde, wenn in mir das Bewußtsein meiner Differenz auftaucht, und er hört auf zu bestehen, wenn wir uns alle als Fremde erkennen, widerspenstig gegen Bindungen und Gemeinschaften.¹¹

¹⁰ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“. Alexander Mitscherlich et al. (Hg): *Sigmund Freud Studienausgabe Bd. II*. Frankfurt/Main 1989, S.241-274.

¹¹ Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/Main 1990, S.11.

Kristeva begreift, in Bezugnahme auf Freud, die Wurzellosigkeit als einen inneren Zustand, der jeden Menschen befällt, sobald er gezwungen ist, die Kindheit hinter sich zu lassen und sich in eine Gesellschaft einzugliedern.

Im Unterschied zu Freud, sieht sie in der Begegnung mit der eigenen Unbehautheit nicht nur eine Gefahr, sondern auch eine Chance. Sowohl Simmel als auch Schütz beurteilen das Gefühl der Wurzellosigkeit hauptsächlich als Leidenserfahrung. Laut Schütz ist der Zuwanderer „ein kultureller Bastard an der Grenze von zwei verschiedenen Mustern des Gruppenlebens, der nicht weiß, wohin er gehört“.¹² Kristeva besetzt den Zustand der Wurzellosigkeit jedoch nicht nur mit negativen Gefühlen. Sie sieht ihn als spannungsgeladenes Befinden, gekennzeichnet durch zahlreiche Empfindungen der Ohnmacht, der Sprachlosigkeit, der Verunsicherung, der Trauer und der Angst, aber auch durch das Gefühl der Einzigartigkeit, die Entdeckungslust und die Ekstase im Augenblick der Grenzüberschreitung. Gerade der Zustand der Ortlosigkeit ist, laut Kristeva, mit einer ganz speziellen Form der Euphorie verbunden, die den Fremden davon abhalten kann, sich endgültig in eine Gesellschaft zu integrieren:

Der Fremde erweckt eine neue Vorstellung von Glück. Zwischen Flucht und Ursprung: eine fragile Grenze. Ein provisorisches Gleichgewicht. Dieses Glück, das ernst, gegenwärtig, manchmal sicher ist, versteht sich dennoch als Übergang, wie das Feuer, das nur leuchtet, weil es sich verzehrt. Das fremdartige Glück des

¹² Alfred Schütz 1972, S. 68.

Fremden besteht darin, an dieser fliehenden Ewigkeit oder diesem immerwährenden Übergang festzuhalten.¹³

Der Zustand der Wurzellosigkeit hat innerhalb der ethnischen Minderheiten in der Bundesrepublik eine Vielzahl von Identitätsbildungsstrategien hervorgebracht. Uzun zeigt am Beispiel der TürkInnen, wie groß die Bandbreite dieser Strategien innerhalb einer Minorität sein kann.¹⁴ Sie reichen von dem bereits erwähnten Rückzug in die ethnische Isolation über die Entwicklung bikultureller Identitätsmodelle bis hin zur Verleugnung der ethnischen Identität. Wägenbaur hebt die Wandelbarkeit und Widersprüchlichkeit solcher Konstruktionen hervor und bestätigt die Ansicht Kristevas, daß Wurzellosigkeit von Einwanderern nicht nur als leidvolle Erfahrung erlebt wird. Ähnlich wie der in den USA lebende Mexikaner Guillermo Gomez-Peña, stellen sich viele Angehörige von Einwandererminoritäten in Deutschland auf positive Weise als pragmatische Pendler zwischen den ethnischen Kategorien oder Übersetzer zwischen den Kulturen dar:

I believe in multiple identities. Depending on the context I am Chicano, Mexican, Latin American, or American in the wider sense of term. The Mexican Other and the Chicano Other are constantly fighting to appropriate me or to reject me. But I think my work might be useful for both sides. I'm [...] an intercultural interpreter.¹⁵

¹³ Julia Kristeva 1990, S. 14.

¹⁴ Ertugrul Uzun: „Gastarbeiter – Immigranten – Minderheit. Der Identitätswandel der Türken in Deutschland“. Claus Leggewie & Zafer Senocak (Hg): *Deutsche Türken. Das Ende der Geduld*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 49-61.

¹⁵ Thomas Wägenbaur: „Postmoderne und Multikulturalität. Der feine Unterschied“. M. Kessler & Jürgen Wertheimer (Hg): *Multikulturalität. Tendenzen, Probleme, Perspektiven im europäischen und internationalen Horizont*. Tübingen 1995, S. 129-146. Das Zitat von Gomez-Peña: S. 132.

Atabay spricht im Bezug auf die Identitätskonstruktionen junger Türken von ‚Patchwork-Identitäten‘ und Otyakmaz schildert das Dasein von Türkinnen in Deutschland als ‚Leben auf allen Stühlen‘.¹⁶ Die Vielfalt von Identitätskonstruktionen, die Zuwanderer im Spannungsfeld zwischen Identitätsauflösung und Neubegrenzung entwickeln, findet ihre Entsprechung in ihren zahlreichen literarischen Identitätsentwürfen.

Die gewaltigen, komplexen und wechselhaften Migrationsbewegungen nach Deutschland seit Ende der 1950 haben die Entstehung und Entwicklung einer umfangreichen Literatur von Zuwanderern begünstigt. Was in den 1970er Jahren als ‚Gastarbeiter-‘ bzw. Betroffenheitsliteratur begann, hat sich heute zu einem vielseitigen und offenen Phänomen entwickelt. Die verschiedenen Zusammenschlüsse und Initiativen von AutorInnen, VerlegerInnen, JournalistInnen und WissenschaftlerInnen, die sich in dieser frühen Zeit entwickelten, ermöglichten die Entfaltung eines literarischen Schaffens von Zuwanderern, das heute so facettenreich ist, wie die Einwanderungssituation selbst. Es ist geprägt von den vielen unterschiedlichen nationalen, ethnischen, kulturellen und sozialen Zugehörigkeiten der AutorInnen und wird beeinflusst durch ihre zahlreichen individuellen Lebenserfahrungen. Die Entwicklungsgeschichte dieser Literatur ist an anderen Stellen hinreichend

¹⁶ İlhami Atabay: *Ist dies mein Land? Identitätsentwicklung türkischer Migrantenkinder und – jugendlicher in der Bundesrepublik*. Pfaffenweiler 1994, S. 41 ff; Otyakmaz, B.: *Auf allen Stühlen. Das Selbstverständnis junger türkischer Migrantinnen in Deutschland*. Köln 1995.

beschrieben worden, so daß wir uns hier auf diejenigen Aspekte konzentrieren können, die für das literarische Werk Yoko Tawadas tatsächlich relevant sind.¹⁷

1.3 Zuwandererliteratur zwischen Entgrenzung und (Neu-)begrenzung

Wahrnehmungen und Erfahrungen kultureller Fremdheit stellen zwar immer noch ein wichtiges Thema der Literatur von Zuwanderern dar, ihr Umgang mit diesem Motiv hat sich jedoch gewandelt. Schreibweisen, die auf soziale Aufklärung oder Selbstfindung abzielen, sind weitgehend verschwunden. Hans-Peter Kunisch bescheinigt der Literatur von Zuwanderern stattdessen eine distanzierte Haltung zu den direkten Erfahrungen der Migration. Ein gelassener Blick, die Gewissheit des überstandenen Kampfes und die Tendenz zum Spielerischen sind nach Meinung Kunischs nur drei der unzähligen Positionen, die sich aus diesem Abstand ergeben können.

¹⁷ Einige Untersuchungen zum Thema ‚MigrantInnenliteratur‘: *Zeitschrift für Literatur und Linguistik* 1984/56. Franco Biondi & Rafik Schami: ‚Literatur der Betroffenheit‘. Christian Schaffernicht (Hg): *Zuhause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländerlesebuch*. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 136-150. Irmgard Ackermann und Harald Weinrich (Hg): *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der Ausländerliteratur*. München 1985. Horst Hamm: *Fremdgegangen – Freigeschrieben. Eine Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur*. Würzburg 1988. Ulrike Reeg: *Schreiben in der Fremde: Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik*. Essen 1988. Carmine Chiellino: *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration (1870-1991)*. Stuttgart 1995. Immacolata Amodéo: *Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen 1996.

Die Literatur von Zuwanderern ist kein in sich abgeschlossenes Phänomen, sondern lebt von den Kommunikationen innerhalb und zwischen ethnischen Minderheiten, vom Austausch zwischen Ländern, Kulturen, Literaturbetrieben und Sprachen. Schreibende Zuwanderer erhalten in verstärktem Maße Zugang zum literarischen Leben der Mehrheitsgesellschaft. Die Teilnahme vieler immigrierter SchriftstellerInnen bei Wettbewerben um den Ingeborg-Bachmann-Preis, dem „noch immer wichtigsten Wettbewerb der jungen deutschsprachigen Literatur“¹⁸ kann als ein Indiz für diese Entwicklung gewertet werden.

Auch die Einstellung des Lesepublikums zu dieser Literatur hat sich verändert. Wie Kunisch bemerkt, ist der ‚Gestus des Schulterklopfens‘, der die Rezeption dieser Literatur in der Anfangsphase prägte nur noch selten zu spüren. Texte, die sich in die Kategorie der ‚Betroffenheitsliteratur‘ einordnen lassen, stoßen kaum noch auf Interesse. Vorstellungen kultureller Fremdheit bestimmen jedoch weiterhin die Haltung deutschsprachiger LeserInnen gegenüber dieser Literatur. Nach Meinung Kunischs ist das Mitleiden am Schicksal des Gastarbeiters inzwischen einer Sehnsucht nach Exotik gewichen. SchriftstellerInnen, die aus fernen Regionen stammen, „in denen noch Geheimnisvolles geschehen könnte“¹⁹, gewinnen an Popularität. Ungeachtet seiner langjährigen Geschichte als Bestandteil der deutschsprachigen Literatur,

¹⁸ Hans-Peter Kunisch: „Eine Ankunfts-literatur anderer Art. Das selbstbewußte Auftreten der neuen Ausländer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. *Süddeutsche Zeitung*. 22. 3. 2000, S. LIT1 (Internet-Ausgabe).

wird das literarische Schaffen von Zuwanderern nach wie vor als Fremdkörper in einer als dominanten homogenen Kultur gesehen. Es gilt als ‚Literatur des fremden Blickes‘, als exotische Bereicherung ‚von außen‘.

Yoko Tawada ist eine jener AutorInnen, denen es gelingt, die Begrenzungen, die der dominante Kulturbetrieb schreibenden Zuwanderern in Deutschland auferlegt, zu durchbrechen. Wie bereits erwähnt ist sie nicht nur Schriftstellerin sondern auch Literaturwissenschaftlerin mit ethnologischem Interesse. Ihre literarische Arbeit wird von kultur-, geistes- und literaturwissenschaftlichen Diskursen beeinflusst, in denen sich ein ausgeprägtes Mißtrauen gegenüber großen Narrativen äußert. Die Autorin ist von Debatten umgeben, die ein kritisches Bewußtsein gegenüber der Entstehung neuer Nationalstaaten und der Wiederbelebung propagandistischer Redeweisen über kulturelle Homogenität bezeugen. Ihre literarische Tätigkeit wird von Theorien mitbestimmt, die die Fiktivität von identitätsbildenden Kategorien wie ‚Kultur‘ und ‚Geschlecht‘ betonen. Sie teilt die Skepsis vieler WissenschaftlerInnen und AutorInnen gegenüber einer Sprache, die die Imagination der Menschen beschränkt und ein Denken in längst überkommenen Dichotomien weiterhin begünstigt. Ihre Schreibweise zielt darauf ab, die Vormachtstellung der diskursiven Sprache zu brechen. Zu diesem Zweck greift sie auf vorsprachliche Kommunikationsmittel zurück.

¹⁹ Kunisch 2000, S. LIT1 (Internet-Ausgabe).

In ihren literarischen Essays setzt sich Tawada ganz explizit mit den Theorien Walter Benjamins und Roland Barthes⁴ auseinander. Sie beschäftigt sich intensiv mit E.T.A. Hoffmann, Kafka, Celan und Heiner Müller. Texte aus sehr unterschiedlichen Kanones der europäischen Literaturgeschichte, wie zum Beispiel die *Metamorphosen* des Ovid, das „Heidenröslein“ von Goethe, die Legende des Till Eulenspiegel oder ein Roman von Anne Duden werden zur Grundlage ihrer eigenen literarischen Arbeit. Aus diesen Gründen sieht sich Florian Gelzer zu der Aussage veranlaßt, Tawadas Literatur basiere nicht auf einer japanischen Wahrnehmung, sondern auf einem an europäischen Schriften geschulten Blick.²⁰ Zurecht übt Gelzer Kritik an einer exotisierenden Rezeption der Literatur Tawadas, die der Autorin eine Teilnahme an der europäischen Literaturgeschichte abspricht. Er begeht jedoch seinerseits den Fehler, die Texte ausschließlich im Kontext europäischer Denktraditionen zu untersuchen und die Migrationsgeschichte der Autorin völlig auszublenden. Ein möglicher Einfluß japanischer Lebens-, Lese- und Schreiberfahrungen auf die literarischen Strategien Tawadas wird nicht in Betracht gezogen. Ebenso wenig werden postkoloniale Ansätze berücksichtigt, die einen wichtigen Kontext für die Texte der ethnologisch interessierten Autorin darstellen. Durch die Privilegierung der europäischen Perspektive gehen bedeutsame Dimensionen der facettenreichen Literatur Tawadas verloren. Zudem offenbart sich in Gelzers Tawada-

²⁰ Florian Gelzer: „Wenn ich spreche, bin ich nicht da.“ Fremdwahrnehmung und Sprachgrammatik bei Yoko Tawada.“ *Recherches Germaniques*, 29/1999, S. 67-91.

Rezeption eine veraltete Sichtweise der Zuwandererliteratur, die die europäische Literatur überhöht und die literarischen Leistungen der Zuwanderer als Betroffenheits- und Selbsterfahrungsliteratur abwertet. Indem er Tawadas Beteiligung an der europäischen Literaturszene als einzigartig darstellt, ignoriert er die Entwicklung des gesamten literarischen Phänomens.

Wie auch Kloepfer und Matsunaga feststellen, ist das Zusammentreffen des Europäischen mit dem Japanischen ein herausragendes Merkmal der Literatur Tawada.²¹ So weist zum Beispiel der Titel ihres Erzählbandes *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*²² auf die Fusion eines antiken europäischen Werkes (Ovids *Metamorphosen*) mit einem, im 13. Jahrhundert entstandenen, japanischen Genre (dem Kopfkissenbuch) hin. Ergebnis ist ein Werk, das sich nicht in die Kategorien ‚typisch japanisch‘ oder ‚typisch europäisch‘ einordnen läßt. Zusätzlich verweist der Titel des Bandes aber auch auf den Übergang von einem aus einer männlichen Perspektive verfaßten Text in eine typisch weibliche Form der Textproduktion und gibt so den Anstoß für eine Diskussion über die ‚Vertextung‘ von weiblichen Lebenserfahrungen.

Die vorgelegte Dissertation bringt die Prosatexte Tawadas in Beziehung mit jenen aufklärungskritischen, postkolonialen und feministischen Diskursen, die für ihre Entstehung relevant sind. Sie betrachtet sie als Bestandteil einer von zahlreichen Übergangerscheinungen geprägten Literatur von Immigrantinnen

²¹ Albrecht Klöpfer & Miho Matsunaga: „Yoko Tawada“. Heinz Ludwig Arnold (Hg): *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 3/2000

²² Yoko Tawada: *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*. Tübingen 2000.

und konzentriert sich auf die literarischen Verfahren, mit deren Hilfe die Autorin versucht, gängige Theorien über kulturelle Fremdheit, sexuelle Differenz und weibliches Schreiben herauszufordern.

KAPITEL 2

Die Literatur von Immigrantinnen im Geflecht der Diskurse um kulturelle Fremdheit und sexuelle Differenz

Innerhalb der Literatur von Zuwanderern in der Bundesrepublik hat sich eine literarische Produktion von Frauen entwickelt, die ebenso differenziert ist, wie das literarische Phänomen insgesamt. Ihre besondere Perspektive erhält diese Literatur durch die Thematisierung von geschlechtsspezifischen Fremdheitserfahrungen, die sich mit den Erfahrungen kultureller Fremdheit verbinden.

Die Identitätsentwicklung von Immigrantinnen vollzieht sich in der Regel in oder zwischen mehreren patriarchalisch strukturierten Gemeinschaften. Viele Immigrantinnen müssen sich bereits vor ihrer Migration mit konkurrierenden Frauenbildern und vielfältigen Formen der geschlechtsspezifischen Benachteiligung auseinandersetzen, denn die politischen, sozialen und ökonomischen Umwälzungen, die die jüngste Geschichte ihrer Herkunftsländer prägen, erfaßt auch die Lebensweisen von Frauen. Die Vielfalt der Erfahrungen die die Immigrantinnen aus ihren Heimatländern mitbringen, wurde seitens der Aufnahmegesellschaft lange Zeit völlig ignoriert. Hier wurden sie aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit und ihres Geschlechts auf zweifache Weise zu Fremden gemacht.

Sigrid Weigel untersucht die Strukturanalogien zwischen Sichtweisen des ‚Fremden‘ bzw. der ‚Wildnis‘ und der ‚Weiblichkeit‘ im Diskurs der Aufklärung, die noch heute in dominanten Diskursen über Immigrantinnen in der Bundesrepublik zum Tragen kommen. ‚Weiblichkeit‘ und ‚Fremde‘ sind, wie Weigel behauptet, austauschbare Konstrukte, die sich aus eurozentrisch-patriarchalischer Perspektive als Orte des Anderen konstituieren.¹ Die Stereotypen über Frauen bzw. über Weiblichkeit sind denen über die Fremden sehr ähnlich. In ihnen spiegeln sich – laut Weigel – die Wünsche und Ängste des europäischen Mannes. Wie dem Fremden so wird auch der Frau Naturhaftigkeit und Rätselhaftigkeit unterstellt. Diese Charakteristika wecken Phantasien des Entdeckens und Eroberns. Aufgrund ihrer Rätselhaftigkeit werden Frauen/Fremde jedoch als potentiell gefährlich eingestuft. Ausgrenzende und vereinnahmende Stereotypen dienen in diesem Fall der Stabilisierung europäisch-männlicher Macht. Die „ganze Inanspruchnahme des Fremden für die Stabilisierung des Eigenen wiederholt sich in der Konzeptualisierung der Frau als anderes Geschlecht, vor allem im Diskurs über ihre Sexualität, die noch von Freud als ‚schwarzer Kontinent‘ bezeichnet wird.“²

¹ Sigrid Weigel: „Vom Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung“. Dies.: *Topographien der Geschlechter*. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 118-148.

² Weigel 1990, S. 123f.

Frauen fallen, laut Weigel, bei dem Versuch, ihre eigene Position in der männlich-dominierten Gesellschaft zu definieren, häufig den männlichen Sichtweisen zum Opfer, so zum Beispiel wenn sie sich als Mitglieder einer „unterdrückten Rasse“ darstellen oder die weibliche Kultur als „Wildnis“ bezeichnen, um sie als eine der männlichen Welt ausgegliederte positive Utopie zu entwerfen.³ Im Umgang mit Frauen aus ‚fremden‘ Kulturen gleiten westliche Feministinnen häufig in ethnozentristische Stereotypisierungen ab. Das Bild der Ausländerin als defizitäres Wesen beherrschte lange die feministische Immigrantinnenforschung in der Bundesrepublik. So wurden zum Beispiel in dem einflußreichen Werk *Die verkauften Bräute* von Baumgartner-Karabak/Landesberger (1978) die Lebensmodelle anatolischer Gastarbeiterinnen mit denen deutscher Frauen verglichen und abgewertet: „Sie widersprechen jedem denkbaren Frauenbild: der traditionellen Rolle einer tüchtigen Familienmutter, die selbstbewußt dem Haushalt vorsteht, werden sie nicht gerecht, noch viel weniger entsprechen sie emanzipierten Ansprüchen an eigene Lebensgestaltung.“⁴ Hier versuchen deutsche Akademikerinnen sich auf dem Rücken ihrer Untersuchungsobjekte einen höheren Platz in der Hierarchie der männlich-dominierten Gesellschaft zu erarbeiten.

³ Weigel bezieht ihre Kritik auf Elaine Showalter: *Feminist Criticism in the Wilderness* 1981.

⁴ Andrea Baumgartner-Karabak und Gisela Landesberger: *Die verkauften Bräute. Türkische Frauen zwischen Kreuzberg und Anatolien*. Reinbek bei Hamburg 1978, S.7.

Erst seit Ende der 80er Jahre finden sich in der von Frauen betriebenen Immigrantinnenforschung Ansätze der Selbstkritik und Forderungen nach einem differenzierteren Diskurs.⁵

Zu der Zeit, als die Untersuchung von Baumgartner-Karabak und Landesberger erschien, kamen auch die ersten von Migrantinnen selbst verfaßten Schriften auf den Markt. Texte wie Vera Kamenkos Lebensbericht *Unter uns war Krieg* (1978), und die erste Erzählung der Türkin Saliha Scheinhardt *Frauen die sterben ohne daß sie gelebt haben* (1983)⁶ lassen sich leicht in die Kategorie der ‚Betroffenheitsliteratur‘ einordnen. Während Kamenkos tagebuchartige Aufzeichnungen in erster Linie eine therapeutische Funktion haben, erhebt Scheinhardts fiktive dokumentarisch-autobiographische Erzählung den Anspruch, ein deutsches Lesepublikum aufzuklären und eine emotionale Beteiligung zu erzeugen. Beide Texte schildern das Schicksal extrem unterprivilegierter, sprachloser Frauen, die unter dem Druck sozialer Verhältnisse, erstarrter Traditionen und brutaler männlicher Gewalt zur verzweifelten Gegengewalt ausholen: Scheinhardts Erzählfigur ermordet ihren Ehemann, Kamenko ihr eigenes Kind. Für beide Frauen wird die deutsche Gefängniszelle zum geschützten Freiraum, in dem sie ihre ersten emanzipativen Schritte unternehmen.

⁵ vgl. z.B. Christina Huth-Hildebrandt: „Germanozentrismus oder interkulturelles Denken. Deutsche Frauen und ihre Beziehungen zu den Migrantinnen“. Marion Schulz (Hg): *Fremde Frauen. Von der Gastarbeiterin zur Bürgerin*. Frankfurt/Main 1992, S. 6-26; oder Annita Kalpaka und Nora Rätzzel: „Paternalismus in der Frauenbewegung?!“. *Informationsdienst zur Ausländerarbeit* 3/85. Frankfurt/Main, S. 21-3.

⁶ Vera Kamenko: *Unter uns war Krieg*. Berlin 1982. Saliha Scheinhardt: *Frauen die sterben ohne daß sie gelebt haben*. Berlin 1983.

Sowohl Kamenkos Bericht als auch Scheinhardts Erzählung stießen bei ihrem erstmaligen Erscheinen auf großes Interesse beim deutschen Lesepublikum, da sie sich leicht funktionalisieren ließen. In erster Linie dienten sie linken Intellektuellen und Akteurinnen zur Affirmation vorgefaßter allgemeingültiger Meinungen über die Lage der Arbeiterklasse im Kapitalismus und die unterprivilegierte Stellung der Frau⁷, aber auch zur Selbstfindung: „Von allen Büchern brauche ich solche am meisten zum Leben, in denen eine ihr Leben beschreibt.“⁸ Im Bezug auf die Situation von Migrantinnen in Deutschland waren die Texte von Kamenko und Scheinhardt jedoch schon bei ihrem Erscheinen überholt. Es lebten bereits viele ausländische Studentinnen, Lehrerinnen, Akademikerinnen und professionelle Schriftstellerinnen in der Bundesrepublik, die sich nicht mit Scheinhardts oder Kamenkos Schilderungen des Gastarbeiterinnendaseins identifizieren konnten und wollten. Die Anthologien *Freihändig auf dem Tandem* (1985) und *Eine Fremde wie ich* (1985) ebenso wie der Erzählungsband *Der Kern und die Schale* von Mazzi (1986) zeugen von einer bewußten Distanzierung von der ‚Literatur der Betroffenheit‘.⁹

⁷ vgl. Huth-Hildebrandt, 1992, S. 15.

⁸ Herzog im Vorwort zu Kamenkos Lebensbericht 1982, S. 6.

⁹ Hülya Özkan & Andrea Wörle (Hg): *Eine Fremde wie ich*. München 1985. Luisa Costa-Hölzl & Eleni Torossi (Hg): *Freihändig auf dem Tandem*. Kiel 1985. Mazzi-Spiegelberg: *Der Kern und die Schale*. Frankfurt/ Main 1986.

Weder die Entstehung von Kamenkos Lebensbericht noch die Veröffentlichung von Scheinhardts erster Erzählung waren ohne die Hilfe deutscher EditorInnen und VerlegerInnen möglich. Während Kamenkos Aufzeichnungen noch den Moment des ersten Ausbruchs aus dem Schweigen bezeichnen, läßt sich Scheinhardts schriftstellerische Haltung schon als eine selbstbewußte Fürsprache für unterprivilegierte Frauen aus den eigenen Reihen begreifen. Heute ist die Phase des ‚sich Freischreibens‘ in der Literatur von Immigrantinnen endgültig abgeschlossen und auch die Rezeption dieser Literatur hat sich weiterentwickelt. Scheinhardts frühe Texte werden heute sehr scharf kritisiert, da sie dazu beitragen, daß sich das von der deutschen Ausländerinnenforschung Ende der 1970er Jahre geschaffene Stereotyp der unterdrückten Orientalin auch weiterhin in der Öffentlichkeit hält. Diese Kritik war der Ausgangspunkt für die Entwicklung neuer Interpretationsansätze, die auch für die Rezeption von Yoko Tawadas Prosatexten relevant sind.

2.1 Frausein als Positionalität

Ähnlich wie Weigel kritisiert auch Leslie A. Adelson in ihrer Interpretation von Torkans Roman *Tufan. Brief an einen islamischen Bruder* den Eurozentrismus westlicher Feministinnen.¹⁰

¹⁰ Leslie A. Adelson: „Torkan's ‚Tufan: Brief an einen islamischen Bruder‘. Inscriptions and Positionalities: Some Particulars“. *Making Bodies. Making History*. Lincoln and London 1993. S. 57-86.

Nach Aussagen Adelsons wurde dieser in Ich-Form verfaßte Text der iranisch-deutschen Autorin in einer Reihe von Frauengruppen positiv rezipiert, da er sehr eindeutig das Bild der unter dem Joch des islamischen Patriarchats leidenden Frau zu vermitteln schien. Immerhin schildert der autobiographisch anmutende Roman die Mißhandlung einer jungen Iranerin durch ihren fanatischen Bruder, der es als seine Pflicht ansieht, die Ehre der Familie zu bewahren. Indem sie den Begriff der ‚Positionalität‘ einführt, bietet Adelson jedoch eine alternative Lesart an.

Folgt man Adelsons Ausführungen, so bezeichnet die Definition des Frauseins als ‚Positionalität‘ die Eingebundenheit von Frauen in eine komplexe und vom historischen Wandel geprägte ‚Politik der Verortung‘. In einem Netz von kommunikativen Beziehungen in denen Bedeutungen erzeugt und Kategorien gebildet werden, mit deren Hilfe Macht hergestellt, ausgeübt aber auch herausgefordert und unterlaufen wird, sind Frauen nicht nur passive Objekte. Sie werden positioniert, positionieren sich aber auch selbst, angesichts der in der Gesellschaft vorherrschenden Weiblichkeitsbilder. Wie Adelson hervorhebt, ist auch die Protagonistin in Torkans Roman nicht nur Opfer sondern auch Täterin. Sie betrachtet den wesentlich jüngeren Bruder Tufan als Rivalen im Kampf um die elterliche Zuneigung, tyrannisiert ihn und provoziert ihn zur Gegengewalt. Auch die Mutter der Protagonistin wird nicht als Opferfigur gestaltet, sondern erweist sich als Mittäterin bei der Mißhandlung ihrer Tochter. In Torkans Frauenfiguren offenbart sich, Adelson zufolge, die Widersprüchlichkeit des weiblichen Subjekts.

Adelson demonstriert in ihrem Artikel nicht nur die Vielseitigkeit der weiblichen Positionalität, sondern auch deren Grenzen. Ihrer Meinung nach können Frauen in der Gesellschaft zwar eine Vielzahl von Positionen erproben, können jedoch den Kategorisierungen, die die Formung ihrer Identitäten bestimmen, letztendlich nicht entkommen. In diesem Zusammenhang zitiert Adelson eine bekannte These von Theresa de Lauretis: „Women are both inside and outside gender, at once within and without representation.“¹¹ Die Abhängigkeit von Kategorisierungen wird – möglicherweise unbeabsichtigt – auch von Adelson bestätigt, wenn sie sich in ihrem Artikel selbst als „white Jewish citizen of the United States“¹² definiert.

2.2 Körper und Sprache in der Literatur von Immigrantinnen

Redeweisen über den entfremdeten, den fremdbestimmten und den widerständigen Körper prägen die Aufklärungskritik, die klinische Psychologie, die kritische Ethnologie und die feministische Theorie. Sie finden Eingang in die feministischen Literaturwissenschaft und Schreibpraxis und spielen auch eine große Rolle in den Texten von Immigrantinnen.

¹¹ de Lauretis zitiert bei Adelson 1993, S.59.

¹² Adelson 1993, S.70.

Die These, daß der Körper nicht nur ein natürlich gegebenes Gebilde, sondern vor allem ein soziales Konstrukt ist, hat sich in den genannten Disziplinen bereits zum häufig wiederholten Schlagwort entwickelt. Kamper und Wulf setzen sich mit aufklärungskritischen Theorien auseinander, bei denen es um die „Trennung von Körper und Geist, um den Abstraktionsprozeß des Lebens mit seiner Distanzierung, Disziplinierung, Instrumentalisierung des Körperlichen als Grundlage des historischen Fortschritts, die damit einhergehende Entfernung und Ersetzung der menschlichen Natur durch ein vermitteltes gesellschaftliches Konstrukt“¹³ geht. Die Semiotik betrachtet den Körper als Zeichen, das in Akten der visuellen Wahrnehmung mit Bedeutungen besetzt wird, und diskutiert den Einfluß gesellschaftlicher Konventionen und persönlicher Intentionen auf den Prozeß der Bedeutungsproduktion. Sozialpsychologie und klinische Psychologie orientieren sich sehr häufig an Lacans einflußreicher Abhandlung über das Spiegelstadium des Kleinkindes, nach der schon das Kleinkind sein eigenes Körperbild mit Hilfe eines Spiegels entwickelt. Das Körperbild erweist sich als eine flüchtige Imagination, die in späteren Spiegel-Situationen immer wieder neu bestätigt werden muß. In diesem Zusammenhang wird die Fremdbestimmung des Körpers durch traditionelle Stereotype und wechselnde Schönheitsideale kritisiert. Ethnologische Theorien beklagen die Besetzung des fremden Körpers mit exotistischen und eurozentristischen Bildern, die zur Legitimierung der Eroberung, Beherrschung und Vernichtung indigener Völker

¹³ Dietmar Kamper & Christof Wulf: „Die Parabel der Wiederkehr“. Dieselben (Hg): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt/Main 1982. S.9.

dienen. Feministische Theorien prangern ihrerseits die Fremdbestimmung des weiblichen Körpers durch den männlichen Blick an. In den genannten Diskursen werden jedoch nicht nur die Ausprägungen und Ursachen körperlicher Unterdrückung diskutiert, sondern auch die Grenzen jeglicher Fremdbestimmung des Körpers aufgezeigt. In direkten Begegnungen treten die die verformten, beschriebenen und besprochenen Objekte ihren Betrachtern auch als Subjekte entgegen, die nicht restlos kontrollierbar sind, und ihrerseits ihre Gegenüber in den Objektstatus verweisen.

In literarischen Texten von Immigrantinnen stellt sich die Fremdbestimmung des weiblichen Körpers unter dem Diktat des Mannes immer noch hauptsächlich als Ausübung extremer körperlicher Gewalt dar. In den tagebuchartigen Aufzeichnungen von Kamenko und den frühen Erzählungen von Scheinhardt wird die Gewalt der Männer als Spiegel gesellschaftlicher, politischer und kultureller Gegebenheiten dargestellt. Männer erscheinen als Opfer der Verhältnisse, Frauen jedoch als die Opfer der Opfer. Mühelos lassen sich diese Texte zur Bestätigung eurozentristischer Stereotypen von der hilflosen, unterdrückten fremdkulturellen Frau verwenden. Ähnliches gilt für den bereits erwähnten Roman der iranisch-deutschen Schriftstellerin Torkan, und auch Libuše Moníková's Roman *Eine Schädigung* (1981)¹⁴, der die schlagartige körperliche Entfremdung einer Frau infolge einer

¹⁴ Libuše Moníková: *Eine Schädigung*. Berlin 1981.

Vergewaltigung zum Ausgang nimmt, wurde bei Erscheinen von der deutschen Frauenbewegung begeistert gefeiert.¹⁵

Emine Sevgi Özdamar präsentiert jedoch in ihrer Erzählung *Mutterzunge* (1990)¹⁶ eine Gewaltdarstellung, die die Verewigung von traditionellen Orient/Okzident-Klischees bewußt unterläuft. Sie zeigt den Eintritt einer jungen Türkin in die deutsche Gesellschaft als schmerzhaft körperliche Erfahrung und bindet diese in komplexe Machtbeziehungen ein: in die Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern und den Kulturkampf zwischen Orient und Okzident. In einer traumartigen Szene wird der Körper der Protagonistin gewaltsam aufgeschlitzt. Dies geschieht beim Anblick des Kölner Domes, eines herausragenden Symbols europäischer, christlicher Macht:

Ich konnte am Anfang hier den Kölner Dom nicht angucken. Wenn der Zug in Köln ankam, ich machte immer Augen zu, einmal machte ich ein Auge auf, in dem Moment sah ich ihn, der Dom schaute auf mich, da kam eine Rasierklinge in meinen Körper rein und lief auch drinnen, dann war kein Schmerz mehr da, ich machte mein zweites Auge auch auf. Vielleicht habe ich dort meine Muttersprache verloren.¹⁷

Interpretiert man den Kölner Dom außerdem als Phallussymbol, dann läßt sich die Szene als Anspielung auf die Verbindung zwischen kultureller und sexueller Eroberung des Orients durch die westliche Zivilisation deuten. Die türkische Frau zeigt in dieser Szene ein ambivalentes Verhalten. Sie kann die Schädigung ihres Körpers verhindern, solange sie ihre Augen geschlossen hält. Sobald sie die Augen öffnet, stellt sie sich ganz bewußt dem dominanten

¹⁵ Vgl dazu: Libuše Moniková: „Einige Thesen zu Women`s Writing“. *Rundbrief Frauen in der Literaturwissenschaft* 50/ Mai 1997, S. 30-1.

¹⁶ Emine Sevgi Özdamar: „Mutterzunge“. Dieselbe: *Mutterzunge*. Berlin 1991 (1990), S.7-12.

¹⁷ Özdamar 1991, S.10f.

europäisch-männlichen Blick. Sie läßt es zu, daß dieser Blick in ihren Körper dringt und ihn zerstückelt. Dieses widersprüchliche Identitätsbildungsmodell führt beim deutschen Lesepublikum immer wieder zu Protest.¹⁸

2.3 Sprache, kulturelle Hegemonie und sexuelle Differenz in der Literatur von Immigrantinnen

Die doppelte Diskriminierung ‚fremder Frauen‘ in der deutschen Gesellschaft zeigt sich nicht nur in der Fremdbestimmung ihres Körpers durch eine männlich dominierte, eurozentristische Wahrnehmung, sondern auch in der Unterdrückung ihrer sprachlichen Ausdruckskraft. Obwohl, wie bereits in Kapitel 1 erwähnt, Deutschland niemals eine sprachlich homogene Nation war, gilt die deutsche Standardsprache nach wie vor als wichtigstes Bindeglied der Gesellschaft. Zugleich ist sie auch das wichtigste Merkmal der Abgrenzung gegenüber Anderen. Fremden wird der Zugang zur deutschen Gesellschaft nur über den Erwerb der deutschen ‚Hochsprache‘ gewährt. Bis auf wenige Ausnahmen werden die Nationalsprachen ethnischer Minderheiten noch immer an den gesellschaftlichen Rand gedrängt. Vor allem aber wirkt das hybride Deutsch, das sich viele ImmigrantInnen im Verlauf ihres Akkulturationsprozesses angeeignet haben, als Stigma. Ähnlich wie ihre männlichen Kollegen, entwickeln schreibende Immigrantinnen zahlreiche Strategien, die darauf abzielen, die in der Mehrheitsgesellschaft kursierenden

¹⁸ vgl. Sabine Fischer & Moray McGowan: „From Pappkoffer to Pluralism. Migrant Writing in the German Federal Republic“. Russell King et al (Hg.): *Writing across Worlds. Literature and Migration*. London 1995, S. 39-56.

Vorstellungen von der Reinheit und Überlegenheit der deutschen Sprache herauszufordern. In ihrem Artikel „Schwarzauge und sein Esel“¹⁹ macht E.S. Özdamar die Redeweise von der Hierarchie der Sprachen zum Gegenstand der Parodie. Der Konkurrenzkampf der Sprachen wird in den Proben zu dem Theaterstück *Karagöz in Alamania* auf der Bühne ausgetragen. In den Wortgefechten zwischen den Schauspielern wird das dominante Deutsch durch die Weltsprache Englisch entmachtet. Das Englische wiederum verliert seine Vormachtstellung in dem Moment, indem es von einem Türken benutzt und dabei verfremdet wird.²⁰

Der Ausschluß des Weiblichen aus der männlichen Sprache bzw. die Unterdrückung der weiblichen Ausdruckskraft in einer von Männern dominierten Welt, ist seit vielen Jahren ein vorrangiges Thema der westlichen feministischen Philosophie. Theorien über die Ich-Entwicklung der jungen Frau, die sich über den Eintritt in die symbolische Ordnung des Patriarchats und die gleichzeitige Trennung vom mütterlichen Körper vollzieht, haben sich fast schon zu Allgemeinplätzen entwickelt. Die Begriffe ‚Frau‘ und ‚Weiblichkeit‘ bezeichnen in der Männersprache den Ort des aus der männlichen Welt ausgeklammerten Anderen.

¹⁹ Emine Sevgi Özdamar: „Schwarzauge und sein Esel“. *Die Zeit* vom 5.3.1993. S.21.

²⁰ Zur Analyse weiterer Textbeispiele vgl. zum Beispiel: Elizabeth Boa: „Sprachenverkehr. Hybrides Schreiben in Werken von Özdamar, Özakin und Demirkan“. Mary Howard (Hg): *Interkulturelle Konfigurationen: zur Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*. München 1997. S. 115-138.

Frauen, die sich über den Erwerb der Standardsprache in die männliche symbolische Ordnung integrieren und sich gleichzeitig von der Mutter entfernen, haben im Grunde keine Sprache zur Verfügung, mit der sie ihre eigenen Empfindungen adäquat ausdrücken könnten. So geht mit der sprachlichen auch eine körperliche Entfremdung einher.

In der bikulturellen Sozialisation der Immigrantinnen potenzieren sich die Konflikte: Ihre Ich-Entwicklung vollzieht sich nicht nur in den Spannungsfeldern zwischen mütterlichem Körper und väterlicher Sprache, sondern auch zwischen der langsam verlorengelassenen Muttersprache und der dominanten Fremdsprache. In ihrer Erzählung „Großvaterzunge“²¹ präsentiert Özdamar einen Entwurf der sprachlichen Sozialisation, der simplistische Vorstellungen von der Unterdrückung der weiblichen Ausdruckskraft durch den Mann in Frage stellt. Bereits die Titel der beiden Erzählungen verweisen auf ein sehr enges Verhältnis zwischen Sprache und Körper. Der Ersatz des Wortes ‚Sprache‘ durch ‚Zunge‘ läßt das Sprechen ausschließlich als körperlichen Vorgang erscheinen.

Ihre Protagonistin lernt die arabische Sprache, um ihre kulturellen Wurzeln zu rekonstruieren und die Risse in ihrer Identität zu kitten. Die arabische Sprache erscheint in diesen Texten als tief männlich und archaisch: Als Sprache des Großvaters, des Osmanischen Reiches und des Korans wird sie eng mit der Unterdrückung der Frau in Verbindung gebracht.

²¹ E.S.Özdamar: „Großvaterzunge“. Dieselbe: *Mutterzunge* Berlin 1991, S.13-46.

Die Protagonistin verleiht sich die arabische Sprache buchstäblich ein: Sie wird Teil ihres Körpers und ihrer Seele.

2.4 Frauenkulturgeschichte(n)

Die alltägliche Konfrontation mit abwertenden Stereotypisierungen veranlaßt schreibende Immigrantinnen zur erneuten Erforschung ihrer kulturellen Wurzeln. Sie rekonstruieren die in der Regel von extremen sozialen und kulturellen Brüchen belastete Geschichte ihrer Ursprungsländer und versichern sich dabei ihrer historischen Identität. Die in den USA lebende türkische Journalistin Naila Minai schreibt in der Einleitung zu ihrem Buch über muslimische Frauen zwischen Tradition und Emanzipation:

Meine türkisch-tartarische Großmutter wurde zu Hause unterrichtet, heiratet einen polygamen Mann und legte ihren Kopfschleier selbst bei Auslandsreisen nicht ab [...] Meine Mutter trug nie einen Schleier, besuchte Schulen am Ort und wurde schließlich Hausfrau in einer monogamen Ehe. Ich verließ meine Familie um in den Vereinigten Staaten und Europa zu studieren, wo ich später in den Ferien per Anhalter von Land zu Land fuhr.²²

Minai dokumentiert mit diesem Abriß ihrer Familiengeschichte zugleich das auslösende Moment für ihre sozialwissenschaftliche Arbeit, in der sie versucht, ein differenzierteres Bild der sich wandelnden Geschlechterrollen in der islamischen Welt zu zeichnen und damit das im Westen gängige Bild der Orientalin zu relativieren.

Auch Özdamars Karawanserei-Roman porträtiert eine Familie über drei Generationen aus der Perspektive der Tochterfigur. Krieg, politische Unruhen

²² Naila Minai: *Schwester unterm Halbmond. Muslimische Frauen zwischen Tradition und Emanzipation*. München 1989. S. 9f.

und Armut sind die treibenden Kräfte einer Odyssee, die mit der Flucht des Großvaters aus dem Kaukasus beginnt, durch mehrere türkische Städte und Landschaften führt und mit der Auswanderung der Tochter nach Deutschland endet.

Die Sozialisation der Protagonistin vollzieht sich in der Türkei der 50er und 60er Jahre, einer multikulturellen Gesellschaft, in der Tradition und Moderne aufeinanderprallen und sich gegenseitig stimulieren. Die Entwicklungsgeschichte der Hauptfigur, die durch eine nomadische Lebensform, unzählige sich überstürzende Ereignisse sowie Begegnungen mit Menschen verschiedenster sozialer und ethnischer Herkunft geprägt ist, läßt weibliche Identität nicht als statisches Produkt erscheinen, sondern als ein Kaleidoskop mit wechselnden Bildern. Özdamar präsentiert außerdem den Wandel weiblicher Lebensweisen über Generationen hinweg. Weibliche Strategien der Lebensbewältigung entwickeln sich vom reinen Überleben in alltäglichen Notsituationen über die Schaffung von Freiräumen in den von Männern abgesteckten Grenzen bis hin zum Eindringen in tabuisierte Zonen– in die Welt der Männer und die Sphären der gesellschaftlich Ausgegrenzten.

Özdamars Roman zeichnet ein äußerst differenziertes Bild der türkischen Kulturgeschichte aus weiblicher Sicht. Wierschke schlägt deshalb vor, diesen Text als Ethnographie zu lesen. Literarische Texte sind ihrer Meinung nach kulturelle Artefakte, „die aus sozialen und historischen Kontexten gewachsen sind [...] aus bestimmten kulturellen Werten entstehen, sich auf sie beziehen und die versteckten Grundannahmen und Werte einer Kultur und Gesellschaft

enthüllen.“²³ Wierschke betont den Wert von Özdamars Roman als sozio- und kulturhistorisches Dokument, indem sie darauf hinweist, daß er Einsichten in die türkische Kultur aus der Innenperspektive gewährt und deutschen LeserInnen Kenntnisse vermittelt, die ihnen sonst nicht zugänglich wären. Die Autorin unterschlägt durchaus nicht den Inszenierungscharakter des Textes, sondern wertet ihn als bewußte ästhetische Intervention in westliche Orientdiskurse. Dennoch schreibt sie dem Text ‚Autorität‘ zu und strebt eine Interpretation „unter Berücksichtigung ethnographischer Überlegungen“²⁴ an. In ihrer Untersuchung, die nicht nur Texte von Özdamar, sondern auch von Alev Tekinay und Aysel Özakin berücksichtigt, stellt sie ihren Interpretationen ein Interview mit den Autorinnen zur Seite, um der Fiktionalität ein Stück Authentizität gegenüberzustellen:

Ich habe die Autorinnen um Interviews gebeten, um ihnen Raum zu geben, ohne fiktionale Subjektpositionen Stellung zu den Begriffen ‚Kultur‘ und ‚Identität‘ zu beziehen, denn ich wollte nicht einfach über sie schreiben, sondern ihnen die Möglichkeit geben, sich direkt einzubringen, wollte ihnen zuhören.²⁵

Wierschkes Untersuchungsansatz wird jedoch der Vielschichtigkeit literarischer Texte nicht ganz gerecht, denn diese lassen nicht nur Rückschlüsse auf soziokulturelle Gegebenheiten zu. Özdamar hat die Entwicklungsgeschichte ihrer Heldin verschiedentlich als einen Teppich aus Geschichten bezeichnet. Diese Metapher deutet auf die Vorstellung hin, daß sich die Geschichte eines Volkes aus unzähligen miteinander verflochtenen Erzählfragmenten zusammensetzt. Identität beruht nach Meinung Özdamars in erster Linie auf

²³ Annette Wierschke: *Schreiben als Selbstbehauptung*. Frankfurt/Main 1996, S.19.

²⁴ Wierschke 1996, S.24.

²⁵ Wierschke 1996, S.7.

Texten. Die Metapher des Teppichs verweist außerdem auf die orientalischen Märchenwelt und verleiht damit der Lebensgeschichte ihrer Protagonistin einen mythischen Charakter. Der Karawanserei-Roman versucht nach Aussage Özdamars die Erinnerung an eine Kultur zu bewahren, die unter dem Druck der von Atatürk forcierten Verwestlichung der Türkei größtenteils zum Verschwinden gebracht und durch westliche Orientstereotypen ersetzt wurde. Die Idee zum Roman entstand unter dem Eindruck der Machtübernahme der Militärjunta im Jahr 1980. Die willkürliche Gewalt der Staatsmacht, die unzähligen Verhaftungen, Morde, Hinrichtungen und Folterungen haben nach Ansicht Özdamars einen tiefen Riß in der Identität der türkischen Bevölkerung bewirkt, einen Bruch in der persönlichen Beziehung der Menschen zu ihrer Geschichte. In dieser Situation erschien der Autorin die Erinnerungsarbeit besonders dringlich. In einem Interview sagt Özdamar:

Die Geschichte unserer Generation ist plötzlich zu einem Märchen geworden; eben hatten wir sie noch erlebt, und schon war sie vorbei, weil eine neue Zeit so schnell herangerückt war. Wenn wir dieses Märchen nicht schreiben, bleibt nur die Statistik, in der man lesen kann, daß es uns gegeben hat.²⁶

Indem Özdamar den Begriff ‚Märchen‘ selbst in den Diskurs um ihren Karawanserei-Text einbringt, setzt sie sich und ihre Literatur der Gefahr aus, vom deutschen Kulturbetrieb vereinnahmt zu werden. Die Kategorisierung des Romans als ‚Märchen‘ spielt einer Argumentation in die Hände, die von der Existenz festumrissener Nationalliteraturen ausgeht, die die Literatur türkischer ImmigrantInnen auf ihren ‚orientalischen Charakter‘ festlegt und ihr eine

²⁶ Özdamar in Eva Pfister: „Ein Roman wie ein Teppich gewebt aus unendlich vielen Geschichten“. *Börsenblatt* 28, 8.4.1993.

Funktion als exotische Bereicherung der dominanten deutschen Literatur zuschreibt. Anlässlich der Verleihung des Bachmann-Preises an Özdamar im Jahr 1991 schreibt Böttinger:

Eine Geschichte bekam den Bachmann-Preis, die laut Hellmuth Karasek ‚die Kraft der alten Märchen‘ beschwört und laut Cazzola nicht ‚Literatur hoch zwei‘ ist. [...] Mit der Türkei, mit der Kultur dort hat dieser Text weniger zu tun, als mit einer Projektion deutscher Kulturbeteiligter, wie der Orient bitteschön vorzustellen sei - märchenhaft.²⁷

2.5 Literatur als Maskenspiel

Das Problem der Authentizität in der Immigrantinnenliteratur wurde bereits mehrfach in diesem Kapitel angesprochen und soll hier noch einmal aufgegriffen werden. Immer wieder stoßen schreibende Immigrantinnen auf das Problem, daß sie sich selbst in den euro- und phallozentristischen Repräsentationen, mit denen sie konfrontiert werden, nicht wiedererkennen. Die Zersplitterung, Widersprüchlichkeit und Beweglichkeit der Identität als Merkmale der Immigrantinnenexistenz sind nicht vereinbar mit den verfestigten Rollenmustern, die sowohl von der ursprünglichen als auch von der neuen Gesellschaft für die Frauen bereitgehalten werden. Schriftstellerinnen, die sich darum bemühen, ihre realen Erfahrungen möglichst authentisch in die Literatur umzusetzen, stehen vor dem Dilemma, daß ihnen in den männlich dominierten Sprachen, in denen sie sich bewegen, kaum Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stehen. Es fällt ihnen schwer ihre Selbstbilder bzw. literarischen Identitätsmodelle zu entwerfen, ohne Bezug auf bereits vorhandene Kategorien

²⁷ Helmut Böttinger: „Nicht mit Babys. Bemerkungen zum Klagenfurter Bachmann-Wettbewerb“. *Stuttgarter Zeitung*, 2.7.1991.

zu nehmen. Es ist fast unmöglich, sprachliche Bilder zu entwickeln, ohne auf bereits vorhandenes Material zurückzugreifen. Außerdem ist ‚Authentizität‘ bzw. ‚Lebensnähe‘ neben der Exotik ein weiteres Klischee, das der Literatur von Immigrantinnen angeheftet wird. Die Bereitschaft, Texte von Immigrantinnen als Ausdruck authentischer Minderheitenerfahrung zu lesen und ihnen damit die literarische Qualität abzusprechen, ist immer noch sehr groß.

Neuere Untersuchungen zur Immigrantinnenliteratur legen nahe, daß die typische Ortlosigkeit von Immigrantinnen und das Auseinanderklaffen von Erfahrung und Repräsentation in der hegemonialen Gesellschaft eine Schreibweise begünstigen, die im Gestus des Maskenspiels entsteht.

Mimikry, im Sinne einer äußerlichen Nachahmung des Gegenüber in Spiegelsituationen, wurde bereits als unerläßliche Strategie der Ich-Bildung dargestellt. In Diskursen der Aufklärung, des Feminismus, des Kolonialismus und Postkolonialismus ist der Begriff des Mimikry in den Kampf zwischen Herrschern und Beherrschten eingebunden. In der Variante der ‚Nachäffung‘ wird das Mimikry bereits im 18. Jahrhundert zur Diffamierung des kulturell Fremden und manchmal auch des Weiblichen benutzt. Der Begriff der Nachäffung reduziert den/die Bezeichnete zum Naturwesen. Durch die Verhaltensweise der Nachäffung unterscheidet sich das Tier vom zivilisierten Menschen. Das Tier kann in der Nachahmung dem Menschen zwar ähnlich

werden, aber niemals gleich. Die Ähnlichkeit des Tieres wirkt so als überdeutliches Zeichen der Fremdheit und Minderwertigkeit.²⁸

Auch im kolonialen Diskurs dient der Vorwurf der ‚Nachäffung‘ zur Stigmatisierung der Beherrschten. Kolonialmächte führen, nach Meinung Homi Bhabhas, einen widersprüchlichen Diskurs. Sie fordern einerseits die Anpassung des kolonialisierten Volkes an die Kultur der Herrschenden, verweigern ihm aber andererseits die volle Eingliederung in diese Kultur. Die Kolonialisierten sollen ihnen zwar ähnlich werden, aber nicht gleich. Auch in diesem Fall wirkt die Ähnlichkeit des Beherrschten als Zeichen für einen gescheiterten Aufstieg. In den von Bhabha dargestellten Herrschaftsverhältnissen, bedeuten die Nachahmungsstrategien der Beherrschten für die Herrschenden aber auch immer eine Bedrohung. Hinter der Maske, die die Beherrschten bei ihrem – ja nur äußerlichen – Mimikry zur Schau trägt, wird meist ein unkontrollierbares, potentiell gefährliches Subjekt vermutet.

Auch nach Meinung von Judith Butler liegt das subversive Potential des Nachäffens in seinem Inszenierungscharakter begründet.²⁹ Im traditionellen patriarchalischen Diskurs gründet sich die Vormachtstellung der Männer auf die Imagination von der binären Opposition von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ und die Favorisierung der Heterosexualität.

²⁸ Johann Gottfried Herder: „Über den Ursprung der Sprache“. Ders.: *Werke*, hg. v. Wolfgang Pross. München 1987. Bd. II., S. 251-399.

²⁹ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main 1991.

Angesichts der fortschreitenden Frauenemanzipation und der immer stärker an die Öffentlichkeit drängenden kulturellen Praktiken von Homosexuellen und Lesben, geraten diese Vorstellungen jedoch ins Wanken. Frauen überraschen die Männer mit ihrem Subjekt-dasein. Sie erwidern den männlichen Blick und entwickeln ihre eigenen Identitätsbildungsstrategien. Homosexuelle, Lesben und Transsexuelle demonstrieren mit ihren Aktivitäten, daß Geschlechteridentitäten keine naturgegebene Tatsachen, sondern gesellschaftliche Konstrukte sind.

Katrin Sieg überträgt die im Postkolonialismus, Feminismus und den ‚queer studies‘ entwickelten Mimikry-Theorien auf die kulturellen Praktiken von Zuwanderern in Deutschland.³⁰ Die Rezensentin setzt sich kritisch mit traditionellen Darstellungen ethnischer Minderheiten durch Mitglieder der dominanten Mehrheitsgesellschaft auseinander. Bei dieser ‚Ethno-Maskerade‘ wird, wie sie behauptet, den Dargestellten die eigene Ausdrucksfähigkeit abgesprochen. Dafür wird ihnen eine Subjektivität untergeschoben, die koloniale Wünsche und Ängste bedient. Auch Ethno-Maskeraden, die im Duktus der wohlwollenden Fürsprache praktiziert werden, offenbaren nach Meinung Siegs ein kolonisierendes Verhalten, da sie das Stereotyp des identitäts- und sprachlosen Fremden nicht angreifen und mit den gleichen Merkmalen der kulturellen Differenz arbeiten, wie die konservative ‚Ethno-Maskerade‘. Ein besonders bekanntes Beispiel ist die von Günter Wallraff

³⁰ Katrin Sieg: „Ethno-Maskerade: Identitätsstrategien zwischen Multikultur und Nationalismus im deutschen Theater“. *Rundbrief Frauen in der Literaturwissenschaft*. Heft 49 / Dez. 1996. S 20-24.

geschaffene Figur des „Ali“, mit ihrem dichten schwarzen Haar, dem dicken Schnurrbart und dem leidenden Blick.³¹

Siegs Untersuchung konzentriert sich auf Özdamars Theaterstück *Keloglan in Alamania*.³² Hier stellt sich das Maskenspiel als Form der Assimilation angesichts übergroßer gesellschaftlicher Zwänge dar. Die Hauptfiguren inszenieren ihre Maskeraden in der Situation höchster Not und dem überwältigenden Druck der Degradierung, die sie als türkische ArbeitsmigrantInnen in der Bundesrepublik täglich erleben. Die Sängerin Kelgari, die als Putzfrau in der Oper arbeitet, versucht, sich durch die Verkleidung als Madame Butterfly einen Funken Würde zu bewahren. Indem sie sich diese Maske überstülpt, überdeckt sie das stigmatisierende Putzfrauenstereotyp mit einem Orientalinnen-Klischee, das in Westeuropa auf weit größere Akzeptanz stößt. Das Kostüm der unzivilisierten anatolischen Putzfrau verschwindet für kurze Zeit unter den Kleidern der kultivierten, zarten Japanerin. Für Kelgaris Sohn Keloglan ist die Verkleidung als Deutscher eine Überlebensstrategie: Er braucht entweder eine deutsche Ehefrau oder eine Arbeitsstelle, um seine Ausweisung zu verhindern. Sowohl Kelgari als auch Keloglan scheitern mit ihrer Maskerade. Unter der Butterfly-Maske bleibt Kelgari eine Putzfrau. Keloglan verliert im Verlauf des Stückes seine deutschen Kleider und ist gezwungen, in das Butterfly-Kostüm zu schlüpfen. Er tauscht die Maske des deutschen Mannes gegen die der orientalischen Frau. In dieser

³¹ Günter Wallraff: *Ganz Unten*. Köln 1985. Eine Kommentar zu diesem Text von Aysel Özakin: „Ali hinter den Spiegeln“. Olaf Schwencke & Barbara Winkler-Pöhler (Hg): *Kulturelles Wirken in einem fremden Land. Loccumer Protokolle 3/1987*, S.32-37.

³² Emine Sevgi Özdamar: *Keloglan in Alamania*. Frankfurt/Main 1991.

Situation unterstreicht die Maskerade die Erniedrigung und Objektivierung des Türken in einer westeuropäisch-männlichen Welt. Özdamars Figuren vollführen ihre Maskeraden, wie bereits angedeutet, in existenzbedrohenden Lebenslagen, sie agieren in einem äußerst engen Handlungsraum mit einer limitierten Anzahl von Requisiten, die ihnen von der Aufnahmegesellschaft vorgegeben werden. Jedoch im Gegensatz zu den Ethnomaskeraden der dominanten Kultur, die die Angehörigen ethnischer Minderheiten im Objektstatus belassen, präsentieren sich in Özdamars Stück Subjekte, die sich selbst inszenieren. Unter den Kostümierungen befinden sich lebendige Körper, die für sich selbst sprechen, Entscheidungen treffen und danach handeln.

Özdamar demonstriert in ihrem Stück zusätzlich die entgrenzende Wirkung des Theaters, indem sie selbst als Autorin auf die Bühne tritt und das Schicksal ihrer Figuren verändert. Nur unter ihrer Regie können diese Figuren auf der Bühne die Grenzen ihrer Alltagsrealität sprengen und ihre Tagträume verwirklichen. Die Grenzüberschreitung auf der Bühne macht jedoch die realen gesellschaftlichen Grenzen, mit denen türkische ArbeitsmigrantInnen in Deutschland konfrontiert werden, noch deutlicher. Der Auftritt der Autorin auf der Bühne läßt sich als ein ironischer Hinweis auf die wunscherfüllende Funktion der Literatur bzw. des Theaters deuten. Sie stellt auf der Bühne bewußt eine Grenzüberschreitung dar, die die gesellschaftliche Ordnung nicht wirklich antastet.

Besonders häufig diskutiert im Zusammenhang mit dem Mimikry in der Literatur von Immigrantinnen wird Aysel Özakins Roman *Die blaue Maske* (1988)³³. In diesem Text schafft sich die Protagonistin eine Doppelgängerin. Ihre verstorbene Freundin wird für sie zum alter ego, auf das sie alle ihre geheimen Wünsche und Ängste projiziert. In einer Karnevalsszene trägt die Protagonistin die Maske dieser sexuell freizügigen Frau und wird für eine kurze Zeit eins mit ihrem Gegenstück. Die Erschaffung einer Doppelgängerin dient der vorübergehenden psychischen Entlastung: Die, insgeheim erträumte, gesellschaftlich tabuisierte sexuelle Freizügigkeit, wird auf eine Figur übertragen, die zuvor mit dieser Lebensweise katastrophal gescheitert ist. Die Vereinigung der Protagonistin mit diesem Lebensmodell ist keine Identifizierung, sondern hat den Charakter des zeitlich begrenzten Experiments. Die Maskerade ist im Grunde ein Zeichen für die Anpassung an ein stark verinnerlichtes Weiblichkeitsbild, das die Protagonistin ihres Körpergefühls beraubt. Ein Indiz für diese Verinnerlichung ist die Tatsache, daß sie bei Begegnungen mit türkischen Männern aus Scham die Maske abnimmt. Wie Özakins Roman nahelegt, fühlen sich intellektuelle Türkinnen in Europa dem Zwang ausgesetzt, einen ‚westlichen Lebensstil‘ zu imitieren, den sie, sehr pauschal, mit sexueller Freizügigkeit assoziieren.

³³ Aysel Özakin: *Die blaue Maske*. Hamburg, Zürich 1988. Immacolata Amodeo: *Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen 1996, S.137-151; Carmine Chiellino: *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration (1870-1991)*, Stuttgart 1995. Gisela Henkmann: „Wo Maske und unterdrücktes Ich eins werden: zum Motiv der Doppelgängerin in Aysel Özakins *Die blaue Maske*“. Mary Howard (Hg): *Interkulturelle Konfigurationen*. München 1997, S. 47-61.

Zugleich spüren sie die Macht der traditionellen Frauenbilder ihres Heimatlandes, die einen stärkeren Einfluß auf ihr Leben haben, als sie es wahrhaben wollen. Unter dem massiven Anpassungsdruck dieser miteinander unvereinbaren Kulturen vollzieht sich das Maskenspiel der weiblichen Figuren. Zwar läßt sich die Lebenslage von Özakins Intellektuellen mit derer von Özdamars gesellschaftlichen AußenseiterInnen überhaupt nicht vergleichen, dennoch sind auch Özakins Protagonistinnen in überkommenen Vorstellungen von kulturellen und sexuellen Unterschieden gefangen.

2.6 Zusammenfassung

Die Literatur von Immigrantinnen in der Bundesrepublik Deutschland ist eine Literatur des Übergangs. Die Phase des ‚sich Freischreibens‘ ist längst abgeschlossen. Der rapide Wandel des Phänomens hat auch die alten Rezeptionsansätze ins Wanken gebracht. Texte aus der Phase der ‚Betroffenheitsliteratur‘, die bei ihrem Erscheinen begeistert gefeiert wurden, weil sie die überkommenen Stereotypen der fremden Frau als reines Objekt männlicher Unterdrückung bestätigten, werden heute schärfstens kritisiert. Neuere Rezeptionsansätze bemühen sich um eine differenziertere Sicht der Lebenswelten ‚fremder Frauen‘, ohne die Machtverhältnisse zwischen den Kulturen und Geschlechtern, die ihr Dasein prägen, zu vernachlässigen. Trotz der Veränderungen, die in der Literatur von Immigrantinnen stattgefunden haben, ist die Auseinandersetzung mit der Problematik der ‚doppelten Fremdheit‘ noch immer ein Hauptanliegen dieser Literatur und bildet auch den Fokus in ihrer Rezeption.

Adelsons Konstrukt vom ‚Frau-sein als Positionalität‘ betrachtet die Verstrickung von Frauen in einer komplexen Politik der Verortung. Angehörige einer Gesellschaft sind eingebunden in ein Netzwerk von kommunikativen Beziehungen, in denen Bedeutungen erzeugt und Kategorien gebildet, in denen Machtverhältnisse hergestellt und herausgefordert werden. Frauen sind in diesen Prozessen sowohl Objekt als auch Subjekt. Adelson betont, daß Machtverhältnisse einem historischen Wandel unterzogen werden und deshalb auch die Positionalisierungsmöglichkeiten von Frauen veränderlich sind. Grundsätzlich hält sie jedoch an der These fest, daß den Frauen in der patriarchalischen symbolischen Ordnung Grenzen gesetzt werden, die sie nicht überwinden können. Frauen haben weder innerhalb noch außerhalb dieser Ordnung einen wirklich eigenen Ort. Innerhalb des Systems verkörpern sie das Andere, das Ausgeschlossene. Außerhalb des Systems gibt es keine alternative Sphäre, in der sie eine eigene Position entwickeln können.

Adelsons Ausführungen über die Eingebundenheit von Frauen in eine Politik der Verortung und ihre gleichzeitige Ortlosigkeit im Patriarchat, lassen sich mit aufklärungskritischen, feministischen und postkolonialen Theorien über die Fremdbestimmung des fremden weiblichen Körpers verknüpfen. Diesen Theorien zufolge ist der Körper des Menschen kein Produkt der Natur, sondern ein gesellschaftlich vermitteltes Konstrukt. Die Wahrnehmung des eigenen und des fremden Körpers wird bestimmt durch Konventionen und Intentionen. In westlichen Bildern vom exotischen weiblichen Körper offenbaren sich sowohl eurozentristische und patriarchalische Wunschvorstellungen von Macht und Besitz, als auch die Ängste vor der

Unberechenbarkeit des Fremden, denn in direkten Begegnungen treten die Körper der Fremden ihren Betrachtern als Subjekte entgegen, die sich nicht bis ins Letzte kontrollieren lassen. Im Gegenzug weisen diese Subjekte ihren Betrachtern die Rolle des Objekts zu. Feministische Philosophinnen kritisieren nicht nur die Fremdbestimmung des weiblichen Körpers, sondern auch die Unterdrückung der weiblichen Sprache unter dem Diktat des Patriarchats. Sie postulieren, daß die Frau beim Eintritt in die Welt der Sprache eine doppelte Entfremdung erfährt: sie übernimmt eine von Männern vorgegebene Begrifflichkeit, die sie von ihren eigenen Erfahrungen distanziert und erlebt zusätzlich die Trennung von ihrem Ursprung, dem mütterlichen Körper. In der Situation der Einwanderung potenzieren sich für die Frauen die Konflikte, denn ihre Identität entwickelt sich nicht nur zwischen mütterlichem Körper und väterlichem Gesetz, sondern auch zwischen dominanter Mehrheitssprache und abgewerteter Minderheitensprache.

Die Auseinandersetzung mit der ‚doppelten Fremdheit‘ und die Entfremdungserfahrungen infolge der Migration hat bei vielen Schriftstellerinnen das Bedürfnis nach einer Wiederbelebung der kulturellen Erinnerung geweckt. Die Diskussion um einen so vielschichtigen Text, wie den ‚Karawanserei-Roman‘ von Emine Sevgi Özdamar, bringt Problemfelder zu Tage, die die Literatur von Immigrantinnen insgesamt sehr stark betreffen. Der Roman zeugt von der Unmöglichkeit einer exakten Erinnerung aus großer räumlicher und zeitlicher Distanz und von der zusätzlichen Schwierigkeit, das Erinnernte schriftlich festzuhalten. Damit eröffnet er erneut die vertraute Diskussion um die Fiktionalität der Ethnographie. Indem Özdamar sehr bewußt

das Wort ‚Märchen‘ in die Debatte wirft, beschwört sie die bekannte Formel von der Kraft des Mythos wieder herauf, provoziert aber auch kritische Bemerkungen über die Vermarktbarkeit des Mythos. Schließlich verweist Özdamars Roman auf die große Bedeutung von Texten für das kulturelle Gedächtnis. Die Erarbeitung der Erinnerung bedeutet für die Autorin das Sammeln von geschriebenen und gesprochenen Wörtern.

Die Spannungen zwischen der typischen Ortlosigkeit der Immigrantinnen und den Versuchen der Aufnahmegesellschaft, die fremden Frauen zu verorten, haben literarische Identitätsbildungsmodelle hervorgebracht, die sich die Strategie des Mimikry zu Nutze machen. Mimikry, als äußerliche Nachahmung des Anderen, stellt sich zunächst als Taktik der herrschenden Kultur und des dominanten Geschlechts dar. Die Nachahmung von ethnischen Minderheiten durch Angehörige der Mehrheitsgesellschaft auf der Theaterbühne zum Beispiel, spricht den Minderheiten die Subjektivität ab und ersetzt ihre authentische Lebensweise durch exotisierende Stereotype. Mimikry als Verhaltensweise der Unterlegenen wird seitens der Herrschenden häufig als Zeichen des gescheiterten Aufstiegs gewertet und wirkt gerade deshalb als Stigma der Andersartigkeit. In historischen Phasen, in denen sich die Grenzen zwischen Herrschenden und Beherrschten vermischen, wird das Mimikry der Unterlegenen für die dominanten Gruppen zur Bedrohung, denn gerade durch die Nachahmung beweisen die Beherrschten ihren Subjektstatus: Sie haben einen Körper und eine Stimme. Was sich hinter der Maske verbirgt, ist den Herrschenden nicht zugänglich.

Mimikry als ästhetische Praxis zielt auf die Auflösung tradierter Wahrnehmungen. Es kann die gesellschaftlichen Begrenzungen, denen marginalisierte Gruppen ausgesetzt sind, sichtbar machen und zu Bewußtsein bringen. Die ProtagonistInnen in Özdamars Theaterstück und Özakins Roman agieren auf der Bühne ihre Traumrollen aus, die sie in der Realität nicht leben können. Mimikry kann aber auch entgrenzend wirken, indem es auf spielerische Weise die Fiktionalität von Kategorien deutlich macht. Nach Darstellung Butlers behaupten Homo- und Transsexuelle in ihren ästhetischen Praktiken die Uneindeutigkeit ihrer Identität. So zum Beispiel demonstriert Divine durch den ständigen Kostümwechsel im Film, daß ‚Mann‘ und ‚Frau‘ nur Rollen sind, die durch unterschiedliche Verkleidungen gekennzeichnet sind. Divines Rollenspiele präsentieren menschliche Identität als Vielheit. Sie konfrontieren traditionelle Redeweisen über die Geschlechtertrennung mit der gesellschaftlichen Realität.

Auch Tawada betreibt eine Nachahmungsstrategie, die sich auf radikale Weise gegen die Verortung der menschlichen Identität in verkrusteten Kategorien wendet und die Vielheit der Lebensformen propagiert. Den Konzepten der Positionalität und des Mimikry, die sich immerhin in festen gesellschaftlichen Grenzen bewegen, setzt sie das Modell der Metamorphose entgegen, das auf der archaischen Vorstellung von der unbegrenzten Wandelbarkeit aller Lebewesen und Objekte beruht. Ihre Metamorphosen sind wichtiger Bestandteil einer traumartigen Schreibweise, die sich der mimetischen Strukturen des Traumes bedient. Motiviert wird die Wahl ihrer Schreibweise durch eine sprachkritische Haltung. Tawada folgt der bekannten

These von der totalen Versprachlichung der Welt. Ihre Literatur zielt auf die Auflösung der Sprache, die die Vorstellungskraft der Menschen beschränkt und das Denken in überkommenen Begriffen fördert. Der Traum setzt alle sprachlich erzeugten Kategorien, die im Wachzustand das Alltagsleben des Menschen bestimmen, außer Kraft. Er verwandelt sie in Bilder und löst sie auf. Kein Sprachmaterial bleibt von Tawadas Verwandlungstaktik verschont. Nicht nur althergebrachte Alltagsklischees über ‚die fremde Frau‘ sondern auch feministische und postkoloniale Thesen, die sich zu Schlagwörtern entwickelt haben, werden einer Verwandlung unterzogen. Reden über die Verortung und die Ortlosigkeit der fremden Frau, die Fremdbestimmung und das Aufbegehren des Körpers, die Unterdrückung der Sprache, die Aufarbeitung der kulturellen Erinnerung, die Beziehung von Ethnographie und Literatur, sowie schließlich auch die Möglichkeiten des traumartigen Schreibens sind Ziel ihrer Verwandlungsstrategie, die den Autoritätsanspruch dieser Theorien untergräbt. In den folgenden Kapiteln werden diese Grundideen ausführlich behandelt.

KAPITEL 3

Yoko Tawadas Ansatz einer ‚Fiktiven Ethnologie‘

3.1 Ethnologie als Fiktion

Zu Beginn ihres Essays „Erzähler ohne Seelen“ äußert Yoko Tawada ihre Gedanken angesichts eines Besuches im Hamburger Völkerkundemuseum:

Wie auch in anderen Museen wird hier ein Machtverhältnis sichtbar, daß nämlich das Dargestellte immer zugleich das Eroberte ist.[...] Solange wie ein Fremder bedrohlich erscheint, versucht man ihn zu vernichten. Wenn er tot ist, stellt man ihn als Puppe liebevoll in einem Museum dar. Man kann dort die Puppe betrachten. Die Erklärung über seine Lebensart lesen, die Photos von seinem Land sehen, aber man versteht etwas nicht. Ein Schleier trennt den Museumsbesucher von der toten Puppe, so daß er wenig erfahren kann. Man erfährt viel mehr, wenn man versucht ein ausgedachtes Volk zu beschreiben. [...] Genauso interessant ist, einen Betrachter zu spielen, der aus einer fiktiven Kultur kommt. Wie würde er „unsere Welt“ beschreiben. Das ist der Versuch der fiktiven Ethnologie, in der nicht das Beschriebene sondern der Beschreibende fiktiv ist.¹

Tawadas Bild veranschaulicht pointiert den Prozeß einer klassischen Kolonialisierung. Es unterstellt der Ethnologie eine komplizenhafte Beteiligung an der Etablierung und Stabilisierung kolonialer Macht. Im Zuge der Eroberung werden indigene Völker physisch vernichtet. Die – in der Regel schriftlosen – Kulturen dieser Völker, werden ausgelöscht, weil man den Menschen mit dem Körper und der Stimme die einzigen Möglichkeiten der Selbstdarstellung und Überlieferung nimmt. Nach ihrer Vernichtung werden diese einstmals realen Kulturen durch Symbole ersetzt: Der Körper des Schamanen durch eine Puppe,

¹ Yoko Tawada: „Erzähler ohne Seelen“. *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch 1996, S.16-27. Zitat: S.24-5.

seine Stimme durch eine Maschine, seine Lebensweise durch Photos und Texte. Im Völkerkundemuseum werden diese starren, ideologiegefärbten Repräsentationen des Fremden in konsumierbarer Form unter Glas konserviert und einer großen Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Ausstellung in einem ‚offiziösen‘ Rahmen verschaffen der Darstellung Autorität und Authentizität. Die von der Ethnologie miterschaffenen Fiktionen schieben sich wie ein ‚Schleier‘ zwischen die Besucher des Museums und das Studienobjekt und machen ein echtes Erfassen der realen Kultur unmöglich.

Die von Tawada beschriebene Darstellungsweise des Fremden im Völkerkundemuseum wirkt in einer Welt, die durch „ein abgestuftes Spektrum durcheinander gemischter Unterschiede“ gekennzeichnet ist und in einer Zeit in der die Zentren der Macht und ihre Peripherien „viel weniger voneinander abgesondert, viel weniger wohldefiniert“ sind und „in viel weniger spektakulärem Kontrast zueinander“² stehen.

Zu Beginn der 1980er Jahre, als die Stimmen ehemals kolonialisierter Nationen in internationalen Diskursen nicht mehr zu überhören waren, sahen sich weiße Ethnologen in den USA und Europa gezwungen, die Rolle ihrer wissenschaftlichen Methoden gegenüber kolonialen und postkolonialen Machtverhältnissen neu zu überdenken. Autoritäten der Ethnologie wurden vom Sockel gestürzt. Die rassistischen Elemente in ihren Schriften und die herrschaftsstabilisierende Funktion ihrer Darstellungsweisen wurden hervorgehoben. Die Fiktionalität ethnologischer Darstellungen wurde allgemein

² Clifford Geertz: *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*. Frankfurt/Main 1993, S. 142.

anerkannt und die Abkehr von Schreibweisen propagiert, die Objektivität und Wissenschaftlichkeit suggerieren.³

Der Drang, sich von bisherigen Forschungsprämissen, -methoden und -präsentationen zu distanzieren, brachte eine Vielzahl von Entwürfen neuer Ansätze hervor. Konzepte, die die Möglichkeit eines ‚Einfühlens‘ in die Situation des Untersuchungsobjekts nahelegen, wurden sehr bald verworfen, da sie laut Geertz darüber hinweg täuschten, daß Ethnologie niemals etwas anderes sein kann als „die Repräsentation einer Art von Leben in den Kategorien einer anderen“⁴. Das von Geertz entwickelte Verfahren der ‚dichten Beschreibung‘ basiert auf dieser Erkenntnis. Es berücksichtigt die Komplexität und Diskursivität ethnologischer Untersuchungsgegenstände und versucht die Perspektive der Untersuchten zu erfassen, ohne Distanzen, Differenzen und Machtverhältnisse zwischen Forscher und Objekt zu verschleiern.

Tawadas Zitat legt jedoch nahe, daß der ethnologische Diskurs auch heute noch gespalten ist. Trotz des Umbruchs in der Ethnologie besteht die überkommene Präsentation des Fremden weiter fort. Durch die Konservierung und Verbreitung von Stereotypen des extrem Fremden erhält sich diese konservative Ethnologie ihre Daseinsberechtigung aufrecht. Auf diese Weise

³ vgl. zum Beispiel Hubert Fichtes Kritik an Levi-Strauss: „Das Land des Lächelns. Polemische Anmerkungen zu *Tristes Tropiques* von Claude Levi-Strauss“. *Literaturmagazin* 13/1980, S. 87-116. Vgl. auch S. Tyler: „Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document“. James Clifford & George Marcus (eds): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, S.130-1.

⁴ Geertz 1993, S. 139.

erhalten sich auch die kolonialisierenden Fiktionen des Fremden weit über das koloniale Zeitalter hinaus.

3.2 Maskierte JapanerInnen

In Folge des Kolonisierungsprozesses haben sich in den ehemals kolonisierten Ländern hybride Kulturen ausgebildet. Die ursprünglichen Lebensweisen der indigenen Völker sind zum großen Teil verlorengegangen. An ihre Stelle sind Bilder des naturhaften Fremden getreten, in denen sich auch heute noch traditionelle Sehnsüchte nach Entdeckung und Zivilisationsflucht spiegeln. Die Romantisierung des Fremden hat in der westlichen Welt einen bedeutenden Markt für esoterische Produkte und Therapien eröffnet.

Für Angehörige von postkolonialen Kulturen sind die traditionellen Lebensweisen ihrer Vorfahren kaum noch erfahrbar oder erinnerbar. Dennoch können ihnen Vorstellungen von diesen Lebensweisen als Gegenbilder zu der verhassten degradierenden Kultur der Kolonialmacht dienen. In seinem berühmten Werk *Black Skins – White Masks* (1953) verweist Fanon auf die von Césaire (1945) und Senghor (1977) entwickelten Modelle der ‚Negritude‘, die die Utopie einer ‚schwarzen Kultur‘ in Abgrenzung zur ‚weißen‘ entwerfen und konsequenterweise die Rückkehr der Schwarzen zu ihren afrikanischen Wurzeln propagieren.⁵ Die Bilder, auf denen diese Entwürfe einer schwarzen Kultur basieren, gleichen den Fiktionen der Kolonialmacht, nur daß sie mit positiven Vorzeichen versehen werden. Fanon verwirft diese Strategie der

⁵ Fanon, Frantz: *Black Skins – White Masks*. New York 1991 (1953).

Identitätsbildung ebenso wie die Versuche von Schwarzen, in der weißen Kultur aufzugehen. Beide Formen des Mimikry – der Nachahmung weißer Imaginationen – haben laut Fanon ihren Ursprung in dem Persönlichkeitsverlust, den die Schwarzen als Folge ihrer Kolonialisierung bzw. Versklavung erlitten haben. In ihnen drückt sich der verzweifelte Versuch aus, Mensch zu werden. Fanon wertet das Mimikry der Schwarzen als einen pathologischen Zustand, als narzißtische Identifikation mit weißen Wertvorstellungen und Stereotypen.

Auch Bhabha begreift die Maskierungen von ehemals Kolonialiserten als Strategien die dem Statusgewinn dienen. Im Gegensatz zu Fanon betrachtet er das Mimikry jedoch nicht als Identifikation, sondern als reine Wiederholung⁶. Die Übernahme ‚weißer‘ Attribute durch ehemals kolonialisierte Völker läßt, seiner Meinung nach nicht unbedingt auf deren Verinnerlichung schließen. Da Schwarze weder in der weißen Kultur ganz aufgehen noch den Mythos einer wahren schwarzen Identität verwirklichen können, ist laut Bhabha eine Vereinigung mit diesen europäisch geprägten Masken überhaupt nicht möglich. Der Ursprung des Maskenspiels von ehemals Kolonisierten liegt seiner Meinung nach, im Wandel des kolonialen Diskurses begründet. Unter dem Druck der nach Unabhängigkeit strebenden Kolonialvölker änderten die Machthaber ihre Strategien. Sie gewährten den Untergebenen Zugang zur europäischen Bildung und Kultur, verweigerten ihnen aber weiterhin die

⁶ Homi Bhabha: „Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse“. Rice, Philip & Waugh, Patricia, eds. *Modern Literary Theory. A Reader*. London & New York 1997. S. 360-368.

Möglichkeit der Assimilation: „To be anglicised is emphatically not to be English“.⁷ Auf diese Weise wurden Menschen mit hybriden Identitäten herangebildet: Sie sind weiß aber nicht ganz weiß.

Menschen mit hybriden Identitäten richten, nach Bhabha einen ‚doppelten Blick‘ (double vision) auf die eigene Kultur und die Kultur der ehemaligen Kolonialmacht. Da sich unter den europäisch geprägten Masken, die sie zur Schau tragen, keine ‚wahren‘ indigenen Identitäten verbergen, sondern solche, die von vielfachen Objektivierungen und Fiktionalisierungen geprägt sind, läßt sich das Fremde unter der Maske nicht mehr so leicht lokalisieren und vom Eigenen abgrenzen. Aus diesen Gründen kann Hybridität nach Bhabhas Meinung, eine Bedrohung für dominante Diskurse darstellen.

Nach Aussage Tawadas läßt sich die Identitätsbildungsstrategie des Mimikry auch in Japan beobachten. In den Augen der JapanerInnen sei, wie sie sagt,

die europäische Kultur kein Eigentum der Europäer, weil sie für die anderen leicht nachzuahmen ist. Sie sagen, eine Kultur, die die europäische Kultur am besten nachahmen kann, sei die beste Kultur, und das werde bestimmt nicht die europäische sein, sondern zum Beispiel die japanische. Dieser verdrehte Nationalismus ist heute zum japanischen Alltag geworden.⁸

Wie Tawadas Zitat suggeriert, läßt sich keine Kultur zum Alleinbesitz einer Nation erklären. Während ‚Europa‘, wie Tawada an anderer Stelle erklärt⁹, seine Identität auf der Basis seiner Einzigartigkeit bildet, gründet sich, ihrer Meinung nach, der japanische Nationalstolz darauf, ‚Europa‘ besonders perfekt

⁷ Bhabha 1997, S.367.

⁸ Yoko Tawada: „Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht“. *Talisman*. Tübingen 1996, S.45-51. Zitat: S.49.

⁹ Yoko Tawada in Lerke von Saalfeld (Hg): *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*. Gerlingen 1998, S. 187.

imitieren zu können. Die Nachahmungsstrategie, die Tawada den JapanerInnen hier unterstellt, erwächst nicht aus einer kolonialen Vergangenheit oder aus einer marginalisierten Position im Weltgefüge, sie zielt auf die Etablierung einer wirtschaftlichen Vormachtstellung.

Japan hat niemals eine Kolonisation im klassischen Sinne erdulden müssen. Stattdessen war das Land lange Zeit selbst Kolonialmacht. Die gewaltigen Europäisierungsprozesse bzw. Verwestlichungsprozesse, die das Land im Verlaufe seiner Geschichte erlebt hat, haben paradoxerweise die totale Vereinnahmung des Landes durch den Westen verhindert und dazu beigetragen, daß es sich als souveräne wirtschaftliche Großmacht in der Welt etablieren konnte.

Bevor die Amerikaner 1853 unter Androhung militärischer Gewalt die Öffnung Japans für den europäisch-amerikanischen Markt erzwangen, hatte sich das Land zweihundert Jahre lang durch eine totale Abschottung erfolgreich gegen eine Kolonisierung gewehrt. Nun wurde die Öffnung in Kauf genommen, um kriegerische Auseinandersetzungen mit dem technologisch überlegenen Westen zu vermeiden. Anstatt sich gegen den Westen zu stellen, wollte man von ihm lernen und technologisch aufrüsten. Im Bezug auf den Westen galt das Motto „einholen und überholen“ („oitsuke, oikose“)¹⁰. In sehr kurzer Zeit reorganisierte sich Japan in fast allen Lebensbereichen nach amerikanisch-europäischem Muster.

¹⁰ Irmela Hijiya-Kirschner: *Das Ende der Exotik. Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart*. Frankfurt/Main 1988, S.139.

Bereits um die Jahrhundertwende (1894) schockierte es die Westmächte durch seinen erfolgreichen Krieg gegen China um den Einfluß in Korea. Als gleichberechtigter Partner der Westmächte im Kampf gegen Rußland erhielt es weitreichende Rechte auf dem chinesischen Festland (1905). Japans rücksichtslose Expansionspolitik wurde erst 1945 durch die amerikanischen Atombomben auf Nagasaki und Hiroshima radikal beendet. Unter dem Diktat der Amerikaner reorganisierte sich Japan ein zweites Mal und entwickelte sich danach zu einer – für den Westen bedrohlichen – Wirtschaftsmacht.

Ungeachtet dieses fortschreitenden Verwestlichungsprozesses hält sich auch heute in Europa das Bild des rätselhaften, unvergleichlichen Japan, das bereits im Mittelalter geprägt wurde und auf völliger Unkenntnis des Realen beruhte. Viele abendländische Karten aus dem Mittelalter stellten die Welt so dar, als schaue man von Gibraltar, dem westlichsten Punkt der bekannten Landmasse, gegen Osten. Dort, am entgegengesetzten Pol, wurde das Paradies vermutet. Der Orient wurde als jener Ort betrachtet, der Gott am nächsten war. Marco Polo schilderte, als er von einem Inselreich namens ‚Zipangu‘ hörte, dieses dementsprechend in exotischen Farben.

Auch als nach der ersten erzwungenen Öffnung des Landes direkte Begegnungen mit der fremden Kultur möglich wurden, hielt sich hartnäckig die Fiktion Marco Polos, da sie die regressiven Träume der Reisenden bediente. Viele Schriften aus der Zeit der Jahrhundertwende gleichen sich: Alles wird als klein und zierlich beschrieben. Die Landschaft gilt als idyllisch, die Menschen als freundlich und kindlich. Auch im Klang der Sprache entdeckt man paradiesische Züge.

Je weiter jedoch der Europäisierungsprozeß des Landes fortschritt, desto schwieriger wurde die Suche der Europäer nach einem noch unberührten ‚Alt-Japan‘. Europäer beklagten nun jenen Prozeß, den sie selbst herbeigeführt hatten. Nach dem Schock, den die Europäer durch die kriegerische Intervention Japans in Korea erlitten hatten, erhielt die Exotisierung Japans eine weitere Ausprägung: Das paradiesische Japan wurde durch das grausame, kriegerische ergänzt, häufig symbolisiert durch den mächtigen Vulkan Fuji. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entwickelte sich zusätzlich der westliche Mythos von Japan als Staat der Superlative. In Buchtiteln wie zum Beispiel: „Nippon, keiner baut mehr Autos – Keiner hat mehr Götter – Keiner ist uns fremder – Der neue ‚Superstaat‘ Japan“ oder „Japan as Number One. Lessons for Americans“¹¹ spiegelt sich die Angst der AutorInnen vor dem Verlust der wirtschaftlichen Vormachtstellung des Westens.

In dem Maße, in dem Japan im Verlaufe seiner Geschichte alles absorbierte, was ihm europäisch bzw. amerikanisch erschien, übernahm es auch die europäischen Japanstereotypen. Wie Hijiya-Kirschnerit und Dale behaupten, haben sich in Japan Diskurse entwickelt, die den Fortbestand des Mythos von der Unvergleichlichkeit und Unzugänglichkeit des Landes zu großen Teilen fördern.¹²

¹¹ Dieter Blum und Erich Follath: *Nippon, keiner baut mehr Autos – Keiner hat mehr Götter – Keiner ist uns fremder – Der neue ‚Superstaat‘ Japan*. Stuttgart 1984; Ezra Vogel: *Japan as Number One. Lessons for Americans*. 1979.

¹² Vgl. Irmela Hijiya-Kirschnerit 1988, S. 139-211; Peter N. Dale: *The Myth of Japanese Uniqueness*. London & New York 1995.

Hijiya-Kirschnerer nennt als Beispiele für diese Nachahmungsstrategie unter anderem die Wiederholung des europäischen Bildes vom paradiesischen Japan in der japanischen Werbung und die unzähligen japanischen Publikationen, die Japan als Supermacht verherrlichen. Der europäische Mythos von der Einzigartigkeit Japans findet seine Entsprechung in der Tendenz des Landes, sich selbst zu exotisieren, um sich nicht von Europa oder den USA überrollen zu lassen. Diese Tendenz zeigt sich nach Meinung Hijiya-Kirschnerers zum Beispiel in dem Argument vieler japanischer Intellektueller, daß die japanische Kultur von Europäern nicht erfaßt werden könne, daß vor allem die japanische Sprache nicht ohne weiteres erlernbar sei. Ein weiteres Indiz ist nach Kirschnerer der geringe Anteil von Auslandsberichten in den Medien und in das allgemein schwachen Interesse an Nicht-Japanischem.

Seit 1995 wird diese Selbstexotisierungsstrategie besonders auf die Probe gestellt. Der hohe Yen-Kurs in diesem Jahr hat in Japan eine erneute Welle der Verwestlichung in Gang gesetzt. Der konservative Politiker Ichiro Ozawa spricht in diesem Zusammenhang von einer „dritten Öffnung Japans“¹³. Nach Darstellung Ziesemers wandelt sich Japan unter dem Druck des hohen Yen vom Export- zum Importland. Ausländische Waren sind billiger als japanische und werden bei Japanern immer populärer. Außerdem werden immer mehr japanische Markenartikel im Ausland hergestellt und reimportiert.

¹³ Bernd Ziesemer: „Dritte Öffnung“. *Wirtschaftswoche* 12.9.1996.S. 46-55.

Nach Zieseimer haben viele junge japanische Unternehmer den Hauptteil ihrer Karriere in Europa und den USA verbracht. Sie betreiben Management nach westlichem Muster und schließen Partnerschaften mit ausländischen Firmen. Immer mehr Ausländer lassen sich in Japan nieder. Vereinzelt besetzen sie bereits hohe Positionen in japanischen Großunternehmen, wie zum Beispiel der Schotte Henry Wallace, der Präsident des Mazda-Unternehmens, der sogar als Sympathieträger in japanischen Medien für seine Produkte wirbt. Seit April 1996 überträgt der Kommerzsender InterFM Radiosendungen in acht Sprachen, als Service für die in Japan lebenden Ausländer – ein Novum in der japanischen Geschichte. Gerade in der Zulassung fremder Sprachen im eigenen Land zeigt sich, laut Zieseimer, daß Japan, unter ökonomischem Druck, erneut mit vielen Tabus gebrochen hat. Auch in der Alltagskultur Japans schlägt sich der rapide Wandel nieder. Ein Beispiel dafür, das in den westlichen Medien besonders hervorgehoben wird, ist die zunehmende Zahl der Korrekturen der Augenform, denen sich Japanerinnen unterziehen, um europäischer auszusehen. Während sich das moderne Japan den Westen imitiert, existiert das traditionelle Japan in Europa weiterhin als exotischer Traum. In Japan selbst entwickeln sich traditionelle Lebensformen und Denkweisen immer mehr zur Nischenkultur, die jedoch zum Teil durch reimportierte europäische Japan-Klischees gespeist wird¹⁴. Auch für Tawada ist ‚Japan‘ eine Summe von Fremd- und Selbstinszenierungen. In folgendem Zitat bringt sie die vielschichtige

¹⁴ Vgl. Kinya Tsuruta (ed.): *The Walls Within: Images of Westerners in Japan and Images of the Japanese Abroad*, Vancouver 1988.

Fiktionalisierung ihres Herkunftslandes auf den Punkt: „Japan existiert nicht in Europa. Aber außerhalb Europas findet man Japan auch nicht“.¹⁵

3.3 Der inszenierte fremde Blick

Tawadas Vorschlag einer ‚fiktive Ethnologie‘, die aus einer erfundenen Fremdperspektive heraus die eigene Welt beschreibt, erwächst aus ihrer persönlichen Erfahrung. Die Schriftstellerin stammt aus einer hochgradig europäisierten Kultur, lebt seit 1982 in Europa und drückt sich inzwischen überwiegend in einer europäischen Sprache aus. Wie die Autorin in einem Interview bekennt, fiel es ihr bereits zu Anfang ihres Deutschlandaufenthaltes sehr schwer, Europa als Fremde wahrzunehmen.¹⁶ Heute muß sie ihre Perspektive verfremden, um den von ihr gewünschten ‚ethnologischen Blick‘ auf den deutschen Alltag werfen zu können:

Ich muß mir, um Europa sehen zu können, eine japanische Brille aufsetzen. Da es so etwas wie eine japanische Sicht nicht gab oder gibt – und für mich ist es keine bedauerliche Tatsache – ist diese Brille zwangsläufig fiktiv und muß ständig neu hergestellt werden. Meine japanische Sicht ist insofern keinesfalls authentisch, trotz des Faktums, daß ich in Japan geboren und aufgewachsen bin. Meine japanische Brille ist aber kein Instrument, das man einfach in einem Laden kaufen kann. Ich kann sie auch nicht nach Laune aufsetzen und abnehmen. Diese Brille ist durch meine Augenschmerzen entstanden und wuchs in mein Fleisch hinein, so wie mein Fleisch in die Brille hineinwuchs.¹⁷

Die ‚japanische Sicht‘ die sich die Autorin zulegt, um ihren Blick auf den deutschen Alltag zu schärfen, ist eine stereotype europäische Konstruktion.

¹⁵ Yoko Tawada: „Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht“. *Talisman*. 1996. S. 50.

¹⁶ Saalfeld 1998, S.189.

¹⁷ Yoko Tawada: „Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht“. *Talisman*. 1996. S. 50.

Während sie diese Erfindung für ihre eigenen kreativen Zwecke nutzt, wird sie zu einem Teil ihrer Persönlichkeit, von dem sie sich nicht mehr lösen kann. Das ‚Japanische‘ ihrer Perspektive erscheint teils selbst gewählt, teils aufgezwungen. Auch wenn die Autorin ihre angenommene Fremdperspektive nicht ablegen kann, so entwickelt sie doch eine Distanz zu ihr. Die Tatsache, daß hinter ihrer ‚japanischen Brille‘, keine ‚wahre‘ Identität zum Vorschein kommt, sondern eine vielfach überformte, findet sie nicht bedauerlich, denn der hybride Blick hinter der Brille verhindert, daß sie sich mit ihrer künstlichen Fremdperspektive identifiziert.

Tawadas komplexes und widersprüchliches Bild der ‚japanischen Brille‘ widerlegt Rezeptionsansätze wie die Ackermanns, die die Literatur von ImmigrantInnen auch heute noch als ‚Ausländerliteratur‘ klassifizieren, ihnen pauschal eine extreme Außenperspektive auf die deutsche Gesellschaft zuschreiben und ihren Wert hauptsächlich in der sozialen Aufklärung sehen¹⁸. Tawadas Sichtweise gleicht, wie sie selbst im Interview andeutet, schon fast einer Innenperspektive.

Die Motivation, die ihrer Verfremdungsstrategie zugrundeliegt, rückt in die Nähe vieler einheimischer SchriftstellerInnen, die wie Wellershoff, danach streben, „[...] der Welt die konventionelle Bekanntheit zu nehmen und etwas von ihrer ursprünglichen Fremdheit und Dichte zurückzugewinnen [...]“¹⁹,

¹⁸ Irmgard Ackerman: „Deutsche ver-fremdet gesehen. Die Darstellung des ‚Anderen‘ in der ‚Ausländerliteratur‘“. Paul M. Lützeler (Hg): *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt/Main 1996, S. 211-221.

¹⁹ Dieter Wellershoff: „Wiederherstellung der Fremdheit“. Alois Wierlacher & Corinna Albrecht: *Fremdgänge. Eine anthologische Fremdheitslehre*. Bonn 1995, S. 29-31. Zitat: S.31.

wenn auch die Ausgangssituation Tawadas nicht mit der von Einheimischen identisch ist.

Aus ihrer künstlichen Perspektive entwirft Tawada Szenarien der Fremdbegegnung. Ihre ‚Japanerinnen‘ begeben sich auf eine Entdeckungsreise nach Europa, setzen sich dabei mit den vielfältigen Europamythen auseinander und erleben ekstatische Momente der Entgrenzung. Auf Geschäftsreisen von West- nach Ost-Europa werden sie von ihren eigenen Fremdheitsängsten überwältigt. Als Touristinnen werden sie abrupt in eine rätselhafte Welt hineingeworfen, die eine Fülle unbekannter Zeichen enthält. Sie erleben die Lust am experimentellen Entschlüsseln, entdecken aber auch die Grenzen ihrer kulturellen Kompetenz. Als Immigrantinnen verlieren sie langsam ihre Distanz zur Fremde und betauern zugleich den Verlust des ‚Mutterlandes‘. Sie wachsen in die fremde Sprache hinein und erleiden in ihr die vielfältigen rassistischen und sexistischen Diskriminierungen als Angehörige einer ethnischen Minderheit.

Tawadas Inszenierungen beziehen sich auf Fremdheitserfahrungen, die durchaus Bestandteile realer Migrations- und Einwanderungsprozesse sein können und in vielen Texten von ImmigrantInnen ihren Niederschlag finden. Dennoch lassen sich aus ihnen nicht ohne weiteres Schlußfolgerungen über historische und soziokulturelle Gegebenheiten ableiten, wie Wierschke dies vorschlägt, denn die Fremdbegegnungen, die die Protagonistinnen erleben, finden fast ausschließlich in ihren Köpfen statt. Das Europa, mit dem sie

konfrontiert werden, bleibt eine „Summe von Bildern“.²⁰ Tawadas Protagonistinnen sind Theaterfiguren. Ihre Handlungen und Aussagen sind gespickt mit Klischees. Ihre Geschichten enthalten keine Informationen über historische und soziokulturelle Gegebenheiten, sondern offenbaren die Macht der Sprache, die das Denken und die Wahrnehmung der Menschen steuert und zur Verfestigung von Vorurteilen beiträgt.

3.4 Die Integration des Nichtsprachlichen in die Schrift

Trotz ihrer kritischen Haltung gegenüber der Repräsentation des Fremden durch die Ethnologie steht Tawada dem Gestus der Fürsprache nicht gänzlich ablehnend gegenüber. Bereits in ihrem Zitat über den toten Schamanen zeigt sich ihr starkes Engagement für erloschene Kulturen. Da Tote keinen Körper und keine Stimme besitzen, bleiben ihre Perspektiven unbeachtet und ihre Erzählungen ungehört. Nur die Repräsentation durch die Lebenden bietet diesen aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen die Chance, die Geschichte aus ihrer Sicht darzustellen. Die Autorin spricht über diese Dimension der Repräsentation in ihrem Aufsatz „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“²¹. In Nô-Spielen tritt ein Schauspieler in der Maske einer toten Person – in der Regel einer Frau – auf die Bühne. Indem er sich diese Maske aufsetzt, macht er auf der Bühne das in der Alltagsrealität Nicht-Erfahrbare hörbar und sichtbar. In

²⁰ Tawada: „Eigentlich darf man es niemandem sagen [...]“ 1996, S. 50.

²¹ Yoko Tawada: „Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“ .Sigrid Weigel (Hg): *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*. Köln u.a. 1992. S. 65-75.

ihrer Maske stellen die Schauspieler die Geschichte aus der Perspektive der getöteten Verlierer dar und offenbaren damit jene Aspekte, die in der dominanten Geschichtsschreibung meist ausgespart werden. Da im Nô-Spiel aber ein Lebender eine Tote, beziehungsweise ein Mann eine Frau spielt, wird die Geschichte der Toten auf doppelte Weise entstellt. Auf der Bühne erscheinen heterogene Figuren und die Zuschauer eines Nô-Spiels können sich niemals der Illusion hingeben, daß die Geschichte der Toten authentisch ist. Dennoch ist es, wie Tawada betont, von großer Wichtigkeit, daß das aus der Gesellschaft Ausgeklammerte – wenn auch in nicht-authentischer Form – an die Öffentlichkeit gebracht wird.

Tawadas Engagement für das aus der gesellschaftlichen Öffentlichkeit und der diskursiven Sprache Verdrängte offenbart sich in ihrer literarischen Strategie. Ihre Schreibweise orientiert sich an den Strukturprinzipien des nächtlichen Traumes, einer körperlichen Kommunikationsform, die im Verlauf eines jahrhundertelangen Zivilisationsprozesses aus der Öffentlichkeit ins Privatleben des Einzelnen und schließlich ins Unbewußte verdrängt wurde. Der Nachtraum gilt als Phase im Alltag des Menschen, in der der Verstand ausgeschaltet ist und das Unbewußte die Führung übernimmt. Alle Ordnungsprinzipien, die das Leben im Wachzustand bestimmen, sind in der Phase des Traumes außer Kraft gesetzt. Der Traum folgt den Gesetzen des Körpers, die den Gesetzen der Ratio entgegenwirken. Tawada integriert die anarchischen Elemente des Traumes in die Schrift, um diesen aus dem Alltagsbewußtsein verdrängten Wirklichkeitsbereich wieder in die Öffentlichkeit zu bringen. Zugleich nutzt sie die Konstruktionsprinzipien des

Traumes für ihr kreatives Spiel mit den großen Theorien über kulturelle Fremdheit und sexuelle Differenz. Die Anarchie des Traumes fließt in die Texte ein und zerstört deren narrativen Strukturen. Die ordnende Macht der Sprache wird gebrochen und die Theorien verlieren ihre Autorität.

Andererseits wird jedoch die subversive Kraft des Traumes gezähmt, sobald sie in das Ordnungssystem der Sprache eingeführt und als Werkzeug in einer intentionalen literarischen Inszenierung gebraucht wird. Tawadas Schreibweise lebt von der immerwährenden Spannung zwischen der unrationalen Körperlichkeit und der rationalisierenden Sprache.

Wie bereits in Kapitel 1 kurz angedeutet fühlt sich Gelzer angesichts Tawadas traumartiger Schreibweise an literarische Traditionen, wie zum Beispiel den Dadaismus, die konkrete Poesie und die *écriture féminine* erinnert.²² Diese Assoziationen werden allerdings von Tawada selbst provoziert, indem sie aus Werken von bedeutenden Vertretern dieser Richtungen in ihren eigenen Texten zitiert. Gelzer verweist außerdem auf Verbindungen zwischen Tawadas Traumtechnik und der Zeichentheorie von Roland Barthes sowie einigen theoretischen Überlegungen von Walter Benjamin. Die herausragende Bedeutung dieser Theorien wird ebenfalls von der Autorin selbst ausdrücklich angesprochen.

²² Gelzer 1999, S. 67-91.

KAPITEL 4

TAWADAS FREMDHEITSINSZENIERUNGEN

4.1 Die Reise als Motiv und Metapher in Prosatexten Yoko Tawadas

Als Neunzehnjährige reiste Yoko Tawada mit der Transsibirischen Eisenbahn zum ersten Mal nach Europa. Ihre Reiseerfahrungen verarbeitet sie in vielen Texten, vor allem aber in den Erzählungen „Wo Europa anfängt“ (1988), „Das Leipzig des Lichts und der Gelatine“ (1991) und „Fersenlos“ (1994), die in diesem Kapitel besondere Berücksichtigung finden.

4.1.1 (Bahn-) Reisen als Schlüsselerfahrungen der Migration und als Metapher in der deutschsprachigen Literatur von Einwanderern

Das Reisen mit dem Zug, der Aufenthalt auf Bahnhöfen und der Umgang mit Koffern sind zentrale Erfahrungen in vielen Migrationsprozessen. In der deutschsprachigen Literatur von Einwanderern ist die (Zug)-Reise ein herausragendes Motiv. Außerdem dient die Reise, einschließlich der damit verknüpften Requisiten und Alltagshandlungen, als Metapher zur Entwicklung einer Vielfalt von Modellen migrantischer Identität. Die folgende Kurzdarstellung der Behandlung des Reisemotivs in der Literatur von ImmigrantInnen soll als Folie für die Diskussion der Texte Tawadas dienen.

Zu Beginn der Arbeitsmigration, war der Zug ein typisches Verkehrsmittel der ‚Gastarbeiter‘ für die Reise zwischen Herkunfts- und Aufnahmeland. Der Koffer wurde in dieser Zeit zur Metapher des Reisens aus Not. Er war der mobile Behälter, in dem der Reisende die Fragmente seiner Migrationsgeschichte, seine Hoffnungen und seine Träume mit sich

herumtrug. Träume können, wie Ekkehart Schmidt behauptet, sehr widerstandsfähig gegenüber der Realität außerhalb des Koffers sein. „Seinen Koffer irgendwann auf den Sperrmüll zu stellen – das ist immer auch eine symbolische Umsetzung der Einsicht, seine Traumreise nicht mehr unternehmen zu können. Träume können auch Schäume sein.“¹ Der Koffer ist aber auch ein Zeichen der inneren Unstetigkeit: „Wer einmal auf dem Koffer saß, kann sich nie wieder von ihm frei machen.“²

Texte der ‚Gastarbeiterliteratur‘, in denen Zugreisen bzw. das Warten auf Bahnhöfen und der Koffer als Requisit eine Rolle spielen, entstanden zu einer Zeit, in der sich bereits abzeichnete, daß die Arbeitsmigration nicht unbedingt zu schnellem Wohlstand führte und der Aufenthalt in Deutschland ein Dauerzustand werden würde. Franco Biondi dokumentiert in seinen Werken mit Hilfe des Reisemotivs die langsame Entwicklung der ArbeitsmigrantInnen- zur Minderheitenidentität. In seiner Erzählung ‚Passavantis Rückkehr‘ (1976) wird der Koffer zum Symbol der enttäuschten Hoffnungen auf eine erfolgreiche Rückkehr in die Heimat: „Er fuhr nach Deutschland mit einem Pappkoffer, und mit einem solchen kehrte er zurück.“³ Auch das stagnierende verklärte Bild der Heimat, das Passavanti während seines Aufenthalts in der Fremde kultiviert hat, wird bei der Ankunft in Italien mit der Realität konfrontiert und zerstört. Trotz der Desillusionierung läßt sich der Gedanke an Rückkehr nicht so leicht

¹ Ekkehart Schmidt: „Ein Koffer voller Träume. Die Vorstellungen von MigrantInnen im Wechselspiel mit den Signalen der Aufnahmegesellschaft.“ *Betrifft* 3/1997, S.4-11. Zitat: S.4.

² Dursun Tan: „Bruchstücke im Gepäck“. *Betrifft* 3/1997, S.12-14. Zitat: S.14.

³ Franco Biondi: „Passavantis Rückkehr“. Derselbe: *Passavantis Rückkehr*. Erzählungen. München 1985, S.39.

aufgeben. Während Passavanti „vielleicht jetzt endgültig“⁴ seine Heimat in Richtung Deutschland verläßt, fährt ein Emigrantenzug in Gegenrichtung an ihm vorbei.

Auch Biondis Roman *Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft* (1991)⁵ impliziert, daß bei Emigranten der ersten Generation die Loslösung von der Heimat ein niemals ganz abgeschlossener Prozeß ist. Die räumliche und zeitliche Distanz vom Heimatort kann das Bedürfnis nach Klärung der eigenen Herkunft verstärken, sie kann aber auch die ernsthafte Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit verhindern. Der Protagonist Dario entschließt sich nach langer Abwesenheit in sein italienisches Heimatdorf zu reisen, um dort seiner Herkunftsgeschichte nachzuspüren und seine Befunde in einem Roman niederzuschreiben. Er verfolgt die Absicht, die Fäden seiner Vergangenheit in Italien mit denen seiner Gegenwart in Deutschland zu verknüpfen und beide Aspekte seiner Identität miteinander zu versöhnen. Auch wenn sein Vorhaben mißlingt, denn seine Herkunft bleibt verworren und sein Ich weiterhin gespalten, so gewinnt er doch die Erkenntnis, daß die ihm verhaßte Herkunft der eigentliche Beweggrund für seine Emigration war. Die Romanfigur Franco Biondi, Darios spöttisches alter ego, formuliert diese Erkenntnis mit den Worten: „So eine lange Reise über Tausende von Zeilen, nur um zu entdecken, daß die Flucht in die Fremde ein Weg in deine Herkunft geworden ist [...]“⁶. Biondi präsentiert in seinem Roman die verschiedenen Zerreißproben, unter denen Schriftsteller in der Emigration zu leiden haben.

⁴ Biondi 1985. S.60.

⁵ Franco Biondi: *Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft*. Tübingen 1991.

⁶ Biondi 1991. S. 352.

Er zeigt die unauflösbaren Spannungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Italien und Deutschland, sowie zwischen realer Migrationserfahrung und der literarischen Reise auf dem Papier.

In Biondis Roman *In deutschen Küchen* (1997) scheint die Reise des Emigranten schließlich abgeschlossen, da er sich der Minderheitengesellschaft der Bundesrepublik zugehörig fühlt. In Retrospektive auf seine ersten Jahre als ‚Gastarbeiter‘ kann er bemerken:

Damals war mir noch nicht bewußt, daß die Züge der Emigration nur ein Hin und kein Zurück haben. So konnte ich damals auch noch nicht fühlen, daß meine Person erst einmal dem Niemandsland gehörte, dann endgültig den Minderheiten. Das wäre auch ein zu kühner Entschluß gewesen.⁷

Jedoch ist der Platz, den der Protagonist als Angehöriger einer ethnischen Minderheit in der deutschen Gesellschaft einnimmt, noch ungesichert. Sein Verhältnis zur Aufnahmegesellschaft bleibt, so lange er dort noch nicht voll integriert ist, in der Schwebe.

Der Aufenthalt im Niemandsland, das Pendeln zwischen zwei Gesellschaften bzw. Kulturen, denen man nur teilweise angehört, sind Zustände, die auch das Leben der zweiten Generation ehemaliger Gastarbeiter prägen. Der Generationskonflikt verleiht diesen Befindlichkeiten jedoch eine weitere Dimension. Die krassen Unterschiede zwischen der Kultur der ethnischen Diaspora und der Mehrheitskultur im Aufnahmeland und der starke Anpassungsdruck der von beiden Seiten auf die Betroffenen ausgeübt wird, finden sehr häufig ihren literarischen Ausdruck in der Metapher der täglichen imaginären Reise zwischen

⁷ Franco Biondi: *In deutschen Küchen*. Frankfurt/M 1997. Zitat entnommen aus Katja Möhrle: „Franco Biondi. Ein literarischer Spurensucher“. Caroline Lüderssen & Salvatore Sanna: *Letteratura de-centrata. Italienische Autorinnen und Autoren in der Bundesrepublik*. Frankfurt/Main 1995, S. 99-108. Zitat: S. 106.

Herkunfts- und Aufnahmeland, so zum Beispiel in einem Gedicht von Alev

Tekinay:

Und jeden Tag fahre ich / zweitausend Kilometer / in einem imaginären Zug /
hin und her, / unentschlossen zwischen dem Kleiderschrank und dem Koffer, /
und dazwischen / ist meine Welt.⁸

Hier wird zum einen das Pendeln zwischen dem statischen Kleiderschrank und dem mobilen Koffer angesprochen. Zum anderen deutet das Gedicht auch die Unschlüssigkeit des/der Reisenden beim Kofferpacken an: Welche der im Schrank aufbewahrten Fragmente sollen für die Reise ausgewählt werden?

Die (Zug-) Reise als Erfahrung des Exils, bzw. als Metapher für die Orientierungssuche intellektueller Türkinnen zwischen ethnischen und geschlechtsspezifischen Normen findet sich häufig in den Texten Aysel Özakins. Für die Protagonistin in ihrer Erzählung *Die Leidenschaft der Anderen* (1983)⁹ zum Beispiel, ist die Lesereise durch die Bundesrepublik eine Möglichkeit, die Ruinen ihrer Existenz hinter sich zu lassen, sich während der vielen Reise-Stationen ständig neu zu positionieren und so ihre Stellung als Türkin in der fremden Gesellschaft auszuloten. Da sie sich jedoch bei jedem Aufenthalt nur als Außenseiterin positioniert, bleibt ihr nichts anderes übrig, als immer wieder aufzubrechen und die Reise fortzusetzen.

⁸ Alev Tekinay: „Dazwischen“. Biondi, Franco et al. (Hg): *Zwischen zwei Giganten*. Bremen 1983. S. 59.

⁹ Aysel Özakin: *Die Leidenschaft der Anderen*. Hamburg & Zürich 1992. (Erstveröffentlichung Berlin 1983).

Die hier dargestellten Texte Özakins, Tekinays und Biondis zeichnen sich durch den starken Leidensdruck aus, der auf ihren Erzählfiguren lastet. Schwerwiegende Existenzkrisen bilden die auslösenden Momente ihrer Reisen. Wurzellosigkeit wird ausnahmslos als schmerzhaft Erfahrung angesehen.

Der bereits im zweiten Kapitel besprochene Karawanserei-Roman von Emine Sevgi Özdamar stellt dagegen den Erfahrungsgewinn als positiven Aspekt des Reisens in den Vordergrund, der auch dann nicht an Relevanz verliert, wenn das Reisen durch materielle Armut und politische Unruhen motiviert ist. Die Autorin stellt die Sozialisation ihrer Protagonistin als ewige Reise dar, die bereits vor deren Geburt mit einer Fahrt im Zug beginnt und – zumindest vorläufig – mit einer Fahrt im Emigrantenzug nach Deutschland endet. Mit ihrer Lebensreise setzt die Ich-Erzählerin eine Familientradition fort, die das Leben von drei Generationen entscheidend prägt.

Aus der Perspektive der Ich-Erzählerin erscheint die Haltlosigkeit der Familie einerseits als tragischer – aus der Not geborener – Normalzustand. Andererseits stellt sie sich als Chance dar: Die schier unzähligen Eindrücke, Begegnungen und Ereignisse, die die Protagonistin auf ihrem Weg durch die Türkei sammelt, werden zu Wurzelfragmenten, die die Protagonistin als wertvolles „Gepäck“ mit nach Deutschland nimmt. Das den Titel des Romans prägende Bild der Karawanserei verknüpft die Lebensweise der porträtierten modernen städtischen Familie außerdem mit den uralten, nomadischen Traditionen ihres Kulturraumes. Es beschwört die Erinnerung

an eine Lebensform herauf, die durch den Bruch mit der arabischen Kultur und ihrem Ersatz durch westliche Werte vom Verschwinden bedroht ist.

Die Protagonistin führt diese Lebensweise in gewisser Weise fort und reintegriert diese verdrängten Traditionen in ihre eigene kulturhistorische Identität.

Özdamar selbst betrachtet das Reisen als ihre bevorzugte Lebensform. Die Autorin fühlt sich am wohlsten, wenn sie sich durch jenen Raum bewegt, der *zwischen* nationalen und kulturellen Kategorien liegt: „Ich bin Mensch vom Weg, am liebsten ist mir im Zug zu sitzen zwischen den Ländern. Der Zug ist ein schönes Zuhause“¹⁰. Zehra Çirak geht in ihrem Lebensentwurf noch einen Schritt weiter. Die Sehnsüchte, die sich in ihrem Gedicht „Spaziergänge ohne Schranken“ ausdrücken, gehen über die Bewegung zwischen festgefügtten Polen hinaus und zielen stattdessen auf eine von jeglichen Zwängen befreite, nur vom Zufall bestimmte Identitätsentwicklung hin:

Leyla geht auf Bahnhöfen umher/sie wartet nicht mehr ohne Ruh/weder auf den Intercity/noch auf den Orientexpress/sie hat sich eine Eigenlok erdacht/die pfeift und dampft und rollt/auf fahrplanlosen Wörterschienen/und während die eine Leyla gleisweise geht/kommt die andere Leyla stationsweise an/auf Kopfbahnhöfen weiß sie/kann sie ihren Zug nur in eine Richtung verpassen/und Leyla bedauert sehr/daß es keine lebenslangen Tickets/für allweltfreundliche/ Allzweckstrecken gibt/beim Fahrkartenschalter verlangt sie/ohne auf die Uhr zu schauen/eine Rückfahrkarte/doch bei der Frage/von wo nach wohin/da tut sie so/als wisse sie es nicht.¹¹

In ihrer Sehnsucht nach einer Bewegung, die den Konventionen entgeht oder sie sogar durchbricht, treffen sich die Lebensentwürfe von Migrantinnen mit denen des postmodernen Feminismus. So wird die fast

¹⁰ Die Autorin in Angelika Burkhard: „Vom Verlust der Zunge. Annäherungen an das Fremde: Emine S. Özdamar im Literaturhaus“. *Frankfurter Rundschau* Nr. 46, 23.2.1991.

¹¹ Zehra Çirak: „Spaziergänge ohne Schranken“. *Fremde Flügel auf eigener Schulter. Gedichte*. Köln 1994, S. 123.

verlorengegangene Lebensform des Nomadentums von einigen Feministinnen als Metapher neu belebt. Rosi Braidotti entwickelt die sehr komplexe Vorstellung eines geistigen Nomadentums, bei der das Subjekt ganz bewußt allen Definitionen der Zugehörigkeit entsagt. Im Zentrum des intellektuellen Nomadentums liegt, Braidotti zufolge, die kontinuierliche Vorwärtsbewegung.¹² Nomaden bewegen sich von einem Erfahrungsschauplatz zum anderen, ohne sich zu identifizieren. Ihre Zugehörigkeitsbekenntnisse sind allenfalls gespielt. Auf ihren Wanderungen widerstehen sie der Festfahrenheit geschriebener Landkarten, indem sie ihre eine viel ursprüngliche Ordnung entgegensetzen. Sie lesen die uralten, für das zivilisierte Auge unsichtbar gewordenen Spuren der Natur und richten sich nach einem archaischen Zeitverständnis.

Auch Christa Thürmer-Rohr sucht nach einem Lebensmodell, das die Vorstellung einer fixierten Identität verneint. Allerdings wählt sie, ebenso wie Zehra Çirak, das Bild des Vagabundierens als Grundlage ihres Entwurfs. Während Nomaden sich auf vorgezeichneten Pfaden bewegen, reisen Vagabunden völlig ungeplant. Ihre Bewegung wird allein vom Zufall bestimmt. Thürmer-Rohr zufolge bietet die Lebensform des ‚Vagabundierens‘ den Frauen die Chance, sich von einem überkommenen Weiblichkeitsbild zu befreien. Indem sie sich von dem Stereotyp der schutzbedürftigen Frau verabschieden, verzichten sie auf die trügerische Geborgenheit und gewinnen dadurch ihre Bewegungsfreiheit zurück:

Vagabundieren wird zum Symbol des Lebensversuchs, der an das Vertraute nicht anknüpft, der Vertrautes nur zum Anlaß nimmt, falsche Heimstätten wieder zu verlassen, der nicht nach ‚Identität‘ sucht, dieser fixen Idee. Heilung

¹² Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York 1994.

von jedem Mitgefühl, das Urteile möglich macht. Das heißt: mich nicht einfangen lassen. Ein Weg zwischen Erschöpfung und Neugierde. Eine andere Liebe zum Leben.¹³

Auch für Yoko Tawada ist das Reisen eine zentrale Lebenserfahrung. Ständig pendelt sie zwischen Deutschland und Japan und veröffentlicht ihre Texte in beiden Ländern. Um die Routine ihres Lebens in zwei Kulturen zu durchbrechen, unternimmt sie häufig Lesereisen und nimmt an internationalen Schreibprojekten teil. So besuchte sie zum Beispiel im Rahmen des im Forum Stadtpark 1992 initiierten Projekts „Absolut Homer“ die Lofoten¹⁴. Immer wieder provoziert sie den Aufbruch und läßt sich zur Fremden werden. Yoko Tawada reist nicht aus Not, sondern vor allem aus intellektueller Neugier. Ihre erste Europa-Reise unternahm sie, weil sie jenen Kontinent kennenlernen wollte, aus dem die Bücher stammten, die sie in Japan studierte. Die mangelnde Not erlaubt ihr einen leichten, spielerischen Umgang mit dem Thema ‚Reisen‘. Das Kofferpacken wird Anlaß zu lustvollen Wortspielen:

Reisende in Deutschland packen ihre ‚Siebensachen‘ ein. [...]. Seit einigen Jahren bekomme ich oft, nachdem ich meinen Koffer gepackt habe, das Gefühl, dass mir noch etwas Wichtiges fehlt. Es gibt eine achte Sache, die mir ins Ohr flüstert: Du hast mich vergessen. [...]. Soll ich sie wirklich mitnehmen? Sie ist vielleicht überflüssig oder sogar schädlich, denn sie zerstört die magische Einheit der Zahl Sieben.¹⁵

¹³ Christa Thürmer-Rohr: *Vagabundinnen. Feministische Essays*. Berlin 1988, S. 7f.

¹⁴ Vgl Yoko Tawada in Walter Grond: *Absolut Homer*, Wien & Graz 1995, S.187-204; außerdem Tawadas Erzählung „Notizen auf den Lofoten“. *Talisman*. Tübingen 1996, S. 90-92.

¹⁵ Yoko Tawada: „Auf der Suche nach der achten Sache. Vom Kofferpacken, von einem reisenden Dichter und dem Gott, der das Fernweh hervorruft.“ *NZZ-Folio*, Juni 1996. S. 22-23. Zitat: S.22.

In ihren Texten stellt sie das Reisen als Möglichkeit der Grenzüberschreitung, der Perspektivenverschiebung und Entgrenzung dar. Sie beleuchtet aber auch Momente der Stagnation, in denen sich die durch das Reisen in Bewegung geratenen Grenzen wieder verfestigen. Mit ihren Entwürfen für die Formung migrantischer Identität nimmt sie Stellung zu den hier bereits angerissenen Modellen. Sie behandelt die Spannung zwischen Ost und West, Herkunft und Ziel, Vergangenheit und Gegenwart, Aufbruch und Rückkehr, Nichtseßhaftigkeit und Ankunft. Sie betrachtet das Reisen als Bewegungsform, als Entwicklungsprozeß und als Wahrnehmungsweise. Schließlich nimmt sie Stellung zu der seit vielen Jahren diskutierten Spannung zwischen dem authentischem Reiseerlebnis und seiner Repräsentation in der Schrift. Zu diesem Problem bemerkt Peter J. Brenner: „Der Reisende als Lügner und der Reisebericht als Gattung, deren Wahrheitsgehalt wenig Vertrauen verdient, gehören zu den Topoi, welche die Reiseliteratur seit ihren antiken Anfängen begleitet haben.“¹⁶

¹⁶ Peter J. Brenner: „Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts“. Ders. (Hg): *Der Reisebericht*. Frankfurt/Main 1989, S.14-50. Zitat: S.14.

4.1.2 Wo Europa anfängt

Für ihre erste Europareise wählte Tawada ein Transportmittel, das ebenso zum Mythos geworden ist wie der Orient-Express. Angesichts des Massentourismus und der modernen Transportmittel, die es ermöglichen, daß Distanzen zwischen Japan und Europa bequem und relativ preiswert überwunden werden können, mutet eine Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn anachronistisch an. Gerade deshalb gehört sie zu den Wunschträumen vieler WesteuropäerInnen. In einer Zeit, in der fast alle Teile der Erde erschlossen sind, befriedigt der Traum von einer Fahrt mit der längsten Bahn der Welt die Lust nach Abenteuer und Strapazen, nach der Entdeckung und Eroberung weit entfernter fremder Gebiete: „Die Transsib, wie die längste Bahn unter den Zugreisenden gern abgekürzt wird, ist [...] schlicht das größte Abenteuer, das heute noch auf dem Schienenstrang möglich ist, der meistgeträumte Traum einer Erlebnisreise auf Schienen.“¹⁷

Folgt man einer These Weigels, so bindet jede Reise von West nach Ost, die die Grenzen Europas überschreitet, die Reisenden und Schreibenden in traditionsreiche Diskurse über Kolonialismus, Imperialismus, Eurozentrismus und Exotismus ein. Angesichts des Textes *Legende Transsib* (1985) von Helga Novak muß die Eindeutigkeit der West-Ost-Perspektive, die der Aussage Weigels zugrunde liegt, jedoch in Frage gestellt werden. Mit einer Transsibreise versuchte sich die 1966 aus der DDR ausgebürgerte Novak einen Kindheitstraum zu erfüllen: Als

¹⁷ Bernd Schiller: *In großen Zügen*. Hamburg 1988, S.193.

Zehnjährige erlebte sie die Befreiung Berlins durch sibirische Soldaten. Da sie jedoch wegen ihrer Schwierigkeiten mit dem DDR-Regime kein Visum bekam, erdachte sie sich eine Transsib-Reise auf dem Papier: „Sibirien ist dann die Leinwand meiner Träume geworden“.¹⁸

Tawada unternimmt ihre Transsibreise von Ost nach West. Auf ihrer Entdeckungsfahrt erkundet sie die Ursprünge des außerordentlichen Verwestlichungsprozesses, den Japan durchlaufen hat und der ihr eigenes Denken und Handeln entscheidend prägt. Die langsame, umständliche Reise rückt das dem heimatlichen Japan durch Verwestlichung und Globalisierung kulturell sehr nahegekommene Europa wieder in weite Ferne. Es wird wieder zur extremen Fremde, an die sich die Schriftstellerin langsam herantastet. Dabei setzt sie sich mit den unterschiedlichen in Japan kursierenden Europamythen auseinander und geht dem Prozeß ihrer eigenen, durch Europäisierungsprozesse ausgelösten Selbstentfremdung auf den Grund.

In der Erzählung „Wo Europa anfängt“¹⁹ spürt die Protagonistin den Lebensträumen ihrer Eltern nach. Nach einem Besuch des Theaterstückes *Die Drei Schwestern* von Cechov²⁰ wird der Ausspruch „Nach Moskau“ zum geflügelten Wort in der Familie der Protagonistin. Dreimal ausgesprochen wirkt das Zitat wie eine Beschwörungsformel, wenn die Eltern über ihre unerfüllbaren Träume sprechen. „Moskau“ ist die Stadt in der man niemals ankommt. Sie ist der Ort hinter der Theaterbühne, die

¹⁸ Helga Novak: *Legende Transsib*. Darmstadt/Neuwied 1985, S.96.

¹⁹ Yoko Tawada: „Wo Europa anfängt“. Dieselbe: *Wo Europa anfängt*. Tübingen 1991, S.65-88. Im Folgenden als ‚Wo Europa anfängt‘ im Text zitiert.

²⁰ hier wird die Schreibweise des Namens übernommen, die Tawada in ihrer Erzählung verwendet.

Kulisse vor der die Theaterfiguren und die Zuschauer ihre Träume ausagieren. Für den kommunistisch orientierten Vater ist „Moskau“ vor allem der Ausgangspunkt der Weltrevolution. Da ihn seine Gesinnung in seiner Heimatstadt Osaka zum Außenseiter macht, zieht er nach Tokio. In seinem Gepäck führt er einen kaputten Wecker mit, den er mit Ironie den „Hahn der Revolution“ nennt. Wie er betont, zeigt gerade ein kaputter Wecker zweimal am Tag die korrekte Zeit an: „Die Zeit läuft von alleine, dafür braucht man keinen Wecker [...] und wenn alles soweit ist, wird die Stadt von den Stimmen der Unterdrückten so voll sein, daß man keinen Wecker mehr hört.“ (Wo Europa anfängt, 72). Seine Haut ist mit in roter Schrift aufgetragenen, sich überlagernden Kalenderdaten überzogen, die den erhofften Beginn der Weltrevolution anzeigen.

Während sich der Lebenstraum des Vaters auf die Zukunft der Weltgesellschaft bezieht, richtet sich der Traum der Mutter auf die ganz persönliche Vergangenheit. Sie wünscht sich ihre verlorene Kindheit zurück. Sie möchte den vorgezeichneten Lebensweg, der unweigerlich mit dem Tod endet, verlassen und sich im Niemandsland verlieren. Ihr Lebenswunsch verbindet sich deshalb nicht mit der Ankunft in Moskau, sondern mit der endlosen Reise durch Sibirien. Die Unerfüllbarkeit ihres Wunsches kompensiert sie mit exzessivem Lesen. Sie ist auf der Suche nach dem endlosen Roman, der zudem noch so verwirrend ist, daß man sich darin verläuft. „Moskau“ wird für sie zum Standort einer riesigen Bibliothek und Sibirien zu einem Wald aus Büchern.

Während der Vater einen Kompromiß für seinen unerfüllbaren Lebenswunsch entwickelt – er bleibt in Japan und gründet einen Verlag, der

den Namen seiner Traumstadt trägt – gibt die Mutter ihren Wunsch bald auf. Die Tochter ist schließlich die Einzige in der Familie, die die Reise nach Moskau wirklich antritt. Gespräch zwischen Mutter und Tochter:

„Du bist genau wie dein Vater. Ihr habt nur eins im Kopf: nach Moskau zu fahren.“

„Warum fährst DU denn nicht nach Moskau?“

„Weil ihr sonst nicht ankommt. Da ich aber hier bleibe, könnt ihr dort ankommen.“

„Dann fahre ich nicht dorthin und bleibe auch hier.“

„Es ist zu spät. Du bist schon unterwegs.“ (Wo Europa anfängt, 82)

Der Aufbruch nach Moskau bedeutet für die Tochter – wie für alle Reisenden im Text – eine schmerzhaft Abnabelung von den geliebten Angehörigen. Dies wird von der Autorin sehr deutlich in Szene gesetzt durch vom Schiff aus ans Ufer geworfene Luftschlangen, die sich in Nabelschnüre verwandeln und zerreißen. Die Protagonistin steht schließlich an Bord des Schiffes wie eine Neugeborene: „Ich stand am Oberdeck, wie eine Theaterbesucherin, die versehentlich auf die Bühne getreten ist, denn meine Augen beobachteten mich noch mitten aus der Menschenmasse vom Kai her, während ich selbst blind und hilflos auf dem Schiff stand.“ (Wo Europa anfängt, 68).

Mit ihrem Gang aufs Schiff tritt die Protagonistin in eine Übergangsphase ein, in deren Verlauf sich ihre Selbstwahrnehmung verändert. Sie ist noch Teil der Herkunftsgesellschaft, entfernt sich aber bereits von ihr. Sie tritt aus der Passivität und Anonymität ihrer Zuschauerrolle heraus und begibt sich als Akteurin auf die Ebene der inszenierten Träume. Der Aufbruch gibt ihr die Möglichkeit Wunschvorstellungen nun selbst durchzuspielen.

Im Moment des Aufbruchs verliert die Protagonistin ihre Erinnerungsfähigkeit. Ihr ‚Gedächtnis‘, das sie als Luftschlange über Bord wirft, reißt ab. So kann sie den Mitreisenden auch nicht mehr mit Sicherheit Auskunft über ihre Vergangenheit und die Motive und Ziele ihrer Reise

geben. Die eigenen Kindheits- und Jugenderlebnisse, sowie die Lebensgeschichten der Eltern, die nach Aussage der Protagonistin zu ihrem Entschluß nach Moskau zu reisen beigetragen haben, erhalten angesichts ihres Gedächtnisverlustes den Geruch des Fiktionalen. Ihre Erzählungen über den Vater, der – nur mit einem Bündel – nach Tokio zieht und über die Mutter, die als Tochter eines Priesters in einem Tempel aufgewachsen ist, klingen in diesem Licht wie Episoden aus Seifenoperen. Da auf dem schwankenden Schiff jeder Reisende den Drang verspürt, immer wieder seine Lebensgeschichte zu erzählen, um sich in dieser Phase des Übergangs seiner Identität zu versichern, werden während der Reise ständig neue Lügen produziert: „Auf dem Schiff fängt jeder an zu lügen.“ (Wo Europa anfängt, 69).

Auch das während der Reise Erlebte kann die Protagonistin nicht authentisch wiedergeben. Aufgrund des Gedächtnisverlusts wird die Reise zum „Leerraum“ in ihrem Leben (Wo Europa anfängt, 68). Ihr Reisebericht basiert deshalb auf Recherchen, die sie bereits vor der Reise angestellt und einem Tagebuch, das sie nach der Reise verfaßt hat. Er besteht größtenteils aus Mythen, Legenden und Traumberichten, angereichert durch Erlebnisse, Begegnungen und Gespräche, die möglicherweise erfunden sind.

Der Entschluß der Protagonistin über das Wasser zu reisen zeugt von einer Bereitschaft, mit uralten Tabus zu brechen. In der Phase des Aufbruchs werden die Warnungen der Angehörigen über die Gefährlichkeit der Seereise buchstäblich (als Luftschlangen) in den Wind geschlagen. Schon vor Beginn der Reise zweifelt die Erzählerin an den Geschichten, mit denen ihre Großmutter versucht, auf die Ambivalenzen hinzuweisen, die der Begegnung mit fremden Elementen innewohnen. Für die Großmutter bedeutet Reisen „fremdes Wasser trinken“ (Wo Europa anfängt, 66). Sie erzählt ihrer Enkelin die Geschichte eines Mädchens, das eine gefährliche Reise in das Reich des Feuervogels unternimmt, um die Mutter von einer

unheilbaren Krankheit zu befreien. Die Begegnung mit dem Feuer verspricht Wärme, Heilung und Erneuerung. Wer jedoch die Macht des Feuers in Frage stellt, indem er in der Gegenwart des Feuervogels Wasser trinkt, wird mit Kälte, Dunkelheit und Tod bestraft.

Die Protagonistin weist aber nicht nur die Überbewertung der Gefährlichkeit des Fremden zurück, die in dieser Geschichte zum Ausdruck kommt. Sie wendet sich grundsätzlich gegen die Idee des „fremden Wassers“, die die Grenzen zwischen dem eigenen und dem fremden Kontinent festschreibt. Aus ihrer Sicht ist Wasser kein trennendes sondern ein verbindendes Element, das wandlungsfähig ist und Wandlungen hervorbringt. Die Erde ist – wie sie betont – eine Kugel, die hauptsächlich aus Wasser besteht. Wasser unterspült und umhüllt die Inseln Japans. Es schlägt ständig an die Ufer und verändert dadurch die Küstenlinien: „Wie kann man wissen, wo der Ort des fremden Wassers anfängt, wenn die Grenze selbst aus Wasser besteht?“ (Wo Europa anfängt, 68). Auch Sibirien, die 10 000 Kilometer breite Grenze zwischen Japan und Europa, erscheint der Protagonistin nicht als stabiles Festland: durch den Baikalsee dringt das Salzwasser in das Land ein.: „Aber wie war es möglich, daß es hier, mitten im Kontinent, ein Meer gab? Oder ist der Baikal ein durchgehendes Loch im Kontinent? [...] Das Wasser des Baikal wäre dann die Oberfläche der Wasserkugel. Ein Fisch könnte durch das Wasser hindurch die andere Seite der Kugel erreichen.“ (Wo Europa anfängt, 78).

Während der Reise werden Trennungen und Verbindungen zwischen Japan, Sibirien und Europa immer wieder zur Disposition gestellt. Wie die Protagonistin in ihrem Reisebericht besonders hervorhebt, existierte zwischen Sibirien und Japan einmal eine Landbrücke, über die ein kultureller Austausch zwischen den Kontinenten prinzipiell möglich war. Sie erwähnt sibirische Mammutknochen, die in Japan gefunden wurden und

weist darauf hin, daß die Matrjoschka, die heute als typisch russisches Spielzeug gilt, ein japanisches Vorbild hat (Wo Europa anfängt, 83).

Inzwischen ist die Landbrücke zerbrochen und das geologisch jüngere Japan hat sich von Sibirien gelöst. In der Phantasie der Erzählerin gleicht diese Ablösung einer vom Kind selbst provozierten Sozialisation: „In dem Weltatlas des Schiffes sah ich Japan, dieses Kind Sibiriens, das seiner Mutter den Rücken kehrte und alleine im Pazifik schwamm. Sein Körper ähnelte dem eines Seepferdchens, das auf Japanisch ‚Tatsu-no-otoshigo‘ - das verlorene Kind des Drachens - hieß.“ (Wo Europa anfängt, 71).

Im Gegensatz zu Japan blieb Sibirien fest mit dem Festland verbunden und konnte sich einer europäischen Kolonisierung nicht widersetzen. Die Erzählerin bezeichnet Sibirien als „schmale Verlängerung Europas“ (Wo Europa anfängt, 75). Das Gesicht der Landschaft ist, ihrer Beschreibung nach, vom Kolonialismus gezeichnet. Der koloniale Konflikt um Sibirien spiegelt sich in miteinander konkurrierenden Mythen: Der Name des Landes ‚Sibirien‘ ist abgeleitet von einem tatarischen Märchen und bedeutet ‚schlafendes Land‘:

Als der Schöpfer des Weltalls die Schätze auf der Erde verteilte und über Sibirien flog, zitterte er so sehr vor Kälte, daß seine Hände erstarrten und die kostbaren Steine und Metalle, die er darin hielt, herunterfielen. Um diese Schätze vor den Menschen zu verbergen, bedeckte er Sibirien mit ewigem Frost. (Wo Europa anfängt, 75)

Der Prinz, der später die Erde küßt, um das Land aus seinem Schlaf zu wecken und sich seiner Schätze zu bedienen, stammt aus einem europäischen Märchen. Tawadas Protagonistin, die das Gebiet im August durchquert, findet kein schlafendes Land vor. Der sibirische Frost ist verschwunden und die Spuren der Eroberung treten deutlich zu Tage. Wie die Protagonistin in ihrem Reisebericht betont, führen die Gleise auf denen sich die Transsibirische Eisenbahn bewegt, durch Regionen, die nur von

Russen bewohnt werden. Die ursprünglich dort ansässigen sibirischen Volksstämme, deren Mythen die Reiselektüre der Protagonistin darstellen, wurden verdrängt.

Nicht nur die historischen Gegebenheiten sondern auch die Eintönigkeit der Landschaft macht es schwierig, die Grenze zwischen Asien und Europa auszumachen. Die ewig sich wiederholenden Reihen von Birken laufen wie ein langweiliger Film vor den Augen der Protagonistin ab. Die Fensterscheibe im Zugabteil, die wie eine Kinoleinwand wirkt, verhindert, daß die Bilder ins Bewußtsein dringen. Die Reise wird zum angenehmen *bildlosen* Traum. Dennoch scheint es für alle Reisenden wichtig zu sein, den genauen Standort der Grenze zwischen Europa und Asien zu ermitteln. Der Versuch, eine eindeutige und einheitliche Aussage über den Verlauf dieser Grenze zu treffen, scheitert jedoch immer wieder an den unterschiedlichen Perspektiven der Betrachter: Aus der Sicht der Russin beginnt Europa hinter dem Ural, nach Meinung der Japanerin beginnt es in Moskau und der Franzose erklärt lachend: „Moskau sei NICHT Europa.“ (Wo Europa anfängt, 83). Schließlich wird die Grenze zur skurilen Fiktion: „Ich blickte aus dem Fenster und sah ein mannshohes Schild, auf dem zwei Pfeile gezeichnet waren und darunter jeweils die Worte ‚Europa‘ und ‚Asien‘. Es stand auf der Wiese wie ein einsamer Zollbeamter.“ (Wo Europa anfängt, 82f).

Auf der langen eintönigen Reise wird die Bewegung durch den Raum für die Protagonistin immer mehr zum Selbstzweck. Der Wunsch, einfach durch Sibirien zu fahren, erhält die Oberhand über das ursprüngliche Ziel, Moskau zu besuchen: „In drei Tagen würde ich tatsächlich Sibirien

durchquert haben und dort ankommen, wo Europa anfängt? Ich merkte plötzlich meine Angst, in Moskau anzukommen.“ (Wo Europa anfängt, 81). Der Gedanke, sich zu einer festgelegten Zeit an einem feststehenden Ort zu befinden löst Unbehagen aus, denn er bedeutet, daß die in Fluß geratene Identität wieder in feste Grenzen gepreßt wird. Die Erde ist plötzlich keine Wasserkugel mehr, sondern ein Himmel, an dem Orte wie Sterne aufblitzen. Von einer festen Position aus, läßt sich die Lage der einzelnen Orte genau bestimmen: Von Tokio aus gesehen liegt Peking im Westen und Amerika im Osten hinter dem Meer (Wo Europa anfängt, 81).

Die Entscheidung, den Schwebeszustand schließlich doch aufzugeben, geschieht unter einem äußeren Zwang. Weil das Visum der Protagonistin abgelaufen ist, will man ihr die Einreise in die UdSSR verweigern und fordert sie auf, sofort nach Japan zurückzukehren. Die Angst vor der Rückkehr, die stärker ist, als die Furcht vor der Ankunft, bringt sie dazu, ihren Wunsch laut herauszuschreien: „Schrei laut, daß du hier bleiben möchtest.“ Ich schrie so laut, daß die Mauern des Bahnhofs zerbrachen.“ (Wo Europa anfängt, 86). Mit dem Niederreißen der Bahnhofsmauern und dem Sprung ins fremde Wasser wird der Aufenthalt in der Zwischenwelt beendet.

In dem Moment, in dem die Entscheidung die Reise zu beenden, gefallen ist, tritt ein Entgrenzungszustand ein, der an das Sterben erinnert: Die in der Übergangsphase verlorengegangene Erinnerungsfähigkeit kehrt schlagartig wieder zurück. Eine Flut von Bildern stürzt in rasender Geschwindigkeit auf die Protagonistin ein. Die Erinnerungsfragmente überschlagen und vermischen sich. Der Name ‚Moskau‘ verwandelt sich

noch einmal in ein Wort, das mit unzähligen Bedeutungen beladen wird. Der endgültige Eintritt in die Fremde wird signalisiert durch die Einverleibung eines europäisch-christlichen Symbols – des Apfels – und das gleichzeitige Verschwinden aller Symbole, die bisher das Leben der Protagonistin begleitet haben. Der Sprung nach Europa endet, wie die Vertreibung aus dem Paradies, in einer eiskalten Welt.

Ich sprang ins Wasser. Dort stand ein hoher Turm, der von einem fremden Licht hell beleuchtet war. Auf der Spitze des Turms saß der Feuervogel und spie flammende Buchstaben, M,O,S,K,A,U, und diese Buchstaben verwandelten sich: M wurde zu Mutter und gebahr mich noch einmal in meinem Bauch. O wurde zu Omul' und schwamm mit S-Seepferdchen. K wurde zu einer Kugel, einer Wasserkugel. U hatte sich schon längst in ein Ungeheuer verwandelt, das mir vertraut vorkam.

Aber was war mit A? A wurde zu einer fremden Frucht, die ich noch nie gegessen hatte - einem Apfel. Hatte meine Großmutter mir nicht von der Warnung der Schlange erzählt, daß man kein fremdes Wasser trinken dürfe? Aber Obst ist doch etwas anderes als Wasser. Warum darf ich nicht die fremde Frucht essen? Also biß ich in den Apfel hinein und schluckte sein saftiges Fleisch hinunter. In diesem Moment verschwanden die Mutter, der Omul', das Seepferdchen, die Kugel und das Ungeheuer vor meinen Augen. Es wurde still und kalt. So kalt war es noch nie in Sibirien gewesen.

Ich bemerkte, daß ich mitten in Europa stand. (Wo Europa anfängt, 87)

Mit der Ankunft der Protagonistin in Europa endet Tawadas Erzählung „Wo Europa anfängt“. Ihre Erzählung „Fersenlos“²¹ setzt genau in diesem Moment ein und führt die in dem zuvor besprochenen Text entwickelten Gedanken weiter fort. Die Eröffnungsszene des Textes präsentiert die Ankunft der Protagonistin in Europa wiederum als Sturz. Die Erzählerin fällt „wie ein Postsack“ aus dem Zug auf den Bahnsteig : „[...] ich stand auf, klopfte den Staub von meiner Kleidung und ordnete mir das Haar, aber es gelang mir nicht, auch das Gefühl, zu einer Postsache geworden zu sein, loszuwerden.“ (Fersenlos, 9). Sie fällt auf ihre Reisetasche, wobei etwas in der Tasche zerbricht. Die Beschädigung im Gepäck läßt sich nur als

²¹ Yoko Tawada: „Fersenlos“. Dieselbe: *Tintenfisch auf Reisen*. Tübingen 1994, S.7-74. Im Folgenden als ‚Fersenlos‘ im Text zitiert.

Geräusch wahrnehmen. Da sie keine sichtbaren Spuren hinterläßt, kann sie später nicht mehr nachvollzogen werden.

Die hier geschilderte Ankunftsszene relativiert das Bild, das die Erzählung „Wo Europa anfängt“ beendet. Während Europa in der zuvor behandelten Erzählung durch den Apfel – dem Symbol der Sinnlichkeit und des Erkenntnisgewinns – symbolisiert wird, wird es in „Fersenlos“ mit der Postsache in Verbindung gebracht, einem Symbol der Bürokratie. Schon bei ihrer Ankunft erfährt die Protagonistin die totale Objektivierung ihrer Persönlichkeit. Zusätzlich erlebt sie einen Riß in ihrer Biographie, der sich rational nicht erfassen läßt.

Das Bahnhofsgebäude, in dem die Erzählerin noch eine Zeit lang verweilt, gleicht dem Körperinneren eines Wals. Der Wal ist eine jener zahlreichen mythischen Gestalten, die als komplexe Bedeutungsträger das Werk Tawadas durchziehen. Das Bild vom Menschen im Körperinneren des Wals verweist überdeutlich auf die biblische Jonah-Legende. Es findet sich aber auch in zahlreichen anderen Initiationsmythen aus allen Teilen der Welt.²² Der Mensch, der vom Wal verschluckt wird, tritt in einen Bereich der Dunkelheit ein, in eine Phase zwischen Leben und Tod. Der Moment in dem der Wal den Menschen ausspuckt, gilt als Augenblick der Neugeburt. Manchmal wird das Körperinnere des Wals als Symbol der Gebärmutter verwendet. Damit wird es zu einem Element in Prozessen der körperlichen und geistigen Transformation. Der Wal selbst bleibt diesen Prozessen passiv. Er ist – wie der Koffer – eine bloße Umhüllung, die sowohl Glückbringendes als auch Lebensbedrohliches beherbergen kann: „[...] the whale always possesses the polyvalency of the unknown and unseen object within. The whale is the fountain of all the antagonistic interests within“.²³ Die Bewegungen dieses Containers sind allerdings unkontrollierbar, da er ja

²²Bernhard Streck: „Initiation“. Ders (Hg): *Wörterbuch der Ethnologie*. Köln 1987. S. 92-95.

²³Jean Chevalier & Alain Gheerbrant: *A Dictionary of Symbols*. Oxford 1994. S. 1097.

einem formlosen, fließenden Element angehört. Niemand kann vorher sagen wann und wo er auftauchen wird. Sein Erscheinen durchbricht die geologische Ordnung. In einigen Mythen wird das plötzliche Auftauchen des Wals für Erdbeben verantwortlich gemacht. Tawada betont in ihrem Gedicht „Vorfall“ diese anarchische Komponente des Wals: „Das Ameisennest mitten im Hof/der Mittelschule wie ein Nabel/fängt lustig an/zu zittern/Der Sand wird feucht/und wellt sich (obwohl es doch nicht nötig wär)/Da taucht was auf! Der unberechenbare/weiße Wal“.²⁴ Gleichgesetzt mit dem Körperinneren des Wals, wird der Bahnhof für die Protagonistin der Erzählung „Fersenlos“ zu einem Ort des Übergangs zwischen Reise und Ankunft. Wie bereits in der Erzählung „Wo Europa anfängt“ verläßt die Erzählfigur diese Zwischenwelt nur zögerlich. Es besteht die Möglichkeit, einen anderen Zug zu besteigen und die Reise fortzusetzen. Schließlich zwingt sie sich zur Entscheidung: „Ein Gepäckträger trug zwei Koffer und bewegte sich mit maschinenartigen Schritten an mir vorbei, die Anzeigentafeln blinzelten und boten die Namen anderer Orte dar, ich ging eilig weg, als würde ich dabei die Namen anderer Orte nicht lesen.“ (Fersenlos, 12).

Die Erzählerin verläßt den Bahnhof und tritt in die fremde Gesellschaft ein. Die Bilder, mit denen die Schriftstellerin diese Situation veranschaulicht, haben große Ähnlichkeit mit den Bildern des Aufbruchs und der Ankunft in der Erzählung „Wo Europa anfängt“. Auch hier wird das Eintauchen in die Fremde als existenzielle Grenzsituation dargestellt. Außerdem findet bereits beim ersten Betreten der fremden Stadt eine Perspektivenverschiebung statt: Die Protagonistin versucht, sich mit den Augen der Aufnahmegesellschaft zu sehen:

Weil es in dieser Stadt niemanden gab, der irgendetwas über mein bisheriges Leben gewußt hätte, war ich vorübergehend wie tot, man würde mich

²⁴Yoko Tawada: „Vorfall“. Dieselbe: *Nur da wo du bist da ist nichts*. Tübingen 1987, S. 79.

aufnehmen wie jemanden, der noch die stolze Miene eines Toten hat, wie einen bescheidenen Egozentriker oder wie ein neugeborenes Baby. Durchaus wie eine frischgepflückte Frucht, die zwar noch Frische ausstrahlt, aber doch schon, weil sie ja schon abgepflückt wurde, eine tote Frucht ist, eine Art frischer Kadaver. (Fersenlos, 11)

Die Bilder, die sie sich selbst auferlegt, erinnern an Schütz' Definition des Fremden als ‚Mensch ohne Geschichte‘. Im Verlauf des Textes klassifiziert sie sich als ‚Fersenlose‘- als Wesen ohne Bodenhaftung. Dieses Selbstbild verweist auf Simmels Kategorisierung des Fremden als Mensch ohne Bodenbesitz. Es übernimmt aber auch eine Metapher, die von JapanerInnen zur Charakterisierung des Fremden benutzt wird.²⁵ Die Fersenlosigkeit ist ein Stigma, mit dem sich die Protagonistin den ganzen Text hindurch auseinandersetzt.

Wie die Erzählfigur in „Wo Europa anfängt“ verspürt auch die Protagonistin im Moment der Identitätsleere das Bedürfnis, ihre Geschichte zu erzählen und leidet an dem Desinteresse der Aufnahmegesellschaft:

[...] warum gab es übrigens im Bahnhof keine Paßkontrolle und keinen Zoll, ob sich dahinter vielleicht eine böse Absicht verbarg. Wenn ich danach gefragt worden wäre, hätte ich mit Vergnügen geantwortet, ich gehe zum Haus Nummer 17 in der Hauptpoststraße, aber da ich nicht gefragt wurde, hatte ich keine Gelegenheit zu antworten, und so erfuhr keiner in der Stadt von meinen Plänen, [...]. (Fersenlos, 13)

Im Verlauf des Textes wird sich die Lebensgeschichte, die sich Protagonistin immer wieder erzählt, verfestigen und verselbständigen: „Ich bin zur Adoptivtochter meiner eigenen Geschichte geworden.“ (Fersenlos, 11).

4.1.3 Wo Europa endet

Der Wunsch nach einer festen Identität in einer Lebensphase, die von Entgrenzungserfahrungen geprägt ist, verbindet die Erzählung „Fersenlos“

²⁵ Kin'ya Tsuruta (ed): *The Walls Within: Images of Westerners in Japan and Images of the Japanese Abroad*. Vancouver 1988.

mit dem Text „Das Leipzig des Lichts und der Gelatine“.²⁶ Der 1990 in Hamburg verfaßte Text schildert eine Reise von Westberlin nach Leipzig unter dem Eindruck des Zusammenbruchs der sozialistischen Regime und der gerade erst vollzogenen Vereinigung der beiden deutschen Staaten.

Während der Text „Wo Europa anfängt“ eine Japanerin in den Mittelpunkt stellt, die auf ihrem Weg nach Europa Verwestlichungsprozessen nachspürt und harte Kritik an der Kolonisierung bzw. Europäisierung des Ostens übt, beschreibt „Das Leipzig des Lichts und der Gelatine“ eine Reise, die, zehn Jahre später, von West nach Ost führt und unter veränderten politischen und ökonomischen Bedingungen stattfindet. Eine neue Phase der Verwestlichung des Ostens wird beleuchtet, diesmal allerdings aus einer bereits verwestlichten Perspektive. Die Erzählung präsentiert eine Japanerin, die sich in Westdeutschland befindet und sich als Angehörige der westlichen Welt begreift, obwohl sie, wie sie betont weder Europäerin noch Amerikanerin ist. Ihr Begriff des ‚Ostens‘ schließt eindeutig ‚Südostasien‘ aus. Ihre widersprüchliche westlich-japanische Sichtweise des ‚Ostens‘ beinhaltet kolonialistisches Gedankengut, ebenso wie die Kritik an der Vereinnahmung des Ostens durch Westeuropa und an der Beteiligung der Japaner an diesem Projekt. Unter dem Eindruck des real stattfindenden Wandels in der ehemaligen DDR werden die Bilder, die die Protagonistin unter dem Begriff ‚Osten‘ subsumiert, brüchig. Auf der Reise nach Osten geraten die bereits unsicher gewordenen Stereotypen vollends in Bewegung und lösen sich schließlich auf.

Der Text setzt sich zunächst mit der Alltagstheorie von der ‚Mauer im Kopf‘ auseinander. Die Protagonistin hat nicht die Absicht, Deutschland auf ihrer Reise zu verlassen: Ihr Ziel ist Leipzig. Sie befindet sich auf einem verlassenen U-Bahnhof, der einmal als Grenzübergang fungiert hatte. Die

²⁶ Yoko Tawada: „Das Leipzig des Lichts und der Gelatine“. Dieselbe: *Wo Europa anfängt*. Tübingen 1991, S. 7-26. Im Weiteren wird diese Erzählung als ‚Leipzig‘ im Text zitiert.

Schilder „Zoll“ und „Mittagspause“ haben inzwischen ihre Kontrollfunktion verloren. Auf die Erzählerin üben sie jedoch immer noch eine disziplinierende Wirkung aus. Lange Zeit wartet sie bewegungslos auf die Rückkehr der Zollbeamten. Wie bereits in der Erzählung „Fersenlos“ löst die bevorstehende Konfrontation mit der Fremde eine Identitätsverunsicherung aus und Kontrollinstanzen wie der Zoll, die die Reisende zwingen, sich zu definieren, werden geradezu herbeigesehnt. Die Protagonistin erinnert sich an jenen Tag, an dem sie zum erstenmal die Grenze von Osten nach Westen überquerte, an die langen Schlangen der Reisenden und die strengen Gepäckkontrollen, die Ordnung und Effektivität ausstrahlten: „Obwohl die Kontrollen so scharf waren, mußte man nur anderthalb Stunden warten, bis alles erledigt war. Heute lassen sie mich schon seit drei Stunden warten.“ (Leipzig, 12). Während die damalige Reise von Ost nach West von Neugier und Furchtlosigkeit getragen war, weckt die Reise in die Gegenrichtung allerlei Ängste. Die unterschiedlichen Gefühle der Erzählerin bezüglich der Begegnung mit dem Fremden drücken sich in der Wahl ihres Schuhwerks aus: „Als ich vor zehn Jahren von drüben einmal an diesem Zollhaus vorbei hierher gekommen war, hatte ich Sandalen getragen. Ich dachte, damals hatte ich mich auch vor nichts gefürchtet!“ (Leipzig, 11). Angesichts der gegenwärtigen Reise überlegt sie sich, ob sie nicht, wegen der veränderten Lage im Osten, Stiefel hätte tragen sollen, „um die zarte Haut meiner Fußsohlen zu schützen.“ (Leipzig, 11).

Während des Aufenthalts am imaginierten Grenzübergang werden eine Vielzahl von Bildern des Ostens heraufbeschworen. Diese Projektionen werden bestimmt durch Überheblichkeit, Exotisierung, Mißtrauen und postkolonialen ökonomischen Interessen. Eine Frau, deren Herkunft aus ‚dem Osten‘ an der bunten, bäuerlichen Kleidung erkennbar ist, bietet der Protagonistin Fruchtsaft aus einem Kupferkessel mit zwei Tüllen an. „Weil ich noch nie einen Kessel mit zwei Tüllen gesehen hatte, war ich voller

Verachtung. [...] Das konnte nur ein ‚Mängelexemplar‘ sein, Zeichen zurückgebliebener Industrialisierung und fehlender Produktkontrolle.“ (Leipzig, 9). Außerdem interpretiert die Protagonistin das Verhalten der Frau als böswillig. Sie fürchtet, betrogen oder sogar vergiftet zu werden.

Wie die Erzählung der Protagonistin nahelegt, ist der europäische Osten für viele Japaner in erster Linie als Absatzmarkt interessant. „In der Schule habe ich gelernt, daß man dieses Land nicht wirklich besucht hat, solange man dort seine Waren nicht verkauft hat.“ (Leipzig, 12). Sie selbst möchte in Leipzig ihre Geschichten vermarkten. Wegen der großen kulturellen Unterschiede zwischen Japan und Osteuropa lassen sich, wie die Protagonistin bemerkt, Produkte, die für den japanischen Markt bestimmt sind, in Osteuropa nicht verkaufen. Die Produkte, die von Japanern angeboten werden, erweisen sich als verspielte Konsumartikel, die für eine Überflußgesellschaft entwickelt wurden, so zum Beispiel, „streichholzschachtelgroße Elektrorasierer“ (Leipzig, 12) oder „Fernseher für die U-Bahn, die das Aussehen von Zeitungen hatten“ (Leipzig, 13). Einem japanischen Unternehmer wird die Behauptung in den Mund gelegt, daß sich die Absatzschwierigkeiten japanischer Produkte aus der kulturellen Unterentwicklung Osteuropas ergeben.: “Die Leute hier sind Barbaren, sie kennen die Sitte, in der U-Bahn fernzusehen, nicht.“ (Leipzig, 13).

Ein weiteres Wendephänomen, das im Widerspruch zu dem Widerstand des Ostens gegen die Überschwemmung mit sinnlosen Westprodukten steht, ist der Versuch ehemaliger DDR-Bürger, sich an den Geschäften der Westler zu beteiligen. Die Protagonistin wird auf ihrer Geschäftsreise von einem ‚Spion‘ verfolgt, der westliches Schuhwerk trägt, aber ansonsten mit den Attributen eines ehemaligen Parteifunktionärs oder gar Stasi-Beamten ausgestattet ist: Seine Hände wirken gefesselt, doch er ist noch in Besitz eines Ausweises, den er im Osten wirkungsvoll einsetzt. Er scheint Einblick in das Privatleben der Protagonistin zu haben und durchschaut ihre Absicht,

im Osten eine Ware zu verkaufen. Teils mit Freundlichkeit, teils mit Brutalität versucht er sie dazu zu bringen, mit ihm zusammenzuarbeiten.

Bedrängt von dem Spion tritt die Erzählerin schließlich ihre Reise nach Osten an. Sie besteigt einen Bus, der das Schild „Istanbul“ trägt. Der im Umbruch befindliche ‚Osten‘ bildet in ihren Augen eine kulturelle Übergangsszone zwischen Europa und Vorderasien, ähnlich wie das ehemals kolonisierte Sibirien eine Verbindung zwischen Südostasien und Europa darstellt. Während Moskau den Beginn Europas markiert, kennzeichnet Istanbul den Endpunkt des Kontinents. Die Ängste der Protagonistin konzentrieren sich nun auf den Gedanken, aus Versehen über Europa hinauszufahren:

Ich mußte zwar heraus aus dem Westen und hinein in den Osten, aber nicht zu weit... Man sagt, daß es in Istanbul eine große Brücke gibt, auf deren anderer Seite schon nicht mehr Europa ist [...] Statt in den Osten zu gehen, wache ich vielleicht außerhalb Europas auf. Wenn ich im Bus einschlafe. (Leipzig, 15)

Die Angst der Erzählerin steigert sich, weil sie während der Fahrt nicht aus dem Fenster sehen kann. Die Fenster des Busses sind mit Postern beklebt, die alle Städte zeigen, in denen der Bus Station macht. Da alle Städtebilder das gleiche Motiv zeigen, nämlich „hohe Dächer oben, Wasser unten“ (Leipzig, 19), sehen sie sich zum Verwechseln ähnlich und erschweren der Reisenden die Orientierung erheblich. Wie die Protagonistin bemerkt, war es den Reisenden zu DDR-Zeiten möglich, während der Fahrt aus dem Fenster zusehen. Auch die Erzählfigur in „Wo Europa anfängt“ kann während ihrer Transsib-Reise aus dem Fenster sehen. Der Blick in die reale Landschaft hinterläßt jedoch keine Eindrücke. Die sich ständig wiederholenden eintönigen Bilder dringen nicht ins Bewußtsein. Der Bildausschnitt den die Protagonistin durch das Zugfenster wahrnimmt, ist viel zu groß, so daß die Grenzen der Landschaft nicht zu erkennen sind. Langsam lösen sich die Bilder auf und die Protagonistin fällt in einen

bilderlosen Schlaf. Jetzt, während der Busfahrt durch den ‚Osten‘, ist der Blick in die Realität durch scharf umgrenzte, starre Bilder versperrt. Sie vermitteln den Passagieren einen völlig falschen Eindruck der Reise, denn in Wirklichkeit fährt der Bus durch eine weite, öde Landschaft, ähnlich der Sibiriens. Die Protagonistin erinnert sich beim Anblick der Posters an die Fotos weinender Kinder, mit denen Waisenhäuser um Spenden werben, und betont damit die Kitschigkeit und die manipulative Wirkung dieser Stereotypen. Solange die Reisenden von der Realität abgeschottet und von verlogenen, starren Abbildungen umgeben sind, werden ihre klischeehaften Fremdbilder nicht in Frage gestellt. Eine Entgrenzungserfahrung, wie sie während der Transsib-Reise möglich war, wird in dieser Situation verhindert.

Durch eine Explosion wird die Busfahrt jäh unterbrochen. Die Protagonistin wird aus ihrem Zustand der Stagnation gerissen und ins Freie geschleudert. Sie fällt in ein endlos wirkendes „Grenzgebiet“ (Leipzig, 25): „Die Felder waren unerwartet weit, ja sie nahmen kein Ende, und auch die Horizontlinie ließ sich nicht sehen; keine Stadt, kein Dorf.“ (Leipzig, 26). Während sie sich ohne Orientierungsmöglichkeit vorwärts bewegt, lösen sich die festgefügt Bilder in ihrem Kopf langsam auf.

In der Vorwärtsbewegung wird auch das Vorhaben der Protagonistin, in Leipzig ihre Geschichten zu verkaufen, fragwürdig. Sie betrachtet ihre Geschichten als Erzeugnisse, die direkt aus ihrem Körper kommen. Sobald sie auf Papier gebannt und vervielfältigt worden sind, verlieren sie ihre Lebendigkeit. Sie sterben ab, wie Pflanzen, denen das Licht und das Wasser fehlt: „Bei dem Wort ‚Drucksache‘ stellte ich mir einen Berg von über und über mit Buchstaben beklebten Papierbündeln vor. [...] Mit Papier kann man Feuchtigkeit wegwischen, aber es wird nie selbst feucht und durchsichtig! Eine so trockene Ware wollte ich nicht verkaufen.“ (Leipzig, 25). Geschichten, die in Entgrenzungssituationen entstehen, lassen sich

überhaupt nicht zu Papier bringen. Das Festschreiben von Bildern läßt sich mit der Situation des ständigen Identitätswandels nicht vereinbaren. Die Protagonistin imaginiert schließlich einen Druckvorgang, der ohne Papier auskommt: ihr Körper verwandelt sich in eine Druckmaschine, die in der Vorwärtsbewegung die Geschichten immer wieder neu produziert.

Ich setzte meine Schritte im Rhythmus einer Druckmaschine und doch konnte man nicht von einem Druckvorgang sprechen, weil das Papier fehlte: das heißt, es handelte sich [...] vielmehr um verschiedene Wörter, die im Rhythmus des Gehens sich abwechselnd befeuchteten und Licht durchließen und dabei dieselbe Geschichte jedesmal anders zu Gehör brachten. [...] Ich bin einen weiten Weg gekommen, weil ich glaube, nur mit Hilfe jener Druckmaschinen lassen sich die Geschichten zu Waren machen. Aber mir scheint, so wie es steht, werde ich mich selbst in eine Druckmaschine verwandeln; noch bevor ich in Leipzig ankomme. (Leipzig, 26)

4.1.4 Das Reisen als inszenierter Initiationsprozeß

Tawada schildert das Reisen als Initiationsprozeß, der mit der Loslösung von der Heimatgesellschaft beginnt und, nach der Durchquerung eines Grenzgebietes, mit dem Eintauchen in die fremde Gesellschaft endet. Sie beschreibt die in den einzelnen Phasen dieses Prozesses ablaufenden Vorgänge der Identitätsveränderung – der Verunsicherung, des Bruchs, des Wandels, der Auflösung und der Verfestigung – und greift dabei jene grundlegenden in die Literatur von ImmigrantInnen einfließenden Erfahrungen auf, die zu Beginn dieses Kapitels dargestellt wurden. Sie thematisiert die unterschiedlichen Hoffnungen und Ängste, die die Einwanderer auf ihre jeweiligen Reiseziele projizieren; den spannungsvollen Zustand eines Lebens zwischen verlorener Vergangenheit, unsteter Gegenwart und ungewisser Zukunft und die daraus folgende Spaltung bzw. Fragmentarisierung der Persönlichkeit; die Notwendigkeit, sich an den verschiedenen Stationen der Reise immer wieder neu zu positionieren; den ständigen Widerspruch zwischen dem Bedürfnis nach Verfestigung und dem Drang nach Bewegung und das Bestreben, Fremdes

und Eigenes während der Reise immer wieder zu vergleichen, zu trennen oder zu verknüpfen.

Der Ablauf von Initiationsprozessen gilt als universal. Innerhalb der einzelnen Phasen gibt es jedoch eine Vielfalt von Formen.²⁷ Auch die von Tawada dargestellten Reisen verlaufen immer nach dem gleichen Grundmuster. In ihren Szenarien versetzt sie ihre Protagonistinnen allerdings in unterschiedliche geographische, historische und kulturelle Ausgangssituationen. Sie erfindet verschiedene Anlässe, Erwartungen und Zielsetzungen der Reise und stattet die Erzählfiguren mit komplexen und widersprüchlichen Fremdbildern aus, die ihre psychischen Reaktionen während der Reise auf unterschiedliche Weise beeinflussen. Damit verweist die Autorin auf den Nuancenreichtum individueller Erfahrungen innerhalb der festgefügt Struktur sozialer Prozesse. Außerdem bringt sie mit ihren Reiseentwürfen die angesprochenen Themen immer wieder neu ins Spiel und macht sie zum Gegenstand eines offenen Diskurses.

Reiseziele/Reiseträume: In der Erzählung „Wo Europa anfängt“ werden ‚Moskau‘ und ‚Sibirien‘ zu Projektionsflächen konkurrierender Reiseträume. Die zielgerichtete Reise nach Moskau steht der Sehnsucht nach einer endlosen Odyssee durch Sibirien entgegen. Der Wunsch, ein konkretes Projekt zu verwirklichen, steht im Widerspruch zu dem Bedürfnis, den vorgezeichneten, eingefahrenen Lebensweg zu verlassen und die Kindheit noch einmal zu erleben. Zukunfts- und gesellschaftsorientiertes Denken wird gegen individualistische Rückwärtsgewandtheit gesetzt. In der Reisegeschichte der Protagonistin vereinigen sich die beiden gegensätzlichen Reiseziele. Auch die Erzählung „Das Leipzig des Lichts und der Gelatine“ setzt die Ankunft an einem konkreten Ziel dem

Herumirren in einer diffusen Landschaft entgegen. Zwischen Berlin und dem Reiseziel Leipzig liegt der ‚Osten‘, ein verschwommener Sammelbegriff, der, aus der verwestlichten Perspektive der Protagonistin, eine Vielzahl – angesichts des dort stattfindenden Wandels überkommener – kolonialistisch gefärbter Klischees auf sich vereinigt. Auch die Stadt Leipzig ist Objekt kolonialer Interessen: Als Messestadt eröffnet sie der westlichen Welt die Möglichkeit, den ostdeutschen Markt mit Waren zu überschwemmen. Istanbul bildet in dieser Erzählung den Gegenpol zu Moskau. Während Moskau aus fernöstlicher Sicht den Beginn Europas markiert, kennzeichnet Istanbul aus westlich-japanischer Sicht den Endpunkt des Kontinents. Hinter Moskau wird eine verheißungsvolle Fremde vermutet, die die Erfüllung aller Sehnsüchte verspricht. Hinter Istanbul jedoch beginnt eine absolut exotische, potentiell gefährliche Welt. Nach Darstellung Tawadas sind ‚Moskau‘ und ‚Istanbul‘, ebenso wie alle anderen geographischen Bezeichnungen, zunächst nur Buchstabenkombinationen, denen dann willkürlich unzählige Bedeutungen zugeordnet werden. In Tawadas Gedicht ‚O Adana o Istanbul‘ erfährt das Wort ‚Istanbul‘ die gleiche Behandlung, wie das Wort ‚Moskau‘ am Ende der Erzählung ‚Wo Europa anfängt‘: Es wird in seine Einzelteile zerlegt und verwandelt sich in eine Flut von märchenhaften Bildern:

„[...] dann fuhr sie nach Istanbul *isu* heißt Stuhl, *ita* Brett und *tansu* Schrank / darum stehen jeden Monat mehr Möbel in ihrem Zimmer // Ich kenne die Stadt nicht deshalb steht ihr Bild mir klar vor Augen“.²⁸

²⁷ Bernhard Streck: „Initiation“. In: Ders. (Hg): *Wörterbuch der Ethnologie*, Köln 1987, S. 92-95.

²⁸ Yoko Tawada: „O Adana o Istanbul“. *Rundbrief Frauen in der Literaturwissenschaft*. Heft 49/Dez.1996, S.4.

Die genannten Städte sind willkürlich festgesetzte Drehpunkte auf einer von Menschen gemachten Ost-West-Achse, an denen sich jeweils ein Spiel mit Perspektiven, Symbolen und Stereotypen entwickeln läßt.

Der Aufbruch: Thomas Macho stellt das Reisen als existenzielle Grenzerfahrung dar. Er rückt es in die Nähe der Geburt bzw. des Todes. Eine Grundvoraussetzung des Reisens ist, seiner Meinung nach, das Vermögen, Abschied zu nehmen. „Jede Reise verlangt den Abschied von der vertrauten Lebensform, die Überschreitung der kollektiv definierten Grenzen des sozialen Körpers.“²⁹ Auch Gerd Mattenklott schreibt: „Am Ursprung des Reisens steht die Drohung des Todes. Ob wir diesen Tod bestehen, dafür ist das Reisen eine Probe aufs Exempel, weil hier ungewöhnlich sinnfällig die vertrauten Umstände verlöschen zugunsten von unbekanntem und fremdem, verheißungsvollem oder bedrohlichem [...] Das Reisenkönnen veranschaulicht in diesem Sinne die Vorstellung eines Lebens, das den Tod in sich aufnimmt.“³⁰ Angesichts des heutigen Massentourismus und der schnellen Fortbewegung wirkt die Idee des Reisens als existenzielle Grenzerfahrung antiquiert. Dennoch wird sie von Tawada aufgegriffen und in Bilder verwandelt. Ganz bewußt hat die Autorin für ihre erste Europareise das Schiff und die Eisenbahn als Verkehrsmittel gewählt. Sie wollte die zum Mythos gewordene Vorstellung des Aufbruchs als existenzielle Grenzerfahrung wiederbeleben, um den einschneidenden Moment des Fremdwerdens erfahren zu können, der einen entscheidenden Impuls in ihrem Leben darstellt und die wichtigste Voraussetzung für ihre schriftstellerische Kreativität ist.

Tawadas Protagonistinnen werden vor Beginn ihrer Reise mit der Bedrohlichkeit des Fremden konfrontiert. Reisenkönnen bedeutet für sie:

²⁹Thomas H. Macho: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt/Main 1987, S.366.

³⁰Gerd Mattenklott: *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 192.

Gefahren in Kauf zu nehmen. Die Reisenden in „Wo Europa anfängt“ schlagen beim Gang auf Schiff, die Warnungen ihrer Vorfahren buchstäblich in den Wind. Die Absage an die Legenden der Ahnen bedeutet eine bewußte Loslösung von der alten Welt. Das Kappen der Nabelschnur symbolisiert nicht nur die Emanzipation der Tochter von der Mutter, sondern auch die Aufkündigung der Zugehörigkeit zu einer geographischen, sozialen, historischen und kulturellen Gemeinschaft. Im Moment des Abschieds bildet auch das Ich der Reisenden keine Einheit mehr: Es spaltet und verdoppelt sich.

Phasen des Übergangs: Van Gennep identifiziert innerhalb des Initiationsprozesses eine Übergangsphase, in der die InitiandInnen zwischen Tod und Wiedergeburt schweben und dabei vielfältige Erfahrungen der Entgrenzung machen.³¹ Sowohl in „Wo Europa anfängt“ als auch in „Das Leipzig des Lichts [...]“ werden Reisen durch Grenzgebiete beschrieben, die die Merkmale solcher Übergangsphasen tragen. Während der Reise durch Sibirien wird die Auflösung vorgefaßter Fremdbilder begünstigt durch den Blick aus dem Zugfenster auf die öde, gleichförmige Landschaft begünstigt. Optische Grenzen verschwimmen, die Reisende verfällt in einen Schlaf ohne Bilder. Die Entgrenzung bewirkt eine ständige Verschiebung der Perspektiven. Sie zwingt die Reisenden dazu, sich fortwährend neu zu positionieren und den Beginn Europas immer wieder zu revidieren. Existenzielle Grenzerfahrungen wie Geburt und Tod werden in dieser Phase auch zum Gegenstand des Kinderspiels: Russische Puppen werden auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt.

Typischerweise wird in der Übergangsphase die Herkunftsgeschichte neu aufgearbeitet. InitiandInnen gewinnen eine Distanz zu den Erzählungen ihrer Vorfahren. Legenden werden einer Prüfung unterzogen. Auch die

³¹A. van Gennep: *Übergangsriten - les rites des passage*. Frankfurt am Main & New York 1986.

Protagonistin in „Wo Europa anfängt“ erforscht während ihrer Sibirienreise geologische, wirtschaftliche und kulturelle Trennungen und Verbindungen zwischen Asien und Europa. Sie bringt ihre eigene Herkunftsgeschichte in Beziehung zu der Geschichte dieses Grenzlandes. Auf der Fahrt von Berlin nach Leipzig werden Entgrenzungserfahrungen zunächst verhindert, da die Fenster des Busses mit Postern beklebt sind und sich stereotype Bilder des ‚Ostens‘ nicht auflösen können. Erst der Sturz aus dem Bus in die öde, endlos wirkende Landschaft setzt den Prozeß der Entgrenzung in Gang.

Übergangsräume werden in Tawadas Reiseerzählungen nicht nur durch Landschaften symbolisiert. Auch der Bahnhof wird als Zwischenreich dargestellt. Die Protagonistin der Erzählung „Wo Europa anfängt“ muß am Ende ihrer Reise zuerst die Bahnhoftmauern niederreißen, um wirklich in der Fremde ankommen zu können. In der Erzählung „Fersenlos“ markiert der Sturz der Erzählfigur auf den Bahnsteig den Wechsel von einer Übergangsphase zur nächsten. Während ihres Aufenthalts im Bahnhof befindet sich die Reisende wiederum in einem Zustand zwischen Tod und Wiedergeburt. Der Sturz ins Zwischenreich bewirkt aber bereits die Objektivierung ihrer Persönlichkeit, die ihr späteres Leben in der Fremde bestimmt. Infolge des Sturzes erhält ihre mitgebrachte Migrationsgeschichte eine unsichtbare Beschädigung.

Die Ankunft: nach van Gennep erleben InitiandInnen in der Übergangsphase eine „Entpersonalisierung“, die mit extremen körperlichen Erfahrungen einhergeht. Sie geben ihre gesellschaftlichen Rollen auf – lassen sich also nicht mehr als Zugehörige einer bestimmten Gesellschaft identifizieren. In der letzten Phase des Initiationsprozesses wird die soziale Identität der InitiandInnen erneut fixiert. Traditionelle ethnologische Texte beschreiben diese Phase als eine Wiedergeburt der InitiandInnen auf einem neuen Niveau. Thomas Macho setzt die Fremden mit Toten gleich. Beide sind Repräsentanten des aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen. Die Angst

vor der fremden Person läßt sich seiner Meinung nach, ebenso wie die Angst vor dem Tod, als eine grundsätzliche Furcht vor jeder undefinierbaren Daseinsform interpretieren.³² Machos Ausführungen lassen sich mit Schütz' Idee vom Fremden als identitätslosen Menschen verknüpfen. Tawada inszeniert diese sozialwissenschaftlichen Theorien in ihren Texten. Sie kreiert Ankunftsszenen, in denen Bilder des Todes und der Neugeburt mit großer Wucht zusammenstoßen. Sie zersplittern und die Fragmente vermischen sich.

Literatur im Initiationsprozeß: Tawadas Erzählungen geben Auskunft über die Rolle der Literatur, des Lesens und des Schreibens in den verschiedenen Phasen der Reise. Bücher entfachen Reiseträume und sie dienen als Kompensation für Reisen, die nicht unternommen werden können, so zum Beispiel wird das Lesen für die Mutter in „Wo Europa anfängt“ gleichbedeutend mit dem Reisen. Die Ich-Erzählerinnen schreiben ihre Traumreisen nieder und führen sie mit sich, wenn sie ihre wirklichen Reisen antreten. In den Phasen der Entgrenzung dienen ihnen diese Geschichten, neben anderen Schriften, als Orientierungshilfen. Während der Reise halten sie sie am Leben, indem sie immer wieder aus ihnen zitieren. Nach der Ankunft, im Moment der Identitätslosigkeit, fungieren die selbstverfaßten Texte als Existenzbeweis. Zu Beginn des Aufenthalts in der Fremde wird das Aufschreiben der Träume durch das Bewahren der Reiseerinnerungen ersetzt. Während der Reise ist das Festhalten der Erfahrungen jedoch unmöglich, entweder weil das Erinnerungsvermögen aussetzt, oder weil Gefühle, Gedanken und Erlebnisse, die bei der Vorwärtsbewegung entstehen, durch die schriftliche Fixierung ihre Lebendigkeit verlieren: Sie trocknen aus, wie die Protagonistin in „Das Leipzig des Lichts [...]“ bemerkt. Während der Reise können Texte nur durch den Körper produziert werden. In ihren Erzählungen „Talisman“,

³²vgl. Thomas Macho 1987, S. 284-300.

„Das Fremde in der Dose“ und „Rothenburg ob der Tauber“ präsentiert die Autorin den Körper als Textproduzent im Moment der Ankunft und der ersten direkten Konfrontation mit ‚der Fremde‘ (siehe Kapitel 4.2).³³

³³ Alle genannten Texte in: Yoko Tawada: *Talisman*. Tübingen 1996. Genaue Quellennachweise in Kapitel 4.2.

4.2 „Kultur als Text“

In einem 1996 von ihr herausgegebenen Sammelband mit dem Titel *Kultur als Text* definiert Doris Bachmann-Medick „Kultur“ als heterogenes Gebilde, das aus einer Vielzahl von Zeichensystemen besteht:

Kultur gilt in der interpretativen Kulturanthropologie nicht mehr als einheitliches Gesamtgefüge, das in der Summe von Normen, Überzeugungen, kollektiven Vorstellungen und Praktiken aufgeht. Kultur ist vielmehr eine Konstellation von Texten, die über das geschriebene Wort hinaus – auch in Ritualen, Theater, Gebärden, Festen usw. verkörpert sind.¹

„Kultur als Text“ ist heute ein häufig gebrauchtes, selten hinterfragtes Schlagwort in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Die Idee, Kultur als ein System von Zeichensystemen aufzufassen, ist jedoch nicht neu. Eco (1977) bezieht sich auf Cassirer (1923), wenn er den Menschen als „symbolisches Wesen“ darstellt:

Nicht nur die Wortsprache, sondern die Kultur insgesamt, die Riten, die Institutionen, die sozialen Beziehungen, die Bräuche usw. sind nichts anderes als symbolische Formen, in die der Mensch seine Erfahrungen faßt, um sie austauschbar zu machen.²

Ende der 1950er Jahre schlug Levi-Strauss vor, die kulturellen Elemente einer Gesellschaft wie zum Beispiel die Formen des sozialen Tauschs, die Mythen, die Religion und die Kunst als Sprachen zu verstehen und sie mit sprachwissenschaftlichen Methoden zu untersuchen.³

¹ Doris Bachmann-Medick (Hg): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main 1996, S. 10.

² Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt/Main 1977, S.108, nach Cassirer: *Soziologie der symbolischen Formen*. Bd. I: Die Sprache, Leipzig 1923.

³ C. Levi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt/Main 1967, S.41-112.

Das inzwischen fast zur toten Metapher gewordene Postulat einer ‚Kultur als Text‘ ist keineswegs harmlos. Es ist eingebunden in Prozesse der Etablierung, Stabilisierung und Herausforderung kultureller Hierarchien. Es gewinnt an Bedeutung, wenn zwei Kulturen aufeinanderprallen, die auf den ersten Blick so stark voneinander verschieden sind, daß ein Austausch von Zeichen kaum möglich ist; wenn ein kulturelles Zeichensystem durch ein anderes verdrängt und vernichtet wird; wenn eine Kultur versucht, sich gegen Eindringlinge zu schützen, in denen man ihnen das Verstehen ihrer Zeichen erschwert oder unmöglich macht oder wenn eine Kultur sich weigert, das Zeichensystem der anderen zu verstehen und ihr dadurch die Möglichkeit der Selbstdarstellung nimmt. Tawada reißt die These von der ‚Kultur als Text‘ aus ihrer Belanglosigkeit, indem sie solche Situationen in ihren Texten in Szene setzt. Sie konfrontiert ihre japanischen Protagonistinnen mit einem völlig unbekanntem europäischen Zeichensystem, schildert ihre Verstehensdefizite, ihre Niederlagen bei der Verständigung mit Einheimischen, ihre kulturelle Marginalisierung, demonstriert aber auch ihre Neugier auf das Fremde, ihre Kreativität und ihre Lust am Auslegen der fremden Zeichen, sowie ihre Widerspenstigkeit gegenüber Versuchen der kulturellen Dominierung seitens der Einheimischen.

Die Fähigkeit, Zeichen zu bilden und auszutauschen, ist grundlegend für die Ausbildung der gesellschaftlichen Identität des Menschen. Zeichen sind Hilfsmittel zur Überschreitung alltäglicher Erfahrungsgrenzen. Mittels der Zeichen sind Menschen in der Lage zu abstrahieren. Sie können sich über Dinge und Ereignisse verständigen, die sich ihrer direkten Alltagserfahrung

des ‚hier und jetzt‘ entziehen. Sie haben die Möglichkeit über zeitlich und räumlich Entferntes zu kommunizieren, oder auch über Gegenstände und Sachverhalte, die anderen Wirklichkeitsbereichen angehören, wie zum Beispiel über Träume und Phantasien oder über philosophische Ideen. Laut Freud eignet sich ein Kind bereits in seinem ersten symbolischen Spiel, in dem es sich dem Verschwinden und Wiederauftauchen von Gegenständen widmet, das Wissen um die bedeutungstragende Gegenüberstellung von Anwesenheit und Abwesenheit an. Auch Lacan betont die Bedeutung der Abstraktionsfähigkeit für die Ich-Entwicklung. Beim Sprechen entsteht eine Differenz zwischen dem Subjekt der Äußerung und dem Subjekt des Äußerungsaktes. Sobald man das Wort „Ich“ ausspricht oder schreibt, tritt dieses „Ich“ in den Bereich der Sprache ein und wird zum Teil der Kultur. Eco weist diese Abstraktionsfähigkeit auch bei sog. ‚primitiven‘ Volksgruppen nach. Wie er am Beispiel der Höhlenmalerei und der Magie demonstriert, ist die Fähigkeit Zeichen zu bilden, eine wichtige Voraussetzung für die Beherrschung der Umwelt: „Man hat Macht über Dinge durch ihre Zeichen oder durch andere Dinge, die man als ihre Zeichen für sie betrachtet.“⁴

Nach Schütz dienen Zeichen in erster Linie der zwischenmenschlichen Verständigung:

Zeichen tragen dazu bei, daß Grenzen zwischen Mitmenschen *in beiden Richtungen* überschritten werden können. Zur Bedeutung im eigentlichen Sinne gehört, daß sie intersubjektiv ist. Bedeutung wird so gemeint, wie sie von anderen verstanden werden soll.⁵

⁴ Eco 1977, S. 110.

⁵ Alfred Schütz & Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*, Bd. 2. Frankfurt/Main 1984, S.192-3.

Die erfolgreiche Kommunikation setzt voraus, daß beide Partner den benutzten Zeichen die gleiche Bedeutung zuordnen. Die in den Kodes einer Gesellschaft festgelegten Verbindungen zwischen Zeichen und ihren Bedeutungen sind in ihrem Ursprung beliebig. Sie beruhen auf Konventionen, die sich durch Überlieferung verfestigt haben und die nun zum nicht mehr hinterfragten Alltagswissen dieser Gesellschaft gehören. Nicht nur die grundlegenden Zeichensysteme an sich, sondern auch der aktuelle Gebrauch von Zeichen in den verschiedensten Situationen ist geschichtlich abgelagert und wird gesellschaftlich vermittelt. Nichts sondert eine Gesellschaft so sehr von anderen ab, wie die ‚Eigensprachlichkeit‘. Zeichensysteme sind die wichtigsten Bindemittel in der Gemeinschaft der Generationen. Sie dokumentieren ein bestimmtes Welterleben, gliedern und interpretieren Dinge, fixieren Wertungen und Stellungnahmen zu diesen Dingen. Der Mensch wächst über die Aneignung von Zeichensystemen in eine bestimmte Selbstausslegung hinein, die ihm gar nicht bewußt ist und die er für die schlechthin natürliche und richtige hält. Mitglieder einer kulturellen Gemeinschaft sind dadurch auf einer grundlegenden Ebene gemeinsamen Sehens und Fühlens von Anfang an miteinander verbunden und aufeinander abgestimmt.⁶

Wie Eco an eindrucksvollen Beispielen demonstriert, werden Menschen im Alltagsleben mit Zeichen geradezu überflutet. Die Bewältigung einfachster Situationen erfordert bereits die Beherrschung einer Vielzahl von Kodes.⁷

⁶ M. Landmann: „Sprache“. Wilhelm Bernsdorf (Hg): *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart 1969, S. 1103-1107.

⁷ Eco 1977, S. 9-14.

Um so größer sind die Probleme von Fremden, die aus anderen Kulturkreisen kommen und die Kodes ihrer Aufnahmegeellschaft überhaupt nicht oder nur unzureichend kennen. Das Eintauchen in ein System von Zeichensystemen, die ihnen zum großen Teil unbekannt sind, stellt für sie eine große Herausforderung dar.

Für Fremde, die nicht über den gleichen Wissensvorrat wie die Einheimischen verfügen, sind viele Zeichen zunächst ‚leer‘. Die Leere der Zeichen kann auf die Fremden erschreckend wirken. Sie kann aber auch als anregend empfunden werden, denn sie reizt zur kreativen Interpretation. Fremde haben grundsätzlich die Möglichkeit, die Kultur der Aufnahmegeellschaft, anhand des vorgefundenen Zeichenmaterials, völlig neu zu erschaffen. Zeichensysteme sind ohnehin nicht völlig starr und hermetisch geschlossen.

Die ursprüngliche Zufälligkeit der Kombination von Zeichen und Bedeutung macht sie zum Gegenstand eines ständigen historischen Wandels.⁸ Das kreative Spiel der Fremden basiert auf dieser fundamentalen Willkürlichkeit jeder Zeicheninterpretation. Es macht diese sichtbar und bricht möglicherweise einige der in der Aufnahmegeellschaft herrschenden Konventionen der Bedeutungsproduktion auf.

Die Schöpfungskraft der Fremden wird allerdings durch mehrere Bedingungen eingeschränkt. Sie können die Phänomene der fremden Lebenswelt nur mit Hilfe des eigenen Wissensvorrats deuten, der mehr oder weniger stark von dem der Einheimischen abweicht. Das Auseinanderklaffen der Wissensvorräte und vor allem das Gefangensein im

⁸ Vgl. Jonathan Culler: *Saussure* 1976, S. 36.

jeweils eigenen Zeichensystem bringt die Verständigung zwischen Einheimischen und Fremden immer wieder zum Scheitern.

Die Schwierigkeit der Kommunikation zwischen Einheimischen und Fremden liegt jedoch nicht nur in der Divergenz der Wissensvorräte begründet, sondern auch in den zwischen diesen Gruppen herrschenden Machtverhältnissen. In seiner Untersuchung der Eroberung Amerikas beschreibt Todorov die finalistische und intentionale Haltung des Cristobal Colon bei der Auslegung der neu entdeckten Umwelt.⁹ Dessen Interpretation ist vor allem geprägt durch seinen unerschütterlichen Glauben an die Überlegenheit der europäischen Zivilisation. Die Triebkräfte seiner Auslegung sind in erster Linie die der Entdeckung, Inbesitznahme und Christianisierung des unbekanntes Territoriums. Seine wichtigsten Informationsquellen zur Deutung der fremden Umwelt sind die Heilige Schrift und einige damals weit verbreitete Mythen und Legenden vom Paradies. Die Überzeugungen, zu denen er durch das Studium dieser Quellen gelangt, lassen sich durch die Begegnung mit realen IndianerInnen nicht erschüttern, da deren Kultur von vornherein als minderwertig angesehen werden. Alle Versuche der Indianer, den Weißen ihre Kultur nahezubringen, sind damit von vornherein zum Scheitern verurteilt. Somit wird das sture Festhalten am eigenen Deutungssystem zur Strategie im Eroberungsprozeß.

Roland Barthes sieht in der Begegnung mit einem unbekanntes Zeichensystem vor allem eine Möglichkeit, europäisches Herrschaftsdenken

⁹ Tzvetan Todorov: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 23-46.

aufzubrechen. Er erfindet ein Zeichensystem, das dem seinen in nichts gleicht und nennt dieses „Japan“.

Es geht ihm allerdings nicht darum, das japanische System im Vergleich zum westeuropäischen zu erforschen. Vielmehr möchte er sein Ich in die Situation der absoluten Verständnislosigkeit hineinversetzen. Er umgibt es mit Schriftzeichen, die es zwar sehen, aber nicht lesen kann; mit Lauten, die es zwar hören, aber nicht verstehen kann. Er konfrontiert es mit Ritualen, wie zum Beispiel dem Kochen, dem Theater oder den Formen der Höflichkeit, mit Körpern und Gesichtsausdrücken, die es zwar beobachten und beschreiben, aber nicht entschlüsseln kann. Barthes versetzt sein Ich in eine völlige Bedeutungsleere, in der Absicht, seinen Glauben an die Einzigartigkeit der eigenen Interpretationsweise der Welt zu erschüttern:

Diese Situation ist eben jene, in der eine gewisse Zerrüttung der Person eintritt, eine Umwälzung der alten Lektüren, eine Erschütterung des Sinns, der zerrissen und bis zur unersetzlichen Leere erschöpft wird, ohne daß freilich das Objekt jemals aufhörte bedeutsam und begehrenswert zu sein.¹⁰

Das Erlebnis des Unbegreiflichen, wird, wie er hofft, dazu führen, daß „der ganze Okzident in uns ins Wanken gerät und mit ihm die Rechte der Vatersprache, der Sprache, die wir von unseren Vätern erben und die uns wiederum zu Vätern und Besitzern einer Kultur macht, welche die Geschichte gerade in Natur verwandelt“.¹¹

Barthes betrachtet das Auslegen einer fremden Umwelt als lustvolle Tätigkeit. Er vergleicht sie mit dem Enthüllen schöner, geheimnisvoller Pakete. Durch die sorgfältige Auswahl des Verpackungsmaterials, die phantasievolle und aufwendige Art des Verschnürens und Schmückens ist

¹⁰Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/Main 1981, S. 16.

¹¹ Barthes 1981, S.65.

das Paket nicht mehr nur Zubehör zum transportierten Gegenstand, sondern es wird selbst zum Gegenstand des Betrachtens und Deutens. Die Umhüllung „spielt Zeichen. Sie steht für das, was sie verbirgt oder schützt und gleichwohl bezeichnet: sie tauscht und täuscht.“¹² Durch die aufwendige Verpackung wird die Entdeckung des Inhalts hinausgezögert. Wie es scheint, ist dieser zeitliche Aufschub die eigentliche Funktion des Pakets. Der Reiz steckt nicht im Inhalt sondern im Entfernen der Umhüllung:

Von Hülle zu Hülle flüchtet das Signifikat, und wenn man es endlich erreicht hat [...] erscheint es unbedeutend, spöttisch, verächtlich: Aber Vergnügen [...] hat man gehabt: das Paket ist nicht leer, sondern geleert: den Gegenstand, der im Paket, oder das Signifikat, das im Zeichen ist, auffinden, heißt sie wegwerfen.¹³

Das Spiel mit Umhüllungen bzw. Behältern, die ständig gefüllt, geöffnet und geleert werden, zieht sich auch durch das gesamte Werk Tawadas. In ihrer Erzählung „Wo Europa anfängt“ wird eine russische Puppe spielerisch immer auseinandergenommen und zusammengesetzt. In „Fersenlos“ spielen geheimnisvolle ‚Container‘ wie zum Beispiel der Walfisch, die Reisetasche und das Ei eine wichtige Rolle.¹⁴

Auch in den Aussagen ihrer Protagonistinnen offenbart sich immer wieder die Lust am Ver- und Enthüllen. Die Erzählerin in „Bilderrätsel ohne Bilder“ zum Beispiel, pflegt zwei Hobbies. Zum einen sammelt sie Verpackungen:

Als ich Kind war, quoll meine Schreibtischschublade immer von Bonbonpapieren über. Hatte ich im Regen einmal Bonbonpapiere weggeworfen, konnte es geschehen, daß sie mir plötzlich leid taten; dann nahm ich selbst lange Rückwege in Kauf, um sie wieder aufzuheben; ein Zeichen

¹² Barthes 1981, S.65.

¹³ Barthes 1981, S.65.

¹⁴ Die genannten Erzählungen werden im Kapitel 4.1 besprochen.

meiner fürsorglichen Beziehung zu Verpackungspapier.¹⁵

Zum anderen sammelt sie Maschinenteile, die sie auseinandernimmt und dann anders wieder zusammensetzt. Ihr Interesse ist dabei nicht auf das Resultat der Bastelarbeit gerichtet. Es gilt allein dem Spiel des Zerlegens und willkürlichen Zusammenfügens. Ihre Leidenschaften schlagen sich auch in ihrem Umgang mit Büchern nieder. Nicht das Erfassen des Inhalts der Bücher löst den Reiz aus, sondern das Aufklappen von Bildern (Bilderrätsel, 27-29) und das Umblättern der Seiten: „Nicht das Lesen macht Spaß, sondern das Blättern. [...] Es müßte also auch Bilderbücher nur zum Zweck des Umblätterns geben. Bilderbücher ohne Bilder, ohne Geschichten. Bücher, bei denen das Umblättern selbst die Geschichte ist.“ (Bilderrätsel, 35).

Auch fremde Schriftzeichen, die sie nicht lesen kann, üben einen Reiz auf sie aus. Sie verbergen den Inhalt der Texte, regen die Phantasie der Leserin an, lassen „imaginäre Bücher“ in ihrem Kopf entstehen. Die allzu vertrauten japanischen Schriftzeichen dagegen lösen in ihr keine Träume mehr aus. Japanische Literatur wirkt allenfalls noch in der Übersetzung anregend: „Die Klassiker an denen ich mich doch schon satt gelesen hatte, öffneten mir mittels der Buchstaben des Alphabets, die wie Maschinenbaupläne waren, plötzlich die Augen wieder für jenes imaginäre Buch.“ (Bilderrätsel, 11). Der „Tod“ der japanischen Literatur und die Sehnsucht nach neuen, geheimnisvollen Schriftzeichen treiben sie schließlich in die Fremde: „Als ich in einem Park am Rande Tokios den

¹⁵ Yoko Tawada: „Bilderrätsel ohne Bilder“. Dieselbe: *Nur da wo du bist da ist nichts*. Tübingen 1987, S.7-61. Zitat: S.13. Im Folgenden als ‚Bilderrätsel‘ im Text zitiert.

Karton, in den ich meine gestorbenen japanischen Bücher gepackt hatte, vergrub, entschloß ich mich, nach Deutschland zu gehen.“ (Bilderrätsel, 11). Tawadas Protagonistinnen, die aus dem ‚Orient‘ stammen und plötzlich mit dem Zeichensystem des ‚Okzident‘ in Kontakt kommen, empfinden jedoch nicht die gleiche Euphorie, wie Barthes europäisches Ich, das sich in den ‚Orient‘ versetzt. Ihre Freude am Aufdecken und Aneignen der fremden Zeichen wird durch die Machtverhältnisse, die sie in der neuen Gesellschaft vorfinden, getrübt. Sie werden sich immer wieder ihrer Verstehensdefizite bewußt, fühlen sich der Mehrheitsgesellschaft gegenüber häufig unterlegen und ausgegrenzt. Der Umgang mit einem fremden Zeichensystem kann, wie die Autorin erklärt, als künstlerisches oder wissenschaftliches Experiment gesehen werden, aber auch als existentielle Notwendigkeit – als Voraussetzung für das Überleben in der Fremde.¹⁶ Indem Tawada die Eingebundenheit des Fremdverstehens in die Machtkämpfe zwischen Kulturen sehr deutlich macht, grenzt sie sich von Barthes‘ Text ab. Von Gelzer, der Tawadas Erzählband *Talisman* als „spiegelbildliches Gegenstück“ zu Barthes‘ *Reich der Zeichen* interpretiert, wird diese gravierende Abweichung meines Erachtens nicht ausreichend gewürdigt.¹⁷

4.2.1 Probleme des Verstehens fremder Zeichensysteme

Tawadas Essay „Das Fremde aus der Dose“ (1996) beginnt mit der Feststellung:

¹⁶ Yoko Tawada: „Stimme eines Vogels“. *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen 1998, S. 7-22.

¹⁷ Gelzer 1999, S.76.

Es gibt in jeder Stadt eine erstaunlich große Anzahl von Menschen, die nicht lesen können. Einige von ihnen sind noch zu jung dafür, andere lehnen es ab, die Schriftzeichen zu lernen. Es gibt auch viele Touristen und Arbeiter aus anderen Ländern, die mit anderen Schriftzeichen leben. In ihren Augen erscheint das Bild der Stadt wie verrätselt oder verschleiert.¹⁸

Gleich zu Beginn des Essays werden verschiedene Stufen gesellschaftlicher Marginalisierung angedeutet: Die Defizite von AusländerInnen werden mit jenen von Kleinkindern verglichen, die die Schriftzeichen noch nicht lesen *können* und Einheimischen, die die Schriftzeichen nicht lesen *wollen*. Kleinkinder werden in den meisten Fällen im Laufe ihres Lebens die Schriftzeichen erlernen und sich vollständig in die Gesellschaft eingliedern. Viele AnalphabetInnen, so suggeriert das Zitat, weigern sich, die Schriftzeichen zu lesen, weil sie sich nicht vollständig in die Gesellschaft integrieren wollen. Beide Gruppen sind Mitglieder der Aufnahmegesellschaft. Da sich ihre Sozialisation in dieser Gesellschaft vollzieht, haben sie Teil an deren Wissensvorrat. AusländerInnen jedoch stehen zunächst außerhalb. Sie müssen sich den Zugang zum fremden Zeichensystem und dessen Regeln erst erkämpfen.

Tawadas ‚Japanerin‘ befindet sich in einem Stadium, in dem sie zwar die einzelnen lateinischen Schriftzeichen schon kennt, aber die Regeln ihrer Kombination noch nicht ausreichend beherrscht. Die Aneinanderreihungen der Buchstaben geben ihr keinen Hinweis auf den Gegenstand oder den Gedanken, den sie repräsentieren: „Als ich nach Hamburg kam, kannte ich zwar schon alle Buchstaben des Alphabets, aber ich konnte die einzelnen

¹⁸ Yoko Tawada: „Das Fremde in der Dose“. Dies.: *Talisman*. Tübingen 1996. S. 39 – 46. Zitat: S.39. Im Weiteren wird diese Erzählung als ‚Dose‘ zitiert.

Buchstaben lange angucken, ohne die Bedeutung der Wörter zu erkennen“.
(Dose, 39).

In ihrem Essay „Schrift einer Schildkröte“ (1998) setzt sich Tawada mit jenen Unterschieden zwischen dem japanischen Zeichensystem und dem lateinischen Alphabet auseinander, die den JapanerInnen den Zugang zur westeuropäischen Kultur so erschweren. Im japanischen System mischen sich die traditionelle aus China eingeführte Bilderschrift mit einer später in Japan entwickelten Silbenschrift. JapanerInnen setzen Schriftzeichen im Kopf nicht in Laute um, sondern in Bilder:

Ich nehme ein Schriftzeichen als Bild wahr und verstehe seine Bedeutung. Die gesprochene Sprache spielt dabei keine Rolle. Es stört mich dabei nicht, daß ich nur die Bedeutung des Zeichens kenne, aber nicht dessen Aussprache. Von Bild zu Bild wandere ich durch den Text, die Silbenschrift bildet dabei kleine Brücken, die die Ideogramme miteinander verbinden.¹⁹

Wie Tawada berichtet, haben die traditionellen Schriftzeichen sowohl in Japan als auch in China einen sehr hohen gesellschaftlichen Wert. Gegen die massiven Wandlungsprozesse in beiden Ländern sind sie erstaunlich resistent. In Japan blieben trotz der rapiden Verwestlichung des Landes die ursprünglichen chinesischen Ideogramme erhalten. Die kurz nach dem zweiten Weltkrieg aufkommende Idee, diese Zeichen durch das lateinische Alphabet zu ersetzen, wurde nie verwirklicht. Wie Tawada berichtet, wollten sich die JapanerInnen nicht von dieser konfuzianischen Tradition trennen. Auch im kommunistischen China werden aus dem Marxismus abgeleitete Ideen mit Hilfe von konfuzianischen Schriftzeichen ausgedrückt. In Japan – wie in China – haben diese Ideogramme den Charakter von

¹⁹ Yoko Tawada: „Schrift einer Schildkröte“ Dieselbe: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen 1998, S. 25-40. Zitat: S.27. Im Weiteren wird diese Erzählung als ‚Schildkröte‘ zitiert.

Ahnenbildern. Sie bestehen, „bevor wir beginnen zu denken und sprechen. In den Gesamtkörper der Ideogramme ist die Kulturgeschichte eingeschrieben“. (Schildkröte, 27).

Auch wenn diese Schriftzeichen oder „Bedeutungspakete“, wie Tawada sie nennt, im Laufe der Jahrhunderte mit vielen verschiedenen Bedeutungen besetzt wurden, blieb ihre Gestalt erhalten. Sowohl die Beständigkeit der Zeichen als auch die Vielfalt ihrer Bedeutung sind im Wissensvorrat der JapanerInnen verankert, so daß niemals eine Verunsicherung bei der Entschlüsselung entsteht:

Der Schriftkörper eines Ideogramms 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, auch wenn ein Ideogramm meistens mehrere Bedeutungen hat, die sich im Laufe der Geschichte in ihm versammelt haben. (Schildkröte, 30)

Die Buchstaben des lateinischen Alphabets dagegen, geben der Autorin bei ihrer ersten Begegnung Rätsel auf. Als Einzelwesen sind sie frei von jeder Bedeutung und unberechenbar. Die schier unendlichen Kombinationsmöglichkeiten der Buchstaben laden ein zum kreativen Spiel, können aber auch eine große Unsicherheit erzeugen.

Auch die Protagonistin aus Tawadas „das Fremde aus der Dose“ hat Probleme die lateinischen Buchstaben zu deuten. Auch ihr ist bewußt, daß die Buchstaben für sich genommen, keine Bedeutungsträger sind. Der Buchstabe ‚S‘ sieht zwar wie eine Schlange aus, läßt sich aber weder mit der Vorstellung einer Schlange noch mit dem realen Tier verknüpfen: „Nicht nur das S sondern auch die anderen Buchstaben des Alphabets hatten im Unterschied zu einer lebenden Schlange weder Fleisch noch Feuchtigkeit“ (Dose, 39). Die Buchstaben stehen allenfalls für Laute, die visuell

wahrgenommen werden können und beim Sprechen einen physischen Reiz auslösen. Die Protagonistin spürt sie auf der Zunge oder im Hals (Dose, 39).

Beim Hören bekommt sie manchmal eine Gänsehaut (Dose, 41).

Die mangelnde Kenntnis der Schriftzeichen ist für die Fremden besonders schmerzlich, wenn sie mit Alltagsphänomenen konfrontiert werden, zu deren Entschlüsselung ihnen zusätzlich die kulturelle Kompetenz fehlt. Die Protagonistin freundet sich mit den beiden Analphabetinnen Sonja und Sascha an und mißt fortan ihre Fähigkeiten und Defizite an den Leistungsmöglichkeiten dieser Frauen. Sowohl die Japanerin als auch die Analphabetinnen haben besonders große Probleme beim Entschlüsseln von Werbeplakaten und beim Kauf von Konsumprodukten. Die Bildelemente von Plakaten und die Abbildungen auf Verpackungen geben selten einen Hinweis auf das Produkt, dessen Verkauf sie eigentlich fördern sollen. Die Abbildungen sind nicht auf die Identifizierbarkeit der Waren ausgerichtet, sondern verweisen auf komplexe Ideen, die die Ware umkreisen, aber eben nicht sichtbar sind. Die Entschlüsselung dieser visuellen Botschaften erfordert nicht nur die Kenntnis ikonographischer Codes, sondern auch die Vertrautheit mit Codes des Geschmacks, der Sensibilität, des Unbewußten usw. Eine bildliche Produktwerbung kann auf der Präsentation von Geschmacksarchetypen aufbauen, sie kann aber auch gezielt mit Geschmacksnormen brechen. Die Schrift in dieser Werbung hat hauptsächlich die Funktion, die visuelle Botschaft zu verankern.

Oft ergibt das Bild nur in Kombination mit der Schrift einen Sinn.²⁰ Menschen die nicht lesen können, haben deshalb große Schwierigkeiten, den Inhalt von ‚Paketen‘ zu erfassen. Tawada dokumentiert dies in ihrem Essay anhand von einfachen Beispielen. Die Protagonistin kauft eine Büchse Thunfisch, weil darauf eine Japanerin abgebildet ist. Das Bild auf der Dose ist ihr vertraut und reizt sie zum Kauf. Den Inhalt der Dose – den Thunfisch –, kann sie erst verstehen, nachdem sie die Büchse geöffnet hat: „Die Japanerin schien sich während der langen Schiffsfahrt in einen Fisch verwandelt zu haben.“ (Dose, 43). Sonja erhält von Sascha eine Seife, auf deren Verpackung ein Phönix und das Wort ‚Seife‘ abgebildet sind. Das Wort kann sie nicht lesen. Der Phönix läßt keinen direkten Schluß auf den Inhalt des Pakets zu. Nur das Auspacken hilft ihr, den Inhalt zu verstehen. „Nur weil es die Schrift gibt, dachte ich mir damals, hat man auf die Verpackung einen Phönix gemalt, anstatt eine Seife. Was könnte sonst die Bedeutung des Inhalts, nämlich die Seife, festhalten, wenn die Schrift nicht da wäre?“ (Dose, 43). Die Japanerin und die Analphabetin stehen in diesem Fall auf der gleichen Stufe. Aufgrund der Unkenntnis der Schrift fällt es beiden schwer, sich bei der Kommunikation von ihrer direkten Alltagserfahrung zu lösen und zu abstrahieren. Somit sind beide aus bestimmten gesellschaftlichen Bereichen ausgegrenzt. In diesem Moment der Gemeinsamkeit bringt die Japanerin der Analphabetin Sascha ein chinesisches Schriftzeichen bei. Durch diese Geste stellt sie ihre Kompetenz in der eigenen Kultur unter Beweis und sucht einen Ausgleich zu dem

²⁰ Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 1985, S.267-292; Ludgera Vogt: „Was hat ein Telegramm mit Treue zu tun?“ Hans A. Hartmann/Rolf Haubl (Hg): *Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Werbung*, Opladen 1992, S. 165-174.

Wissensvorsprung, den Sascha in ihrer Kultur hat. Sascha bekommt durch die Begegnung mit der fremden Frau die Chance, ihre Lese-Kompetenz zu erweitern:

Zum ersten Mal konnte sie lesen. Ich wollte ihr dann noch mehr Schriftzeichen beibringen. Sie wird zwar eine Analphabetin bleiben, weil sie das >Alphabet< nicht lesen kann, aber sie kann jetzt ein Schriftzeichen lesen und weiß, daß das Alphabet nicht das einzige Schriftsystem der Welt ist.“ (Dose, 42)

Trotz dieses Erfolges wird die Protagonistin auf ihren Mangel an kultureller Kompetenz zurückgeworfen. In dieser Phase ihres Aufenthalts gelingt es ihr noch nicht, die Schrift des fremden Sozialraumes, in dem sie sich bewegt, zu entziffern. Sie bleibt weiterhin rätselhaft und reizvoll:

Manchmal setzten sich ein paar Menschen zusammen in ein Café, und so bildeten sie für eine Weile gemeinsam ein Wort. Dann lösten sie sich, um ein neues Wort zu bilden. Es muß einen Moment gegeben haben, in dem die Kombination dieser Wörter zufällig mehrere Sätze bildete und in dem ich diese fremde Stadt wie einen Text hätte lesen können. Aber ich entdeckte niemals einen Satz in dieser Stadt, sondern nur Buchstaben und manchmal einige Wörter, die mit dem „Inhalt“ der Kultur direkt nichts zu tun hatten. Diese Wörter motivierten mich hin und wieder, die äußere Verpackung zu öffnen, um eine weitere Verpackung darunter zu entdecken. (Dose, 43f)

4.2.2. Methoden der Entschlüsselung und ihre Grenzen

In den literarischen Essays „Rothenburg ob der Tauber: ein deutsches Rätsel“²¹ und „Talisman“²² konzentriert sich Tawada auf die Methoden, die ‚Japanerinnen‘ zur Entschlüsselung ihrer fremden Umwelt anwenden und deckt damit zugleich einige universale Muster der Bedeutungsproduktion auf. Ihre Ich-Erzählerinnen besitzen jeweils einen ungeheuer großen Wissensvorrat, den sie aktivieren, um die ihnen unbekanntem Zeichen mit

²¹ Yoko Tawada: „Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel“. Dies.: *Talisman*, Tübingen S. 28-38. Im Weiteren als ‚Rothenburg‘ zitiert.

²² „Talisman“. Dieselbe: *Talisman*, Tübingen 1996, S. 52-57. Im Weiteren als ‚Talisman‘ zitiert.

Bedeutungen zu besetzen. Tawada bringt ihre kreativen Fähigkeiten ihren Spaß am Deuten zum Ausdruck, zeigt aber auch die Grenzen ihrer Entschlüsselungsaktivitäten.

An die Protagonistinnen der hier genannten Texte werden im Bezug auf die Auslegung der fremden Umwelt jeweils unterschiedliche Anforderungen gestellt. Das Ich in „Talisman“ wird mit dem Alltag in der modernen deutschen Großstadt Hamburg konfrontiert. Es befindet sich immerhin in der Gegenwartsrealität, wenn diese auch mit rätselhaften Zeichen erfüllt ist

Die Erzählfigur in „Rothenburg [...]“ befindet sich nicht nur an einem völlig fremden Ort, sie wird auch in eine andere Zeit und zugleich auf eine andere Realitätsebene versetzt. Rothenburg ob der Tauber wird ihr von einer Fremdenführerin als die Stadt des deutschen Mittelalters präsentiert. Dadurch erhält die Stadt für Japanerin eine ganz besondere Relevanz: Sie wird zum Symbol für eine vergangene Zeit. Das mittelalterliche Leben, das in dieser Stadt konserviert und vorgeführt wird, ist jedoch eine verkitschte, konsumfördernde Inszenierung. Die Stadt wird im Text mit einem „Theater“ (Rothenburg, 28), einem „Museum“ (Rothenburg, 28) und einem „Spielzeugkasten“ (Rothenburg, 38) verglichen. Das Mittelalter in Rothenburg wird als Theaterstück bezeichnet, das bei jedem Besuch der Stadt neu aufgeführt wird (Rothenburg, 28). Die Vielzahl der japanischen Schilder in den Schaufenstern und Museen der Stadt weisen daraufhin, daß die Vorführung des Mittelalters zum großen Teil auf die potentiellen Interessen japanischer TouristInnen ausgerichtet ist. Tatsächlich ist Rothenburg eine der Stationen auf der für JapanerInnen typischen

neuntägigen Europareise.²³ Als Mitglied einer japanischen Reisegruppe steht Tawadas Protagonistin vor der absurden Aufgabe, in dieser künstlichen, vor allem auf JapanerInnen zugeschniderten, Welt das Wesen des deutschen Mittelalters zu ergründen.

Die künstliche Welt Rothenburgs ist voller Zeichen, die als Ersatz für reale Gegenstände oder Phänomene fungieren. So zum Beispiel verweist die Brezel auf dem Schild einer Bäckerei auf eine spezielle Brotform (Rothenburg, 29). Während das Gebäck im Laden tatsächlich verkauft und auch im Schaufenster ausgestellt wird, stehen andere Objekte für Phänomene, die abwesend sind. Der Plastiksnee im Spielzeugmuseum ersetzt das ganze Jahr über den wirklichen Schnee (Rothenburg, 37). Teddybären sind die Nachbildungen wirklicher Bären, die in Deutschland bereits ausgestorben sind (Rothenburg, 38). Eine Puppe in der Konditorei steht für den verstorbenen Mozart (Rothenburg, 31).

Wieder andere Symbole stehen für komplexe Abstrakta. So stellen zum Beispiel Krippenfiguren im Spielzeugmuseum das ganze Jahr über die Weihnachtsgeschichte nach (Rothenburg, 36f.). Ein Vogel, der als Schild am Stadttor angebracht ist, verweist auf den Gründungsmythos der Stadt (Rothenburg, 29) und eine Uhr am Stadttor symbolisiert die in der Stadt herrschende einheitliche Zeitvorstellung (Rothenburg, 29).

Einige Symbole, die die Fremden auf ihrem Streifzug durch die Stadt entdecken, können sie entschlüsseln, indem sie sie auf Dinge zurückführen, die in ihrer Vorstellung bereits vorhanden sind. Schnee und Teddybären gibt es auch in Japan. Auch ein Bild von „Weihnachten“ existiert in ihrem

²³ Anonym: „Nußknacker aus dem Erzgebirge gibt es auch in Tokio“. *FAZ* 23.5.1997.

Wissensvorrat. Schwierigkeiten haben die Fremden mit Symbolen, zu deren Entschlüsselung ihnen ein wichtiger Teil der Hintergrundinformation fehlt. Diese werden sehr detailliert beschrieben. Ihr Aussehen, die Häufigkeit ihres Auftretens und die Kontexte in denen sie erscheinen, werden genauestens registriert und als Informationen für ihre Auslegung herangezogen. Die restlichen Verstehenslücken werden mit Hilfe des eigenen Wissensvorrats geschlossen. Zum Beispiel wird ein Zeichen auf der Stadtmauer zunächst als Abbild eines Vogels erkannt. Aus der Tatsache, daß dieser Vogel direkt über dem Stadttor angebracht ist, läßt sich schließen, daß er für die Geschichte der Stadt besonders relevant ist. Die genaue Bedeutung des Vogels für die Stadt bleibt jedoch unbekannt. Die Protagonistin hilft sich, indem sie einen Mythos erfindet, den sie mit dem Zeichen verknüpfen kann. Dabei greift sie auf ihr Wissen über Opferrituale zurück:

Auf die Mauer über dem Eingang war ein schwarzer Vogel gemalt. Vielleicht war dort bei der Gründung der Stadt ein wirklicher Vogel als Opfergabe hingehängt worden, der später durch das Bild ersetzt wurde. Ich konnte mir vorstellen, daß die Opfergabe die Baumeister beruhigte, die wegen des Stadtbaus von dem Ort verjagt worden waren. (Rothenburg, 29)

Einige der unbekanntenen Zeichen lassen sich nicht direkt auf bereits bekannte Gegenstände zurückführen. Ihre Namen und ihre Formen sind völlig unbekannt. Die Fremden helfen sich in diesen Fällen, indem sie die komplexen Zeichen in Einzelteile zerlegen, die sie zum Teil wiedererkennen können. Die Protagonistin des Essays „Rothenburg [...]“ stößt bei ihrem Rundgang auf ein Ladenschild, auf dem eine Brezel abgebildet ist. Noch nie zuvor hat die Betrachterin eine Brezel gesehen. Auch das Wort „Brezel“ ist ihr unbekannt. In der Form des Zeichens erkennt sie jedoch die Zahl sechs

und beim Hören kann sie das Wort „Rätsel“ identifizieren, das sie bereits kennt. Im Rückgriff auf ihren Wissensvorrat interpretiert sie das Zeichen als Bestandteil einer Geheimsprache:

Ein Ladenschild mit einer rätselhaften Form fesselte meinen Blick. Wenn die Zahl sechs mit ihrem Spiegelbild zusammentreffen würde, könnte eine ähnliche Form entstehen.[...] Im Schaufenster sah ich noch ein Brot, das dieselbe rätselhafte Form hatte, wie das Ladenschild. Das war also ein Stück B-rätsel. Wahrscheinlich bedeutet diese Form etwas Schönes in der Geheimsprache der Bäcker." (Rothenburg, 29f.)

Ähnliche Methoden verwendet die Protagonistin des Essays „Talisman“. In der deutschen Großstadt, in der sie sich befindet, tragen viele Frauen Metallteilchen am Ohr – eine Sitte, die ihr völlig fremd ist. Bestimmte Formen dieser Metallstücke, nämlich Kreise, Dreiecke, Bogen, Anker und Sichel, signalisieren ihr jedoch, daß es sich dabei um Talisman handelt, mit denen sich die Frauen vor bösen Mächten schützen wollen. Welche Gefahren die Frauen mit Hilfe dieser Zeichen bannen wollen, kann sie jedoch auf Anhieb nicht erkennen. Im Rückgriff auf uralte eigene Traditionen vermutet sie, daß der Name der bösen Kraft ein tabuisiertes Wissen ist, das ihr vorenthalten werden muß: „Sie verrieten mir den Namen nicht, und ich habe noch nie richtig versucht, ihn herauszufinden. Bei uns sagt man auch, daß der Name eines gefährlichen Wesens nicht laut ausgesprochen werden solle.“ (Talisman, 53).

In diesem Zitat werden bereits die Kommunikationsstörungen zwischen Fremden und Einheimischen angedeutet, die bei dem Zusammentreffen zweier unterschiedlicher Wissensvorräte auftreten und die Erschließung der fremden Kultur erheblich erschweren. Tawadas Protagonistinnen nehmen die Hilfe von Einheimischen in Anspruch, sobald sie an die Grenzen ihrer eigenen Entschlüsselungsversuche stoßen. Ihre Fragen ergeben sich jedoch

aus einer Interpretation der fremden Umwelt, die auf dem eigenen Wissensvorrat beruht und völlig von der Interpretation der Einheimischen abweicht. Dies hat zur Folge, daß die Einheimischen die Fragen der Fremden nicht verstehen. Umgekehrt führen die Auskünfte der Informanten bei den Fremden immer wieder zu Mißverständnissen. Die eigentliche Ursache dieser Verständnisschwierigkeiten liegt darin begründet, daß sowohl die Einheimischen als auch die Fremden ihr eigenes Wissen niemals zuvor in Frage gestellt haben. Für beide Teile war das eigene Wissen bisher das einzig existente. Es scheint ihnen fraglos gegeben, daß Menschen, die aus anderen Kulturkreisen stammen, Symbole genauso wahrnehmen und auslegen, wie sie selbst. Bei der ersten Begegnung beharren beide auf ihrem eigenen Wissen. Gilda, die Informantin in dem Essay „Talisman“, versteht die Frage der Protagonistin nach der „bösen Kraft“, die die Frauen in der fremden Kultur angeblich bedroht, nicht. Für sie ist der Ohrring kein Talisman sondern ein Schmuckstück: „Gilda sagte desinteressiert, der Ohrring sei nur ein Schmuckstück, er habe keine Bedeutung.“ (Talisman, 53). Die Protagonistin hält das Desinteresse ihrer Informantin jedoch für gespielt. Sie fühlt sich in ihrer Annahme, daß das Wissen um die „böse Kraft“ gesellschaftlich tabuisiert sei, bestätigt: „Wie ich es schon vermutet hatte, wollte Gilda nicht über die Bedeutung des Ohrrings reden.“ (Talisman, 53).

Die Begegnung mit Fremden veranlaßt Einheimische immer wieder dazu, ihr Wissen über die eigene Kultur zu präsentieren. Sie versuchen ihnen bestimmte Kulturphänomene, die ihnen selbst als besonders relevant erscheinen, näherzubringen und zu erklären. Die Gefangenheit der

Einheimischen im eigenen Wissensvorrat bzw. Interpretationssystem hat jedoch häufig zur Folge, daß sie komplexe Erklärungen abgeben, die ein umfangreiches Vorwissen voraussetzen und die Verstehenskompetenz der Fremden überfordern. Die schwer faßbaren Äußerungen der Einheimischen, die im Grunde darauf abzielen, den Fremden das Erschließen ihrer Kultur zu erleichtern, bilden aus der Sicht der Neuankömmlinge zusätzliche Barrieren, die den Zugang zur fremden Kultur versperren.

Die Erklärungen, die die Einheimischen zu bestimmten Objekten abgeben, werden für die Fremden vor allem dann problematisch, wenn sie sich nicht mehr mit ihren eigenen Wahrnehmungen vereinbaren lassen. Die Bezeichnung „*Ohrring*“ zum Beispiel, löst Unruhe aus, weil sie sich nicht mit der Vielfalt der Formen deckt, in denen die Metallteilchen an den Ohren der Frauen auftreten können. (Talisman, 53). Ebenso bringt eine Bemerkung der Fremdenführerin die Touristin bei ihrem Gang durch Rothenburg aus der Fassung, weil die verbale Botschaft nicht direkt dem Bild entspricht, das die Fremde vor sich sieht: „‘Das Brot ist der Leib Jesu, so wie der Wein das Blut Jesu ist’ erklärte uns die Fremdenführerin, als wir vor dem nächsten Schaufenster stehenblieben. Die kleineren runden Flaschen enthielten eine Flüssigkeit, die grünlich aussah. [...] Ich war über die Erklärung sehr erschrocken, ohne zu wissen warum. Die Fremdenführerin beruhigte mich: ‚Sein Blut war selbstverständlich rot, während dieser Wein weiß ist.‘“ (Rothenburg, 30).

Die Verständnislosigkeit der Fremden macht die Selbstdarstellungsversuche der Einheimischen häufig zunichte. Ihr kulturelles Wissen, das bisher als selbstverständlich galt, wird plötzlich in

Frage gestellt. Die Einheimischen sind gezwungen, ihre Aussagen zu belegen oder zu präzisieren. Damit werden sie in vielen Fällen vor völlig ungewohnte kommunikative Anforderungen gestellt und verheddern sich. Solche Situationen brechen die eingefahrenen Denkstrukturen der Einheimischen für einen Moment auf.

Die Fremden fühlen sich durch die unverständlichen Aussagen der Einheimischen häufig zu weiteren kreativen Interpretationen motiviert. So führt zum Beispiel eine Mitteilung Gildas die Japanerin in ihren Recherchen über die Bedeutung des Ohrrings auf eine ganz neue Fährte: „Stattdessen erzählte sie mir, daß Frauen, die ein hohes Bildungsniveau haben, sich relativ spät ein Loch ins Ohr machen lassen, während Frauen aus der Arbeiterschicht schon als Mädchen Ohrringe tragen.“ (Talisman, 53f.). Die Bemerkung Gildas lenkt das Interesse der Fremden von dem Ohrring als Objekt auf das Ohrstechen als Ritual:

Ich hatte in einem Buch gelesen, daß es Kulturen gebe, bei denen ein Teil des Geschlechtsorgans bei der Initiations-Zeremonie abgeschnitten wird. Das Geschlechtsorgan könne dabei aber durch einen anderen Körperteil vertreten werden: zum Beispiel durch die Füße oder die Ohren. Nicht der Ohrring sondern das Loch im Ohrläppchen müßte in diesem Fall die Bedeutung tragen. (Talisman, 54)

Die Bedeutung, die die Protagonistin in die Aussage der Einheimischen hineinlegt, reicht weit über das ursprünglich Gemeinte hinaus. Damit erweitert die Fremde den Kanon der bereits in dieser Kultur vorhandenen Bedeutungszuordnungen. Eine Möglichkeit der Verständigung zwischen ihr und der Einheimischen ist damit aber noch lange nicht gegeben. Der Essay endet mit dem resignierten Resümee der Protagonistin, daß Sprachkenntnisse nicht ausreichen, um der Einheimischen ihre

Interpretation der beobachteten Kulturphänomene plausibel zu machen: „Ich verschluckte die Worte, die ich ihr sagen wollte, denn sie erschien mir plötzlich wie eine Fremde, die mich – obwohl ich in ihrer Sprache lebte – nicht versteht.“ (Talisman, 56f.).

4.2.3 Interpretieren und Beherrschen

Auf die enge Beziehung zwischen dem Verstehen und der Beherrschung der Umwelt wurde bereits im Vorspann dieses Kapitels hingewiesen. Wie Eco am Beispiel der Höhlenmalerei und des Voodoo-Zaubers erklärt, bringt der Mensch die Natur unter seine Kontrolle, indem er sie symbolisiert. Todorov verdeutlicht den Zusammenhang zwischen Symbolisierung und Beherrschung der Umwelt am Beispiel der Eroberung Amerikas durch die Spanier. Die Auslegung der fremden Kultur durch die Spanier ist, wie er nachweist, nicht auf ein wirkliches Enträtseln ausgerichtet. Das sture Beharren auf überkommenen Interpretationsmustern hat eine Neu-Verrätselung der Fremde zur Folge. Sie führt zur Abqualifizierung und Vereinnahmung des begehrten Objekts. Selbst bei Barthes, dessen Ich versucht, sich von europäischen Denkstrukturen zu befreien, äußert sich dieses Begehren. Das Unbegreifliche reizt auch ihn zur Entschlüsselung und Aneignung.

Auch Tawadas Protagonistinnen nähern sich der fremden Kultur nicht auf unschuldige Weise. Ihre Wahrnehmungen und Handlungen sind gekoppelt mit Intentionen der Bewältigung, Kontrolle und Inbesitznahme des Fremden. Eine Aneignungsstrategie, die von den japanischen

TouristInnen angewendet wird, ist das Abbilden der Kultur mittels des Fotoapparats:

Drei Frauen aus der Gruppe stellten sich vor das Rathaus und baten mich, sie mit der Kamera zu fotografieren. Als ich den Knopf drückte, blitzte ein seltsamer Gedanke durch meinen Kopf: Jetzt wurden die Gestalten der drei Frauen in die Wand des Rathauses projiziert. Das Mittelalter muß das irgendwie gespürt haben. (Rothenburg, 36)

Hier wird durch das Fotografieren eine Fälschung der Realität vorgenommen. Das Mittelalter erhält durch diese äußere Manipulation eine andere Gestalt. Durch das Fotografieren gewinnen die JapanerInnen die Kontrolle über ihre fremde Umwelt, aber auch über sich selbst. Beim Gang durch Rothenburg hat die Protagonistin häufig das Gefühl, von der Fremde überwältigt zu werden: Die engen Straßen verwandeln sich in Schlangen, die Häuser schwanken, die ganze Stadt schwimmt vor ihren Augen. Mit ihrem Fotoapparat kann sie die Umwelt bändigen und die Distanz zu ihr wieder herstellen:

Erst durch die Linse meines Fotoapparates konnte ich die Stadt richtig betrachten, die auf einmal klein wie die Bühne eines Puppentheaters aussah. Sie war eingerahmt und wirkte weiter entfernt von mir als vorher. Ich erinnerte mich an eine japanische Sage von dem sogenannten Fuchsfenster: Wenn man allein im tiefen Gebirge unterwegs war, bekam man manchmal das Gefühl, als würde man unversehens eine seelische Grenze überschreiten und verrückt werden und somit nie wieder als zivilisierter, vernünftiger Mensch in die Stadt zurückkehren können. In dem Fall sollte man schnell mit beiden Händen einen Kreis bilden und durch diese Öffnung die Landschaft noch einmal betrachten. Dadurch konnte man vermeiden, die gefährliche Grenze zu überschreiten und verrückt zu werden. Den Kreis, den man mit den Händen bildete, nannte man das Fuchsfenster. Mit dem Fotoapparat verhielt es sich ähnlich: der Fotoapparat ist das Fuchsfenster für die Reisenden im Ausland. (Rothenburg, 32f.)

Eine weitere Strategie, sich die fremde Umwelt anzueignen, ist das Sammeln von Artefakten: „Normalerweise kaufte ich mir nie Wein, weil ich keinen trank. Aber es tat meinen Handflächen wohl, die fränkische

Weinflasche zu halten und zu streicheln. Ich kaufte mir die Flasche.“

(Rothenburg, 30).

Neben dem rätselhaften Brot lagen ein paar kleine Stücke dunkles Brot mit getrockneten Früchten. ‚fränkisches Früchtebrot‘, stand auf dem kleinen Schild. Sie ähnelten dem Stein aus Vulkan. Wir kauften gemeinsam ein Stück und probierten es. Einer sagte, es schmecke nach Mittelalter. Ein anderer sagte, es schmecke überhaupt nicht, Brot müsse leicht sein, wie Wolken und nicht schwer wie Stein. Ein dritter sagte nichts und kaufte gleich fünf Stück davon. (Rothenburg, 30)

Wie diese Zitate zeigen, ist das Sammeln von Gegenständen, die angeblich für eine Kultur typisch sind, mit einem Komplex von Gefühlen und Intentionen verbunden. Stellvertretend für die Gesamtkultur lösen diese Objekte einen physischen Reiz aus: Sie wirken auf den Tast- und den Geschmacksinn. Die physische Wahrnehmung ist untrennbar mit dem bewertenden Vergleich verbunden. Die fremden Objekte werden als begehrenswert, fremdartig oder unzulänglich eingeschätzt und aufgrund dessen entweder verkonsumiert oder abgelehnt.

Auch das Sammeln von Postkarten gehört zu den Methoden der Inbesitznahme des Fremden. Diese stellen, ebenso wie die Urlaubsfotos, eine Fälschung der realen Kultur dar. Während die TouristInnen beim Fotografieren allerdings noch die Möglichkeit haben, die fremde Umwelt zu manipulieren, werden sie durch die Postkarten selbst zum Objekt der Manipulation. Die Postkarten dienen, ebenso wie die anderen Konsumgüter und das verkitschte Bühnenbild der Stadt Rothenburg, der Selbstinszenierung der fremden Kultur. Diese macht sich selbst zur Ware. Sie konstruiert sich als begehrenswertes, konsumierbares Objekt. Zu diesem Zweck wiederholt sie die Stereotypen, die sie selbst geschaffen hat und die sich in den Köpfen der japanischen TouristInnen bereits festgesetzt

haben. Vor allem beim Betrachten der Postkarten repetieren die JapanerInnen nochmals die gleichen Bilder. Im Moment des Betrachtens bzw. des Kaufens vereinigen sich die Interessen der europäischen Kultur mit denen der JapanerInnen. Tawada bezeichnet diesen komplexen Prozeß der (Selbst)-Stereotypisierung Europas als „Umkehrung des Orientalismus“:

Man könnte Europa [...] als eine Summe von Bildern verstehen. Ich könnte einige schöne Postkarten aus meiner Sammlung herausnehmen und daraus eine imaginäre Welt bilden. Ich werde das aber hier nicht tun, weil die Gefahr besteht, daß das Ergebnis bloße Umkehrung des Orientalismus wäre.²⁴

Der Unterschied zwischen dem Orientalismus und seiner Umkehrung liegt in den sich historisch entwickelten und sich ständig verändernden Machtverhältnissen zwischen ‚Europa‘ und dem ‚Orient‘ begründet. Der Begriff ‚Orientalismus‘ bezeichnet den Prozeß in dessen Verlauf der ‚Orient‘ durch europäische Diskurse klischeehaft verfremdet wird, um Kontrolle über ihn zu gewinnen. Der Orient wird durch die jahrhundertelange Stereotypisierung seiner Realität beraubt. Er kann zur Selbstdarstellung nur noch die Bilder wiederholen, die ihm durch europäische Diskurse übergestülpt wurden. Allerdings ist der ‚Orient‘, wenn er sich Europäern gegenüber ganz bewußt dieser Bilder bedient, um sich zum Beispiel begehrenswert zu machen, in der Lage, seine Betrachter zu manipulieren. In diesem Moment ist der ‚Orient‘ Opfer und Täter zugleich.

²⁴ Yoko Tawada: „Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht“. Dieselbe: *Talisman*. Tübingen 1996, S. 50.

Umgekehrt ist ‚Europa‘ im Moment seiner Selbstdarstellung immer nur Täter, denn die Stereotypen, die es verwendet, wurden von ihm selbst geschaffen und verbreitet. Sie dienen dem Etablieren und Stabilisieren einer Vormachtstellung in der Welt. Beim Betrachten der Postkarten erkennt das Ich, das in Tawadas Zitat spricht, seine Rolle als manipulierbares Objekt und lehnt deshalb die optische Wahrnehmung Europas ab.

Die Negierung der optischen Wahrnehmung hat aber auch noch andere Gründe. Im Gegensatz zu der Touristin in Rothenburg, die versucht, mit Hilfe des Fotoapparats die Distanz zur Fremde aufrechtzuerhalten, äußert diese Protagonistin das Bedürfnis, ihre distanzierte Haltung aufzugeben:

Ich möchte aber Europa nicht mehr optisch, sondern mit der Zunge wahrnehmen. Wenn meine Zunge Europa schmeckt und Europa spricht könnte ich vielleicht die Grenze zwischen Betrachter und Objekt überschreiten. Denn das Gegessene kommt in den Magen hinein und das Gesprochene gelangt durch das Gehirn ins Fleisch.²⁵

Ähnlich wie die Protagonistin in der Erzählung „Wo Europa anfängt“ entwickelt auch diese Ich-Erzählerin das Bedürfnis nach einem anderen Verhältnis zur Fremde. ‚Europa‘ soll nicht länger Objekt einer – häufig stereotypisierenden - Wahrnehmung sein, sondern Teil des Subjekts - des Körpers und der Sprache – werden. Teile der Kultur sollen einverleibt (gegessen) und imitiert (gesprochen) werden. Sie werden Teil des Denkens und des Körpers. Bewußt nimmt die Erzählerin die graduelle Veränderung ihres ‚Ichs‘ in Kauf, die sich als Folge der Verinnerlichung und Wiederholung europäischer Kulturelemente ergibt.²⁶ Tawadas Zitat markiert

²⁵ Yoko Tawada: „Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht“. Dieselbe: *Talisman*. Tübingen 1996, S. 50.

²⁶ Dies wird bestätigt von Yoko Tawada in *Lerke von Saalfeld: Ich habe eine fremde Sprache gewählt*. Gerlingen 1998, S. 185.

den Eintritt der Fremden in eine neue Phase der Migration, den Beginn eines Prozesses der bikulturellen Sozialisation.

4.3 Körper und Sprache im Prozeß der bikulturellen Sozialisation

Tawadas Zitat über die Grenzen der optischen Wahrnehmung und die Potentiale der Zunge verweist auf die Zusammenhänge zwischen Verstand („Gehirn“) und Körperlichkeit („Fleisch“) in Prozessen des Fremdverstehens. ‚Fremdheit‘ ist für die Autorin in erster Linie eine sinnliche Erfahrung, die sich nur schwer ‚erklären‘ läßt. Ihre Protagonistinnen werden bei der ersten Konfrontation mit der Fremde mit Sinnesreizen geradezu überflutet, bevor ihr Verstand überhaupt die Möglichkeit hat, sich auf die neue Situation einzustellen. Bei der weiteren Erschließung ihrer fremden Umwelt dient ihnen die sinnliche Wahrnehmung zur Kompensation ihrer mangelhaften Sprachkenntnisse oder ihrer fehlenden kulturellen Kompetenz. Sie beobachten, ertasten und schmecken ihre Umwelt. Die Unberechenbarkeit der fremden Welt kann bedrohlich aber auch anregend wirken. Die Begegnung mit Unverständlichem bietet grundsätzlich die Chance der Bewußtseinsweiterung. Sobald die Protagonistinnen jedoch versuchen, sich der fremden Umwelt verstehend zu nähern, setzt die eigene Muttersprache ihrer Sinnlichkeit immer wieder Grenzen. Jedes fremde Gefühl, jeder Geschmack, jeder Geruch wird nach vertrauten Unterscheidungskriterien kategorisiert und in bekannte Begriffe übersetzt. Die Umwelt verliert ihre aufreizende und verwirrende Fremdheit und verwandelt sich in eine stereotype Fiktion.

Tawadas Protagonistinnen erfahren sich in Situationen der Fremdbegegnung jedoch nicht nur als deutendes Subjekt, sondern auch als Objekt, das der verstandesgeleiteten Wahrnehmung der

Aufnahmegesellschaft ausgesetzt ist. Sie erleben – oft auf sehr schmerzhaft Weise – die Fremdbestimmung ihres eigenen Körpers unter den stereotypisierenden Blicken und Worten der Anderen.

Tawadas inszenierte Fremdbegegnungen nehmen Bezug auf verbreitete Theorien über das Verhältnis zwischen Rationalität und Sinnlichkeit bzw. Körperbild und realem Körper, die etwa seit Ende der 1970er Jahre in der westlichen Sozialpsychologie und Ethnologie kursieren. Der Körper gilt heute nicht mehr als Garant der Individualität, sondern wird als soziales Konstrukt betrachtet. Die Wahrnehmung realer Körper wird sehr stark von in der Gesellschaft vorhandenen Vorstellungen beeinflusst:

Der Körper als soziales Gebilde steuert die Art und Weise, wie der Körper als physisches Gebilde wahrgenommen wird; und andererseits wird in der [...] physischen Wahrnehmung des Körpers eine bestimmte Gesellschaftsauffassung manifest. Zwischen dem sozialen und dem physischen Körpererlebnis findet ein ständiger Austausch statt.¹

Die Debatte um den Körper entwickelt sich heute zwischen zwei extremen Vorstellungen: Dem total rationalisierten und fremdbestimmten Körper wird die Utopie des von allen rationalen Restriktionen befreiten, sinnlichen Körpers entgegengestellt. Der gegenwärtige Diskurs knüpft, laut Küchenhoff, an einer Entwicklung an, die sich bis in die Antike zurückverfolgen läßt.² Untersuchungen, die sich mit der Geschichte des Körpers auseinandersetzen, konstatieren fast übereinstimmend die Durchsetzung von Wahrnehmungstheorien, die eine Trennung von Rationalität und naturhafter Körperlichkeit propagierten, den Körper dem

¹ Mary Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt/Main 1981, S.99.

Verstand unterordneten und ihn abwerteten. Die Körperlichkeit wurde im Verlauf dieses über Jahrhunderte fortschreitenden Prozesses mit Hilfe vielfältiger Disziplinierungsmaßnahmen aus der gesellschaftlichen Öffentlichkeit ins Privatleben und schließlich ins Unbewußte verdrängt. Tabuisierte Imaginationen von naturhafter Körperlichkeit wurden auf Gruppen übertragen, die gesellschaftlich marginalisiert oder gar ausgegrenzt waren. ‚Naturhaftigkeit‘ wird auch heute dem weiblichen und dem fremden ‚wilden‘ Körper attestiert.

Eine große Anzahl ethnologischer Erzählungen schildern den fremden exotischen Körper als besonders beunruhigendes Zeichen. Die Konfrontation mit dem fremden Körper stellt, nach Krause, ein sinnliches Erlebnis dar, das außergewöhnlich starke Emotionen freisetzt. Krause zitiert in diesem Zusammenhang aus dem berühmten Tagebuch Malinowskis: „Das Furchtbare ist, ich bin nicht fähig, mich gänzlich von der durch fremde Körper geschaffenen Atmosphäre zu befreien: Ihre Anwesenheit raubt meinem Rundgang etwas von seinem wissenschaftlichen Wert.“³

Wie alle unbekanntes Zeichen fordern fremde Körper zur Dechiffrierung heraus. Die rätselhafte Erscheinung, die Gestik und Mimik lassen sich, wie üblich, in vertraute Begriffe übersetzen und kategorisieren. Auch im Bezug auf fremde Körper dient diese Versprachlichung der Bewältigung, der Kontrolle und der Beherrschung des Fremden. In der Situation der direkten

² Joachim Küchenhoff: *Körper und Sprache. Theoretische und klinische Beiträge zur Psychopathologie und Psychosomatik von Körpersymptomen*. Heidelberg: Asanger 1992.

³ Burkhardt Krause: „Einleitende Bemerkungen“. Ders. (Hg): *Fremdkörper – Fremde Körper – Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema*. Stuttgart 1992, S. 8-25. Bronislaw Malinowski: *Ein Tagebuch im striktesten Sinne des Wortes*. Neuguinea 1914-1918. Frankfurt/Main 1985. S. 148. Zitiert bei Krause 1992, S. 11.

Begegnung treten die fremden Körper ihren BetrachterInnen jedoch nicht nur als Objekte, sondern auch als lebendige Subjekte entgegen, deren Handlungen und Gedanken sich nicht ohne Weiteres ‚lesen‘ lassen. Dieser Rest von Unberechenbarkeit, die fremden Körpern innewohnt, wirkt faszinierend und beängstigend zugleich.

Seit der Antike wird auch dem weiblichen Körper ‚Naturhaftigkeit‘ unterstellt. Die Instrumentalisierung des weiblichen Körpers durch das Patriarchat, ihre Bedingungen und Formen, sowie ihre Folgen für die betroffenen Frauen, ist seit Mitte der 1970er Jahre ein zentrales Thema in der westlichen feministischen Theorie. Westliche feministische Philosophinnen, wie zum Beispiel Adriana Cavarero, kritisieren heute die strikte Trennung von Körper und Geist als einen Bestandteil der Unterdrückung des Weiblichen bzw Mütterlichen durch das Patriarchat.⁴ Cavarero setzt sich mit dem in der Antike einsetzenden Prozeß der ‚Maskulinisierung des Subjekts‘ auseinander. Sie zeichnet jene Entwicklung nach, in deren Verlauf sich der Mann als denkendes, der Sprache mächtiges Subjekt definiert, seine Weltsicht als die allein gültige darstellt und infolge dessen die Kategorien ‚Mann‘ und ‚Mensch‘ gleichsetzt. Wie sie postuliert, beginnt jedoch die Entwicklung des Menschen nicht erst beim Eintritt in die Sprache, sondern bereits in einer Phase, in der der mütterliche Körper dominiert. Diese wichtige Funktion der mütterlichen Körperlichkeit wird ihres Erachtens durch die patriarchalische Definition des Subjekts verleugnet, verdrängt und durch Bilder naturhafter Weiblichkeit ersetzt, die die Vormachtstellung des

⁴ Adriana Cavarero: *In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*. Cambridge, USA 1995.

Patriarchats nicht gefährden. Cavarero plädiert dafür, das verlorengangene Wissen um die Bedeutung der mütterlichen Sinnlichkeit in die gängigen Subjektvorstellungen zu reintegrieren und entwirft das Bild eines Subjekts, das sowohl mit Körperlichkeit als auch mit Verstand ausgestattet ist. Ganzheitliche Subjektivität sollte jedoch, ihrer Meinung nach, nicht nur den Männern, sondern auch den Frauen zugestanden werden. „[...] this woman finds that she is a single whole of mind and body, and demands an adequate name.“⁵

Tawadas Zitat über Zunge und Auge bezieht nicht nur Stellung zu der Diskussion über die Beziehung zwischen Körper und Verstand im Prozeß des Fremdverstehens, es offenbart auch eine Sichtweise im Bezug auf das Verhältnis zwischen dem deutenden Subjekt und dem gedeuteten Objekt, die sich sehr deutlich von der Cavareros abgrenzt. Tawadas ‚Ich‘ verspürt angesichts des Fremden die Sehnsucht, die Grenzen der rationalisierenden optischen Wahrnehmung zu überwinden. Es äußert den Wunsch, die Distanz zum Fremden aufzugeben, es über die Zunge in sich aufzunehmen und es sprechend zu wiederholen. Tawada plädiert in ihrem Zitat für die Aufgabe des Subjektstatus. Während der Einverleibung des Fremden wird ein Zustand geschaffen, in dem das Lebewesen weder eindeutig Subjekt noch Objekt ist und in dem sich das Fremde mit dem Eigenen vermischt. Tawada präsentiert die Einverleibung der Fremde jedoch nicht nur als Moment der Entgrenzung. Indem die Protagonistinnen die Fremde in sich einlassen, übernehmen sie Wahrnehmungen und Redeweisen der Aufnahmegesellschaft und damit

⁵ Cavarero 1995, S. 6.

möglicherweise auch die gängigen Körperbilder, durch die sie selbst zu Fremden gestempelt werden.

In ihrem Kurzroman *Das Bad* stellt Tawada den Prozeß der bikulturellen Sozialisation in den Mittelpunkt.⁶ Sie veranschaulicht, am Beispiel einer jungen Japanerin in Europa, die Entfremdung des Körpers und der Sprache, die sich aus der graduellen Verinnerlichung von Imaginationen und Ausdrucksformen zweier männlich dominierter Gesellschaften ergibt, und sie experimentiert mit Möglichkeiten der Entwicklung einer eigenen Subjektivität unter dem überwältigenden Druck der Weiblichkeitsvorstellungen. Die Autorin stellt außerdem die großen Sozialisationstheorien auf den Prüfstand, indem sie die damit verbundenen traditionsreichen Metaphern – den Spiegel und die Zunge – ins Spiel bringt.

4.3.1 Der Spiegel als Sozialisationsmetapher

4.3.1.1 Das Gesicht des Fremden

Der menschliche Körper soll zu achtzig Prozent aus Wasser bestehen, es ist daher kaum verwunderlich, daß sich jeden Morgen ein anderes Gesicht im Spiegel zeigt. Die Haut an Stirn und Wangen verändert sich von Augenblick zu Augenblick, wie der Schlamm in einem Sumpf, je nach Bewegung des Wassers, das unter ihm fließt und der Bewegung der Menschen, die auf ihm ihre Fußspuren hinterlassen. (Bad, 1)⁷

Tawadas Zitat, mit dem sie ihren Kurzroman *Das Bad* eröffnet, veranschaulicht eine Urszene der Fremderfahrung: Die Protagonistin prüft ihr Gesicht im Spiegel und entdeckt die Veränderlichkeit ihrer äußeren

⁶ Yoko Tawada: *Das Bad*. Tübingen 1993. Im Weiteren als ‚Bad‘ zitiert.

⁷ Diese Veröffentlichung Tawadas hat keine Seitenzahlen. Die in der Dissertation angegebenen Seitenzahlen wurden – zur besseren Erfassung des Textes – von Sabine Fischer eingefügt.

Erscheinung unter dem Einfluß von innerpsychischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten. Tawadas komplexe Spiegelszene knüpft an einer weitverbreiteten traditionellen Alltagstheorie an, die das Gesicht als ‚Spiegel der Seele‘ bezeichnet.⁸ Da die Gesichtsmuskulatur die differenzierteste des menschlichen Körpers ist, zeichnen sich Gefühle und Lebenserfahrungen besonders deutlich in den Gesichtszügen und im Minenspiel ab. Deshalb wird dem Gesicht als Repräsentanten der menschlichen Subjektivität eine privilegierte Stellung gegenüber anderen Körperteilen zudedacht. Das Studium des eigenen Gesichts bietet eine hervorragende Möglichkeit der Selbsterkenntnis. Man kann das eigene Gesicht jedoch nur im Spiegel zur Anschauung bringen.

Der Spiegel ist ein ideales Werkzeug zum Selbststudium. Er ist eine leere, blanke Fläche, die unbeteiligt und erinnerungslos alles abbildet, was sich ihr zeigt. Wenn man Spiegel richtig einsetzt, ermöglichen sie eine umfassende Sicht des Selbst. Dies vermittelt das Gefühl autonom zu sein und die Entwicklung des Ich vollständig unter Kontrolle zu haben. Vor dem Spiegel erscheint das Gesicht fast unbegrenzt formbar. Lacan geht davon aus, daß sich Ich-Identität bereits im frühkindlichen Stadium bildhaft aufzubauen beginnt.⁹ Der Blick des Kleinkindes in den Spiegel stiftet das illusionäre Bild eines selbständigen steuerbaren Körpers – illusionär, da das reale Körpergefühl des Säuglings diesem Bild noch nicht entspricht. Der Blick in den Spiegel kompensiert die realen Koordinationsschwächen des

⁸ Rolf Haubl: *Unter lauter Spiegelbildern. Zur Kulturgeschichte des Spiegels*. Bd.1. Frankfurt/Main 1991, S.25-83.

⁹ Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger (Hg): *Jacques Lacan. Das Werk*. Weinheim & Berlin 1991. S. 64.

Körpers, indem es der betrachtenden Person die Gelegenheit gibt, die Imagination als Abbild ihrer Selbst zu deuten und sich damit zu identifizieren. Die Ich-Identität stabilisiert sich über die Selbstidentifikation mit einem Bild. Das frühkindliche Spiegelstadium liefert ein Modell für alle nachfolgenden Identitätsbildungsprozesse: In spiegelhaften Begegnungen entwickeln wir immer wieder das Bild eines eigenständigen, definierbaren Selbst.

Dieses Selbst, das man vor dem Spiegel konstruiert, orientiert sich an vorsprachlich strukturierten unbewußten Vorstellungen und sprachlich vermittelten Typisierungen, die man sich wie Masken überstülpt, um damit bewußt oder unbewußt das eigene Spiegelbild zu manipulieren.

Unter dem maskierten Blick nimmt das Spiegel-Selbst eine festgefügte standardisierte Form an. Die normierten Selbstentwürfe werden durch veränderliche Schönheitsideale beeinflusst, sind aber außerdem durch überkommene Ideologien geprägt, die den gesellschaftlichen Wert des Menschen an seiner äußeren Erscheinung bemessen. Tawada verweist in diesem Zusammenhang auf die immer noch einflußreichen Thesen des Physiognomikers Johann Caspar Lavater, der menschliche Gesichter „typisiert und klassifiziert, um sie moralisch zu bewerten.“¹⁰ Lavaters Klassifikationen basieren auf der Gewißheit, daß (Spiegel-) Gesichter lesbar sind. Tawada weist jedoch daraufhin, daß Gesichter beim Blick in den Spiegel nicht gelesen, sondern *geschrieben* werden.

¹⁰ Yoko Tawada: „Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung“. Dies.: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen 1998, S.45-60. Zitat: S.47. Im Weiteren wird der Essay als ‚Gesicht‘ zitiert.

Ihre These wird durch einen Essay von Roland Barthes inspiriert, der das Gesicht eines japanischen Schauspielers nicht als geschminktes, sondern als geschriebenes Gesicht bezeichnet. „Dieses Gesicht besteht aus zwei Substanzen: aus dem Weiß des Papiers und dem Schwarz der Inschrift.“¹¹ Die dick auf das Gesicht aufgetragene weiße Farbe hat die Funktion, alle ursprünglichen Gesichtszüge des Schauspielers zu löschen. In die leere Fläche werden dann mit schwarzer Farbe neue Zeichen eingeritzt. „Das Gesicht ist nur: *die zu schreibende Sache*.“¹² Tawadas Bemerkung „Ich habe mein Gesicht noch nicht fertig geschrieben“ (Gesicht, 50) deutet daraufhin, daß die Beschriftung des Gesichts vor dem Spiegel immer wieder neu vollzogen wird.

Neben den via Sprache internalisierten Ideologien üben unbewußte Vorstellungen des vorsprachlichen Erlebens, sogenannte Imagines, einen großen Einfluß auf die Konstruktion von Selbstbildern aus. Die Psychoanalyse definiert Imagines als unbewußte Erinnerungsbilder aus frühkindlicher Umwelt, die sich in statische Klischees verwandeln und die spätere Wahrnehmung beeinflussen. ‚Imago‘ bedeutet aber ursprünglich ‚Ahnenbildnis‘. Als Imagines werden Masken bezeichnet, die von Angehörigen ‚primitiver‘ Kulturen bei Beerdigungen zur Erinnerung an die Vorfahren getragen werden.

¹¹ Roland Barthes: „Das geschriebene Gesicht“. Derselbe: *Im Reich der Zeichen*. Frankfurt/Main 1981, S. 122-130. Zitat: S. 122.

¹² Barthes 1981, S. 123.

Auch die von ‚primitiven‘ Menschen wahrgenommenen visionären Erinnerungsbilder an die Verstorbenen werden ‚Imagines‘ genannt. Imagines sind Relikte aus einer Lebensphase, in der der Mensch noch nicht im Bewußtsein seines autonomen Körpers lebte, sondern untrennbar mit seiner Mutter verbunden war. bzw. einer Zeit in der er noch nicht die Vorstellung hatte, sich selbst und seine Umwelt beherrschen zu können, sondern das Gefühl hatte, von den Geistern seiner Vorfahren beherrscht zu werden. Die vor dem Spiegel ausgelebte Fiktion von der Autonomie des Selbst überdeckt diese Erinnerungsspuren. In den weitverbreiteten Mythen vom Zauberspiegel tauchen sie jedoch wieder auf. Wie Tawada berichtet, wird in japanischen Erzählungen der Spiegel nicht nur als Medium der Selbstbetrachtung dargestellt, sondern auch als offenes Tor zwischen der Welt der Lebenden und dem Reich der Toten und Geister. Aus Angst, daß die Geister in die Welt der Lebenden eindringen und Besitz von den Menschen ergreifen könnten, werden in vielen japanischen Haushalten die Spiegel zugeklappt.¹³

Im Spiegel zeigt sich also niemals das ‚wahre Selbst‘ des Menschen, sondern nur das Resultat seiner jeweiligen Maskeraden und Einschreibungen, denn das ‚wahre Selbst‘ des Menschen ist eben nicht fest und definierbar, sondern fließend und unbestimmt ‚wie der Schlamm in einem Sumpf‘. Das imaginäre Selbst kann deshalb keine verlässliche, dauerhafte Konstruktion sein. Es erlischt, sobald sich der Spiegel dem Blick der betrachtenden Person entzieht, und muß in jeder Begegnung wieder neu hergestellt werden. Da die

¹³ Yoko Tawada in: „Europa gibt es nicht. ‚Fremder‘ Gast der Literatur im März: die 32jährige Japanerin Yoko Tawada“. *Der Standard*, 28.2.1992.

Abhängigkeit des Selbst vom Spiegel so ungeheuer groß ist, existiert immer die Angst, daß sich das Spiegelbild nicht uneingeschränkt beherrschen läßt. Es besteht nicht nur die Möglichkeit, daß es sich verflüchtigt, sondern auch, daß es sich verselbständigt und aus dem Spiegel austritt oder etwas Fremdes abbildet, in dem sich die betrachtende Person nicht wieder erkennen kann oder will.

Die Angst vor der Unbeherrschbarkeit des Selbst begründet auch die Ambivalenz, die der Begegnung mit fremden Gesichtern innewohnt. Viel besser als jeder Spiegel geben fremde Gesichter Auskunft über mich selbst. Weil sie selbst lebendig sind, können sie mir meine eigene Lebendigkeit vor Augen führen. Wenn Fremde meine Erscheinung als rätselhaft empfinden, schlägt sich dieses Gefühl in ihrem Gesicht nieder. So entdecke ich in den Gesichtszügen von Fremden meine eigene Fremdheit. Das Studium des fremden Gesichts ist eine abenteuerliche Reise ins eigene Selbst:

Kein Spiegel zeigt mir, wie ich im Gespräch mit einer anderen Person aussehe. Oft sehe ich im Gesicht der anderen Person rätselhafte Züge. Sie faszinieren mich und ich spiegle sie auf meinem Gesicht wider. Mein Gesicht ist ein Skizzenbuch. Die Person, die mit mir spricht, entdeckt in meinem Gesicht Zeichnungen der eigenen Gesichtszüge und steigt in sie ein, so wie man in einen Fernzug steigt. (Gesicht, 50f)

Die lebendige Rätselhaftigkeit des fremden Gesichts ist aber auch beängstigend, denn sie droht die Fiktion des festgefügtten, eindeutig definierbaren und klassifizierbaren Selbst zu zerstören, wie die Fremde in Tawadas Essay „Das Fremde in der Dose“ feststellt: „Damals erlebte ich oft, daß Menschen unruhig werden, wenn sie mein Gesicht nicht lesen können, wie einen Text“ (Dose, 40). Vor diesem Hintergrund entwickelt sich das Bedürfnis, die Unfaßbarkeit und Veränderlichkeit des fremden Gesichts zu

reduzieren, indem man sie – wie ein Spiegelbild – manipuliert. Man imaginiert die Fremdheit der Erscheinung als Maske, hinter der sich etwas Vertrautes verbirgt: „Es ist merkwürdig, daß ein fremder Gesichtsausdruck oft mit einer Maske verglichen wird. Liegt diesem Vergleich der Wunsch zugrunde, hinter dem fremden Gesicht ein bekanntes zu entdecken?“ (Dose, 40). Oder man stülpt dem fremden Gesicht eine Maske über und verwandelt es in ein Stereotyp, das sich der Definition nicht entzieht: „Reisende bekommen von den Einheimischen deshalb so viele Masken auf das Gesicht gedrückt, weil sie sonst unsichtbar werden.“ (Gesicht, 52f).

Fremde Gesichter werden, wie alle Objekte der Umwelt, während des Wahrnehmungsprozesses in Texte verwandelt. Dabei wird die erlebte Fremdheit in vertraute Begriffe übersetzt. Solche Übertragungen schlagen sich, wie Tawada betont, auch auf Photos nieder. Auch photographisch festgehaltene Gesichter sind keine Abbildungen, sondern Schriften, in denen sich altbekannte Zeichen wiederholen. Tawada bezieht sich mit ihrer These auf einen Kommentar Roland Barthes zu zwei nebeneinander liegenden Photos:

Dieser westliche Vortragsredner erfährt eine Japanisierung, wenn die Zeitung Kobe Shinbun ihn abbildet. [...] Seinerseits verliert der junge Schauspieler Teturo Tanba, wenn er Anthony Perkins nachahmt, seine östlichen Augen. Was also ist unser Gesicht anderes als ein Zitat.¹⁴

Nach Meinung Tawadas zeigen die Gesichter der Fremden unauslöschbare Spuren vielfältiger Fremdbestimmungen.

¹⁴ Barthes 1981, S. 124f.

Letztendlich kann der Betrachter beim Studium des fremden Gesichts die Prozesse der Fremdbestimmung erkennen, denen er selbst unterliegt: „Die Erwartungen der Betrachter erzeugen Masken, und die wachsen ins Fleisch der Fremden hinein. So werden stets die Blicke der anderen ins eigene Gesicht eingeschrieben [...] Vielleicht kann man ein Gesicht wie einen Reisebericht umblättern“ (Gesicht, 53).

4.3.1.2 Metamorphosen naturhafter Weiblichkeit

Wie Weigel bestätigt, ist der Spiegel in der feministischen Philosophie eine fast schon erstarrte Metapher zur Veranschaulichung von Strategien der Frau im Umgang mit männlichen Weiblichkeitsbildern: „Die Metapher des Spiegels – ebenso dessen Kehrseite und Ränder, seine Zerschlagung und Verdoppelung – ist inzwischen durchaus geläufig zur Beschreibung weiblichen Selbstverständnisses unter der Kontrolle des männlichen Blicks.“¹⁵ Ebenso ist das Zusammenspiel von Weiblichkeit, Natur und Tod im patriarchalischen Symbolsystem ein stark beanspruchtes Thema in der feministischen Aufklärungskritik.

Seit der Veröffentlichung von Adornos und Horkheimers Schrift *Die Dialektik der Aufklärung* (1947), auf die sich feministische Theoretikerinnen immer wieder berufen, gilt es als erwiesen, daß das vernunftbegabte Subjekts seine Entstehung im Zeitalter der Aufklärung nicht nur der

¹⁵ Sigrid Weigel: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis. In: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Argument-Sonderband AS 96, Hamburg 1988, S. 83-137. Hier: S. 85.

Überwindung der äußeren Natur, sondern auch der Domestizierung der inneren Körperlichkeit des Menschen verdankt. Die Frau als Verkörperung der Weiblichkeit repräsentiert in diesem Zusammenhang beide Aspekte der Natur. Im männlich dominierten Diskurs der Aufklärung wird der Frau eine Affinität zur Natur – zum Kosmos – und eine nur schwer zähmbare innere Wildheit zugesprochen. Ihre angeblich unbändige Sexualität wird mit einer faszinierenden Rätselhaftigkeit umgeben. Ihr Körper wird als noch unentdecktes Territorium phantasiert, das erobert werden muß. Diese Zuschreibungen dienen als Rechtfertigung für die Unterordnung der Frau in der männlich dominierten Gesellschaft. Sie liefern die Grundlagen für die Abwertung des weiblichen Geschlechtscharakters gegenüber der männlichen Ratio, die Unterwerfung der weiblichen Sexualität unter männliche Moralvorstellungen von Unschuld und Scham und die totale Erschließung des weiblichen Körpers durch die männliche Wissenschaft.

Sie fördern aber auch die Glorifizierung des Weiblichen als Repräsentation zivilisationskritischer Utopien. In vielen Weiblichkeitskonstruktionen spiegelt sich die Sehnsucht des vernunftbegabten männlichen Subjekts nach dem verlorengegangenen Gefühl des Einsseins mit der Natur bzw. der verlorenen Körperlichkeit. Dieses widersprüchliche Verhältnis des patriarchalischen Systems zur Natur und Natürlichkeit findet vor allem in Stereotypen ihren Niederschlag, die Weiblichkeit mit dem Tod in Verbindung bringen.

In der Einleitung zu ihrer Aufsatzsammlung *Weiblichkeit und Tod in der Literatur* (1987) verweisen die Herausgeberinnen Berger & Stephan auf die Fülle von morbiden Frauengestalten in der europäischen männlichen

Literatur- und Kunstproduktion des 18. und 19. Jahrhunderts.¹⁶ Sie werten diese Konstruktionen einerseits als lustvolle Inszenierungen von Grenzerfahrungen, in denen sich Eros und Tod vermischen, andererseits als Symbole für die Überwindung der (weiblichen) Natur durch das (männliche) Subjekt: „Als ermordete Töchter, als tote Geliebte, als leblose Marmorstatuen, als schöne Leiche sind sie Opfer männlichen Herrschafts- und Besitzdenkens, Objekte eines tödlichen Begehrens.“¹⁷ Neben die Imaginationen der Sterbenden und Toten treten die zahlreichen Bilder der todbringenden Frau, in denen sich laut Berger & Stephan nichts anderes ausdrückt, als die Wiederkehr des Verdrängten. Zwischen den Toten und den Tötenden verzeichnen die Autorinnen noch eine weitere Position des Weiblichen im patriarchalischen Diskurs, nämlich die der ‚Untoten‘. Dies sind die körper- und sprachlosen Frauengestalten, die in einem Bereich zwischen Leben und Tod angesiedelt sind: „nicht tot, aber auch nicht lebendig.“¹⁸

Die Herausgeberinnen betonen allerdings ausdrücklich, daß die literarische und künstlerische Auseinandersetzung von Männern mit dem Thema ‚Weiblichkeit und Tod‘ kein rein europäisches Phänomen ist und sich auch nicht auf das 18. Und 19. Jahrhundert beschränkt. Wie Michiko Maes Essay zeigt, finden sich auch in der japanischen Literatur Bilder todessüchtiger Frauen, die denen in europäischen Texten ähnlich sind. Die Autorin äußert die Überzeugung, daß diese Bilder nicht im Zuge eines Verwestlichungsprozesses Eingang in die Literatur ihres Herkunftslandes

¹⁶ Renate Berger & Inge Stephan: „Einleitung“ . Berger/Stephan (Hg): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln & Wien 1987, S. 1-11.

¹⁷ Berger & Stefan 1987, S. 2.

¹⁸ Berger & Stefan 1987, S. 2.

gefunden, sondern sich aus shintoistischen und buddhistischen Traditionen entwickelt haben.¹⁹

Welche Möglichkeiten haben Frauen, sich von diesen Projektionen zu befreien und eine Subjektivität zu entwickeln? Frauen fehlt, wie Weigel bemerkt, weitgehend „die Widerstandsmöglichkeit der Erinnerung“.²⁰

Positive Weiblichkeitsbilder außerhalb des patriarchalischen Diskurses sind nicht in Sicht. Auch die Verweigerung des Blicks oder die Zerstörung des Spiegels ist keine Lösung, denn ohne den Blick in den Spiegel ist überhaupt kein Identitätsentwurf möglich. Die einzige Möglichkeit, sich von diesen Spiegelbildern zu lösen, ist, nach Weigel, die bewußte ‚distanzierende Durchquerung dieser Stereotypen, entweder durch Schreiben oder Ausagieren. Weigel propagiert eine Strategie, in der sich die Frau vor dem Spiegel immer wieder mit Klischees konfrontiert, sie durchlebt und dann verwirft. Immer wieder entfernt sie die Bilder vom Spiegel und versetzt sich für einen kurzen Moment, in dem das alte Bild nicht mehr und das neue Bild noch nicht zu sehen ist. Sie folgt damit einer Taktik der ständigen Verneinung, wie sie auch von Kristeva vorgeschlagen wird. Aus diesem ständig sich wiederholenden Ritual des Aufnehmens und Abstreifens von Bildern ergibt sich eine weibliche Identität in Bewegung, die keine dauerhaften Konstruktionen zuläßt und damit auch auf festgefügte Vorbilder und vollendete Utopien verzichtet.

¹⁹ Michiko Mae: „Der Tod als Selbstverwirklichung in einem Leben ohne Liebe. Drei Frauengestalten in der japanischen Literatur“. Berger & Stephan 1987, S. 35-68.

²⁰ Weigel 1988, S. 87.

In ihrem Roman *Das Bad* setzt Tawada die von Weigel vorgeschlagene Strategie in Szene. Vor dem Spiegel durchläuft ihre Protagonistin ständige Metamorphosen. Sie schlüpft in die Rolle, die ihr jeweils angeboten wird, spielt sie durch und legt sie ab. Jede Verwandlung beginnt mit der Negierung des vorherigen Identitätsentwurfes, deren ritueller Charakter durch ein immer wiederkehrendes Satzmuster unterstrichen wird: „In Wirklichkeit war ich kein Photomodell.“ (Bad, 11). Der Titel des Romans *Das Bad* bezeichnet den Ort, an dem die Protagonistin ihre Verwandlungen vollzieht. Er verweist auf den Ort des Wassers, des Elements der Reinigung und des Übergangs, in dem jedes Leben entsteht und sich wieder auflöst. Die Symbolik des Wasser verknüpft den Roman mit der Erzählung „Wo Europa anfängt“ (siehe Kapitel 4.1), in der die Reise von Japan nach Europa als eine Situation geschildert wird, in der sich – in der Imagination der Protagonistin – die von Menschen gemachten geokulturellen Grenzen auflösen. Ebenso läßt sich *Das Bad* als eine Reise durch eine Landschaft von traditionsreichen Bildern naturhafter Weiblichkeit lesen, die schließlich zur Auflösung festgefügtter Identitäten führt.

Die Wasserfrau

Im Verlaufe des Textes verwandelt sich Tawadas Protagonistin wiederholt in ein Schuppentier. Damit verweist der Text auf das traditions- und facettenreichen westeuropäischen Mythos der Wasserfrau. Inge Stephan beschreibt einige Facetten dieser Figur als Varianten des Mythos vom ‚Naturwesen Frau‘.

Die Wasserfrau ist Person gewordene Natur, auf die sich das Begehren des Mannes richten kann. Sie verheißt eine naturhafte, nicht von der Ratio gesteuerte Erotik, die jedoch mit Tod und Auflösung assoziiert wird. Natur, Eros und Tod sind im Bild der Wasserfrau untrennbar miteinander verbunden. Die Wasserfrau „weckt die Erinnerung an etwas Anderes, das nicht im bürgerlichen Alltag befriedigt werden kann, etwas, das im Unbewußten, im Traum und in der Phantasie aufbewahrt ist.“²¹ Im Stereotyp der Wasserfrau mischen sich, laut Stephan, der Wunsch des Mannes nach Verführung und Genommen werden mit der Angst vor der Hingabe und der Auflösung des Ich. Das Bild von der Wasserfrau weist auf jenen Kult der mythischen ‚großen Mutter‘ zurück, in dem Urerfahrungen von Geburt, Sexualität und Tod ihren archetypischen Ausdruck finden. In ihr vereinigen sich die Vorstellungen von der Gebärerin und Nährerin mit der von der gierigen phallischen Mutter, die ihre Kinder verschlingt. Ebenso ambivalent sind die Attribute, die der Wasserfrau zugesprochen werden: der Fisch und das Wasser. Das Wasser ist, wie bereits in dem Kapitel über die Reise erwähnt, ein lebensspendendes und entgrenzendes aber auch potentiell todbringendes Element. Der Fisch, der diesem Element angehört, hat einen phallischen Charakter. Die Frau, die einen Fischschwanz trägt, ist nicht kastriert. Ihr Körperteil ist das Zeichen ihrer sexuellen Autonomie.

Shingo Shimadas kurze Ausführungen über Aspekte des Fremden in der japanischen Kultur offenbaren Parallelen zwischen westlichen und japanischen Fremdheitsdiskursen. Auch in Japan gelten ‚die Frau‘ und ‚das

²¹ Inge Stephan: „Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouque“. Berger & Inge Stepan 1987, S. 117-139. Zitat: S. 123.

Tier' als besonders herausragende Metaphern des Fremden. Auch dort werden anhand dieser Metaphern Theorien über das Verhältnis des Menschen zur Natur abgehandelt. Wie dem Tier wird der Frau aufgrund ihrer Gebärfähigkeit eine besondere Nähe zum Makrokosmos zugeschrieben. Beide gelten als Mittler zwischen den Welten. „Die Tier-Frau mit ihrer Verwandlungsfähigkeit steht auf der Schwelle zwischen zwei Welten und trägt das Zeichen der Doppelheit und Ambivalenz. Sie ist vertraut und unheimlich, nah und fern zugleich.“²² Anhand der Undine-Legende, die aus dem Mittelalter stammt, aber vor allem durch die Erzählung Fouqués populär geworden ist, demonstriert Stephan die Bearbeitung des Wunsch- und Schreckbildes einer elementaren autonomen Weiblichkeit durch den abendländisch-patriarchalischen Diskurs. Wassergeister sind Elementarwesen, die sich in Harmonie mit der Natur befinden, aber keine Seele besitzen. Um Vollkommenheit zu erlangen, müssen sie in die Welt der Menschen aufsteigen. Undine beugt sich dem Wunsch ihres Vaters, der für seine Tochter den Aufstieg in die Menschenwelt plant. Erst nach der körperlichen Vereinigung mit einem Menschen bekommt sie eine Seele. Aus der wilden Kindfrau wird nach der Hochzeit eine demütige, schüchterne Menschenfrau. Der Ehemann, der zuvor von ihrem naturhaften Wesen fasziniert war, verliert das Interesse und wendet sich einer anderen Frau zu. Undine bestraft ihn für seine Untreue mit dem Tod. Stephan entdeckt in der Undine-Geschichte eine deutliche Verschiebung der Schuldzuweisung weg von der patriarchalischen Gesellschaft und hin auf die Frau. Die Frau

²² Shingo Shimada: *Grenzgänge-Fremdgänge. Japan und Europa im Kulturvergleich*. Frankfurt/Main & New York: 1994, S. 55-74. Zitat: S. 63.

erscheint zunächst als Opfer einer vom Vater aufgezwungenen Assimilation und der Naturehnsucht ihres Mannes, entwickelt sich dann aber zur Täterin. Aus der gezähmten wird wieder die unberechenbare Frau. Der Mann wird zum Opfer der mörderischen Sexualität der Frau.

Eine weitere Variante des Motivs der naturhaften Frau im Wasser ist die Geschichte der Ophelia. Hanika und Werckmeister konstruieren das Bild der Ophelia als Gegenpol zur Undine.²³ Verkörpert Undine die aktive, gefährliche Frau, so stellt Ophelia das passive unschuldige Opfer dar. Sie ist die Inkarnation des weiblichen Sterbens. Die beiden Autorinnen beziehen sich in ihren Ausführungen auf das berühmte Gemälde von Millais, das 1855 während der Pariser Weltausstellung präsentiert wurde. Dieses Gemälde zeigt die Frau in einem Zustand zwischen Leben und Tod. Ihre Haltung ist entspannt und das Wasser wirkt nicht bedrohlich. Ophelias Sterben ist nicht das Resultat einer bewußten Entscheidung für den Selbstmord. Der Wahnsinn – die Auflösung des Ichs – bereitet die Voraussetzung für ihr Hineingleiten ins Wasser. Ophelia verschmilzt mit dem Wasser und den sie umgebenden Pflanzen. Millais Gemälde zeigt „das Einfließen des weiblichen Körpers in die Natur“:

[...] Da das Wasser als eines der Urelemente dem Weiblichen zugeordnet ist, kommt die Frau im Wasser ‚zu sich selbst‘. [...] Wie das Weibliche, repräsentiert das Element Permanenz [...] und ist eine unmittelbare Voraussetzung für die Reproduktion von Leben. Im Bild einer sterbenden oder toten Frau im Wasser ist im Unterschied zu allen anderen Todesarten die Assoziation vom Werden und Vergehen unmittelbar verknüpft.²⁴

²³ Katrin Hanika und Johanna Werckmeister: „...wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element: Ophelia und Undine. Zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert“ . Berger & Stephan 1987, S. 140-154.

²⁴ Hanika & Werkmeister 1987, S. 146.

Hanika und Werckmeister präsentieren die Ophelia als Opfer mehrerer Prozesse der Fremdbestimmung. In der literarischen Vorlage wird sie Opfer komplizierter Beziehungsgefüge und kann ihre Empfindungen nicht ausleben. In der künstlerischen Bearbeitung wird sie verdinglicht und zum Natursymbol stilisiert. Sie verliert ihren Körper und „mutiert zur Sumpfpflanze“.²⁵

Tawada greift die vielen Facetten der Wasserfrau und die Todesarten, die dieser Figur zugeordnet werden, auf und benutzt sie in ihren Inzenierungen. Ihre Protagonistin erzählt die Legende von einer schwangeren Frau, die einen rohen Fisch verschlingt, anstatt ihn mit den Mitbewohnern ihres Dorfes zu teilen, die unter einer Hungersnot leiden. Infolge dieser Handlung verwandelt sie sich in einen Fisch. Die Schwangerschaft, das gierige Verschlingen des rohen Fisches und die spätere Metamorphose zeichnen die Figur als naturhaftes Wesen aus. Ihr Handeln jedoch ist nicht rein selbstbezogen. Sie vertritt die Interessen ihres noch ungeborenen Sohnes. Dieser wird später wegen der Andersartigkeit seiner Mutter zum Außenseiter. Er deutet die Metamorphose seiner Mutter als Strafe für die gesellschaftsschädigende Handlung. Um sich und seine Mutter zu rehabilitieren, bittet er sie, ein Opfer für die Gesellschaft zu bringen. Die Mutter rammt ihren Körper gegen die Felsen, damit das Wasser die Erde überschwemmt und Reisfelder angelegt werden können. Bei dieser heroischen Tat geht die Mutter zugrunde: „Die abgerissenen Schuppen tanzten wie blutige Kirschblüten in den Himmel“ (Bad, 3). Tawadas Geschichte stellt einen Sohn dar, der die Gesetze der Gesellschaft internalisiert und sich ihnen beugt, weil er ein Teil dieser

²⁵ Hanika & Werkmeister 1987, S. 150.

Gesellschaft sein will, und sie zeigt eine Mutter, die sich freiwillig dem Willen ihres Sohnes unterwirft und dabei den Opfertod stirbt. Sie wiederholt im Grunde ein Weiblichkeitsbild, das bereits Ende der 1960er in feministischen Texten stark vertreten wurde. Sie präsentiert den Mann als Opfer der Verhältnisse, die Frau jedoch als Opfer des Mannes. Inge Stephans Äußerungen in ihrem Aufsatz über Wasserfrauen deuten darauf hin, daß dieses Frauenbild in feministischen Theorien immer noch populär ist. Stephan bezieht sich in ihrem Essay auf ein Zitat von Adorno und Horkheimer: „Naturbeherrschung schließt Menschbeherrschung ein. Jedes Subjekt hat nicht nur an der Unterjochung der äußeren Natur, der menschlichen und nichtmenschlichen teilzunehmen, sondern muß um das zu leisten, die Natur in sich selbst unterjochen.“²⁶ Der Kommentar der Autorin zu diesem Zitat lautet: „Das erste Opfer dieses Unterwerfungsprozesses ist der Mann selbst, das zweite Opfer aber ist die Frau, die als ein Stück phantasierte Natur dem Beherrschungsgestus unterworfen wird.“²⁷ Tawadas Protagonistin lehnt jedoch die in der Legende angebotene Frauenrolle, die den Verzicht auf das eigene Begehrens zugunsten der männlich-dominierten Gesellschaft impliziert, als Möglichkeit eines eigenen Lebensentwurfs entschieden ab und weist auch die Idee eines Opfertodes zurück: „Den Körper gegen den Felsen rammen, das wäre nichts für mich. Wie gut, daß ich keinen Sohn habe.“ (Bad, 4).

²⁶ Inge Stephan 1987, S. 138. Zitiert nach Adorno & Horkheimer 1964, S.94.

²⁷ Inge Stephan 1987, S. 138. Zitiert nach Adorno & Horkheimer 1964, S.94.

Auf sanfte Weise entfernt sie ihre Schuppen im Bad und erhält sich dadurch ihre Wandlungsfähigkeit, denn die Schuppen wachsen immer wieder nach. Dem gewaltsamen, den Körper vernichtenden Tod setzt sie eine prozeßhafte Verbindung des Körpers mit der Natur (der Erde und dem Wasser) entgegen:

Bei geschlossenen Augen und angehaltenem Atem versenkte ich meinen Körper bis über den Kopf in der langen Badewanne. Ich öffnete die Augen. Das Wasser zitterte wie durchsichtiges Feuer. Ich dachte: Wasserbestattung ist gut, Erdbestattung ist gut, aber Feuerbestattung mag ich nicht. Ich stieg aus dem Bad. (Bad, 4)

Unter den Schuppen ist die oberste Schicht der Haut bereits abgestorben - ein Zeichen dafür, daß auch der lebende Körper bereits Anzeichen des Todes trägt. Eine weitere Szene zeigt die Fischfrau als Gegenstand männlicher sexueller Phantasien. Während eines Essens, das einen entscheidenden Geschäftsabschluß zwischen einer deutschen und einer japanischen Firma vorbereiten soll, wird den Teilnehmern ein großer Fisch serviert:

Der weiße, angeschwollene Bauch des Fisches sah aus, wie der Oberschenkel einer Frau. Vielleicht kam deshalb von allen Seiten unterdrücktes Lachen, als der Fisch mitten auf den Tisch gestellt wurde. [...]. Der Meister ließ ein Messer geschickt von der Flosse bis zum Kopf gleiten und schabte damit die Schuppen ab. Die Augen waren schon vorher entfernt worden. Im offenen Maul fehlt die Zunge. Über dem Skelett des Fisches stießen die Gläser aneinander. Prost auf die Zukunft. [...]. Für eine Weile vergaßen alle zu reden und aßen Fisch. Man hörte nur Schnaufen und den Klang von Metall, das auf Porzellan schlägt. (Bad, 15)

Tawadas Szene präsentiert die Unterwerfung und Vernichtung der Fischfrau mit stark sexuellem Unterton. Der Fisch ist Tauschobjekt in Verhandlungen zwischen Männern. Als Objekt der Begierde ist er den männlichen Blicken ausgesetzt und wird schließlich einverleibt. Er selbst ist jedoch seiner Wahrnehmungs- und Kommunikationsorgane beraubt.

Eine letzte Szene zielt schließlich auf die Rede von der Zurschaustellung der Fischfrau als Exotikum und von der Ausbeutung ihrer Ressourcen

zugunsten der männlichen Literaturproduktion. Die Protagonistin sucht eine Anstellung als Fischmensch beim Zirkus. Ein Angestellter erklärt ihr: „Man darf die Brüste von Fischmensch nicht so häufig berühren. Das weiß man doch. Und trotzdem wollte ein mit mir befreundeter Dichter jeden Tag Fischmilch trinken. Kein Wunder, daß unser Fischmensch gestorben ist.“ (Bad, 41). In dieser Szene wird der Schuppenträgerin außerdem die gefährliche Gratwanderung des Fremden in der Aufnahmegesellschaft zu Bewußtsein gebracht. Solange sie vom Zirkuspublikum als faszinierendes Schauobjekt betrachtet wird, kann sie aus ihrer eigenen Fremdheit einen Vorteil ziehen. Sehr schnell kann jedoch die Neugier des Publikums in Haß umschlagen und die Fischfrau ist vom Tode bedroht:

Am Anfang werden alle deine Schuppen bewundern. Man wird dich darum beneiden und du wirst glücklich sein. Eines Tages wird jemand plötzlich sagen, daß er dich umbringen wird, alle werden unversehens anfangen, dich zu hassen. [...] Die Steine werden auf deinen Kopf prasseln wie auf eine hölzerne Trommel. Und du wirst bemerken, daß sie damit die Gebete zu deiner Beerdigung begleiten. (Bad, 36)

Da die Schuppenträgerin von dieser Weissagung direkt angesprochen wird, kann sie sich von ihr nicht so leicht distanzieren, wie von den Geschichten über den Tod anderer Frauen. Die hier beschriebene Todesart wird deshalb nicht mit lapidaren Bemerkungen abgetan, wie der Tod der Fischmutter im Wasser, sondern bleibt unkommentiert stehen.

Tawadas Todesszenario erinnert an biblische Tötungsrituale, weckt aber auch Assoziationen zu gegenwärtigen Ereignissen, wie zum Beispiel den Morden von Mölln und Solingen oder den ethnischen Säuberungen im ehemaligen Jugoslawien. Der prophetische Duktus der Aussagen verleiht dem erwarteten Handlungsablauf den Charakter eines festgefügtten, immer

wiederkehrenden Musters für die Vernichtung des Fremden. Eingeschrieben in dieses Modell ist die Rede von der grundsätzlichen Unberechenbarkeit und potentiellen Grausamkeit der Masse. Die Entstehung fremdenfeindlicher Gewalt wird hier auf einen plötzlichen Ausbruch der Naturhaftigkeit des Volkes zurückgeführt. Rational erklärbare Ursachen werden ausgeblendet und müssen deshalb auch nicht bearbeitet werden. Durch ihre Inszenierung führt Tawada ihren LeserInnen dieses populäre aber gefährliche Erklärungsmodell auf drastische Weise vor Augen.

Die Medusa

Eine weitere sehr berühmte Variante des Bildes von der naturhaften Frau ist die Geschichte der Medusa bzw. Gorgo. Auch hier geht es um eine schöne Frau, die sich in ein männermordendes Ungeheuer verwandelt, weil sie ihrem eigenen Begehren Vorrang vor dem Begehren des Mannes gibt. Medusa wagt einen selbstbezogenen eitlen Blick in den Spiegel und wird dafür bestraft: Ihr Gesicht wird häßlich und furchterregend. Ihre Haare - ein herausragendes Symbol der weiblichen Sexualität - verwandeln sich in Schlangen. Die Geschichte der Medusa geht, wie auch die Legenden von Wasserfrauen, auf den Mythos der phallischen Mutter zurück. In archaischen Abbildungen der Medusa vermengen sich tierische und menschliche Merkmale:

Männlich und weiblich, jung und alt, schön und häßlich, oben und unten (Gorgo gebärt aus dem Hals, nach Art der Maulbrüter, die den Status der oralen und der vaginalen Körperöffnung umkehren) innen und außen (die Zunge statt im Mundinneren verborgen, springt aus dem Mund hervor, wie ein deplaziertes, zur

Schau gestelltes und drohendes Geschlechtsorgan) - kurz gesagt, auf diesem Gesicht stehen alle Kategorien quer, überschneiden und vermischen sich.²⁸

Ähnlich wie die Imago der Wasserfrau wirkt dieses Bild der omnipotenten mythischen Mutter mit ihren beängstigenden Merkmalen, nicht kastriert, sondern kastrierend. Das Medusengesicht zeigt sich seinem Betrachter immer frontal und konfrontiert ihn mit seiner ganzen Monstrosität. Dem Betrachter zeigt sich ein unempathischer Blick, der die Anerkennung verweigert. In diesem Gesicht kann sich niemand spiegeln: „Die Gorgo anzustarren, heißt, in ihren Augen das Gesicht zu verlieren, sich in einen blinden und undurchsichtigen Stein zu verwandeln.“²⁹ Perseus überlistet die Medusa, indem er ihr einen Spiegel vorhält, worauf sie zu Stein erstarrt und er ihr den Kopf abschlagen kann. Die kastrierende Frau wird ihrerseits entmachtet und getötet. Haubl wertet den listigen Gebrauch des Spiegels als Sieg des (männlichen) Verstandes über die (weibliche) Naturhaftigkeit.

Tawada inszeniert die Tötung der Medusa in ihrem Roman *Das Bad*. Ihre Protagonistin reflektiert über die Legende einer gütigen und hilfsbereiten aber gefräßigen Frau, deren Haare sich nachts in Schlangen verwandeln, die Reis essen. Ein Mann, der sie heimlich bei ihrer Meta-morphose beobachtet, verliert den Verstand und erschießt die Frau. In Tawadas Text wird die Symbolkraft der Frauenhaare besonders hervorgehoben. Ihre Ich-Erzählerin weist darauf hin, daß Frauenhaaren in ihrer Herkunftsgesellschaft traditionsgemäß geheimnisvolle magische Kräfte zugesprochen werden. Weiblichen Haaren wird ein Eigenleben zugestanden, das unter Kontrolle gehalten werden muß. Jungen Mädchen wird deshalb nahegelegt, die Haare

²⁸ Haubl 1991, S. 105.

hochzubinden. Die Protagonistin jedoch weist diese animistischen Vorstellungen jedoch zurück. Für sie sind Haare kein Symbol des Lebens, sondern ein Anzeichen des körperlichen Zerfalls: „Die Haare sagt man, seien ein toter, hart gewordener Teil der Haut. Ein Teil meines Körpers ist also schon gestorben.“ (Bad, 6).

Photomodell und Schreibautomat

Die Transformation ins bildnerische Kunstwerk ist eine Tötungsmethode der realen, lebendigen Frau, die der männlichen Literatur- und Kunstproduktion von der feministischen Wissenschaft besonders häufig angelastet wird. Als herausragendes Beispiel für die literarische Darstellung dieser Todesart gilt Edgar Allan Poes Erzählung *Das ovale Portät* (1842)³⁰. Hier geht es um die Verwandlung einer lebendigen Frau in ein Bild, das sich immer mehr der künstlerischen Vollendung nähert, während in der gleichen Zeit das Leben aus der geliebten Frau, die dem Maler Modell steht, langsam entweicht. Der Maler bemerkt durchaus den fortschreitenden Zerfall der Geliebten. Er versucht den Gedanken an den drohenden Tod zu verdrängen, indem er die Lebendigkeit der Frau durch seine Malerei festhält. Am Ende des Schaffensprozesses reflektiert das Bild jedoch nur die Phantasien des Malers. Das Leben der realen Frau ist ausgelöscht.

²⁹ Haubl 1991, S. 106.

³⁰ als Information zum feministischen Diskurs über diese Erzählung vgl. z.B. Christa Rohde-Dachser: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin u.a. 1991, S. 102-105 und die Einleitung zu Renate Berger/Inge Stephan (Hg): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln & Wien 1987, S. 1-11.

In ihrem Roman *Das Bad* macht Tawada den komplexen Zusammenhang zwischen der Tötung der Frau durch die Transformation in die Kunst und dem Versuch des Künstlers die Tötung der Frau durch die Schaffung eines Kunstwerkes zu verhindern zum Gegenstand der Inszenierung. Vor der Kamera eines deutschen Photographen verwandelt sich ihre Protagonistin in ein Photomodell für Werbeplakate eines Reisebüros. Der Photograph ist, als deutscher Mann, Repräsentant zugleich der dominanten Kultur und der ihm innewohnenden patriarchalischen Ordnung. Die Kamera dient ihm als Spiegel, der die eigene europäisch-männliche Sichtweise der japanischen Frau für ihn reflektiert. Seine ersten Photographierversuche jedoch mißlingen, denn auf den Photos ist die Frau für ihn nicht zu sehen. Daraufhin wirft er ihr vor, sie würde nicht japanisch genug empfinden. Nur durch die Manipulation ihres Körpers gelingt es ihm, der Frau eine Pseudoauthentizität zu verschaffen und seine Phantasie für sich sichtbar zu machen: Er schminkt sie und färbt ihr die Haare. Auf den späteren Photos wird dann die Phantasie verewigt: „Die Kamera versuchte mich zu behandeln; Sie versuchte, meinen Körper dem Tod zu entziehen, indem sie ihn in Papier einbrannte.“ (Bad, 9). Die reale, lebendige Frau wird jedoch bei diesem Vorgang getötet: „Xander [...] stellte mich vor eine Wand und betätigte dann den Auslöser so unbekümmert, wie einen Gewehrabzug.[...]. Er machte dem Spiel des Lichts ein Ende, und die Gestalt einer Japanerin war auf das Papier geätzt.“ (Bad, 11).

Tawadas Photographierszene verweist aber noch auf eine weitere Ebene der Objektivierung des weiblichen Körpers: die der Vermarktung. Die individuelle Lebensgeschichte der Frau, die sich an ihrem Körper abzeichnet,

wird auf dem Werbephotograph zugunsten eines marktgerechten Klischees getilgt. Die Auseinandersetzung der Protagonistin mit dem Photograph zieht sich durch den gesamten Text. Immer wieder vergleicht sie das statische Klischee mit dem veränderlichen Bild im Spiegel. Einmal paßt sie ihr Äußeres dem Photograph an, ein andermal versucht sie durch Schminke ein Gegenbild zu erzeugen. Schließlich zerreißt sie das Photograph. Trotz allen Widerstands scheint eine langsame Anpassung ihres lebendigen Gesichts an das statische Klischee jedoch unvermeidbar. Ihre Mutter erkennt die Veränderung: „Du hast ein fremdes Gesicht bekommen, wie die Japaner, die in amerikanischen Filmen auftreten.“ (Bad, 46).

Frauen treten in der männlich-dominierten Literatur- und Kunstszene hauptsächlich als Objekte auf. Ihre eigenen künstlerischen Aktivitäten werden dagegen häufig mißachtet oder für Vermarktungszwecke mißbraucht. Das Klischee von der Naturhaftigkeit der Frau hat über viele Jahrhunderte hinweg die Beurteilung der weiblichen Kunst- und Literaturproduktion durch männliche Kritiker geprägt. Tawada setzt auch diese feministische These in ihren Verwandlungsszenarien um. In ihrem Roman *Das Bad* verwandeln sich die Haare der Medusa in Pinsel, die zu schreiben beginnen. Unter dem Druck des Literaturbetriebs wird sie zum „Schreibautomaten“. Die Schriftstücke („Briefe“) die sie produziert, werden ihr entrissen und durch achtlosen Konsum vernichtet. Sie selbst wird immer wieder durch Männer in Kategorien gepreßt und dadurch getötet:

In diesem Land gibt es keine Zensur. Auf den Toiletten gibt es kein Papier, daher benutzen alle die Briefe. Danach sind sie nicht mehr lesbar. Jeder Polizist, der aus der Toilette herauskommt, gähnt einmal und feuert mit der Pistole einen Schuß auf die Frau; ganz leicht, als würde er den Auslöser einer Kamera betätigen. (Bad, 55).

Die Mutter als Spiegel der Tochter

Der Mythos der omnipotenten Urmutter, der in den Bildern der Tier-Frau ihren Ausdruck findet, hat einen großen Einfluß auf die Art und Weise, wie reale Mütter in gegenwärtigen patriarchalisch strukturierten Gesellschaften des Westens wahrgenommen werden. In psychoanalytischen Texten wird der Mutter eine zentrale Rolle in der Entwicklung des Kindes zugeschrieben. Laut Haubl beginnt die Sozialisation des Kindes schon im Mutterleib. Die Mutter geht nicht nur mit dem Kind, sondern auch mit einer Reihe von Gefühlen und Einstellungen schwanger, die sie zum Teil während ihrer eigenen Sozialisation erworben hat und die sie nun auf ihr noch ungeborenes Kind überträgt. Nach der Geburt erwirbt das Kind, nach Meinung Haubls, sein Verhältnis zum eigenen Körper in erster Linie durch die Interaktion mit der Mutter. Der Autor hebt besonders die Berührung und die Stimme als Medium der Verständigung zwischen Mutter und Kind hervor, mißt aber auch der Mimik eine große Bedeutung bei. Der Säugling, der noch unfähig ist, zwischen Selbst- und Mutterrepräsentanzen zu unterscheiden, sieht in der Mimik der Mutter sein eigenes momentanes Erleben gespiegelt. Die Mutter gestaltet ihre Mimik besonders deutlich und ahmt manchmal die Mimik des Säuglings nach: „Die Mutter ist der Vorläufer des Spiegels. Das Bild seiner selbst, das das Gesicht seiner Mutter reflektiert wird er demnach später bei seinem ersten Blick in den Spiegel unbewußt vor Augen haben.“³¹

Laut Rohde-Dachser hat die Imago der ‘bösen Mutter’ in gegenwärtigen männlich dominierten Diskursen Konjunktur. Im Zuge des

Autoritätsverlustes der Väter, die sich aus der Erfahrung des Krieges heraus entwickelte und seit Ende der 1960er Jahre in der BRD offen thematisiert wird, entwickelte sich ‚die Mutter‘ immer mehr zur einzigen Identifikations- und Projektionsfigur für die nachfolgende Generation³². Die Mutter gilt häufig als Ursache für alle guten und schlechten Sozialisationserfahrungen des Kindes. Ihr wird die Verantwortung für die Beziehung des Kindes zum Vater übertragen und damit auch die Schuld an deren Scheitern. Die Mutter-Kind-Dyade wird zu natürlichen Tatbestand erhoben, zum geschlossenen Universum, das allen äußeren Einflüssen entzogen ist. Der Mutter wird in diesem Diskurs nur eine Rolle zugebilligt, nämlich die des Spiegels ihrer Kinder. Ein Ausbruch aus dieser Rolle wird mit Sanktionen geahndet. Mütter, die ihre Aufgabe nicht zufriedenstellend erfüllen, werden als krank oder verantwortungslos angesehen.

Feministische Theoretikerinnen wie Nancy Chodorow bemühten sich schon in den 1970er Jahren um die Rehabilitierung der Mutterrolle und um die positive Bewertung der Mutter-Tochter-Beziehung³³. Chodorows Utopie schwächt die Bedeutung des männlichen Phallus für die weibliche Existenz ab. Sowohl Mutter als auch Tochter sind nicht mehr auf das männliche Objekt fixiert, sondern in erster Linie auf die Beziehung zu der anderen Frau. Da die Mutter-Tochter-Beziehung nach Chodorows Vorstellung nie völlig zerbricht, kann sie für beide Teile immer zur Kompensation für die

³¹ Haubl 1991, S. 102.

³² Rohde-Dachser 1991, S.264f.

³³ Vgl.: Nancy Chodorow: *Das Erbe der Mütter. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter*. München 1994 (1978).

unzulänglichen Beziehungen mit Männern dienen, denn Männern wird im Vergleich zu Frauen eine geringere Emotionsfähigkeit zugesprochen. So wird der Mutter auch in Chodorows Ausführungen die gesamte Last für die Sozialisationserfahrungen der Tochter übertragen. Die Mutter wird wiederum auf ihre Spiegelrolle reduziert. Ihre Naturhaftigkeit wird bestätigt und mit positiven Vorzeichen versehen.

Das Mutterbild, das sich sowohl im patriarchalischen als auch im feministischen Diskurs zeigt, steht im krassen Gegensatz zur tatsächlichen heutigen Lebenssituation vieler Frauen. In vielen gesellschaftlichen Bereichen haben sich Frauen aus ihren Rollenbindungen befreit und nähern sich, nach Meinung Rohde-Dachsers, langsam dem in patriarchalischen Diskursen entwerteten Bild des autonomen weiblichen Subjekts an. Die Autorin charakterisiert die reale Mutter-Tochter-Dyade als ein Verhältnis, „in welchem sich die mit dem rapiden sozialen Wandel verbundenen Konflikte potenzieren.“³⁴ Für viele Töchter bedeutet die Abkehr von traditionellen Frauenrollen auch die radikale Trennung von den Müttern, die diese überkommenen weiblichen Lebensmodelle verkörpern. Wie Rohde-Dachsers Ausführungen nahelegen, ist diese abrupte Ablösung für die Töchter oft mit einer Sehnsucht, die sich eigentlich nicht mit bereits verinnerlichten Emanzipationsideologien vereinbaren lässt und daher zu Schuldgefühlen führt. Mütter sind wiederum nicht immer nur die Opfer der Befreiung ihrer Töchter. Ihre Entbindung aus der Spiegelrolle motiviert viele zu der Suche nach einem eigenen Ort. Manche wählen sich den Lebensweg der Tochter zum Vorbild.

Die meisten Herkunftsländer der in der Bundesrepublik lebenden Immigrantinnen sind von besonders extremen ökonomischen, sozialen politischen und kulturellen Umwälzungsprozessen betroffen, die im radikalen Wandel der Frauenrollen ihren Niederschlag finden. Da sich die Lebenswege vieler Frauen dort auf so außerordentliche Weise von denen ihrer Mutter unterscheiden, erweisen sich Mutter-Tochter-Beziehungen häufig als besonders konfliktreich. Werden diese Beziehungen durch die Emigration der Tochter unterbrochen, können diese Konflikte nicht mehr ausgetragen werden. Ein Austausch über alternative Lebensentwürfe ist nur noch unter erschwerten Bedingungen möglich. Ablösungsprozesse sind unerbrochen; Sehnsüchte und Ängste im Bezug auf die Mutter oder Tochter können nicht mehr so leicht ausagiert oder ausgesprochen werden. Verzerrte Wahrnehmungen lassen sich nicht mehr ohne weiteres anhand der Realität korrigieren.

Tawada behandelt das Motiv der Trennung von Mutter und Tochter bereits in ihrer Erzählung „Wo Europa anfängt“ (siehe Kapitel 4.1). Hier gibt die Mutter ihre Sehnsucht nach einer unendlichen Irrfahrt durch Sibirien auf, um ihrer Tochter die Emigration nach Europa zu ermöglichen. Beim Abschied gibt sie ihre Träume an die Tochter weiter. Auch wenn die Tochter bei ihrer Abfahrt eine radikale Trennung mit der Mutter vollzieht, löst sie sich jedoch nie von diesen Träumen. Während der gesamten Reise beeinflussen sie ihre Imagination.

In ihrem Roman *Das Bad* greift Tawada das Trennungsmotiv noch einmal auf. Nach vielen Jahre in der Emigration besucht die Protagonistin ihre

³⁴ Rohde-Dachser 1991, S. 6.

Mutter in Japan. Nach der Trennung von der Tochter ist das Leben der Tochter zum Stillstand gekommen. Wie die Muttergestalt in „Wo Europa anfängt“ hat sie ihre Pläne zugunsten ihrer Tochter aufgegeben. Nach der Abreise ihrer Tochter ist sie vereinsamt und stumm. Ihre ins Unbewußte verdrängte Trauer um die Tochter kommt als „hysterischer Knoten“ wieder zum Vorschein. Das „Body-Building“, mit dem sie ihre Hysterie bekämpft, ist ihre einzige Beschäftigung (Bad, 46). In ihrem Abschiedsschmerz hat sie die Erinnerung an die Kindheit ihrer Tochter konserviert und sich deren erfolgreiche Rückkehr erträumt. Bei der tatsächlichen Begegnung mit der Tochter zerbrechen diese Phantasiebilder, denn die Tochter hat sich unter dem Einfluß der westlichen Kultur sowohl äußerlich als auch innerlich verändert und hat nicht die Absicht, für immer nach Japan zurückzukehren. Der berufliche Erfolg von dem sie ihrer Mutter in ihren Briefen berichtete, stellt sich als Lüge heraus: In Wahrheit ist die Tochter arbeitslos.

Durch die Begegnung mit der Mutter wird die Protagonistin mit ihrer ambivalenten Beziehung zur eigenen Kindheit konfrontiert. Auch sie hat sich während ihres Aufenthalts in Europa an ihre Kindheitserinnerungen geklammert. Während ihres Besuches in Japan möchte sie unbedingt ihr „geliebtes Kinderzimmer“ (Bad, 47) wieder sehen. Beim Öffnen der Tür bietet sich jedoch ein Szenario des Todes. Die Babykleidung ist mit Schimmel bedeckt und: „Auf dem Bett lagen die Stoffpuppen wie Tote auf dem Schlachtfeld in ihren Eingeweiden.“ (Bad, 47). Die Trauer um die tote Kindheit vermischt sich mit der Abscheu vor der Todessucht der Mutter und die Angst vor der tödlichen Wiedervereinigung mit ihr. Die von der Mutter herbeigesehnte Rückkehr in die Symbiose würde die gesamte Entwicklung

der Tochter zunichte machen und sie wieder in die körperliche Abhängigkeit zurückführen, von der sie sich – vor allem durch die Emigration – befreit hat.

Die Protagonistin erlebt in dieser Situation einen klassischen ‚Horror vacui‘:

Ich schrie wie ein Säugling, den Schrei eines sterbenden Säuglings, der von der Vagina der Mutter eingesogen wird. Ich schrie als ich in dem dunklen Loch der Windhose verschwand. Ich nahm meine letzte Kraft zusammen und fluchte meiner Mutter: *Tod den Schuppenträgerinnen!* Damals verwandelte ich mich in eine Schuppenträgerin und fiel in meine Vagina, das dunkle Loch der Windhose. (Bad, 50)

Tawadas Zitat macht deutlich, daß die Tochter der Mutter die Verantwortung für ihre eigene Naturhaftigkeit überträgt. Der Fluch ‚Tod den Schuppenträgerinnen‘, mit dem sie den erneuten Bruch mit der Mutter vollzieht, trifft einen Teil ihrer selbst, von dem sie sich nicht befreien kann und der ihr die Anpassung an eine Gesellschaft, aus der die Naturhaftigkeit ausgeklammert ist, unmöglich macht. Da die Mutter der Tochter bei ihrer ersten Abreise nach Europa ihren Spiegel schenkt, kann sie ihre eigenen Schuppen nicht sehen. Die Tochter aber wird bei jedem Blick in den Spiegel mit ihrer Andersartigkeit konfrontiert. Wie in der Erzählung „Wo Europa anfängt“ wird auch in diesem Roman die Bindung an die Mutter nicht ganz gelöst. In der Situation der Ich-Auflösung in der Fremde wirkt die Erinnerung an den Körperkontakt mit der Mutter immer noch wie ein Anker. In rituellen Handlungen wie dem Trinken von Milch und dem Einreiben des Körpers mit einer Lotion aus Muttermilch wird diese Erinnerung täglich wieder heraufbeschworen.

Frauen erleben in der patriarchalischen Gesellschaft nicht nur die Fremdbestimmung ihres Körpers durch sprachlich vermittelte Imaginationen kastrierter und kastrierender Weiblichkeit, sondern erleiden zudem die

Unterdrückung ihrer eigenen Ausdrucksmöglichkeiten. Tawada setzt diese verschiedenen Formen der Repression miteinander in Beziehung, in dem sie in ihrem Roman die Metaphern ‚Spiegel‘ und ‚Zunge‘ kombiniert.

4.3.2 Die Zunge als Sozialisationsmetapher

Die Zunge ist ein multifunktionales Organ: Sie ist Werkzeug der Sprache, der Wahrnehmung und der Nahrungsaufnahme. Zugleich ist sie ein äußerst vielschichtiges Bild.³⁵ Zunächst ist sie ein Metonym für die Sprache. In vielen Sprachen wird das Wort „Zunge“ als Synonym für das Wort „Sprache“ benutzt. Durch das Bild der Zunge lassen sich eine Vielzahl von komplexen und kontroversen Vorstellungen der Sprachfertigkeit ausdrücken. Die Zunge gilt als Zeichen der Redekunst und der Überzeugungskraft – Eigenschaften, die sowohl geschätzt als auch gefürchtet werden. Die doppelte Zunge gilt als Metapher der Hinterhältigkeit. Die gedrehte Zunge verweist auf Treulosigkeit, Verleumdung und Blasphemie. Die übliche Strafe für diese Vergehen ist das Spalten der Zunge. Die Fähigkeit mit ‚vielen Zungen zu sprechen‘ ist ein Zeichen der spirituellen Ekstase, aber auch ein Merkmal des Wahnsinns. Die Zunge ist, da sie in ihrer Form der Flamme gleicht, ein Symbol des Lebens. Außerdem ist sie ein Phallussymbol. Das Herausstrecken der Zunge gilt als sexuelle Herausforderung, aber auch als Rebellion gegen die gesellschaftliche Ordnung. Das Abschneiden oder Herausreißen der Zunge ist ein Zeichen der Eroberung und es ist eine Strafe für den

³⁵ Ad de Vries: *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam & London 1984, S. 469f.

Widerstand gegen die Obrigkeit: Menschen, die sich weigerten, dem christlichen Glauben abzuschwören, wurde die Zunge herausgerissen.

Nicht nur als Sprach- sondern auch als Wahrnehmungsorgan veranschaulicht die Zunge als Metapher das Verhältnis des Individuums zur symbolischen Ordnung. Über die Zunge dringen Eindrücke der Außenwelt in die Innenwelt des Körpers ein. Sie werden geschmeckt, beurteilt und klassifiziert. Schließlich ist die Zunge, als Teil des Verdauungsapparates, an der Internalisierung von Umweltobjekten beteiligt.

Die Zunge kann als Werkzeug Gottes oder aber des Teufels betrachtet werden. Häufig wird sie auch als Waffe der Frau bezeichnet. Sprachbegabung, die ambivalente Eigenschaft der Vielzüngigkeit und der Hang zum Mißbrauch der Sprache gelten als typisch weibliche Charakteristika. Feministische Diskurse heben jedoch die Sprachlosigkeit der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft hervor.

Tawada schöpft die Vielseitigkeit der Zungen-Metapher voll aus. Sie verdeutlicht Probleme der Fremdwahrnehmung sowie Prozesse der sprachlichen Sozialisation und der Einverleibung des Fremden. Sie veranschaulicht die Erotik, die von einer fremden Sprache ausgehen kann und zeigt die kreative Kraft der Zweisprachigkeit. Sie beschreibt die Reibungen zwischen Muttersprache und Fremdsprache und ebenso die Konflikte zwischen der Sprache der Mutter und der Sprache des Vaters. Sie stellt die Mechanismen dar, die bilinguale Frauen sowohl in der Mutter- als auch in der Fremdsprache zum Schweigen bringen. Sie zeigt die körperlichen Auswirkungen dieser Unterdrückung und die Strategien, mit denen sich die Sprache des Körpers gegen die Verbalsprache durchsetzt.

„In der Fremdsprache hat man eine zweite Kindheit“

In ihrem literarischen Essay „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“³⁶ benutzt Tawada ihre Erfahrungen bei der ersten Begegnung mit der deutschen Sprache als Grundlage einer Inszenierung von Redeweisen über die Beziehung zwischen Sprache, Macht und Geschlecht.

Die Ich-Erzählerin, die erst seit kurzer Zeit in Deutschland lebt, findet Arbeit in einem Büro. Unter den Gegenständen an ihrem Arbeitsplatz befindet sich eine Schreibmaschine, die sie als ihre „Sprachmutter“ bezeichnet: „Es gab auch ein weibliches Wesen auf dem Schreibtisch: eine Schreibmaschine. Sie hatte einen großen breiten tätowierten Körper, auf dem alle Buchstaben des Alphabets zu sehen waren. Wenn ich mich vor sie hinsetzte, hatte ich das Gefühl, daß sie mir ihre Sprache anbot.“ (Sprachmutter, 12)

Die Protagonistin hat das Gefühl, von dieser Maschine an Kindes statt angenommen zu werden. Über das reine Abtippen vorgegebener Buchstaben wächst sie langsam in die deutsche Sprache hinein: „Ich konnte zwar nur die Zeichen schreiben, die sie bereits in und auf sich trug, das heißt, das Schreiben bedeutete für mich nichts weiter, als sie zu wiederholen, aber dadurch konnte ich von der neuen Sprache adoptiert werden. Wenn man eine neue Sprachmutter hat, kann man eine zweite Kindheit erleben.“ (Sprachmutter, 13).

³⁶ Yoko Tawada: „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“. Dies.: *Talisman*. Tübingen, 1996, S.9-16. Im Folgenden als ‚Sprachmutter‘ im Text zitiert.

In Tawadas Essay wird der Vorgang der Sprachvermittlung sexualisiert: er erhält weibliche Attribute. Der große, breite mütterliche Körper der Schreibmaschine öffnet sich, bringt Buchstaben hervor und bietet sie ihrer Benutzerin freigiebig an. Mit der Hilfe ihrer Adoptivmutter kann die Protagonistin ihre ersten Fingerübungen in der deutschen Sprache machen, die die Grundlage für ihre spätere schriftstellerische Arbeit bilden: „Es waren natürlich nur Geschäftsbriefe und keine Gedichte, die ich im Büro schrieb. Dennoch spürte ich eine große Freude beim Tippen.“ (Sprachmutter, 13).

Angeregt durch das Abtippen der fremden Buchstaben, begibt sich die Protagonistin auf Entdeckungsreise in die fremde Sprache. Im Umgang mit ihr wird ihr das Wechselspiel zwischen Imagination und Sprache bewußt, das später die Grundlage ihrer literarischen Arbeit bilden wird. Sie bemerkt, daß den fremden Redewendungen jeweils ein Bildgehalt innewohnt, den sie jedoch noch nicht erfassen kann. Vor allem aber entdeckt sie das ‚Geschlecht der Worte‘. Ihr fällt auf, daß Substantive in der deutschen Sprache ein Geschlecht haben, während im Japanischen alle Substantive geschlechtslos sind. In der japanischen Sprache werden, ihrer Aussage nach, Substantive zwar auch in Gruppen eingeteilt, aber das Geschlecht hat als Klassifikationskriterium überhaupt keine Bedeutung: „Grammatikalisch gesehen ist im Japanischen nicht einmal ein Mann männlich.“ (Sprachmutter, 13). In der deutschen Sprache scheint es jedoch ein besonders relevantes Kennzeichen für die Strukturierung der Umwelt zu sein.

In der grammatikalischen Personifizierung von Gegenständen offenbart sich, wie die Protagonistin feststellt, eine besondere Beziehung der Menschen zu ihrer Umwelt. Den Deutschen erscheint die Umwelt offenbar als belebt.

Dingen wird ein Eigenleben zugestanden. In der deutschen Sprache hat zum Beispiel eine Sekretärin die Möglichkeit, ihren kaputten Bleistift zu beschimpfen: „Der blöde Bleistift! Der spinnt! Der will heute nicht schreiben!“ (Sprachmutter, 10). Die Belebung der Dingwelt hat offenbar einen Einfluß auf die Gestaltung der Machtbeziehungen zwischen Subjekt und Objekt: „Der Bleistift hatte in dieser Sprache die Möglichkeit, der Frau Widerstand zu leisten. Die Frau konnte ihrerseits über ihn schimpfen, um ihn wieder in ihre Macht zu bekommen. Ihre Macht bestand darin, daß sie über den Bleistift reden konnte, während der Bleistift stumm war.“

(Sprachmutter, 10).

Auch wenn der Bleistift ein grammatisches Geschlecht besitzt, ist er noch lange keine Person. Er kann sich nicht sprachlich artikulieren, sondern nur stummen Widerstand leisten, indem er sich weigert zu schreiben. Dieser Widerstand kann allerdings sehr wirksam sein. Durch die intensive Auseinandersetzung mit der Aussage „der blöde Bleistift!“ dringt die Protagonistin also in die komplexen Diskurse um die gesellschaftliche Funktion der Verbalsprache ein. Die Sprache spiegelt gesellschaftliche Machtverhältnisse, gestaltet sie aber auch mit. In der Auseinandersetzung mit der Fremdsprache gewinnt sie Erkenntnisse, die ihr in der eigenen Sprache bisher verborgen waren: „Bis dahin war mir nicht bewußt gewesen, daß die Beziehung zwischen mir und meinem Bleistift eine sprachliche war.“ (Sprachmutter, 9).

Die Beschäftigung mit der fremden Sprache setzt ihre Gedanken frei. Wie sie feststellt, determiniert die Muttersprache die Wahrnehmungen und Ideen so stark, daß dem Individuum ein autonomes Denken und Fühlen kaum noch

möglich ist „In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so daß man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, daß weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können.“ (Sprachmutter, 15). Die Protagonistin in „Das Fremde aus der Dose“ macht eine ähnliche Aussage: „Ich ekelte mich oft vor den Menschen, die fließend ihre Muttersprache sprachen. Sie machten den Eindruck, daß sie nichts anderes denken und spüren konnten, als das, was ihre Sprache ihnen so schnell und bereitwillig anbietet.“ (Dose, 41f.). In der Fremdsprache müssen sich die Ich-Erzählerinnen die Gedanken und Emotionen, die hinter den Worten verborgen sind, erst erarbeiten. Diese Situation eröffnet Möglichkeiten einer neuen sprachlichen Kreativität, wie die Protagonistin in ‚Sprachmutter‘ bemerkt: „In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert.“ Sie stellt allerdings auch, daß die fremde Sprache ihr wieder eine bestimmte Wahrnehmung der Umwelt aufzwingt. Da sie sich das grammatische Geschlecht der Wörter nicht merken kann, versucht die jeweiligen Objekte mit geschlechtsspezifischen Merkmalen zu besetzen: „Die männlichen Gestalten lagen männlich da und standen wieder männlich auf, wenn ich sie in die Hand nahm.“ (Sprachmutter, 12).

Nicht nur die Muttersprache sondern auch die Fremdsprache beherrscht also den Menschen. In ihrer Nachbemerkung zu dem Sammelband „Wo Europa anfängt“ äußert sich Tawada über ihr Mißtrauen angesichts der Frage ‚In welcher Sprache schreiben Sie‘: „Ich spüre die Machtgier der Menschen, die die Sprachen beherrschen wollen, um sie als Werkzeuge verwenden zu

können. Aber sie merken dabei nicht, daß die Sprachen SIE schreiben und nicht umgekehrt.“³⁷

Der kreative Umgang mit der mütterlichen Schreibmaschine veranlaßt Tawada in ihrem Essay zu einem unbekümmerten Spiel mit schwergewichtigen Diskursen. Redeweisen über das Verhältnis zwischen Sprache und Macht werden auf die banale Ebene des Alltags verlagert und am Beispiel der Kommunikation einer Sekretärin mit ihrem Bleistift durchexerziert. Die Protagonistin ihres Kurzromans *Das Bad* erhält jedoch keine Sprachmutter, sondern einen Sprachvater. Der Prozeß der Sprachvermittlung erhält hier einen männlichen, das heißt repressiven Charakter. Während Tawada in ihrem Essay ihre Erfahrungen beim Erwerb der deutschen Sprache bearbeitet, inszeniert sie zugleich auf lustvolle Weise die Rede von ‚dem Geschlecht der Worte‘. In ihrem Roman *Das Bad* ist der Duktus der Inszenierung wesentlich ernsthafter.

Die Ich-Erzählerin des Romans wird von einem Lehrer namens Xander in die deutsche Sprache eingeführt. Auch sie erlernt die Fremdsprache zunächst durch die pure Wiederholung dessen, was der Lehrer ihr vorgibt: „Der erste Satz, den Xander mir gesagt hat, war: ‚das ist ein Buch.‘ Ich hatte diesen Satz in einem Stück, ohne zu wissen aus welchen Wörtern er bestand, wiederholt.“ (Bad, 28). Das Wiederholen dieser Sätze hat jedoch einen anderen Charakter, wie das Wiederholen der Buchstaben auf der Schreibmaschine. Die Schreibmaschine stellt Mittel zur Verfügung, die, in beschränktem Maße, kreativ genutzt werden können. Buchstaben für sich

³⁷ Yoko Tawada: Nachbemerkung in *Wo Europa anfängt*. Tübingen, Konkursbuch 1991, S. 88.

bilden noch keine Sinneinheiten. Sie können zusammengesetzt und wieder aufgelöst werden. Auch wenn sich dieser Vorgang an festen gesellschaftlich vorgegebenen Regeln orientiert, bleibt noch Raum für experimentelle Kreativität. Der Sprachlehrer jedoch gibt ganze Sätze vor, die durch ständiges Wiederholen internalisiert werden sollen. Er zwingt der Frau seine Objektdefinitionen auf und damit seine eigene Sichtweise der Welt. Während die Schreibmaschine mütterlich wirkt, spielt der Sprachlehrer ‚Gott‘. Er erschafft für die Frau die Welt, in der sie sich später bewegen soll: „Xander gab den Dingen ihre Namen. wie der Schöpfer. Von diesem Tag an hieß *hon* Buch und *mado* Fenster.“ (Bad, 29).

Die Wiederholung fremder Worte übt zunächst einen erotischen Reiz auf die Frau aus, der dazu führt, daß sie eine Liebesbeziehung mit ihrem Lehrer beginnt. Im Endeffekt raubt diese bloße Wiedergabe von Worten der Frau jedoch die eigenständige Ausdrucksfähigkeit und stärkt die Machtstellung des Mannes: „In einen Menschen, der mir Worte beibringt, verliebe ich mich auf der Stelle. Während ich wiederholte, was Xander mir vorsprach, ging meine Zunge in seinen Besitz über.“ (Bad, 28).

Die gesamte Komplexität und Widersprüchlichkeit dieser Art des Fremdsprachenerwerbs und seiner Folgen kristallisiert sich in einem Traum der Protagonistin: : „Etwas Weiches berührte meine Lippen. Eine Seezunge. Sie schlüpfte in meinen Mund hinein und spielte mit meiner Zunge. Erst zärtlich, dann heftiger, zuletzt biß sie hinein und aß sie auf.“ (Bad, 18). Die Seezunge ist die Lieblingsspeise der Ich-Erzählerin: „Keine europäische Speise schmeckt mir besser.“(Bad, 13). Zugleich läßt sich dieses Nahrungsmittel aber auch als Symbol der fremden Sprache deuten. Die

Erzählfigur hat die Vorstellung, daß die Seezunge in ihrem Körper zur Ersatzzunge wird, die sie benutzen kann, wenn die eigene Zunge versagt: "Wenn ich sie esse, habe ich das Gefühl, daß eine andere Zunge für mich weiterspricht, wenn ich einmal um Worte verlegen bin." (Bad, 13). In der Seezunge vereinigen sich zwei Symbole miteinander, die sowohl schöpferischen als auch phallischen Charakter haben: die Zunge und der Fisch. Die fremde Zunge dringt durch den Mund in den Körper der Frau. Sie befriedigt deren orale Triebe und wirkt befruchtend auf ihre Sprachfertigkeit. Der Kontakt der Fremd- mit der Eigenzunge beginnt mit einem Liebesspiel, endet dann aber jäh mit der körper- bzw. sprachlichen Verstümmelung der Frau. Der Traum von der Seezunge trägt überdeutlich die Züge einer klassischen Kastrationsszene. Er wird zusätzlich mit einer entsprechenden Kindheitserinnerung der Protagonistin verknüpft. Da sie sich als Kind lange nicht von der Mutterbrust trennen kann, beauftragt die Mutter einen Arzt, der ihr bei der Entwöhnung des Kindes helfen soll. Das Kind wehrt sich gegen den Arzt und verletzt ihn dabei am Kopf. In seiner Wut droht er dem Mädchen, ihm die Zunge herauszureißen. (Bad, 48). Die Kastration ist eine klassische Metapher zur Veranschaulichung von Sozialisationsprozessen. Die Bedrohung der Kastration wird in einem Moment des Mangels an das Kind herangetragen. Es muß erkennen, daß ihm die Brust der Mutter nicht voll und ganz gehört. Es erlebt, daß auch die Mutter Ansprüche hat, die sie aber nicht an das Kind, sondern an einen Dritten richtet, der sich in die Mutter-Kind-Symbiose drängt und sie nachhaltig zerstört. Die herausgerissene phallische Zunge ist eine Metapher für die leibliche Erfahrung des Verlustes: sie läßt eine Leerstelle am Körper. Zugleich gibt sie den Anstoß für den

Prozeß der Symbolbildung bzw. das Eintauchen in die Sprachordnung. Das Kind wird, sobald es sprechen kann, die abwesende Mutter durch ein Symbol ersetzen, um den erlittenen Verlust besser zu verkraften. Die Symbolisierung jedoch verewigt den Verlust: Irgendwann kann die Anwesenheit der Mutter nicht mehr ohne das Symbol gedacht werden. Der enge körperliche und sprachliche Kontakt mit der Mutter läßt sich nicht mehr herstellen, ohne daß sich die Verbalsprache dazwischen schiebt: „Lusterfüllung ist dem der spricht schon untersagt; oder: sie kann für jeden, der als Subjekt dem Gesetz unterworfen ist, nur zwischen den Zeilen ausgedrückt werden, weil das Gesetz sich auf eben jener Unterdrückung gründet.“³⁸

Indem Tawada die kindliche Erfahrung mit dem Traum der erwachsenen Protagonistin verknüpft, suggeriert sie, daß der Erwerb der Fremdsprache einer zweiten Sozialisation und Kastration gleichkommt: mit dem Erwerb der Fremdsprache tritt die Protagonistin in eine neue symbolische Ordnung ein. Sie löst sich aufs Neue von der einengenden Symbiose mit der Mutter(sprache) und emanzipiert sich. Zugleich ordnet sie sich aber neuen sprachlichen Gesetzen unter und empfindet den Verlust ihrer Muttersprache als körperliches Defizit. Die unterdrückenden Erfahrungen in der Fremdsprache schärfen das Bewußtsein für ähnliche Erlebnisse in der Herkunftssprache, wie eine Bemerkung der Protagonistin in Tawadas Essay „Das Fremde aus der Dose“ bestätigt. Für die Erzählerin in diesem Text ist die japanische Muttersprache ebenso körperlich fremd, wie die deutsche Sprache: „Die meisten Wörter, die aus meinem Mund kamen, entsprachen

³⁸ Jaques Lacan: „Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten“. In: *Schriften II*. Freiburg 1975, S.165-204. Hier: S. 198.

nicht meinem Gefühl. Dabei stellte ich fest, daß es auch in meiner Muttersprache kein Wort gab, das meinem Gefühl entsprach. Ich hatte das nur nicht so empfunden, bis ich in einer fremden Sprache zu leben anfing.“(Dose, 41).

In einer weiteren Szene ihres Romans *Das Bad* verdeutlicht Tawada die Parallelität zwischen dem Übergang in die heimatliche Sprachordnung und dem Eintauchen in die Sprachordnung der fremden Gesellschaft noch einmal. Die von Xander aufoktroierte Wiederholung von Satzmustern wird für ihre Protagonistin vor allem dann problematisch, wenn nicht mehr Objekt-, sondern Selbstdefinitionen eingeübt werden sollen. Der Übergang von der dritten Person („das ist...“) zur ersten („ich bin...“) fällt ihr schwer: „Als ich gefragt wurde: ‚Sind Sie eine Japanerin?‘ antwortete ich ‚Ja, Sie sind eine Japanerin.‘“(Bad, 29). Was sich hier zunächst als Mangel der Frau darstellt, entpuppt sich im weiteren Kontext als Strategie der Verweigerung gegenüber dem von der europäisch-männlichen Sprache ausgeübten Assimilierungsdruck. Auch nachdem die Frau den Unterschied zwischen der ersten und der dritten Person verstanden hat, behält sie ihre Sprechweise bei. Ihre Kommunikation mit Xander findet weiterhin in der dritten Person statt. Da sich der Mann der Kommunikationsweise der Frau beugt, ist sie in der Lage, ihn zu manipulieren. Auf diese Weise wird das sture Beharren der Frau auf der dritten Person zum wirksamen Schutz gegen die Vereinnahmung durch die Sprache des Mannes.

Auch diese Erfahrung in der Fremdsprache ruft Erinnerungen an Kindheitserlebnisse wach. Die Probleme beim Wechsel von der dritten zur ersten Person traten, wie sich die Protagonistin erinnert, bereits beim Erwerb

der Muttersprache auf. Schon als Kind war sie nicht fähig bzw. willens, das Wort *Ich* auszusprechen. Sie schwieg, um es zu vermeiden und begann zu stottern, wenn es sich nicht mehr vermeiden ließ:

In Situationen, in denen ich das Wort Ich aber nicht mehr vermeiden konnte, begann ich zu stottern. Das Ich zerbrach mir in Teile mit großen Abständen dazwischen. So also sah die Selbstbenennung aus, zu der ich es schließlich gebracht hatte: mit so viel Raum zwischen den Lauten war sie für mich wie das Absingen eines Liedes. (Bad, 16)

Das Ich läßt sich nicht mittels der Sprache zu einer Einheit zusammenfügen:

Es wird durch das Stottern zerstückelt. Eine eindeutige, harmonische Selbstdefinition wird dadurch unmöglich gemacht. Das „Ich“ bleibt der Sprechenden fremd. Ihr Sprechen ist rein mechanisch, ohne Überzeugung. Es geschieht pflichtgemäß wie das ‚Absingen eines Liedes‘.

Während man sie in der Schule wegen ihres Defizits unter Druck setzt, wird sie zu Hause von der Mutter geschont. Die Mutter unterstützt die Kommunikationsweise ihrer Tochter, indem sie sie imitiert. So finden also die Gespräche zwischen Mutter und Tochter nur in der dritten Person statt. Indem sie der Sozialisationsinstanz ‚Schule‘ entgegenwirkt, verzögert die Mutter den Emanzipationsprozeß ihrer Tochter. Die Protagonistin bleibt dadurch längere Zeit im Kinderstadium und damit im mütterlichen Machtbereich.

Nach vielen Jahren in Europa besucht die Protagonistin ihre Mutter in Japan und spricht zum erstenmal wieder ihre Muttersprache: „*Okaasan, watashi yo!* Mutter, ich bin es! Ich hatte lange nicht Japanisch gesprochen. In dem Wort *okaasan* traf ich die wieder, die ich einmal gewesen war, von dem Wort *watashi* an, hatte ich das Gefühl meine eigene Simultanübersetzerin zu sein“ (Bad, 44f.). Wie das Zitat andeutet, hat sich der, von der Mutter

verzögerte, Sozialisationsprozeß der Tochter unter dem Einfluß der fremden Sprache fortgesetzt. Die Strategien, die die Protagonistin anwandte, um das Ich-sagen in der deutschen Sprache zu verhindern, sind auf lange Sicht erfolglos geblieben, denn wenn sich auch die Aussage „Ich bin es!“ immer noch wie ein fremder Satz anfühlt, der sich nicht mit dem eigenen Körpergefühl vereinbaren läßt, so wird er doch problemlos wiederholt. Das Wort „Mutter“ weckt zwar Erinnerungen an die enge körperliche Verbindung der beiden Frauen, es kann die Entfremdung der Tochter vom mütterlichen Körper jedoch nicht rückgängig machen. Die Mutter zeigt sich angesichts der sprachlichen Entwicklung ihrer Tochter enttäuscht und traurig.

Die Übersetzerin

Die unterdrückenden Erfahrungen sowohl in der Fremd- als auch in der Muttersprache setzen sich auch fort, nachdem der Spracherwerb weitgehend abgeschlossen wurde und die Protagonistin in beiden Sprachen ihre Selbständigkeit erworben hat, so zum Beispiel in ihrer Rolle als Dolmetscherin.

Eines Tages erhält sie den Auftrag bei einem Essen, zu dem eine japanische Firma ihre deutschen Geschäftspartner eingeladen hat, zu dolmetschen. In den Augen der Protagonistin haben diese geschäftlichen Verhandlungen zwischen den Japanern und Deutschen den Charakter eines kindlichen ‚Kriegsspiels‘: „An langen Tischen saßen sich jeweils fünf Vertreter der beiden Firmen wie Kinder bei einem Kriegsspiel gegenüber. Ich selbst saß neben dem Präsidenten der japanischen Firma.“ (Bad, 12).

Die Japaner sind in diesem Kampf um ökonomische Vorteile auf die Sprachfertigkeit der Protagonistin angewiesen. Dies verleiht ihr eine gewisse Machtposition und weckt das Mißtrauen der Japaner, da sie nicht in der Lage sind, zu erkennen, zu wessen Gunsten sie ihre Tätigkeit ausübt. Die Frau könnte sich aus ihrem Machtbereich entfernen und zur gegnerischen Seite überlaufen: „Eine Dolmetscherin ist wie eine Prostituierte, die sich an Besatzungssoldaten verkauft. Von den einheimischen Männern wird sie gehaßt. Offenbar glauben sie, daß die deutschen Worte, die sich in ihre Ohren ergießen, eine Art Sperma seien.“ (Bad, 14). Der Zusammenhang zwischen Sprachkontakt und sexueller Eroberung, der sich bereits beim Fremdsprachenerwerb und im Traum der Protagonistin vom Verlust der Zunge zeigt, wird hier noch einmal in Szene gesetzt.

Tawadas Metapher der Dolmetscherin als Prostituierten spielt auf den weitverbreiteten Mythos der promiskuitiven bilingualen Frau an, der in anthropologischen Untersuchungen immer wieder behandelt wird. Pauline Burton beruft sich auf George Steiner, wenn sie schreibt: „[...] there is a strong metaphorical association between the exchange of language and sexual intercourse: ‚Eros and language mesh at every point‘.“³⁹ Ein berühmtes Beispiel ist die Geschichte der Aztekin Malinche, die zunächst den Mayas als Sklavin verkauft und dann den Spaniern zum Geschenk gemacht wurde. Als Geliebte und Übersetzerin des Cortez, unterstützte sie die Spanier wirkungsvoll bei der Eroberung des Azteken-Reiches. Ohne das engagierte manipulative Handeln der Übersetzerin wäre den Spaniern die

Eroberung Mexikos überhaupt nicht möglich gewesen. Todorov glorifiziert die Malinche als Symbol für Multikulturalismus und Emanzipation:

Die Malinche stellt das Gemisch über die (aztekische oder spanische) Reinheit und würdigt die Rolle des Vermittlers, sie unterwirft sich nicht einfach dem anderen, sondern übernimmt seine Ideologie und bedient sich ihrer, um ihre eigene Kultur besser zu verstehen, wie die Wirksamkeit ihres Verhaltens bezeugt.⁴⁰

Pauline Burton weist zurecht daraufhin, daß der Aufstieg der versklavten Frau von der Opferrolle zur Rolle der Mittäterin noch keine Befreiung bedeutet.⁴¹ Im heutigen Mexiko wird Malinche wegen der Beteiligung an der Vernichtung ihres Volkes verachtet. Ganz allgemein haben mehrsprachige einheimische Frauen dort einen schlechten Ruf und werden stark benachteiligt.

Nicht nur in klassischen Situationen der Eroberung und Kolonialisierung, sondern auch in Momenten des wirtschaftlichen Kontakts zwischen Machtblöcken geraten Übersetzerinnen unter den Druck des Klischees, das sie als potentielle Verräterinnen brandmarkt. Die Chinesin Liu Hong zum Beispiel, die als Dolmetscherin zwischen britischen und chinesischen Geschäftspartnern vermittelt, fühlt sich in einem Widerspruch gefangen: Ihre chinesischen Arbeitgeber erwarten von ihr einerseits Perfektion in der Fremdsprache und ausgezeichnete Kenntnisse der fremden Kultur. Andererseits fordern sie die absolute Loyalität zum eigenen System.

³⁹ Vgl. Pauline Burton: „Women and Second Language Use. An Introduction“. In: Pauline Burton et. al. (Hg): *Bilingual Women. Anthropological Approaches to Second Language Use*. Oxford 1994, S. 1-30, hier: S. 5.

⁴⁰ Tsvetan Todorov: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. 1985, S. 125.

⁴¹ Burton 1994, S.5.

We were caught between the powerful influences of two cultures, and were not immune to political and social pressure. [...]. I was somehow trapped between the official policy of refusing western cultural invasion and the natural, unavoidable consequences of absorbing some cultural influences so long as I spoke the language. We believed that as interpreters we had to be very careful to keep a balance between ‚professional‘ conscientiousness and ‚political‘ righteousness.⁴²

Wie Liu Hong berichtet, werden ÜbersetzerInnen bei gescheiterten Verhandlungen sofort zum Sündenbock gemacht. Frauen sind, ihrer Beobachtung gemäß, eher bereit, diese Rolle zu übernehmen, als Männer. Sie sind sehr darum bemüht, Streitigkeiten zwischen Verhandlungspartnern zu schlichten und die Kommunikation um jeden Preis aufrecht zu erhalten.

Tawada greift diesen Diskurs um die Rolle von Übersetzerinnen im Kampf zwischen politisch-ökonomischen Machtblöcken auf. Auch ihre Protagonistin gerät in Loyalitätskonflikte. Aus Furcht, Verrat an der heimatlichen Kultur zu begehen, bügelt sie durch bewußt falsches Übersetzen die kommunikativen Ungeschicktheiten der Japaner aus und verschafft ihnen Vorteile in der Verhandlung. Im Verlauf ihrer Tätigkeit wird der Protagonistin jedoch die Fremdbestimmung ihrer Sprache immer unerträglicher: „Die Münder öffneten sich wie Müllbeutel. Abfall quoll heraus. Ich mußte ihn kauen, schlucken und in anderen Worten wieder ausspeien.[...] Alle redeten durch meinen Mund.“(Bad, 17). Schließlich setzen sich aber die Sprach- und Verdauungsorgane der Protagonistin zur Wehr: Sie beginnt zu stottern und zu lachen, muß sich übergeben, fällt in Ohnmacht und verliert – wie bereits beim Spracherwerb – ihre Zunge.

⁴² Liu Hong: „A Note on My Experience as a Student, a Teacher and an Interpreter of English in China“. Pauline Burton et al. (Hg) 1994, S. 167-169. Zitat: S. 169.

Die Unterdrückung, die die Protagonistin beim Erwerb der Muttersprache, beim Erlernen der Fremdsprache und beim Dolmetschen erfährt, geht vornehmlich von patriarchalischen Systemen aus. Immer wieder gliedert sich die Protagonistin in eine symbolische Ordnung ein, die männlich dominiert ist. Der Arzt, der Deutschlehrer, die japanischen und deutschen Unternehmer, die die Unterordnung der Protagonistin jeweils veranlassen, verkörpern allesamt ‚symbolische Väter‘. Die Mutter ist zwar aktiv an den Sozialisationsprozessen ihrer Tochter beteiligt, indem sie sie entweder forciert oder behindert. Der Phallus jedoch, der sich des Körpers der Frau bemächtigt, ihr zum Teil die Emanzipation ermöglicht, aber vor allem die Sprache raubt und eine körperliche Schädigung zufügt, ist jeweils dem Patriarchat zugeordnet. Was passiert aber, wenn dieser Phallus weiblich ist? Tawada spielt diesen Gedanken in einer weiteren Szene durch. Nach ihrem Erlebnis als Dolmetscherin erscheint der Protagonistin der Geist einer etwa vierzigjährigen Frau, die bei einem Brand in ihrer eigenen Wohnung ums Leben kam.

Geister sind, wie Tawada in mehreren Essays darlegt, Wesen, die keinen eigenen Körper besitzen. Sie sprechen eine Sprache, die akkustisch nicht ohne weiteres wahrnehmbar ist. Um sich gegenüber Menschen sicht- und hörbar zu machen, bedürfen sie eines Mediums: Sie benötigen einen fremden Körper und eine fremde Stimme. Spiegel können als Tore fungieren, durch die die Toten in das Reich der Lebenden dringen, um sich deren Körper und Stimmen zu leihen. In ihrem Essay „Stimme, Körper, Maske“ stellt Tawada das Nô-Spiel als eine Möglichkeit dar, Toten auf der Bühne eine Stimme und einen Körper zu geben und die Geschichte aus der Perspektive der aus der

Geschichtsschreibung Ausgeklammerten darzustellen (siehe Kapitel 3). Aufgrund der Aktivitäten der Schauspieler, die in ihrer Maske die Toten repräsentieren, entstehen auf der Bühne heterogene Figuren. In Tawadas Roman *Das Bad* wird die Möglichkeit der Fürsprache stärker problematisiert. Der Text stellt die Situation der Fürsprecherin in den Mittelpunkt.

In dem Moment, in dem die Protagonistin der toten Frau begegnet, befindet sie sich in einer Situation der Sprachlosigkeit. Infolge ihrer traumatischen Erfahrung als Übersetzerin hat sie ihre Stimme verloren. Wie Tawada in einem Interview erklärt, begünstigt gerade der Zustand der Sprachlosigkeit, die Kommunikation mit fremden Welten und Wesen. Sprachlosigkeit eröffnet die Möglichkeit einer alternativen Wahrnehmung.⁴³ Die Tote jedoch etabliert sofort eine Machtposition gegenüber der Ich-Erzählerin. Während sie sich artikuliert und ihre Ansichten diskursiv zum Ausdruck bringt, ist die Protagonistin zum Schweigen verurteilt: „Ich wollte nicht allein zurückbleiben und versuchte ihr zu sagen, daß ich mitkäme, aber ich konnte meine Stimmbänder nicht finden“ (Bad, 19). Die Tote bemächtigt sich schließlich der Zunge der Protagonistin, um den Verlust ihrer eigenen Körperlichkeit und ihrer Artikulationsmöglichkeit in der Welt der Lebenden auszugleichen. Sie nähert sich der Protagonistin zunächst, um ihre Sehnsucht nach körperlichem Empfinden zu stillen: „Es stimmt nicht, daß man nicht mehr zu leiden braucht, wenn man tot ist. Der Mensch sehnt sich, wenn er tot ist, nur umso mehr [...]. Strecke deine Zunge heraus, laß mich deine

⁴³ Yoko Tawada in Lerke von Saalfeld (Hg): *Ich habe eine fremde Sprache gewählt*. Gerlingen 1998, S. 191.

Zunge lecken.“ (Bad, 26). Bei ihrem Kuß reißt sie der Protagonistin die Zunge heraus. Sie behält sie als Pfand, mit dem sie die Protagonistin körperlich und sprachlich erpreßt. Die Protagonistin hat von nun an die Aufgabe, die von der Stimme der Toten übermittelten Texte in die Schrift der Lebenden zu übersetzen. Sie verliert endgültig ihre Sprechfertigkeit und wird zum bloßen Sprachrohr der Toten reduziert: „Man kann sagen, daß ich für den Rest des Lebens meine Zunge jener Frau geschenkt habe.“ (Bad, 51). Wie die Erzählfigur in „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“ benutzt auch die Protagonistin aus *Das Bad* eine Schreibmaschine, um die Texte des Geistes auf Papier zu übertragen. Während das Ich im erstgenannten Text die Maschine gebraucht, um – im begrenzten Rahmen – mit den Buchstaben zu spielen, fühlt sich die Protagonistin hier quasi an die Maschine gekettet. Sie tippt Tag und Nacht ohne zu schlafen. Nachdem sie für immer ihre Zunge verloren hat, stirbt nun ihr ganzer Körper langsam ab: Augenlicht und Gehör werden schwach, die Finger werden kalt und der Rücken wird hart wie ein Schildkrötenpanzer. Schließlich vergißt sie die Buchstaben und kann ihre Arbeit nicht mehr fortsetzen: „Weil ich keine Zunge habe, kann ich nicht dolmetschen, kann ich, was jene Frau sagt, nicht ins Leichtverständliche übersetzen. Weil ich die Buchstaben vergessen habe, bin ich auch keine Typistin mehr. Die Buchstaben sehen alle gleich aus, wie rostige verbogene Nägel.“ (Bad, 59). Die Schreibearbeit im Dienste der körper- und sprachlosen Frau wirkt auf die Dauer ebenso unterdrückend und zerstörerisch wie das Dolmetschen im Dienste der japanischen Unternehmer. Beides führt zum Verlust der sprachlichen Autonomie und zur Schädigung des Körpers. In

beiden Fällen versagen Ratio und Sprachvermögen der Protagonistin nach einiger Zeit den Dienst.

Die Vieldeutigkeit des Schweigens

Das durch den Zungenverlust erzwungene Schweigen der Protagonistin hat viele Implikationen. Es ist zuallererst ein Indiz für die extreme Fremdbestimmung ihrer Eigensprache. Beim Erlernen der Muttersprache, dem Erwerb der Fremdsprache, dem Ausüben ihrer Bilingualität und im schriftstellerischen Engagement für die Belange ‚sprachloser‘ Frauen wird ihr jeweils auf gewaltsame Weise die Sprache genommen. Tawadas Szenarien des Verstummens lassen sich in den ideologiebeladenen Diskurs um den Begriff der „mutedness“ bzw. des „muting“ einbetten. Pauline Burton beschreibt das „muting“ als einen Bestandteil weitreichender Mechanismen der Ermächtigung und des Macherhalts.⁴⁴ Gesellschaftliche Gruppen behaupten ihre Dominanz, indem sie andere zum Schweigen bringen, d.h. sie aus privilegierten Ausdrucksformen ausschließen, sie an deren Gebrauch hindern oder deren eigene Ausdrucksmittel gesellschaftlich sanktionieren. Das „muting“ untergeordneter Gruppen geschieht häufig als Folge unbewußter Prozesse, in deren Verlauf dominante Sichtweisen der Welt als Norm akzeptiert werden. Es ist möglich, daß Gruppen, die infolge solcher Prozesse zum Schweigen gebracht wurden, sich ebenfalls die dominante Weltsicht zur Richtlinie machen und das eigene Verhalten als Abweichung betrachten. Gruppen, die seit vielen Jahren den Prozessen des „muting“

⁴⁴ Burton 1994, S. 19-23.

ausgesetzt sind, mag es schwerfallen, die Fremdbestimmung der eigenen Ausdrucksmittel noch zu empfinden, geschweige denn sie zu kommunizieren: „To speak, one must be heard: words which continually fall on deaf ears, may of course, in the end become unspoken, or even unthought.“⁴⁵ Frauen werden immer wieder als klassisches Beispiel einer „muted group“ dargestellt.⁴⁶ Ihr Verstummen unter den Zwängen patriarchalischer Strukturen wird beklagt. Tawada setzt Mechanismen der Unterdrückung der weiblichen Sprache durch das Patriarchat in Bilder um. Am Beispiel der Mutter und der Dolmetscherin veranschaulicht sie die Perpetuierung dieser Unterdrückungsprozesse durch die Frauen selbst, die ihre untergeordnete gesellschaftliche Position verinnerlicht haben. Am Beispiel der Typistin verdeutlicht sie aber auch das Verstummen der schreibenden Frau, die ihr Sprachvermögen voll und ganz in den Dienst ihrer sprachlosen Leidensgenossin stellt und dabei ihre schriftstellerische Ausdruckskraft einbüßt.

Tawada präsentiert das Schweigen zunächst als Zeichen der Ohnmacht. Einer Stummen ist die Teilnahme an gesellschaftlichen Diskursen und damit die Durchsetzung der eigenen Interessen unmöglich. Ihr Schweigen fungiert als Stigma: es ist ein Indiz für die Mangelhaftigkeit der Frau, ihr Versagen, ihr Abweichen von der Norm. Das Schweigen kann aber auch eine bewußte Überlebenstaktik der Unterdrückten sein, in Situationen, in denen es

⁴⁵ Burton 1994, S. 21.

⁴⁶ Vgl. zum Beispiel: Shirley Ardener (Hg): *Defining Females: The Nature of Women in Society*. Oxford 1993.

gefährlich ist, in der Öffentlichkeit einen Standpunkt zu vertreten, der von der Norm abweicht. Tawada bringt diesen Aspekt des Schweigens in den Äußerungen der toten Frau zum Ausdruck: „Wer allein lebt, ist gar nicht einsam. Das darf man aber niemandem erzählen, sonst bringen sie einen um. Es ist fast immer gefährlich, jemandem etwas zu erzählen. Sie sind alle so neidisch. [...]. Ich habe deshalb aufgehört überhaupt etwas zu erzählen.“ (Bad, 24).

Schweigen wirkt aber auch befreiend, da es Situationen der sprachlichen Fremdbestimmung, wie den Fremdsprachenerwerb und das Dolmetschen, abrupt beendet. Es enthält außerdem ein subversives Potential, da es sich nicht eindeutig interpretieren läßt. Auch wenn im Schweigen die Verbalsprache abwesend ist, so läßt es sich doch als eine Art von Sprache betrachten, da es verschlüsselte Botschaften transportiert, die sich an eine soziale Umwelt richten. Einer auf die Verbalsprache fixierten Gesellschaft fällt es jedoch nicht leicht, diese kodifizierten Mitteilungen zu interpretieren. Mit Hilfe des sprachlich vermittelten Verstehens läßt sich das Schweigen niemals vollständig und eindeutig erfassen.⁴⁷

In Situationen der sprachlichen Kolonialisierung kann das Schweigen aufgrund seiner Vieldeutigkeit ein sehr wirkungsvolles Kommunikationsmittel sein, wie Harvey am Beispiel eines peruanischen Dorfes demonstriert, in dem sich Sprecher des Quechua mit der Dominanz des Spanischen auseinandersetzen müssen. Schweigen auf Seiten der Mächtigen kann ein Zeichen der Verständnislosigkeit, des Desinteresses und

⁴⁷ vgl. dazu Penelope Harvey: „The Presence and Absence of Speech in the Communication of Gender“. Pauline Burton et al. (Hg) 1994, S. 44-64.

der Verweigerung angesichts der Forderungen der Schwächeren sein. Das Schweigen der Unterdrückten kann als Unkenntnis der Sprache, Dummheit, Respekt, Unterwürfigkeit aber auch als Ablehnung ausgelegt werden. Harvey erwähnt in diesem Zusammenhang die oft diskutierte „Andean silence of resistance“.⁴⁸

Aufgrund seiner Vieldeutigkeit wirkt das Schweigen verunsichernd. Es nimmt allen sprachlichen Erklärungsversuchen die Eindeutigkeit und Festigkeit und kann damit Machtverhältnisse, die mit sprachlichen Mitteln etabliert und aufrechterhalten wurden, ins Wanken bringen. Auf das Schweigen der Dolmetscherin reagieren die Geschäftsleute mit Ratlosigkeit. Xander antwortet auf das Schweigen seiner Schülerin bzw. Geliebten mit Trauer und Mißtrauen. Er hat Angst, daß sie seinem Machtbereich entgleitet: „Sie hat anscheinend einen neuen Liebhaber. [...] Sie benutzt die Worte nicht mehr, die er ihr beigebracht hat.“ (Bad, 31f.).

Trotz der sinnerschütternden Wirkung, die das Schweigen der Protagonistin auf ihre soziale Umgebung hat, kann man nicht behaupten, daß sie diese körper-sprachliche Äußerung als Waffe benutzt. Sie setzt ihr Schweigen nicht bewußt ein, wie dies den Anden-Indianern unterstellt wird. Das Schweigen ergibt sich aus einem gewaltsamen Eingriff und dem daraus folgenden körperlichen Mangel: dem Verlust der Zunge. Auch sind die Erschütterungen, die das Schweigen der Protagonistin auslöst, nur von kurzer Dauer. Das Schweigen fordert, wie alle rätselhaften Äußerungen des Körpers, seine Versprachlichung geradezu heraus. Es ist offen für Stereotypisierungen. Auch das den indigenen Völkern nachgesagte

⁴⁸ Harvey 1994, S. 46.

„Schweigen des Widerstands“ ist ein weitverbreitetes Klischee. Die sprachliche Besetzung des Schweigens bringt zwar die Angst der Mächtigen zum Ausdruck, dient aber gleichzeitig zu deren Bewältigung. Auch für das Verhalten von Tawadas Protagonistin sind Erklärungen schnell zur Hand. Die tote Frau äußert angesichts der schweigsamen Fremden zunächst die Vermutung „Sie versteht mich nicht.“ (Bad, 19) und entscheidet sich dann später für „Ach ja, sie sprechen ja nicht.“ (Bad, 22). Aus Xanders Worten läßt sich die Angst ableiten, die Protagonistin wolle nicht mehr mit *ihm* sprechen. Die Protagonistin selbst hat keine Mittel, die wahren Gründe ihres Schweigens zu erklären. Sie kann den Leidensdruck und den Protest, der sich hinter ihrem Schweigen verbirgt, nicht zum Ausdruck bringen.

Der Körper: ein leeres Zeichen

Am Ende des Romans *Das Bad* hat Tawadas Erzählerin eine Vielzahl von Stereotypen naturhafter Weiblichkeit durchquert und die damit verbundenen Todesarten durchlebt. Als Fischfrau, Medusa und Photomodell verkörperte sie verschiedene Varianten der ‚fremden Frau‘. Aufgrund ihres Außenseitertums wurde sie erschossen, geschlachtet und gesteinigt. Sie wurde zur Assimilation gezwungen und ging dabei zugrunde. Als Exotin wurde sie durch den Kulturbetrieb und die Unterhaltungsindustrie ausgebeutet. Als Übersetzerin, Typistin und Schreibautomat erlebte sie nicht nur die Fremdbestimmung ihres Körpers, sondern auch die Unterdrückung ihrer Sprache und ihrer künstlerischen Kreativität. Der Körper der Protagonistin verschwindet unter dem Druck der Bilder. Durch das ständige Wiederkäuen fremder Sätze büßt sie ihre Zunge ein:

Weil ich keine Zunge habe, kann ich nicht dolmetschen, [...] weil ich die Buchstaben vergessen habe, bin ich auch keine Typistin mehr [...] erst recht bin ich kein Photomodell, denn ich bin auf Photos gar nicht zu sehen.[..] Ich bin ein transparenter Sarg. (Bad, 59)

Das Schlußbild des Roman präsentiert den Körper der Protagonistin als durchsichtigen Container, als an sich leeres Zeichen, das sich mit beliebigen Inhalten füllen läßt. Wie Europa, so ist auch der Körper der Frau eine Summe von Bildern. Tawada hält der Idee vom Tod der Persönlichkeit die Metamorphose entgegen. ‚Verschwinden‘ ist nicht gleichzusetzen mit ‚Sterben‘. Da ihre Protagonistin keine eigene Gestalt besitzt, kann sie sich immer wieder verwandeln. Die Bilder, die auf ihren Körper übertragen werden, verlöschen und werden durch andere ersetzt. Das kurzfristige Verschwinden der Gestalt ist die Voraussetzung für die Entstehung einer neuen: „Verschwinden ist schön“.⁴⁹

⁴⁹ Yoko Tawada in Uwe Prieser: „Yoko Tawada“. *FAZ-Magazin*, 18.3.1994 (keine Seitenzahl).

4.4 Die Stimme des Fremden

4.4.1: Das Ohr als Ort der Bedeutungsproduktion

Für die Verständigung des Menschen mit seiner natürlichen, sozialen und geistigen Umwelt ist das Ohr noch wichtiger als die Zunge, denn die Fähigkeit zu hören ist die unabdingbare Voraussetzung für die Artikulation von Lauten. Auch nach Meinung Tawadas entsteht eine Erzählung nicht eigentlich durch das Sprechen, sondern durch das Zuhören: „Vielleicht ist das Ohr das Organ der Erzählung und nicht der Mund. Warum wurde sonst das Gift ins Ohr von Hamlets Vater gegossen und nicht in seinen Mund? Um einen Menschen von der Welt abzuschneiden, muß man zuerst sein Ohr vernichten und nicht den Mund.“¹

Das Ohr ist ein an der Schöpfung beteiligtes, rezeptives Organ. In Prozessen der Bedeutungsproduktion kommt ihm eine zentrale Rolle zu: Es empfängt Laute und ermöglicht die Entstehung von Sinn. Das Ohr selbst bleibt bei diesen Vorgängen passiv. Es ist reiner Schauplatz des Geschehens. Kommunikative Funktion und Passivität lassen das Ohr zu einem lebenswichtigen und zugleich gefährlichen Organ werden: Es ist unerlässlich für die Erzeugung von Sprache und schafft zugleich die Voraussetzungen für den Erkenntnisgewinn, die Weitergabe von Traditionen, den Verrat, die Verleumdung, die Entlarvung der Lüge und die Enthüllung der Wahrheit.

Das Ohr symbolisiert das Gerücht und die Versuchung ebenso wie den Wissensdurst, die Weisheit und das Erinnerungsvermögen. Alten irischen Texten zufolge wurden unliebsame Zuhörer getötet, indem man ihnen durch

¹ Yoko Tawada: „Erzähler ohne Seelen“. Dieselbe: *Talisman*, Tübingen 1996, S. 16-27. Zitat: S. 26f.

einen Zauber die Ohren zerstörte. Sie starben, weil sie gänzlich aus der gesellschaftlichen Kommunikation ausgeschlossen wurden und ihnen jegliche Möglichkeit der geistigen Entwicklung verwehrt war. Tawadas Hinweis auf Hamlets Vater spielt auf diese Art der Bestrafung an.²

Tawada bindet in ihren Werken das Ohr als Symbol in kontroverse Fremdheits- bzw. Weiblichkeitstheorien ein. In ihrem Roman *Ein Gast*³ präsentiert sie das weibliche Ohr zunächst als Schauobjekt. Der Text wird von Ausschnitten aus Gemälden unterbrochen, die jeweils den Blick auf ein weibliches Ohr lenken. Die den Text unterbrechenden Bilder zielen bewußt auf den Voyeurismus der LeserInnen. Das Ohr der Frau gilt als erotischer Blickfang. Stellvertretend für den weiblichen Körper, wird es zur Leinwand von Imaginationen, die mit der Sexualität der Frau verbunden sind.

Diese Vorstellungen bleiben auch dann noch im Spiel, wenn man sich dem Text selbst zuwendet. Der zuvor *auf* das weibliche Ohr gerichtete Blick führt nun *in* das Organ hinein. Ein Ohrenarzt untersucht die an Mittelohrentzündung erkrankte Protagonistin mit einem fernrohrähnlichen Gerät. Unter seinem Blick verwandelt sich das Innere des Ohres zunächst in einen Uterus, der einen Fötus enthält und danach in eine Theaterbühne, auf der eine Szene aus „Madame Butterfly“ gespielt wird.

Der Vergleich des Ohres mit einer Theaterbühne stellt das Organ als Ort der Inszenierung von Diskursen um ethno- und phallogozentristische Japanerinnen-Stereotypen dar. ‚Madame Butterfly‘ ist die wohl einflußreichste Repräsentation der Japanerin in der westlichen Welt. In dieser

² Hinweise auf die Symbolik des Ohres stammen aus Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt: *A Dictionary of Symbols*. Oxford 1994, S. 328-330.

³ Yoko Tawada: *Ein Gast*. Tübingen 1993. Im Folgenden als ‚Gast‘ im Text zitiert.

im 19. Jahrhundert von Loti geschaffenen Figur, in deren Charakter sich Kindlichkeit, exotische Erotik, Ergebenheit und Opferbereitschaft bis hin zum Tod miteinander verbinden, manifestiert sich ein Bild der Japanerin, das noch heute prägend ist. An diesem Modell entzündet sich häufig auch die feministische Kritik an der Ausbeutung der Asiatin durch das westliche und das asiatische Patriarchat.⁴

Ebenso ist der Uterus ein zentrales Bild sowohl in männlich-dominierten als auch in feministischen Weiblichkeitstheorien. In beiden Diskursen ist er Metonym für den weiblichen Körper und Metapher für ‚die weibliche Natur‘. Als Reproduktionsorgan und angeblicher Sitz der rätselhaften und unersättlichen weiblichen Sexualität wird er durch die männliche Wissenschaft pathologisiert und technologisiert.

Im feministischen Diskurs wird der Uterus häufig als archaischer selbstbestimmter Raum, als Gegenbild zum entfremdeten Körper konstruiert.⁵ Damit wird er für jene illusionäre feministische Utopien vereinnahmt, die die Möglichkeit einer außerhalb der männlichen Ordnung stehenden Weiblichkeit suggerieren.

Der bildliche Vergleich des weiblichen Ohres mit einem Sexualorgan ist ebenso traditionell und universal, wie die Darstellung des Uterus als Sitz der Weiblichkeit.

⁴ Vgl. zum Beispiel Michiko Mae: „Der Blick der Europäer auf die Anderen am Beispiel der ‚Asiatin‘ und der ‚Japanerin‘ im Verhältnis zu japanischen Weiblichkeitsmustern.“ In: *Reader: Frauen-Literatur-Politik. Dritte Tagung von Frauen in der Literaturwissenschaft*. 16.-19. Mai 1986 in Hamburg. Sektion 2: Eurozentrismus. Zum Verhältnis von sexueller und kultureller Differenz. S. 110-116.

⁵ So zum Beispiel bei Elisabeth Lenk: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*. München, Matthes und Seitz 1983, S. 311-315. Und Luce Irigaray: „Le corps-a-corps avec la mere“ (Körper an Körper mit der Mutter). Dieselbe: *Le corps-a-corps avec la mere*. Montreal 1981. S. 11-13.

Beiden weiblichen Organen werden traditionsgemäß die gleichen widersprüchlichen Attribute zugesprochen: Sie gelten als Behälter, die gierig alles in sich aufnehmen. Sie sind fruchtbar aber auch potentiell anarchisch. Beide Organe ziehen die Machtansprüche und Ängste von Männern auf sich. Chevalier & Gheerbrandt erwähnen Mythen verschiedener Kulturkreise, in denen sich das Bild des weiblichen Ohres als Sexualorgan mit der Vorstellung verknüpft, daß sich das Wort Gottes bzw. des Mannes wie Samen in das Ohr der Frau versenkt. Die Frau gelangt zur Erkenntnis, indem sie sich bewußt den männlichen/göttlichen Gesetzen ergibt, die sie über das Ohr empfängt.

In einer bereits zitierten Stelle ihres Romans *Das Bad* kehrt Tawada das anarchische Potential des weiblichen Ohres hervor und setzt die damit verbundenen Ängste des Mannes auf drastische Weise in Szene: „Eine Dolmetscherin ist wie eine Prostituierte, die sich an Besatzungssoldaten verkauft. Von den einheimischen Männern wird sie gehaßt. Offenbar glauben sie, daß die deutschen Worte, die sich in ihre Ohren ergießen, eine Art Sperma seien“ (Bad, 14).⁶ Auch in ihrem Roman *Ein Gast* präsentiert Tawada das weibliche Ohr als ein für fremde Einflüsse äußerst anfälliges Organ. Die Haut ihrer Protagonistin, die normalerweise als wirksame Trennwand zwischen Außen- und Innenwelt fungiert, läßt am Ohr eine ungeschützte Öffnung frei, durch die alle Arten von Fremdkörpern ungehindert in ihr Körperinneres eindringen und sich wie ungebetene Gäste einnisten können: „Das menschliche Ohr hat einen Eingang, aber keinen Ausgang“ (Gast, 58). Blicke lassen sich in diesem Zusammenhang offenbar

⁶ siehe auch Kapitel 4.3.1.

leichter verkraften als Stimmen. Tawadas Protagonistin fühlt sich durch die Stereotypen, die unter der Einflußnahme des Ohrenarztes in ihrem Körper entstehen, nicht bedroht. Die Bilder von Weiblichkeit und Fremdheit, die er kraft seines Blickes in ihr Körperinneres projiziert, sind ihr längst bekannt und werden von ihr als Identifikationsangebote abgelehnt. Sie ist in der Lage, sich verbal gegen die Erklärungsversuche des Arztes zu wehren: „[...] das ist nicht originell, was Sie da beschreiben. Er wurde rot und seine Lippen bewegten sich, um nach Worten, die noch gesagt werden könnten, zu schnappen. Aber ich wartete nicht länger, sondern verließ ihn, ohne mich zu verabschieden“ (Gast, 16f). Während die Protagonistin offenbar keine Schwierigkeiten hat, Blicke abzuwehren, fühlt sie sich den Worten, die in ihr Ohr dringen, hilflos ausgeliefert.:

Es war mir schon immer unangenehm, Gäste in meiner Wohnung zu sehen. Sie füllten mein Zimmer mit fremden Sätzen, die ich nie so formulieren würde. An diesem Abend empfand ich den Klang der fremden Sätze besonders unerträglich. Manchmal versuchte ich, dem Gespräch nur inhaltlich zu folgen, um den Klang der Sprache nicht zu hören. Aber er drang in meinen Körper ein, als wäre er vom Inhalt nicht zu trennen. (Gast, 36)

Die Unaufmerksamkeit der Worte ergibt sich nicht aus deren Inhalt, sondern aus dem Klang und dem Rhythmus der menschlichen Stimmen. Eine brutale Sprechweise läßt ein Gespräch als gewalttätig erscheinen: „Einmal entstand ein gewaltsames Gespräch mitten in einem Menschenkreis. [...] Sie unterhielten sich über Sport. Sportlernamen, Schläge, Kämpfe, Punkte, Angriffe, Tritte“ (Gast, 36). Sozialpsychologische Studien bewerten die Stimme als das einflußreichste Mittel in der zwischenmenschlichen Kommunikation. Bei der Entschlüsselung von Mitteilungen wird dem Klang der Stimme ein wesentlich höherer Informationsgehalt zugesprochen als den

Worten. Die starke, nachhaltige Wirkung der Stimme beruht darauf, daß sie von den Empfängern innerlich imitiert wird. Im Kampf der Diskurse kommt der Stimme deshalb eine wichtige Rolle zu. Der Klang der Stimme verleiht den Sätzen Macht. Die Gewalt der Stimme enthält jedoch, wie Tawada in ihrem Text *Ein Gast* veranschaulicht, eine Ambivalenz: Menschen beherrschen ihre Stimmen, werden aber zugleich von ihren Stimmen beherrscht.

4.4.2 Die Sozialisierungsfunktion der menschlichen Stimme

Jede Gesellschaft hat, wie die Autorin behauptet, ihren eigenen ‚Ton‘: „Menschen sprechen nicht nur unterschiedliche Sprachen, sondern haben auch verschiedene Stimmen.“⁷ Ihre Stimme, die sie im Verlauf ihrer Sozialisation erwerben, verleiht den Menschen Sicherheit, denn sie weist sie als Zugehörige der Gesellschaft aus. Sie lernen, ihre Stimme zu modulieren, um verschiedene kommunikative Situationen zu meistern. Damit sind sie in der Lage, Gespräche zu lenken, haben sich selbst in der Gewalt und können Kontrolle über ihre Kommunikationspartner ausüben:

Rosa redete immer in einem sicheren Ton, ein Ton der schon vor Rosa da war und zu dieser Stadt gehörte. Sie hatte ihn vielleicht in der Familie oder in der Schule auswendig gelernt, [...] Wahrscheinlich hat sie jede Redewendung und jede Argumentationsfigur in Verbindung mit einem bestimmten Ton gelernt. Wenn sie in diesem erlernten Ton redete, konnte man selten etwas dagegen einwenden, weil alles, was dagegen gesagt wurde, kraftlos, unnatürlich, sogar unsinnig klang. (Gast, 37)

Wie Tawada in ihrem Kurzroman verdeutlicht, wirkt der erlernte ‚sichere Ton‘ als Garant für den inneren Zusammenhalt der Gesellschaft. Für den

⁷ Yoko Tawada: „Stimme eines Vogels“. *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen 1998, S. 7-22. Zitat S.7. Im Folgenden als ‚Vogel‘ im Text zitiert.

Fortbestand der Gruppe ist es unerlässlich, daß sich alle Mitglieder der jeweils vorgegebenen Sprechweise unterordnen: „ [...] Keiner durfte aus dem Takt kommen. [...] Wenn jemand stotterte, redeten die anderen schneller, damit die Unterbrechung nicht auffiel.“ (Gast, 36). Die Unterordnung unter den Klang und den Rhythmus der Gesellschaft läßt die Menschen schließlich zu Automaten werden. Nicht mehr sie haben die Gewalt über ihre Stimme, sondern die Stimme hat sie in ihrer Gewalt. Sie verwandeln sich in Lautsprecherboxen und geraten schließlich in den Sog ihrer eigenen Gespräche: „ Es [das Gespräch, S.F.] war wie eine Windhose und drehte sich immer schneller. Zuletzt verschluckte die Windhose die Menschen“ (Gast, 36). In ihrer Vorlesung „Stimme eines Vogels“ macht sich Tawada bewußt, daß auch sie in einen ‚erlernten Ton‘ verfällt, wenn sie ihre Muttersprache spricht: „Wir behalten nicht die Stimme, mit der wir geboren werden. Die Spannung zwischen Integration und Fremdheit der Stimme ist ein unvermeidlicher Teil der Sozialisation“ (Vogel, 8). In der Entwicklung des Kindes geht das Hören dem Sehen voran. Bereits im Mutterleib empfangen Kinder die Schwingungen der Innen- und Außenwelt. Nach der Geburt können sie Intonationen und Rhythmen erfassen, noch bevor sie in der Lage sind, Formen zu erkennen. Schon vor dem Eintritt in die diskursive Sprache ahmen die Kinder die Geräusche ihrer Umwelt nach.⁸ Die lautlichen Äußerungen der Kinder entspringen in dieser Phase einer puren Lust an der Imitation.

⁸ Tawada beruft sich in ihrer Argumentation auf Julia Kristeva: *Die Chinesin* Frankfurt/Main 1982, S. 27f.

Sie dienen noch nicht der Übermittlung einer bedeutsamen Aussage an Kommunikationspartner außerhalb der Mutter-Kind-Dyade. Diese lustvolle lautliche Mimesis wird beim Eintritt in die Verbalsprache, die eine starke Sozialisierungsfunktion ausübt, zurückgedrängt. Auch Tawada erinnert sich daran, daß ihre Kinderstimme irgendwann einmal „vom Gesamtklang der Gemeinschaft verschluckt wurde“ (Vogel, 10). Die Autorin spricht heute, wie sie erklärt, ihre Muttersprache so unauffällig, daß ihre Artikulationen wie geschriebene Sätze wirken. In der Muttersprache lassen sich die Laute nicht mehr vom Inhalt der Worte trennen, das Sprechen wird nicht mehr als körperlicher Vorgang wahrgenommen. Nur noch in der Fremdsprache hat sie das Gefühl, daß ihre Laute aus ihrem Körper kommen. Beim Sprechen der Fremdsprache werden ihr die körperlichen Anstrengungen, die zur Lauterzeugung nötig sind, wieder bewußt. Hier verspürt sie wieder die Lust zur spielerischen lautlichen Nachahmung, die im Verlauf des Sozialisierungsprozesses in der Muttersprache in Vergessenheit geraten war .

4.4.3 Mit fremder Stimme sprechen

Tawada mißt der lautlichen Mimesis als Form der Verständigung des Menschen mit einer fremden Welt eine große Bedeutung bei. Als Beispiele nennt sie unter anderem die tibetanischen Mönche, die versuchen mit ihrem Gesang, die Stimmen der Götter nachzuahmen⁹, die Schamanen, die im Verlauf ihrer Initiation das Nachahmen von Tierstimmen erlernen¹⁰ und die traditionelle kultische Musik Japans, die auf dem Versuch basiert, mit Hilfe

⁹ Tawada nennt zahlreiche Beispiele in dem Essay „Stimme eines Vogels“.

¹⁰ Tawada bezieht hier sich auf: Mircea Eliade: *Schamanismus und schamanistische Ektasetechnik*. Frankfurt/Main 1994.

von Musikinstrumenten die Klänge nichtmenschlicher Welten nachzuahmen.¹¹ Mit Hilfe dieser alternativen Kommunikationsform tritt der Mensch, wie Tawada erklärt, in einen engeren Kontakt mit dem Kosmos, als es mit der verbalen Sprache möglich ist. Schamanen erlernen durch das Nachahmen von Tierstimmen eine Geheimsprache, die sie in ihrer Kommunikation mit den Geistern der Natur oder den Seelen von Toten benutzen. Die Kenntnis dieser Geheimsprache gibt ihnen die Möglichkeit, sich frei zwischen allen Bereichen des Kosmos hin- und her zu bewegen und verhilft ihnen zu der Gabe der Prophezeiung. Das Imitieren fremder – in diesem Fall nichtmenschlicher – Stimmen befreit, nach Meinung Tawadas, unsere alltäglichen Hörgewohnheiten.

Unser Hören ist normalerweise darauf ausgerichtet, Geräusche als klangliche Einheiten wahrzunehmen, die aus einer definierbaren Quelle kommen. Durch die Konzentration auf fremde Laute und den Versuch, diese zu imitieren, beginnen wir Stimmen als netzartige Klanggebilde wahrzunehmen und gelangen schließlich auch zu einer anderen Auffassung der eigenen Stimme: „Auch die eigene Stimme empfinde ich als ein Netz, wenn ich bewußt spreche. In meiner eigenen Stimme höre ich mehrere Stimmen, die nicht zusammengehören und deshalb eigentlich auseinanderfallen wollen“ (Klang, 115). Durch konzentriertes Hören und bewußtes (Nach-) sprechen kann es gelingen, den Inhalt der Worte vom Klang der Stimme zu trennen.

¹¹ Yoko Tawada: „Der Klang der Geister“. In: *Talisman*, S. 109-120. Im Folgenden als ‚Klang‘ im Text zitiert.

Der Inhalt der Worte wird dem Klang der Stimme nachgeordnet und verliert den Charakter der ‚gottgewollten‘ Gesetzmäßigkeit. Die diskursive Sprache wird degradiert zur „zufälligen Kombination der Abfälle von Tönen, die einfach durch Schwingungen zustande kommen“ (Klang, 115).

Das Imitieren von Tierstimmen ist nicht mit dem ‚Hören‘ im Sinne des distanzierten, verstandesmäßigen Erfassens kommunikativer Inhalte verknüpft. Der Schamane hat nicht den Wunsch, das Tier, das er nachahmt, zu ‚verstehen‘, sondern er möchte sich mit ihm vereinigen, sich in das Tier verwandeln oder zumindest in Harmonie mit ihm leben, um zu Lebzeiten schon Zugang zu dessen Welt zu erhalten. Während er mit fremden Welten Kontakt aufnimmt, befindet er sich häufig in Trance. Auch die traditionelle kultische Musik Japans hat das Ziel, die Musizierenden auf eine andere, menschlich fremde, Wahrnehmungsebene zu versetzen. Die von den Flöten hervorgebrachten Obertöne erzeugen „ein intensives Gefühl, das weder positiv noch negativ ist. In ihrem Klang verlieren die Begriffe des Glücks und des Unglücks ihre Bedeutungen. Ein Gefühl, das unauflöslich gemischt und widersprüchlich ist, ein Gefühl, das den vermenschlichten Kategorien wie etwa Liebe oder Haß entflieht.“ (Klang, 112).

Ebenso wie der Klang der menschlichen Alltagsstimme beziehen auch die nichtmenschlichen Känge aus der Mimesis ihre manipulative Kraft. Die Musizierenden geraten in den Bann der ‚fremden Stimmen‘, ähnlich wie die Alltagsmenschen in Tawadas Roman *Ein Gast*, die in den Sog ihres erlernten sicheren Tons geraten. Die lautliche Mimesis als Form der Weltverständigung hat heute, wie Tawada schreibt, zumindest in der von der Aufklärung beeinflussten westlichen Welt, „keinen anerkannten kulturellen

Ort mehr“ (Vogel, 20). Desgleichen ist das Vermögen fremde Stimmen wahrzunehmen heute ein gesellschaftlich tabuisiertes Wissen. Deutsche Sprichwörter, wie zum Beispiel „Bei dem piept es“ oder „Der hat einen Vogel“ deuten daraufhin, daß diese Fähigkeiten als Abweichung von der gesellschaftlichen Norm betrachtet werden. Menschen die diese Fähigkeiten besitzen, gelten gewöhnlich als ‚verrückt‘ (Vogel, 12). Die Nachahmung ‚fremder Stimmen‘ findet heute allenfalls in gesellschaftlich bereitgestellten Nischen ihren Platz. Tawada nennt in diesem Zusammenhang die Religion, die Musik, das Theater und die Literatur.

Die genannten Sprichwörter und kulturellen Nischen machen aber auch deutlich, daß in der Gesellschaft zumindest eine Erinnerung an diese, nun geächtete, Kommunikationsform existiert. Folgt man Freuds Ausführungen über ‚das Unheimliche‘, so kann die Konfrontation mit ‚Verrückten‘ und die Begegnung mit ‚fremden Stimmen‘ in den genannten kulturellen Bereichen Reste von, eigentlich als überwunden erachteten, ‚primitiven‘ Überzeugungen an die Oberfläche bringen und/oder verdrängte Kinderwünsche und -ängste wieder ins Bewußtsein rufen.¹² Tawada begrüßt diese Erinnerung an längst Vergangenes als eine Möglichkeit, sich von sprachlich vermittelten Stereotypen, die sie sich während ihrer Sozialisation angeeignet hat, zu befreien: „Musik erweckt in mir die Sehnsucht nach dem Unheimlichen. Sehnsucht ist auch nicht das richtige Wort dafür. Denn ich möchte in diesem Fall nichts *sehen*, sondern mich von den Bildern befreien, die mir vertraut vorkommen. Hörsucht könnte ich vielleicht dieses Gefühl

¹² Sigmund Freud: „Das Unheimliche“. Mitscherlich et al (Hg): *Sigmund Freud. Psychologische Schriften* Bd. IV, Frankfurt/Main 1989, S. 241-274.

nennen. Meine Ohren wollen etwas hören, was mit der Vergangenheit zu tun hat“ (Klang, 113).

In den Augen Freuds wirkt die plötzliche Wiederkehr des Verdrängten jedoch nicht befreiend, sondern furchteinflößend: „Jeder Affekt einer Gefühlsregung wird durch die Verdrängung in Angst verwandelt“.¹³ Daraus ließe sich erklären, warum der Einbruch fremder Stimmen in das Alltagsleben einer Gesellschaft von deren Mitgliedern als störend und sogar beängstigend empfunden wird. Viele AusländerInnen entlarven sich durch die Fremdheit ihrer Stimmen, auch wenn sie die Sprache ihrer Aufnahmegesellschaft noch so gut sprechen. Die Stimmen fremder Menschen sind für die Einheimischen häufig nur schwer einzuordnen: „Die Stimme findet keinen Platz in der Luft.“ (Vogel, 7). Sie stemmen sich gegen den erlernten ‚sicheren Ton‘ der Aufnahmegesellschaft, der ja nicht nur dem inneren Zusammenhalt der eigenen Gruppe, sondern auch deren Abgrenzung nach außen dient.

Die Fremdheit der Stimme wirkt subversiv, da sie den mühsam aufrecht erhaltenen gesellschaftlichen Gleichklang zerstört. Rhythmen und Intonationen, die aus fremden Sprachen stammen, fließen in die Sprache der Aufnahmegesellschaft ein und entstellen sie (Vogel, 12). Deshalb werden AusländerInnen, die die Sprache der Aufnahmegesellschaft mit einer ‚fremden Stimme‘ sprechen, häufig diskriminiert.

Die Japanerin in Tawadas Roman *Ein Gast* kann sich kein Gehör verschaffen, da sie den ‚sicheren Ton‘ der Aufnahmegesellschaft nicht beherrscht. Sie kann nicht mitsprechen und wird deshalb kaum wahrgenommen: „Mein Herzschlag und meine Seufzer waren lächerlich leise

¹³ Freud 1989, S. 263.

[...]“ (Gast, 36). Die einzige Rolle, die man ihr in dieser Gesellschaft zugesteht, ist die der Hilfsbedürftigen – eine Rolle, die ihre Randposition noch verfestigt. Die Gönnerhaftigkeit von Gesellschaftsmitgliedern, die versuchen sie in ihr Gespräch einzubeziehen, ist ihr zuwider. Ihre Zurückhaltung bei Gesprächen der Einheimischen ist Zeichen der Ohnmacht, aber auch des Widerwillens gegen die Bevormundung: „Rosa war die einzige, die auf mich achtete. Sie versuchte, mich in das Gespräch miteinzubeziehen, als wäre es ihre Aufgabe. Ich wollte aber gar nicht angesprochen werden“ (Gast, 37).

In ihrer Vorlesung „Stimme eines Vogels“ macht sich Tawada das Mißbehagen ihrer Protagonistin zueigen. EmigrantInnen, die in fremder Umgebung ihre Stimme erheben, fallen auf: Sie sprechen zu langsam, sie machen ungewöhnliche Pausen, sie stottern und werden dadurch zur Zielscheibe der Kritik, des Spotts und des Mitleids der Einheimischen. Sofort kommt „jemand mit einem uniformierten Gehirn an und spuckt Verbesserungsvorschläge, psychologische Ratschläge, pädagogische Angebote oder humanistisches Mitgefühl aus. Da es immer Menschen gibt, die auf diese Weise unsere Sprachen kontrollieren, angreifen oder zum Verstummen bringen wollen, darf man eigentlich keine Schwäche beim Sprechen zeigen“ (Vogel, 11). Weder das Schweigen noch die Assimilation stellen, nach Meinung Tawadas, wirksame Waffen gegen die Zähmungsversuche der Aufnahmegesellschaft dar. Das Schweigen ist ebenso gesellschaftlich sanktioniert, wie das Stottern: „Schweigen ist in Deutschland verboten“ (Vogel, 11). Es läßt sich, trotz seiner Vieldeutigkeit, ebenso

domestizieren wie das Stottern.¹⁴ Die totale Anpassung an die Sprechweise der Aufnahmegesellschaft wiederum, führt bei den Betroffenen unweigerlich zur Aufgabe der körperlichen Differenz : „Jeder Konsonant, jeder Vokal und vielleicht auch jedes Komma durchlaufen die Fleischzellen und verwandeln die entsprechende Person. Das ist vielleicht einer der Gründe, warum die Emigranten in der zweiten oder dritten Generation andere Gesichter bekommen als diejenigen, die im Land der Vorfahren geblieben sind“ (Vogel, 8). Den einzig wirkungsvollen Schutz gegen die Gleichschaltung der Stimme bietet nach Meinung Tawadas ‚das experimentelle Sprechen‘ (Vogel, 11). Tawada plädiert dafür, sich die Fremdheit der eigenen Stimme – das Stottern, die Pausen und die Langsamkeit – zu erhalten und sie zu genießen. Die fremde Sprechweise bleibt „undurchsichtig und unterbricht die Melodie des gemeinsamen Gesprächs, öffnet eine Lücke, die peinlich oder erfrischend sein kann“ (Vogel, 10). Das ‚experimentelle Sprechen‘, das in einer Notsituation entsteht, kann zu einem widerständischen künstlerischen Experiment werden: „Man muß den überflüssigen Unsinn genau an der Stelle treiben, an der etwas Existenzielles auf dem Spiel steht“ (Vogel, 11). Auch die Protagonistin ihres Textes *Ein Gast* äußert den Wunsch, die Gleichförmigkeit der sie umgebenden Sprechweise wirkungsvoll und nachhaltig zu durchbrechen:

Ich wollte mich in einen Stein verwandeln. Ein Stein wie ein Komma an einer falschen Stelle wollte ich sein, um das ratternde Gespräch zu unterbrechen. [...] Ich wollte mich [...] gegen diesen Ton werfen. Dann würde er entweder kaputtgehen oder ein anderes Gesicht zeigen. (Gast, 36f.)

¹⁴ siehe dazu das Kapitel über die Zunge.

Ihr Widerstand bleibt aber über lange Zeit stumm, da ihre Ohnmacht überwiegt. Nicht nur die Stimmen von AusländerInnen stören den sicheren Ton der Aufnahmegesellschaft. Schrille Kinderstimmen springen in die Ohren von Erwachsenen und bewirken für kurze Zeit einen Bruch in der alltäglichen Ordnung. Menschliche Laute erhalten Konkurrenz von Geräuschen, die von Maschinen und Automaten erzeugt werden. Geisterhafte Klänge aus Walkmans, Kassettenrekordern und Weckern dringen überfallartig in die Ohren der Menschen ein. Im Gegensatz zu den menschlichen Stimmen, sind die maschinell erzeugten Laute nicht so leicht zu bekämpfen. Trotz aller Abwehrversuche der Menschen, setzen sie sich immer wieder durch. Im Gegensatz zu den menschlichen Stimmen lassen sich die maschinellen Geräusche keinem sichtbaren Körper zuordnen. Dieser ‚Körperlosigkeit‘ verdanken sie ihre Resistenz und ihre Durchsetzungskraft.

Auch Tawadas Protagonistin, die sich kaum gegen die menschlichen Stimmen der Aufnahmegesellschaft wehren kann, wird zusätzlich von maschinellen Klängen belästigt. Im Auftrag einer japanischen Zeitschrift schreibt sie Artikel über das Alltagsleben in Deutschland. Ihre Schwierigkeiten, Phänomene des fremden Alltags zu erfassen und zu erklären, werden durch die Schreibmaschine noch verstärkt, die mit ihrem unregelmäßigen Rhythmus den Sinn ihrer Sätze in Frage stellt: „Die Musik des Klapperns stellte einen Text her, der sich von meinem unterschied, mit falsch getrennten Wörtern und stolperndem Rhythmus“ (Gast, 25).

4.4.4 Die Stimme der Weiblichkeit

Eines Tages kauft sich die Erzählerin eine Literaturkassette und wird seitdem von einer Stimme verfolgt, die aus ihrem Kassettenrekorder dringt und einen langweiligen Roman vorträgt.

Die Automatenstimme versetzt sie unversehens in die Welt dieses Textes. Sie ermöglicht der Erzählerin den ersehnten Zugang zur Literatur des Aufnahmelandes, der ihr durch das Lesen verwehrt bleibt, denn beim Hören entfällt die mühsame Auseinandersetzung mit der fremden Schrift, die sich wie eine Barriere vor den Inhalt der Worte schiebt: „Seitdem ich hier lebe, ist es mir noch nie gelungen, in einen Roman hineinzutreten. Ich lese und lese, aber das Alphabet verschwindet nie vor meinen Augen, sondern es bleibt wie ein Gitter oder Sand im Salat oder wie die Wiedergabe meines Gesichtes im Fensterglas eines Nachtzuges“ (Gast, 20). Anders als beim Lesen erfaßt die Protagonistin den Inhalt des Textes beim Hören nicht verstandes- sondern gefühlsmäßig. Sie spürt die Temperatur des Raumes, in dem der Roman spielt, kann den Geruch der Hauptfigur wahrnehmen und fühlt deren Blick auf ihrer eigenen Haut. Die Stimme wird von der Protagonistin jedoch nicht nur begrüßt, sondern auch gefürchtet, denn sie nimmt ihr die Entscheidungsgewalt: „Obwohl die Handlung mich gar nicht interessierte, trat ich in den Roman ein, wie man aus Versehen ein Haus ohne Tür und Wände betritt. Ich hatte keine Schwelle bemerkt, vor der ich mir hätte überlegen können, ob ich hineingehen will, oder nicht“ (Gast, 19). Verängstigt schaltet die Protagonistin das Gerät aus, doch die Stimme spricht in ihrem Kopf weiter. Sie entführt die Frau in einen unbestimmbaren Raum, in dem sämtliche Gesetze der Rationalität aufgehoben sind. Zeit und Raum

verlieren ihre fundamentale Bedeutung als Orientierungsmaßstäbe für die menschliche Erfahrung: „Mir war, als würde sich der Raum zusammenziehen, wenn sie schneller sprach. Er dehnte sich wieder aus, wenn sie lauter wurde. Der Raum existierte nur noch in der Stimme, und in dem Raum, den sie gestaltete, konnte ich meinen Körper nicht finden“ (Gast, 66). In Anwesenheit der Stimme fühlt sich die Hörende von den Anpassungszwängen der fremden Gesellschaft befreit. Im Gegensatz zu den sie umgebenden Menschen hat die Stimme weder Augen noch Ohren. Sie bewertet nicht und stellt keine Anforderungen, sondern beläßt die Protagonistin in einer angenehmen Passivität:

Zum Glück mußte ich keine Reaktion zeigen, die Stimme erwartete das nicht von mir. Ich mußte keinen Satz formulieren und konnte mich in einen Tastsinn verwandeln, einen Tastsinn ohne Sprache. Nicht nur die gesprochene Sprache, sondern auch die Körpersprache war nicht mehr nötig. (Gast, 24)

Die Stimme breitet sich überall im Körper der Frau aus. Unter ihrem Einfluß kann dieser Körper nicht mehr als funktionstüchtige Einheit wahrgenommen werden und die Beziehung der Einzelteile zum Ganzen wird fragwürdig: „Wohin gehört ein rechtes Ohr?“ (Gast, 33). Die Erzählerin gerät schließlich in jenen Zustand, der von der Autorin selbst als ‚Hörsucht‘ bezeichnet wird: Sie verfällt dieser Stimme wie einer Droge. Das die Hörsucht begünstigende Bedürfnis, sich vor der bedrohlichen Gesellschaft in einen inneren Freiraum zurückzuziehen, kollidiert jedoch mit dem Wunsch, sich wie ein Stein gegen die Gesellschaft zu werfen, um sie zu verändern oder gar zu zerstören. Das befreiende Gefühl, keinen Satz mehr formulieren zu müssen, verwandelt sich in Angst, sobald die Protagonistin feststellt, daß sie unter dem Einfluß der Stimme keine zusammenhängenden Sätze mehr zu Papier bringen, sich also

nicht mehr schreibend mit der fremden Kultur auseinandersetzen kann. Die körperlichen Berührungen der Stimme wirken beruhigend und bedrohlich zugleich. Schließlich gelingt es der Frau, die Stimme mit den Mitteln der Vernunft zum Verschwinden zu bringen. Sie beschafft sich das Buch, das zu der Literaturkassette gehört, um die Stimme wieder hinter das Gitter der Buchstaben zu sperren. Der Konflikt, der dem Ringen um die Stimme zugrunde liegt, wird jedoch nie ganz aufgelöst. Die körperlose Stimme wird immer dann herbeigesehnt und zurückgeholt, wenn der Assimilierungsdruck der Aufnahmegesellschaft überhand nimmt, und die Protagonistin die Fremdbestimmung ihres Körpers durch menschliche Stimmen und Blicke nicht mehr ertragen kann.

Obwohl die Stimme, die sich in das Leben der Protagonistin drängt, keinen Körper besitzt, hat sie dennoch ein Geschlecht: Sie ist weiblich. Ebenso wie das Ohr, bindet Tawada die Stimme in miteinander konkurrierende Weiblichkeitstheorien ein, indem sie sie mit dem Symbol des Uterus verknüpft. Sie stattet die Stimme mit den Attributen einer mythischen Mutterfigur aus, die die Protagonistin vor dem Zugriff der Aufnahmegesellschaft schützt, indem sie sie in jene Höhle zurückholt, in der alle gesellschaftlichen Fixierungen der menschlichen Identität aufgehoben sind und bringt sie zugleich in eine lebensbedrohliche Abhängigkeit, da sie das Bedürfnis der Frau, sich aktiv mit der fremden Gesellschaft auseinanderzusetzen unterdrückt und sie in ihrem Zustand der Ohnmacht belässt. Nachdem sich die Protagonistin von der Stimme befreit hat, spürt sie deren schmerzlichen Verlust im Unterleib.

Wie das Ohr, so ist auch die Stimme in Verbindung mit dem Uterus ein Sinnbild der weiblichen Naturhaftigkeit. Sie ist das aus der patriarchalischen Gesellschaft Ausgegrenzte, das als ‚Unheimliches‘ unverhofft an die Oberfläche tritt und die Erinnerung an archaische Ängste und Begierden des Mannes aktiviert. Die weibliche Stimme stellt durch ihre Unberechenbarkeit eine potentielle Gefahr für die patriarchalische Ordnung dar. Wie der Uterus und das Ohr wird sie deshalb pathologisiert und damit in Schach gehalten. Frauen, die angeben, von einer Stimme besessen zu sein, gelten gemeinhin als psychisch krank. Zeitweilig versucht sich auch die Protagonistin des Romans *Ein Gast* ihre Hörsucht als Krankheit vorzustellen. Sie beabsichtigt, die Macht der Stimme zu brechen, indem sie eine rationale Erklärung für ihren Zustand entwickelt. Außerdem beobachtet sie, daß eine große Anzahl einheimischer Frauen sich von weiblichen oder zumindest ‚fremden‘ Stimmen terrorisiert fühlen. So tarnt zum Beispiel Rosa, die sich dem gesellschaftlichen Gleichklang nicht mehr anpassen kann, weil sie unter dem Einfluß einer weiblichen Stimme steht, ihren Zustand als ‚Halskrankheit‘. Die Studentin Martina leidet so sehr unter ihrer Anfälligkeit für ‚fremde‘ Stimmen, daß sie ihre Ohren mit einem Walkman schützt und sich manchmal tagelang nicht in die Öffentlichkeit traut: „Die Stimme des Mädchens war wie eine unsichtbare Handgranate in ihr Ohr gestürzt und explodierte dann lautlos in ihrem Körper. Nachdem das geschehen war, blieb Martina drei Tage lang in ihrer Wohnung und redete mit keinem Menschen“ (Gast, 30f.).

Das Unheimliche, das plötzlich in Gestalt einer körperlosen weiblichen Stimme in das Leben der Protagonistin eintritt, erhält eines Tages Konkurrenz durch den diabolisch wirkenden Psychotherapeuten Z, der die

Ich-Erzählerin für ein gemeinsames Projekt gewinnen will. Da er ein Hemd trägt, das genau die gleiche Farbe hat, wie der Einband des Buches, mit dem die Protagonistin die weibliche Stimme ‚hinter die Gitter der Buchstaben sperren‘ will, wird seine Rolle als Verkörperung der patriarchalisch geprägten Vernunft überdeutlich.

Aufgrund ihrer Empfänglichkeit für fremde Stimmen soll die Erzählerin dem Therapeuten bei einer Behandlung, mit der er besessene Frauen heilen will, als Medium dienen. Der Protagonistin kommt die Aufgabe zu, die durch die Therapie überflüssig gewordenen Stimmen in ihrem Körper aufzunehmen. Der Erfolg seiner Methode, die er als ‚Meditation‘ bezeichnet, baut darauf auf, daß er die schamanischen Fähigkeiten der Protagonistin kommerzialisiert. Die Erzählerin unternimmt ihre Trancereisen im Auftrag des Therapeuten und wird von ihm dafür bezahlt: „Wo ich war, waren zahlreiche Stimmen. Nicht nur die Stimme des Romans, sondern auch viele andere Stimmen umringten meinen Körper. Nachdem die Frau den Raum verlassen hatte, legte Z einen Hundertmarkschein auf meinen Tisch und verließ schweigend meine Wohnung“(Gast, 72). Z ködert die Protagonistin, indem er ihr in Aussicht stellt, einen Stein mimen zu können. Dabei deutet er ihren Wunsch sich aus der ohnmächtigen Passivität zu befreien für seine Zwecke um. Aus dem Subjekt, das sich aus eigener Kraft bewegt, macht er ein starres, stummes Objekt. Bewegungslos beobachtet sie die Patientinnen, die sich ganz in die Rolle der leidenden Frau begeben und sich unter seinem Diktat in Marionetten verwandeln.

Z setzt seinen Blick und vor allem seine eigene Stimme ein, um die Macht der weiblichen Stimme zurückzudrängen: „Z gewann sofort Macht über jede

Frau. Eine Mischung aus Angst und Respekt überfiel die Frauen, wenn Z mit ihnen sprach oder sie schweigend anstarrte“ (Gast, 75).

Z befreit die Frauen von ihrer Besessenheit, gibt ihnen ihre erlernten sicheren Stimmen wieder zurück und macht sie dadurch für den Alltag wieder funktionstüchtig. Auch die Patientinnen selbst betrachten sich nach ihrem Besuch bei Z als geheilt, so wie sie zuvor von ihrer Krankheit überzeugt waren. Die Protagonistin erkennt jedoch den kaum sichtbaren körperlichen Schaden, den die Therapie bei den Frauen hinterläßt. Z bricht jeder Frau während seiner Behandlung einen winzigen Knochen: „Sie kann gut angezogen sein, sie kann fröhlich sein, sie kann im Schutzpanzer eines Autos sitzen, ich sehe trotzdem, daß der gewisse Knochen bei ihr gebrochen ist“(Gast, 77).

Die Protagonistin gibt ihre passive Haltung erst dann auf, als Z einer Patientin erläutert, daß sie von der Stimme ihrer Mutter besessen sei und ihr anbietet, diese Stimme zu töten. Die eigene Angst vor dem endgültigen Verlust der weiblichen Stimme veranlaßt die Protagonistin zu einer Reaktion:

Ich begann leise aber deutlich zu lachen [...].Wut und Lust lösten meine Bauchmuskeln aus der Versteinerung. Dann mußte ich sprechen, um die Angst, die plötzlich da war, zu bekämpfen...Ich würde nicht die Stimme der Mutter töten. Ich würde mit ihr schlafen. Das wäre die schönste Form des Inzests. (Gast, 75f.)

Der Körper der Protagonistin wehrt sich gegen seine Fremdbestimmung durch die männliche Ratio und setzt auch der ökonomischen Ausbeutung, die die Protagonistin bisher freiwillig erduldet hat, ein Ende.

Hat sie zuvor die Macht der weiblichen Stimme mit den Mitteln des Verstandes bekämpft, so versucht sie jetzt den Einfluß der patriarchalischen Vernunft mit den Ausdrucksmitteln des Körpers zurückzudrängen. Mit der

Schreibmaschine, die durch ihr Klappern jeden Versuch einen rationalen Gedanken zu fassen, unterminiert, vertreibt sie den Buchstaben Z aus der Schrift: „Ich war wie im Rausch, während ich eine unendliche Kette von Z-losen Worten tippte. Danach spannte ich ein neues Blatt Papier ein und schrieb darauf eine Reihe von Zs. Als ich das Blatt zerriß und in den Papierkorb warf, hörte ich hinter mir eine weibliche Stimme“(Gast, 65).

Als Bestandteil der unauflösbaren Konflikte zwischen der (weiblichen) Stimme des Fremden und dem Gleichklang der patriarchalischen Gesellschaft beleuchtet Tawadas Roman *Ein Gast* auch das schwierige Verhältnis zwischen ausländischen und einheimischen Frauen. Ihre Ich-Erzählerin nimmt die Position der ohnmächtigen aber wachsam, wissenden, kritischen und sensiblen Randfigur ein. In den Alltagsgesprächen sind ihr die einheimischen Frauen überlegen. Im Gegensatz zu der Erzählerin sind sie in die Aufnahmegesellschaft voll integriert. Sie haben deren sicheren Ton verinnerlicht und beherrschen ihn. Es wird ihnen allerdings nicht bewußt, daß sie durch die Aneignung des gesellschaftlichen Gleichklangs ihre körperliche Individualität verlieren. Für die marginalisierte Ausländerin wird die Gewalt des gesellschaftlichen Gleichklangs sichtbar. Sie kennt die wahren Ursachen für das Leiden der einheimischen Frauen und durchschaut das Spiel des Therapeuten. Nur für sie tritt der Verlust, den die Frauen durch die Anpassung an die männliche Gesellschaft erleiden, offen zutage. Dennoch verhält sie sich nicht solidarisch gegenüber diesen Frauen. Stattdessen nimmt sie ihre eigene Objektivierung in Kauf und beugt sich der Vermarktung ihres Körpers. In der bewußten Unterwerfung unter das Diktat der männlichen Ordnung und der wissentlichen Beteiligung an der Ausbeutung anderer

Frauen sieht sie eine Möglichkeit, sich über diese Frauen zu erheben und sich aus ihrer eigenen Marginalisierung zu befreien. Erst als sie im Umgang des Arztes mit seinen Patientinnen ihre eigene körperliche Entfremdung wiedererkennt, ändert sie ihr Verhalten. Tawada inszeniert hier die bekannten feministischen Thesen von der Mittäterschaft an ihrer eigenen Unterdrückung und den eurozentristischen Tendenzen im westlichen Feminismus, indem sie den Spieß umdreht. Die Japanerin, die sich an der Unterdrückung anderer Frauen beteiligt um ihre gesellschaftliche Position zu verbessern und dabei ungewollt auch ihre eigene Fremdbestimmung perpetuiert, wiederholt genau die Verhaltensweisen, die ‚weißen‘ Feministinnen von ‚nichtweißen‘ Frauen vorgeworfen werden.¹⁵

Die bewußte Handlungsweise zeichnet die Protagonistin als – wenn auch fragwürdiges – Subjekt aus, das sich gängigen Theorien über Fremdheit und Weiblichkeit niemals ganz ausliefert, sondern auch mit ihnen experimentiert. Es gibt sich selbst mal als ohnmächtig, mal als überlegen und widerständig. Es wird marginalisiert und positioniert sich selbst am Rand der Aufnahmegesellschaft. Es unterwirft sich den fremden Bildern und Stimmen, um sie dann wieder zu verwerfen. Tawadas Entwurf subjektiver Weiblichkeit weist damit über die Thesen Weigels hinaus, die trotz ihrer Differenziertheit, die doppelte Verortung der nichteuropäischen Frau innerhalb und außerhalb der europäisch-männlichen Gesellschaft als etwas Passives und Statisches erscheinen lassen. Dadurch leistet Tawadas Schreibweise einen konstruktiven Beitrag in der Auseinandersetzung der westlichen feministischen

¹⁵ siehe auch die Einführung zu Kapitel 2.

Wissenschaft mit den realen Lebensweisen nichteuropäischer Frauen und deren literarischen Ausdrucksformen.

KAPITEL 5

YOKO TAWADAS TRAUMARTIGE SCHREIBWEISE

Tawada zeigt trotz ihrer sehr distanzierten, oft auch ironischen, Haltung gegenüber *allen* Diskursen über ‚das Fremde‘ doch ein Engagement für alle kulturellen Elemente, die aufgrund von jahrhundertelangen Prozessen aus den abendländischen Wertesystemen verdrängt wurden. Die Schamanen als Vertreter untergegangener Kulturen, die Frauen als Repräsentantinnen des untergeordneten Geschlechts, die Toten als Inbegriffe einer verleugneten Geschichte und die Geister als Bewohner einer Wirklichkeitsebene, die aus der Alltagsrealität ausgeklammert ist, erhalten in Tawadas Inszenierungen eine Stimme und einen Körper. Weiterhin wendet sich die Autorin sehr engagiert gegen die Verdrängung des Körpers und seiner Kommunikationsformen aus der – durch die Sprache dominierten – gesellschaftlichen Öffentlichkeit. In ihren Fremdbegegnungen präsentiert sie den Körper nicht nur als Bedeutungsträger sondern auch Bedeutungsproduzent und Kommunikationsmittel. Das Sprechen wird bei ihr nicht nur als verstandesgeleiteter sondern vor allem als körperlicher Akt dargestellt. Auch in Situationen der Fremdbegegnung gibt die Autorin der körperlichen Erfassung der Umwelt Vorrang vor dem an die Sprache gebundenen ‚Lesen‘ der Fremde. In Texten wie „Talisman“ erleben Protagonistinnen immer wieder die Begrenztheit ihres Fremdverstehens und erfahren sich selbst als ‚Opfer‘ des vorurteilsbeladenen Fremdverstehens der Anderen. In ihren Romanen *Das Bad* und *Ein Gast* versetzt sie ihre

Protagonistinnen in Situationen der ‚Sprachlosigkeit‘. Da sie ihre Zunge und ihr Gehör verlieren, sind sie nicht in der Lage, an den Alltagskommunikationen der Aufnahmegesellschaft teilzunehmen. Tawada zeigt diese Kommunikationsunfähigkeit als Situation des Mangels und des Leidens, aber auch als Chance der Grenzüberschreitung. Die Ich-Erzählerinnen erhalten Zugang zu der Welt der Toten und der Geister und sind in der Lage, deren Äußerungen zu ‚hören‘. Tawadas Vorliebe für körperliche Kommunikationsformen und ihr Interesse für das Unsichtbare und Unhörbare spiegelt sich in ihrer traumartigen Schreibweise. Die Autorin nutzt die Konstruktionsprinzipien des Traumes für ihre absichtsvollen Inszenierungen und beteiligt sich damit an einer ausgedehnten Diskussion um die Beziehung zwischen den Äußerungen des Unbewußten und der Schrift, die etwa seit Mitte der 1970er Jahre in der westeuropäischen Literaturwissenschaft geführt wird.

Traumartige Schreibweisen werden sehr häufig der ‚fantastischen Literatur‘ zugeordnet, einem Genre, das sich aufgrund seines Formenreichtums kaum umgrenzen läßt. Rosemary Jackson definiert die fantastische Literatur als Ausdruck des Begehrens.¹ Sie spürt jene Elemente einer Kultur auf, die zum Schweigen, zum Verschwinden gebracht und verdeckt wurden. Indem sie diese Bestandteile zutage fördert, offenbart sie zugleich deren Unterdrückung. Sie verweist auf die Grundlagen der kulturellen Ordnung, indem sie für eine kurze Zeit die aus ihr verdrängte Unordnung zeigt. Fantastische Literatur zeugt, so Jackson, von dem unmöglichen Versuch, das Begehren zu verwirklichen und das Unsichtbare

sichtbar zu machen, denn das Offenlegen des Begehrens impliziert den Gebrauch der dominanten Sprache. Die Erkundung der Unordnung kann nur von einer Basis in der kulturellen Ordnung ausgehen. Die subversive Kraft, die der fantastischen Literatur innewohnt, wird durch das Ausdrucksmittel dieser Ordnung begrenzt.

Eine ähnliche Problematik wird von feministischen Literaturwissenschaftlerinnen aufgedeckt, die sich mit den Möglichkeiten und Grenzen des körperlichen Schreibens beschäftigen. Seit Mitte der 1970er Jahre ist die Instrumentalisierung des weiblichen Körpers durch das Patriarchat, ihre Bedingungen, Formen und Folgen für die betroffenen Frauen ein zentrales Thema in der westlichen feministischen Theorie. Frauen suchen nach Möglichkeiten, sich ihren fremdbestimmten Körper wiederanzueignen. Im Bereich der Literaturwissenschaft bzw. der literarischen Praxis wird nach Darstellungsweisen des weiblichen Körpers und der weiblichen Sexualität gesucht, die frei von männlich orientierten Besetzungen sind, und nach Schreibweisen, die weibliche Körpererfahrungen wieder authentisch zum Ausdruck bringen können. Die Wiederbelebung der aus der gesellschaftlichen Öffentlichkeit ins Unbewußte verdrängten weiblichen Körpersprache und ihre Übertragung in die Literatur werden in diesem Zusammenhang als Chancen gesehen, den patriarchalischen Diskurs zu durchbrechen, in Frage zu stellen, vielleicht sogar außer Kraft zu setzen.

Die Idee von der Existenz einer reinen, dem männlichen Diskurs entgegenstehenden weiblichen Körpersprache gilt jedoch heute als illusorisch. Die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Lenk betont, daß das

¹ Rosemary Jackson: *Fantasy: The Literature of Subversion*. London & New York: 1981.

Unbewußte eine heterogene Substanz ist, die durch Verinnerlichungsprozesse entsteht.² Verdrängte körperliche Triebe befinden sich in dieser Materie im Wettstreit mit den internalisierten Regeln der ordnenden Instanz. Die Körpersprache als Ausdrucksform des Unbewußten bringt diese Widersprüchlichkeit zutage. In der weiblichen Körpersprache spiegelt sich ihr Verhältnis zum herrschaftlichen Diskurs.

Die Übertragung weiblicher Körpersprache in die Schrift birgt zusätzlich die Gefahr in sich, daß ein Phänomen, das der Vernunft widerstehen soll, mit den Mitteln der Vernunft ausgedrückt und damit wieder domestiziert wird. Schriftstellerinnen müssen sich notgedrungen der Sprache der patriarchalischen Ordnung bedienen, solange ihnen keine Alternativen zur Verfügung stehen. Sobald sie zum Ausdruck bringen wollen, was aus dem männlichen Diskurs ausgeschlossen ist, stehen sie vor dem Dilemma, entweder zu verstummen oder auf ein Kommunikationsmittel zurückzugreifen, das sie selbst unterdrückt.

Tawadas traumartige Schreibweise basiert auf einer besonderen Sichtweise der Alltagswirklichkeit. Die Schriftstellerin ist davon überzeugt, daß sich in unserer von der Sprache dominierten Gegenwart noch Reste eines Bewußtseins von der Präsenz anderer Wirklichkeiten erhalten haben und reaktiviert werden können: „Meine Vorstellung von Geschichte ist, daß nichts verschwindet, es muß aber in der Gegenwart gefunden, also auch

² Elisabeth Lenk: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum.* München 1983.

gesucht werden“.³ Spuren dieses Bewußtseins findet sie zum Beispiel in der kultischen Musik Japans, die die Stimmen der Geister nachahmt.⁴

In ihrem literarischen Essay „Sieben Geschichten der sieben Mütter“⁵ äußert sich Tawada über die Wichtigkeit der sinnlichen Wahrnehmung und der körperlichen Kommunikation für ihre literarische Kreativität. Die Ich-Figur in diesem Text betrachtet die Erinnerung an das Embryostadium, an die Entwicklungsphase vor der Entstehung des Ichs als unabdingbare Voraussetzung ihres Schreibens.

Auf der Innenwand der Gebärmutter standen Notizen. Ich mußte mich davon trennen als ich geboren wurde. Die Schrift, in der diese Notizen geschrieben sind, wird im Licht unlesbar, so daß man sie von dieser Welt aus nicht lesen kann. Aber manchmal bilde ich mir ein, ich hätte vage Erinnerungen an diese Notizen und könnte ohne sie kein Gedicht schreiben. Es ist eine mühsame Arbeit, sich an sie zu erinnern.⁶

Hier wird die pränatale Phase in der Entwicklung des Kindes mit der Urgeschichte der Menschheit in Verbindung gebracht. Die Zeit vor der Geburt, in der der Körper des Kindes noch eins ist mit dem Raum, der ihn umgibt, ist zugleich die Zeit vor der linearen Schrift und vor der Geschichtsschreibung. Mit der Geburt wird das Kind aus der archaischen Bilderwelt herausgerissen und in die Welt der Schrift geworfen. Die Fähigkeit der mimetischen bildhaften Erfassung der Welt gerät in Vergessenheit. Um schreiben zu können, muß sich die Ich-Erzählerin diese Kommunikationsform wieder in Erinnerung bringen. Dazu stellt sie den

³ „Kultur und Bildersprache. Yoko Tawada im Gespräch mit Terry Albrecht“. Therese Hörnigk, Bettina Masuch & Frank M. Raddatz (Hg): *Theater Kultur Vision. Arbeitsbuch*. Berlin: Theater der Zeit 1999, S. 135-137. Zitat: S. 135.

⁴ Yoko Tawada: „Der Klang der Geister“. *Talisman*. Tübingen 1996, S.109-120.

⁵ Yoko Tawada: „Sieben Geschichten der sieben Mütter“ In: *Talisman*. Tübingen 1996, S.100-104.

⁶ Tawada: „Sieben Geschichten der sieben Mütter“ 1996, S. 101.

pränatalen bzw. prähistorischen Zustand künstlich wieder her. Sie richtet sich ihr Schreibzimmer wie eine Gebärmutter ein:

Wenn mein Schreibzimmer einer Gebärmutter ähnelt, fällt mir diese Arbeit leichter. Dann befinde ich mich, während ich schreibe in einer Gebärmutter. Gleichzeitig befindet sich meine Gebärmutter in meinem Körper, so werde ich zur Membran zwischen der Außenmutter und der Innenmutter.⁷

Die Membran stellt eine sehr dünne, leicht durchlässige Trennungsschicht zwischen Innen- und der Außenwelt dar. Die Membran als Metapher deutet auf die Möglichkeit hin, daß, im Schutz des künstlich geschaffenen Mutterleibs, die Sprache des Körpers in die Welt der Schrift eindringt.

Das Reaktivieren der Körpersprache im geschützten Raum bietet außerdem die Voraussetzung für ein ungehindertes Pendeln zwischen der von der Sprache dominierten Alltagswirklichkeit und der Sphäre des aus der Alltagsgegenwart Ausgeschlossenen – des Unbewußten, der Geister und der Toten : „Ich arbeite am liebsten in einer Gebärmutter, die zwei Türen hat: die eine führt in die Welt der Toten und die andere in die Welt der klaren Sprache“.⁸

Die uneingeschränkte Grenzüberschreitung verhindert, daß die Ich-Erzählerin sich in einer der beiden Welten ganz verliert. Sie findet immer einen Ausweg aus der Unterdrückung ihrer Körperlichkeit durch die Sprache und kann sich immer der Vereinnahmung durch die Sphäre ‚der Toten‘ entziehen, in der sie weder Körper noch Sprache besitzt und sich selbst nicht darstellen kann.

⁷ Tawada, „Sieben Geschichten der sieben Mütter“ 1996, S. 102.

⁸ Tawada: „Sieben Geschichten der sieben Mütter“ 1996, S. 102.

Die in der künstlichen Gebärmutter angebrachten Türen begünstigen ein Zusammentreffen der beiden scheinbar miteinander unvereinbaren Welten. Einerseits kann ‚das Fremde‘ in die Sphäre der Ratio eindringen und eine Aufweichung des sprachlichen Ordnungssystems ermöglichen. Andererseits wird dieses ‚Fremde‘ der ordnenden Instanz der Sprache unterworfen. Es wird Teil einer absichtsvollen literarischen Inszenierung. Tawadas traumartige Schreibweise entsteht in einer bewußt provozierten Spannung zwischen Schrift und vorsprachlichem Erleben.

5.1 Merkmale des Traumes und des traumartigen Schreibens

Der nächtliche Traum wird als eine jener körperlichen Kommunikationsweisen angesehen die im Zuge des, in der Antike einsetzenden, abendländischen Zivilisationsprozesses aus der gesellschaftlichen Öffentlichkeit ins Privatleben abgedrängt wurden. Die Geschichte des Traumes und seiner Verdrängung wird in zahlreichen Untersuchungen behandelt, so zum Beispiel bei Kemper und bei Lenk.⁹

Trotz der jahrhundertelangen Zähmung des Traumes erhielt sich in abendländischen Gesellschaften bis heute das Bewußtsein von der ursprünglichen sozial-integrativen Funktion dieser Kommunikationsform. In dem von Pluralität geprägten Zeitalter der Postmoderne verstärkt sich nach

⁹ Werner Kemper: *Der Traum und seine Be-Deutung*. Reinbek bei Hamburg 1964.
 Elisabeth Lenk: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*. München 1983.

Meinung Herlings bei vielen Menschen das Bedürfnis nach Orientierung.¹⁰ Sie suchen nach ganzheitlichen Weltmodellen, die es ihnen ermöglichen, verunsichernde Erfahrungen erklärbar zu machen und handlungsfähig zu bleiben. Aus diesem Grund verstärkt sich das Interesse an ‚New Age‘-Ideologien, an der Magie, an nicht-rationalen Praktiken der Weltauslegung. In diesem Zusammenhang erfährt auch der Traum, dem eine Verbindung zum Kosmos nachgesagt wird, eine Aufwertung.

Über die Jahrhunderte wurde der Traum auch immer zur Zivilisationskritik herangezogen. So war er im Zeitalter der Romantik ein Gegengift gegen die übersteigerte Rationalität. Außerdem flackerte auch das Bewußtsein von der subversiven, gesellschaftszerstörerischen Qualität des Traumes immer wieder auf. Laut Lenk war die Neuzeit von dem Glauben an böse Geister geprägt, die aus dem Jenseits in Diesseits gelangen und sich der Körper der Menschen bemächtigen können. Die Grenzen zwischen den Welten, zwischen Gut und Böse, zwischen göttlicher Wahrheit und teuflischem Trug (=Traum) waren fließend. Während die Welt der Täuschung (der Phantasie, des Traumes) im Bewußtsein der Menschen latent vorhanden war und eine ständige Bedrohung darstellte, mußte die Welt der Wahrheit immer wieder hergestellt werden.

Lenk gesteht dem Traum auch heute, trotz seiner marginalisierten Position, ein subversives Potential zu, denn in der Phase des Traumes wendet sich der Mensch allnächtlich von den Gesetzmäßigkeiten der Gesellschaft ab. Dank des Traumes bleibt der Mensch ein Doppelwesen: „In

¹⁰ Anke S. Herling: *Phantastische Elemente im postmodernen Roman*. Frankfurt/Main et al. 1999.

jedem Einzelnen muß die Gesellschaft mitsamt ihren Regeln präsent sein, damit sie funktionieren kann, da aber jedes Individuum doppelt ist, [...] da es eine Dimension mehr hat als die flächige Gesellschaft, bleibt es der ewige Unsicherheitsfaktor. Stabile Gewohnheiten sollen dies kompensieren.“¹¹ In ihrer Untersuchung *Die unbewußte Gesellschaft* skizziert die Literaturwissenschaftlerin eine Phänomenologie dieses anarchischen Kommunikationsmittels. Sie definiert den Traum als „ein Theater im Inneren des Körpers“¹². Im Traum wird der Körper zur Bühne. Ereignisse, Wahrnehmungen, Gedanken und Äußerungen, die die Alltagsmenschen im Wachzustand beschäftigen, werden nachts zum Gegenstand der Inszenierung: „Das psychische Innenleben mimt allnächtlich das soziale Leben.“¹³. Das herausragende Merkmal des Traumes ist jedoch die Abwesenheit einer ordnenden Instanz. Unter der Regie des Unbewußten verlieren ordnende Größen, die die Menschen im Wachzustand beherrschen, ihre Autorität. Zeit und Raum, Ziel und Zweck spielen keine Rolle mehr. Die Alltagsrealität gerät in Bewegung. Manchmal wird sie wiederholt und dabei bis ins Endlose vervielfältigt, manchmal wird sie verzerrt oder verkehrt. Ereignisketten und Objektbeziehungen lösen sich im Traum auf. Neue traumhafte Beziehungen entstehen. Das Ich ist im Traum ausgeschaltet. Lenk zufolge ähnelt der Traum dem Zustand vor dem Spiegelstadium.

¹¹ Lenk 1983, S. 25.

¹² Lenk 1983, S.21.

¹³ Lenk 1983, S.14.

Die Fiktion der integeren Persönlichkeit, die durch das Spiegelstadium initiiert wurde und ein Leben lang in Spiegelsituationen immer wieder hergestellt werden muß, wird im Traum ausgelöscht. Der Körper erscheint wieder zerstückelt und unkontrollierbar. Träume sind angefüllt mit mannigfaltigen Darstellungen der körperlichen Verwandlung und Auflösung. Der Zerfall des Ich im Traum äußert sich in der Auflösung der zentralen Perspektive. Das Traum-Ich handelt und fühlt nicht. Es steht außerhalb des nächtlichen Dramas und leiht anderen Gestalten seine Gesten. An die Stelle des ‚Ich‘ treten viele Traumpersonen, die diejenigen Rollen ausagieren, die ihnen vom Unbewußten zugewiesen werden. Das ‚Ich‘ im Traum ist ein Schauspieler bzw. eine Schauspielerin unter vielen.

Der Traum setzt schließlich das wichtigste gesellschaftliche Ordnungsmittel außer Kraft, nämlich die Sprache. Er verwandelt Sprache in Bilder und macht damit Symbolisierungsvorgänge rückgängig, die im Alltagsleben unser Denken beherrschen. Gegenstände, denen im Wachzustand eine bestimmte Benennung und eine bestimmte Funktion zugeordnet wird, fallen im Traum ‚aus der Definition‘. Die enge Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung wird gesprengt.

Wie Tawada, so plädiert auch Lenk für die Übertragung des Unbewußten in die Schrift. Das Unbewußte ist, ihrer Meinung nach, auf die Schrift angewiesen. Die Schrift kann offenbaren, was sonst nur in der unsichtbaren Sphäre des Traumes zum Ausdruck kommt: „ Dank der Schrift können wir mit den Augen Stimmen hören, Stimmen der Lebenden und der Toten. Die

äußerste Entfremdung ist zugleich eine Chance, die Chance, zu schreiben und in der Intimität des Lesens zu hören, was niemand zu sagen wagte.“¹⁴

In der traumhaften Literatur wird die Schrift zu einem Medium, das das Unbewußte nicht verdrängt, sondern zum Vorschein bringt. Die AutorInnen der traumhaften Literatur entwickeln nach Lenk „ein poetisches Bewußtsein, das mit Hilfe der Traumform das Unbewußte zu reintegrieren vermag.“¹⁵ In der traumhaften Literatur werden Träume „nicht mehr bloß erzählt, beschrieben, an entscheidenden Stellen zu literarischen Zwecken eingesetzt, [...], sondern sie werden mit Hilfe von Sprachtricks vor den Augen des Lesers inszeniert.“¹⁶ Nach Meinung Lenks sind diese Sprachtricks darauf ausgerichtet, das Fundament in Frage zu stellen, auf dem unsere Gesellschaft beruht, nämlich das rationale Denken. Lenk bewertet die traumhafte Literatur deshalb als gesellschaftskritisch-radikal. Herling schreibt der traumartigen Literatur vor allem im Zeitalter der Postmoderne eine gesellschaftserschütternde Wirkung zu. Aufgrund ihrer sprachauflösenden Qualität kann sie ihrer Meinung nach dazu dienen, die in der Gesellschaft kursierenden großen „Legitimierungstheorien“ zu dekonstruieren.¹⁷ Auch Foucault engagiert sich für eine Sprache, die die altbewährte ‚Ordnung der Dinge‘ aufrüttelt und aus dem Lot bringt. Sie rührt direkt an den kulturbedingten Codes, die die Ordnungen fixieren, die unser tägliches Leben von Anfang an beherrschen. Sie erschüttert unsere Vorstellungen von Zeit und Raum und „unsere tausendjährige Handhabung des Gleichen und des

¹⁴ Lenk 1983, S.27.

¹⁵ Lenk 1983, S. 225.

¹⁶ Lenk 1983, S. 225.

¹⁷ Der Begriff ist einer Veröffentlichung von Lyotard entnommen: Jean-Francois Lyotard: *Das postmoderne Wissen*. Wien 1994, S.96.

Anderen (du M \hat{e} me et de l'Autre).“¹⁸ Foucaults Überlegungen basieren auf der Lektüre eines Textes von Jorge Luis Borges. Dort wird eine fiktive ‚chinesische‘ Enzyklopädie zitiert, die Tiere angeblich in folgende Gruppen einteilt:

a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichneten, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.¹⁹

Die Absurdität dieser Klassifikation ergibt sich nach Meinung Foucaults nicht aus den Gegenständen, die dort aufgeführt sind. Die Nichtexistenz von Fabelwesen wird in dieser Ordnung zum Beispiel nicht verneint. Was unsere Vorstellungskraft übersteigt, ist die Reihung, die diese Gegenstände miteinander verbindet und der geringe Abstand, der zwischen den Gegenständen besteht. Dinge, die zur Alltagswirklichkeit gehören und sich aus unserer Sicht genau definieren lassen, stehen direkt neben dem Abgebildeten, dem Erfundenen und dem Unabwägbaren (=„und so weiter“). Mit dieser Aneinanderreihung von Gegenständen überschreitet die Sprache, nach Meinung Foucaults, die Grenzen unseres alltäglichen Denkens. Nur die Sprache kann diese Dinge zusammenführen. Die Buchseite ist nach Foucault, der Platz, an dem das unmögliche Zusammentreffen stattfinden kann.

Für Tawada ist die Bühne der Ort der unmöglichen Begegnungen: „ Ich finde es besonders spannend, wenn auf einer Bühne verschiedene Welten gleichzeitig dargestellt werden, die nichts miteinander zu tun haben. Die

¹⁸ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/Main 1995, S.17.

¹⁹ Michel Foucault, 1995, S.17. Foucault zitiert hier: Jorge Luis Borges: „Die analytische Sprache John Wilkins“, in: Ders.: *Das Eine und die Vielen*. Essays zur Literatur, München 1966, S.212.

Bühne repräsentiert den Ort der Gleichzeitigkeit“. In ihren Prosatexten verlegt sie die Bühne auf das Papier: „Das Geschriebene ist das Theater.“²⁰

5.2 Die Auferstehung der Bilder im Traum

Tawada greift auf eine herausragende Charakteristik des Traumes zurück: Der Traum verwandelt Sprache in Bilder. Der Traum führt die Sprache auf ihren Bildgehalt zurück und setzt damit jene kreative Imagination wieder frei, die tagsüber durch das Diktat der Sprache eingeschränkt ist. Dabei greift er wahl- und ziellos jedes in der Alltagswirklichkeit vorkommende sprachliche Material auf: „Der Traum nimmt das Wort beim Bild, er führt es auf seinen sinnlichen Ursprung zurück, überschreitet die Blässe unserer Vorstellung und benutzt bei seiner Arbeit, was ihm als Material vor die Finger kommt, das Triviale wie das Große, das Absurde wie das Spitzfindige, das Symbol, das Obszöne, das Utopische, es sind ihm alle Mittel recht.“²¹

Tawada verwandelt Wörter und Redeweisen, die wir ohne nachzudenken, täglich gebrauchen, in Objekte und Figuren, die im Mittelpunkt komplexer traumhafter Handlungen stehen. Sprichwörter, wie ‚das Packen der sieben Sachen‘ oder ‚der Floh im Ohr‘ werden zum Ausgangspunkt detaillierter abenteuerlicher Traumerzählungen.²² So zum Beispiel erinnert sich in dem

²⁰ Beide Zitate: Hörnigk et al. 1998, S.135.

²¹ Heinar Kipphardt: *Traumprotokolle*. München 1981, S. 6.

²²Yoko Tawada: „In einem Traumtext verwandelt sich eine Redewendung in eine Geschichte. [...] Ohne die Verdrängung des Bildes funktioniert keine Redewendung. Und das Bild kehrt im Traum zurück, wie die Geister der Toten plötzlich aus dem stürmischen Meer auftauchen.“ In: Yoko Tawada: „Notizen auf den Lofoten.“ *Talisman*. Tübingen 1996, S. 92.

Kurzroman *Ein Gast* die Erzählerin an die Geschichte einer Frau, die Ohrenschmerzen bekommt:

Ihre Mutter und ihr Geliebter gießen Wasser in das schmerzende Ohr hinein, bewegen ihren Kopf ein paar Mal hin und her und gießen das Wasser dann wieder heraus. Dabei springt ein nasser Floh aus dem Ohr. Die Frau fällt in Ohnmacht, und ihre Mutter schreit um Hilfe, während der Geliebte den Floh – seine Beute – mit den Fingerspitzen fängt und in seinen Mund steckt. (Gast, 6).

Durch die Inszenierung wird das abgenutzte Sprichwort, den LeserInnen wieder zu Bewußtsein gebracht. Zugleich wird es im Verlaufe des traumhaften Spiels vom engen Korsett des Alltagsgebrauchs befreit.

Tawada macht sich die Wahllosigkeit des Traumes zum Prinzip. Sie macht vor keinem Sprachmaterial halt. Auch die ‚großen‘ festgefügt Fremdheitstheorien werden zum Gegenstand ihrer lustvollen Verwandlungsaktionen. Redeweisen über die Wahrnehmung, das Verstehen, die Verdrängung und die Wiederkehr des Fremden, über die mannigfaltigen Formen der Fremdbestimmung und der Selbstentfremdung des Menschen fallen ihrem Spiel zum Opfer. Zu diesen Redeweisen gehören auch feministische Theorien über die Unterdrückung der Frau und das weibliche Schreiben, sowie letztendlich auch die Thesen Foucaults über die Ordnung der Dinge und die Theorien über den Traum und die traumhafte Literatur. Tawada veranschaulicht ihre Schreibweise in ihrer Geschichte: „Das Wörterbuchdorf“. Im ‚Wörterbuchdorf‘ werden die Wörter von ihren Bedeutungen getrennt. Während sich die geschriebenen Inhalte in ‚wirkliche‘ Objekte verwandeln und auf der Traumbühne ihr Eigenleben führen, verlieren die Buchstabenkombinationen ihren Sinn und ihren

gesellschaftlichen Wert. Ihres Inhalts beraubt, werden sie zu bloßen Hüllen und geraten in Vergessenheit. Der Begriff ‚Worthülse‘ konkretisiert sich in ihrer Geschichte als leere Insektenschale, die im Regen zergeht:

Alle Ereignisse in diesem Dorf sind keine echten Ereignisse. Denn dieses Dorf ist aus einem Wörterbuch geboren.[...] Die Wörter, die aus dem Wörterbuch herausstiegen, verwandelten sich in der Reihenfolge ihres Erscheinens in wirkliche Dinge, und so eben entstand das Dorf. Und als das Dorf entstanden war, hatte man bereits vergessen, in welcher Sprache das Wörterbuch verfaßt gewesen war. Nachdem alle Wörter aus seinem Bauch entwichen waren, blieb von dem Wörterbuch nur eine Art Zikadenschale übrig, die sich im Regen [...] wie ein Bonbon auflöste.²³

5.3 Der Zusammenprall der Welten und die Ordnung der Dinge

Tawada führt in ihren traumhaften Inszenierungen immer wieder den Zusammenprall von Dingen und Welten herbei, die miteinander nicht vereinbar sind, so zum Beispiel Feuer und Wasser, Ost und West, Muttersprache und Fremdsprache, Vergangenheit und Gegenwart, Leben und Tod, Mensch und Tier, Mensch und Gespenst und letztendlich Wirklichkeit und Traum. Die Bemerkung der Autorin, daß diese Welten nichts miteinander zu tun haben²⁴, kann man als provozierende Verkürzung bewerten. Die genannten Gegensätze sind Varianten des Verhältnisses zwischen dem Eigenen und dem – aus dem Eigenen ausgeschlossenen – Fremden. Tawada gestaltet das Zusammentreffen dieser angeblich gegensätzlichen Welten als gewaltsames Naturereignis, als ekstatisches Durcheinander, als sanftes Ineinanderfließen, als Metamorphose oder Auflösung des Einen unter dem Einfluß des Anderen. Immer aber bewirkt

dieses Zusammentreffen eine Erschütterung gängiger Ordnungsvorstellungen.

In Tawadas *Tabula rasa*, einer Sammlung von fiktiven Traumprotokollen, wird die abstrakte Vorstellung des Eindringens einer fremden anarchischen Kraft in die Alltagswirklichkeit in eine konkrete Geschichte verwandelt. Das Fremde wird als rätselhaftes Monster dargestellt, das sich im Resonanzkörper eines Streichinstruments versteckt. Die Nahrung dieses Ungeheuers besteht in den Geräuschen der Umwelt, die es gierig aufsaugt. Sein Maul ist immer offen. Immer wieder bricht das Monster gewaltsam in den Alltag ein. Es verspritzt blutroten Speichel, der sich auf die Akten legt und die geordnete Welt des Büros, indem es sich befindet, empfindlich stört. Die schockierenden Ausbrüche des fremden Wesens werden von den Büroangestellten heruntergespielt:

Gelegentlich bekam das Maul Kritik vom Abteilungsleiter, daß es zu viel redete. In seinen Augen schien es, als würde das Maul ständig laut und sinnlos daherreden. Denn sein Speichel spritzte in der klimatisierten Luft herum und machte rote Flecken auf offiziellen Dokumenten. Es war die Farbe des Blutes, aber man glaubte lieber, die Farbe stamme von einem Lippenstift.²⁵

Unter dem Einfluß einer traumhaften Wahrnehmung verwandelt sich auch der Alltag der Protagonistin in Tawadas Roman *Ein Gast*.

²³ Yoko Tawada: „Das Wörterbuchdorf“. In: *Talisman*, Tübingen 1996, S. 63-80. Zitat: S. 65.

²⁴ Siehe Fußnote 20 in diesem Kapitel.

²⁵ Yoko Tawada: *Tabula rasa*. Karlsruhe: Steffen Barth 1994, S.5. (die Veröffentlichung hat keine Seitenzahlen. Die Seitenzahlen wurden von Sabine Fischer eingefügt). Im Folgenden wird dieser Text als ‚Tabula rasa‘ zitiert.

Die Fortführung der oben erwähnten Flohgeschichte in diesem Text liest sich wie eine direkte Umsetzung von Foucaults Gedanken über die ‚Ordnung der Dinge‘.²⁶ Die Ich-Erzählerin gerät auf einen Flohmarkt, der sich in einem Fußgängertunnel befindet. Die willkürlich zusammengewürfelten Gegenstände, die sie dort vorfindet, fordern die Protagonistin dazu heraus, eine neue Ordnung zu entwickeln:

Ein paar Schlittschuhe und eine Uhr lagen nebeneinander, als wollten sie prüfen, ob ich ihre Beziehung zueinander raten könnte. Ich blieb solange davor stehen, bis ich eine Lösung gefunden hatte: Schlittschuhe und Uhr, beide drehen sich im Kreis. (Gast, 9)

Der Roman löst die alltäglichen Vorstellungen vom sinnvollen Nebeneinander der Dinge auf. Das rationale Ordnungsprinzip wird durch ein assoziatives ersetzt. In der Fortführung der Geschichte vom ‚Floh im Ohr‘ durch den Gang auf den ‚Flohmarkt‘ deutet sich dieses Prinzip bereits an. Während sich auf dem vom Zufall beherrschten Flohmarkt mit Leichtigkeit neue Beziehungen bilden lassen, werden in der Küche, in der normalerweise alles seinen Platz und seine Funktion hat, die Ordnungskriterien fragwürdig:

Eine Thermoskanne, zwei Töpfe und drei Schöpflöffel, die sich neben dem Kessel befanden, kamen mir in den Sinn. Ich versuchte aus diesen Gegenständen in meinem Kopf das Bild einer Küche zu malen, in der ich einen bequemen Platz hatte. Aber es gelang mir nicht. Einzelne Gegenstände schwebten ohne Zusammenhang vor meinen Augen. Wozu gab es diese Kanne, diese Schüssel und diese Gabel? Was war das Runde dort aus Metall und jenes Viereckige dort aus Holz? (Gast, 57f.)

²⁶ Aufgrund solcher Inszenierungen sieht Sigrid Weigel in Foucaults Thesen über die Ordnung der Dinge eine Grundlage für Tawadas Schreiben. S. Weigel: „Du Même et de l’Autre“. Ernst M. Binder: Programmheft zur Uraufführung von Yoko Tawadas Stück *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt*. Graz 3.10.1993, S. 5-7.

Auch die strenge Unterteilung der Objektwelt in belebte und unbelebte Gegenstände wird unter dem Einfluß des Traumes plötzlich als willkürlich wahrgenommen und läßt sich spielerisch auflösen. Maschinen werden lebendig und verüben Überfälle auf die Menschen. Ein Türgriff erscheint plötzlich belebt:

Ich starrte auf den silbernen Türgriff, der aus einer glatten weißen Wand herauswuchs. Er ist bestimmt kalt, wenn ich ihn anfasse und die Wärme meiner Hand wird mir dann unangenehm vorkommen. Er wird in meiner feuchten Hand glitschen und sich weigern, damit festgehalten zu werden. (Gast, 11)

Der Traum unterscheidet außerdem nicht zwischen ‚real‘ und ‚nicht - real‘. In der Erzählung „Bilderrätsel ohne Bilder“ betritt die Träumende einen Buchladen, der gar nicht existiert: „Da begriff ich, daß es hier kein Antiquariat gab. – Und so betrat ich auch eines, das es nicht gab; Bücher gab es darin auch keine. Nur Staub, der eigentlich dafür da war, auf Büchern zu liegen.“ (Bilderrätsel, 53)

Raum und Zeit sind tiefgreifende Ordnungsprinzipien, die im Wachzustand die Bewegungen des Körpers bestimmen. Unsere Vorstellungen von Raum und Zeit sind Resultate von Abstraktionsprozessen, die sich durch sprachliche Vermittlung in unserer Gesellschaft etabliert haben. Im Zustand des Traumes geraten diese abstrakten Setzungen ins Wanken oder werden sogar aufgehoben.

In ihren Erzählungen „Wo Europa anfängt“ und „Das Leipzig des Lichts und der Gelatine“ werden geographische, politische, kulturelle und historische Grenzen traumhaft aufgelöst. Die Ich-Figuren durchschreiten auf ihren Traumreisen Raum und Zeit. Sie werden jeweils in schier unermessliche ‚Grenzräume‘ geworfen, in denen die scharfen Trennungen zwischen dem

Eigenen und dem Fremden verschwimmen. Obwohl diese Reisen jeweils einen Anfang und ein Ende haben, gibt es Zwischenzeiten, in denen sich das Prinzip des Nacheinanders, nach dem im Wachzustand die Zeit erfaßt wird, auflöst. Vergangenes und Gegenwärtiges treten plötzlich gleichzeitig auf.

Auch die Protagonistin des Romans *Ein Gast* verliert im Zustand des Traumes ihr anerzogenes Gefühl für Raum und Zeit. Der Traum führt sie zunächst in einen Raum, dessen Wände atmen und dann in einen Raum, der weder Wände noch Möbel hat. In beiden Räumen verliert sie die Orientierung. Der Traum läßt sie auch an der linearen Abfolge der Zeit zweifeln: „Der Kalender erschien mir auf einmal seltsam: Die Daten waren so aufgeteilt, daß jeder Monat ein Quadrat bildete. Mir fiel ein, daß ich, seitdem ich aufgehört hatte, im Büro zu arbeiten, einen Monat nicht mehr als Quadrat empfand, sondern wie einen Mond, eine Kreisbewegung, an der sich mein Körper orientierte.“ (Gast, 16). Der Ausstieg aus der geordneten Alltagswelt ‚des Büros‘ bringt das archaische Raumgefühl wieder zurück, das sich an den Empfindungen im Mutterleib orientiert. Der Traum verhilft auch dem ursprünglichen Zeitbewußtsein zum Durchbruch, das sich an der zyklischen Bewegung der Gestirne ausrichtete. Die traumhafte Wahrnehmung wird von nun an von der kreisförmigen Bewegung beherrscht, die jede Vorstellung von einer linearen Abfolge des Neben- und Nacheinander zerstört. Auch Schriften, die normalerweise von links nach rechts gelesen werden, erscheinen plötzlich kreisförmig. Das Buch, das die Protagonistin auf dem Flohmarkt kauft, ist in ‚Wirklichkeit‘ eine Literaturkassette. Sobald man die Kassette abspielt, dreht sich der Text im Kreis, und die ZuhörerIn wird von einem Sog in die Welt des Romans hineingezogen. Kreisförmige

Bewegungen verlaufen in Tawadas Traumtext zwar endlos, aber nicht gleichmäßig. Alle Uhren, die die Protagonistin im Traum erblickt, sind defekt: Ihnen fehlen die Zahlen drei und sieben. Die Illusion von der Zeit, die sich in regelmäßige Abschnitte einteilen und messen läßt, wird im Traum zerstört.

5.4 Metamorphosen

Zyklische Zeitkonzeptionen beruhen nach Meinung vieler Ethnologen auf dem frühzeitlichen Glauben an den ewigen Kreislauf von Leben und Tod. Frühe Kulturen hielten an diesem Glauben fest, denn er entlastete sie von dem Schrecken des endgültigen Todes. Im Traum findet dieser ins Unbewußte abgedrängte Glaube häufig seinen Ausdruck in Metamorphosen.

Nach Meinung Tawadas erinnern Metamorphosen in Traum und Literatur außerdem an eine vorsprachliche Zeit, in der eine Vorstellung von der Heterogenität und unbegrenzten Verwandelbarkeit aller Wesen existierte. Ovid beschreibt diese Zeit im ersten Kapitel seiner *Metamorphosen*.

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 einem und demselben Körper Kaltes kämpfte mit Heißem, Feuchtes mit Trockenem, Weiches mit Hartem, Schwereloses mit Schwerem.²⁷

Gott macht dieser Vielheit ein Ende. Mittels Sprache trennt er die Elemente voneinander und nimmt den Dingen ihre Unbestimmtheit. Im Traum wird

²⁷ Ovid: *Metamorphosen*, München 1981, S.71. Behandelt von Tawada in ihrer Vorlesung „Gesicht eines Fisches. Das Problem der Verwandlung“. *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen 1998, S. 45-60.

diese sprachliche Leistung rückgängig gemacht. In der Literatur wird sie jedoch, wie Tawada argumentiert, häufig wiederholt. Schon bei Ovid wird das schillernde Phänomen der Metamorphose der Vernunft untergeordnet. Alle Verwandlungen, die er darstellt, sind zweckgerichtet. Sie dienen der Selbstverteidigung, dem Erreichen eines Lebensziels oder eines Vorteils. Entweder sind sie selbst motiviert oder werden den Betroffenen von anderen als Strafe auferlegt. In Verwandlungsgeschichten – vor allem in Märchen – werden, wie Tawada berichtet, häufig Gesellschaftstheorien sichtbar. In europäischen wie japanischen Märchen zeigen sich Vorstellungen sozialer Hierarchisierung und die damit verbundenen Tabus. Die Verwandlung eines Menschen in ein Tier wird als Abstieg dargestellt. Sie geschieht meist unfreiwillig, wird häufig als böser Zauber dargestellt, der rückgängig gemacht werden kann. Die Verheiratung eines Menschen mit einem Tier gilt als Gesetzesbruch. Dem hingegen wird die Verwandlung eines Tieres in einen Menschen positiv bewertet, ebenso wie der Wunsch des Tieres sich mit einem Menschen zu verbinden, um sich zu verwandeln. Die in vielen Märchentexten dargestellten Metamorphosen zementieren im Grunde die Vorstellung von der Starrheit von Kategorien und der Unüberwindlichkeit ihrer Grenzen.

Metamorphosen in Tawadas Traumtexten basieren jedoch auf der These, daß alle Kategorien fiktiv sind, da sie sich sprachlich entwickelt haben. Sie sind willkürliche Setzungen, die nur auf sprachlichen Unterscheidungen beruhen. Das Wort ‚Erde‘ hat Tawadas Meinung nach keinen Inhalt an sich. Es sagt nur aus, daß ‚Erde‘ nicht ‚Wasser‘ oder ‚Luft‘ ist. In Wirklichkeit lassen sich die Elemente nicht sauber voneinander trennen, da sie sich ständig

vermischen. Außerdem sind sie einem ewigen Wandel unterworfen. Das Konzept der Metamorphose steht der Vorstellung des Identitätsverlusts entgegen. Er nimmt dem Begriff ‚Identität‘ seine Bedeutungsschwere. Identität hat keinen definierbaren Inhalt und deshalb auch keinen Wert. Sie kann niemals verloren gehen, denn sie kehrt in veränderter Form immer wieder zurück.

Metamorphosen im Traum haben keinen Sinn. Sie folgen keiner Absicht, keinem Ziel und keinem Zweck. Sie sind völlig von der Ratio befreit. Tawadas Inszenierungen machen sich diese Leichtigkeit und Verspieltheit des Traumes zu nutze. Die Autorin überträgt die grenzenlosen, nicht-rationalen Verwandlungen mit großer Bewußtheit auf das Papier, um gängige Vorstellungen, die sich um das ‚Modewort Identitätsverlust‘ ranken, zu erschüttern.

Sicher ist die Figur des „Verlustes“ heute bei manchen Menschen beliebter als die der Verwandlung. Man klagt gerne darüber, daß etwas verloren gegangen sei. [...] Manche Dinge gewinnen gerade durch den Verlust ihren Wert. Das Wort „Verwandlung“ klingt im Gegensatz zum Wort „Verlust“ weder tragisch noch dramatisch. Es ist außerdem scheinbar frei von einer kurzsichtigen Absicht oder einem an Profit orientiertem Plan. Man hat nichts verloren und weiß nicht, was nach einer Verwandlung entsteht.²⁸

5.5 Körper und Text

Aus der Sicht von Tawadas Protagonistinnen bestehen alle Dinge der Alltagswelt aus Sprache. Auch der menschliche Körper ist nichts anderes als ein Sprachprodukt. In Tawadas Texten stellt sich der Körper oft als Fläche dar, die mit Texten überzogen ist: „Das chinesische Schriftzeichen für ‚Körper‘ setzt sich zusammen aus den Zeichen für ‚Mensch‘ und ‚Buch‘, heißt das, daß der Körper ein Buch ist, das so tut als sei es ein Mensch?“ (Bilderrätsel, 33). Der Körper wird mit Benennungen versehen. Er wird in vorgeformte Kategorien gepreßt und verwandelt sich in einen bedeutungsvollen gesellschaftlichen Gegenstand.

Seit Descartes dominieren in unserer Gesellschaft Vorstellungen vom Körper als Einheit bzw. als reibungslos funktionierende Maschine, die von einem zentralen Bewußtsein gesteuert wird. Wie bereits im Kapitel 4.3 diskutiert, entsteht dieses Idealbild im Spiegelstadium als eine optische Täuschung. Es ist eine Fiktion, die sich mittels Sprache in der Gesellschaft etabliert und durch eine Leistung des Intellekts immer wieder hergestellt werden muß. Die Lebendigkeit des Körpers wird durch die Versprachlichung verdrängt aber nicht gelöscht. Sie kann die mühsam aufrecht erhaltenen körperlichen Idealbilder jederzeit zerstören.

In Tawadas Texten wehren sich die lebendigen Körper bereits im Wachzustand gegen ihre Versprachlichung und Vereinheitlichung. Ihre Rebellion äußert sich in körperlichen und sprachlichen Defiziten. Die Protagonistin im Roman *Das Bad* will oder kann das Wort ‚ich‘ nicht

²⁸ Yoko Tawada: Vorwort zu dem von ihr selbst herausgegebenen Band *Verwandlungen. Erzählungen, Essays, Szenen, Gedichte*. Tübingen 1998, S. 7f.

aussprechen. Die Antwort auf die Frage ‚Bist du es?‘ fällt ihr schwer. Sascha, die Analphabetin in „Das Fremde aus der Dose“ kann oder will nicht lesen aber auch nicht laufen. Ihre Beine verweigern die Koordination.

Die Aussage der Ich-Erzählerin aus „Bilderrätsel ohne Bilder“ – „Meine Ohren und Finger, die in der Luft schwimmen, werden in Namen verpackt, und ich werde ein Mensch. – Aber das geht einfach nicht und ich will es auch nicht.“ (Bilderrätsel, 31) – ist bereits von einer traumhaften Wahrnehmung beeinflusst. Im nächtlichen Traum ist der Intellekt ausgeschaltet. Die träumende Person wird in die Phase vor dem Spiegelstadium zurückversetzt und die archaische Körperlichkeit setzt sich wieder durch.

An die Stelle des Willens tritt eine geheimnisvolle magische Kraft, die die Bewegungen der Träumenden beherrscht. In *Tabula rasa* verschwindet jede Nacht das Alltags-Ich und begibt sich in den Traum einer anderen Person. Auch das Traum-Ich setzt sich in Bewegung. Von einer unsichtbaren Macht getrieben pendelt es jede Nacht zwischen Schlafzimmer und Hof hin und her. In dem Roman *Ein Gast* werden Menschen von Stimmen beherrscht. Unter dem Einfluß der Stimme eines unheimlichen Psychotherapeuten werden Frauen zu willenlosen Spielpuppen. Der Körper des Traum-Ichs wird durch die Stimme des Ohrenarztes bewegt: „Kommen Sie herein, sagte Herr Mettinger in einem befehlenden Ton. Darauf marschierten meine Beine los wie die eines Roboters“ (Gast, 11). Unter dem Einfluß der magischen Kraft wird die Kooperation zwischen Körper und Vernunft fragwürdig. Die Körperteile verselbständigen sich:

Ich schob die Decke beiseite, stellte mich auf den Boden und prüfte nach, ob meine Beine wirklich senkrecht standen. [...] Meine Beine trugen mich in die

Richtung dieses Fensters, ohne zu wissen, warum. Bald sahen meine Augen einige Schatten, die sich hinter den Gardinen bewegten. (Tabula rasa, 8f.)

Lebenswichtige Organe trennen sich vom Körper, so daß die Körper keine Möglichkeit mehr haben, sich in der Alltagswelt als Einheit zu positionieren: „Die Körper, die ihre Nerven verloren hatten, konnten nicht mehr stehen. Sie konnten aber auch nicht sitzen. Es gab keine Haltung mehr, die sie einnehmen konnten.“ (Tabula rasa, 14). In *Ein Gast* verlassen die Ohren des Traum-Ichs ihre angestammten Plätze, wandern zu anderen Körperstellen und trennen sich schließlich endgültig vom Körper. In vielen Texten setzt Tawada die zu Allgemeinplätzen gewordenen Reden vom Körper als Text, bzw. vom Körper als Maschine direkt ins Bild. Körper werden wie alle anderen Sprachprodukte zum Gegenstand der Dekonstruktion und Rekonstruktion. Körper und Texte lassen sich ohne Weiteres löschen. In der Erzählung „Das Leipzig des Lichts und der Gelatine“ rasieren sich Menschen gegenseitig mit einem kleinen Elektrorasierer einfach weg, als würde man Strichmännchen ausradieren. Die Träumende in *Tabula rasa* ist die ganze Nacht damit beschäftigt, Texte von einer Tafel zu beseitigen: „Der Traum ähnelt einem endlosen Vorspann, der nur aus Werbung besteht: Preise, Telefonnummern, Adressen und Daten, die mich nicht interessieren, erscheinen auf einer Tafel, und ich muß mit einem Wischlappen pausenlos arbeiten, um sie zu löschen.“ (Tabula rasa, 1).

Das Ausradieren der Text-Körper ist völlig undramatisch, denn es wird nichts auf Dauer zerstört. Auf der leeren Fläche lassen sich wieder neue Strichmännchen zeichnen. Ebenso erscheinen auf der leeren Tafel immer wieder neue Texte. Körper und Texte lassen sich auch wie Maschinen in

ihre Einzelteile zerlegen. In der Erzählung „Bilderrätsel ohne Bilder“ beobachtet die Träumende völlig teilnahmslos, wie ihr Körper von einer anderen Traumfigur langsam auseinander genommen wird:

Eva zog zärtlich den Zeigefinger aus meiner Hand und ließ ihn in eine Blumenvase fallen. Auf dem Wasser bildeten sich kleine ringförmige Wellen. Eva biß mir zärtlich das Ohrläppchen ab und hing es zum Schmuck in einem Bilderrahmen an die Wand. Dann pflückte sie meine Augäpfel aus den Höhlen und warf sie, hoch, in den Himmel. (Bilderrätsel, 54f.)

Auch die Demontage der Körpermaschine in Tawadas Erzählung „Bilderrätsel ohne Bilder“ wirkt wie ein schmerzfreies fröhliches Kinderspiel. Die Protagonistin sieht in einem Marionettentheater die Geschichte der Automatenpuppe Annette, die sich in einen Menschen verwandelt. Im Traum erhält die Geschichte einen neuen Schluß: Annette verwandelt sich nicht, sondern zerfällt in Einzelteile. Würde sich die Puppe in einen Menschen verwandeln, so würde aus ihr ein fest definiertes, klischeebeladenes Endprodukt. Der Zerfall eröffnet jedoch die Chance einer Neugeburt. Das gleiche gilt auch für jeden Text: „Die schöne Annette war nicht zu einem Menschen geworden, sondern in Teile zerbrochen. Irgendwo wird ein begabter Uhrmacher sie wieder zusammensetzen und eine neue Puppe daraus machen. So wie aus den Scherben einer Geschichte eine neue Geschichte entsteht.“ (Bilderrätsel, 55).

Tawadas Bild von der Zertrümmerung und Wiedergeburt des Textes lenkt den Blick direkt auf den Vorgang des literarischen Schreibens, den sie als einen Akt der Verwandlung darstellt.

Im Vorwort zu einem von ihr herausgegebenen Band mit Erzählungen²⁹, schlägt die Autorin vor, den Entstehungsprozeß eines Textes als fortwährende Metamorphose zu betrachten: Ein Haufen von Notizen verwandelt sich in ein Manuskript, eine Druckfahne in ein Buch, ein Buch in eine Inszenierung auf der Theaterbühne. Auch Übersetzungen sollten, Tawada zufolge, als Verwandlungen gesehen werden. Der Begriff der ‚Übersetzung‘ stellt den Ursprung des Textes in den Vordergrund und beinhaltet die bedrohliche Idee einer möglichen Verfälschung des Originals. Die ‚Verwandlung‘ wendet sich jedoch gegen eine Überhöhung der Autorschaft und hebt die Kreativität des Aktes hervor. Sie gesteht dem Text ein Eigenleben zu - der Text verwandelt *sich* – und bewahrt ihn vor der Erstarrung: „Wer moralisch und verbittert auf dem unverfälschten Original besteht, akzeptiert nicht dieses spannende und organische Weiterleben eines Textes.“³⁰

In Tawadas Roman *Arufabetto no kizuguchi* (zu deutsch: die Alphabetwunde, 1993)³¹ geht es um den Versuch, Anne Dudens Text *Der wunde Punkt im Alphabet* ins Japanische zu übersetzen. Die Übersetzerin nimmt sich vor, die japanische Syntax außer Acht zu lassen und statt dessen die Ordnung der Wörter im deutschen Text beizubehalten. Zudem schreibt sie ihren Text ohne Kommas.

²⁹ Yoko Tawada (Hg): *Verwandlungen. Erzählungen, Essays, Szenen, Gedichte*. Tübingen 1998, S.7f.

³⁰ Yoko Tawada: *Verwandlungen* 1998, S.7.

³¹ vgl. die Interpretation dieses Textes in Albrecht Klopfer & Miho Matsunaga: „Yoko Tawada“. Heinz Ludwig Arnold (Hg): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* 3/2000, S10f.

Die wörtliche Übersetzung von Dudens Text wird verwoben mit Erzählpassagen, die den Verlauf des Übersetzungsprozeß wiedergeben. Dieser ist dadurch geprägt, daß die Erzählerin – ähnlich wie die Protagonistin im Roman *Ein Gast* – immer wieder in die Welt des Textes hineingezogen wird. Durch die Verwandlung werden Tawadas japanische LeserInnen mit einem Text konfrontiert, der sich durch eine uneindeutige Fremdheit auszeichnet.

5.6 Die Entstehung und Zerstörung von Ritualen im Traum

Träume und Traumtexte enthalten nicht nur formauflösende sondern auch formalisierende Elemente. Lenk zufolge ist der Traum durch einen permanenten Konflikt zwischen psychischen und physischen Phänomenen gekennzeichnet. Die tendenziell unendliche und anarchische psychische Energie wird im Traum durch physische Vorgänge begrenzt und strukturiert. Der Körper mit seinen Rhythmen, zu denen auch der sozialisierte Wechsel zwischen Tag und Nacht gehört, stellen eine strenge Notwendigkeit dar, die die Freiheit der Traumtätigkeit beschränkt. Vorgänge im Körper, auch bestimmte Schlafstellungen, bestimmen Anfang und Ende des Traumes. Sie bewirken, daß eine Traumszene abgebrochen wird und eine neue beginnt. Der anhaltende Konflikt zwischen der frei fließenden Phantasie und den normierenden körperlichen Vorgängen führt nach Lenk zu einer seriellen Struktur des Traumes.

Das Bestreben das endgültige Ende des Traumes hinauszuzögern führt zum fortgesetzten Einschub von Episoden. Serienträume haben weder Anfang noch Ende, sondern beginnen mitten in einer Episode und brechen unvermittelt wieder ab. Sie erzeugen eine Flut von Bildelementen, die nach dem Prinzip der Assoziation aneinandergereiht werden. Häufig taucht ein nebensächliches Detail aus einer vorausgegangenen Episode in der nächsten Szene wieder auf, ohne daß man es als Bindeglied bezeichnen könnte. Die Erzählung folgt keinem Plan. Ihr einziges Ziel ist das Aufrechterhalten des traumhaften Spiels. Trotz ihrer Lockerheit sind Serien aber doch durch ständige Wiederholungen gekennzeichnet. Die Wiederkehr bestimmter Figuren und Handlungsmuster verleihen den Traumerzählungen einen formalisierten, rituellen Charakter. Sie nehmen dem Traum die Individualität und Spontaneität.

Ganz bewußt inszeniert Tawada die Auseinandersetzung zwischen frei fließender Phantasie und Formelhaftigkeit im Traum. Ritualisierungsprozesse werden von ihr nachgeahmt, sichtbar gemacht und zum Teil auch unterminiert. Tawadas Traumerzählungen imitieren die serielle Struktur von Träumen. Die Autorin wirft ihre LeserInnen ohne Vorwarnung direkt in das Traumgeschehen hinein und treibt sie dann von einer Szene zur nächsten. Wie bereits zuvor in diesem Kapitel kurz erwähnt, folgen die Darstellung der Traumereignisse nicht dem logischen Prinzip des chronologischen Nacheinander, sondern den Regeln der assoziativen Reihung. In den Texten *Das Bad* und *Tabula rasa* wird die Lockerheit der Struktur durch das Fehlen von Seitenzahlen unterstrichen.

Im Roman *Ein Gast* sind Handlungen, die den Umgang mit Salz beschreiben wie zufällig in das Traumgeschehen ‚eingestreut‘. Das Verwenden und Verleihen von Salz sind Alltagsrituale, die in vielen Kulturen symbolisches Gewicht haben. Im Traum leitet der Umgang mit Salz die Handlung jedesmal in eine neue Richtung. Eine Szene, in der die Ich-Erzählerin von ihrem Nachbarn um Salz gebeten wird, evoziert die Erinnerung an ein ähnliches Erlebnis und führt zum Beginn einer völlig neuen Geschichte, die den Ablauf der Traumerzählung unterbricht. Danach kehrt die Träumende zur ursprünglichen Episode zurück. Sie gibt dem Nachbarn eine Teetasse voll Salz und schüttet sich dann aus Versehen Salz in den Tee. Später wird diese Erzählung noch einmal aufgegriffen. Jedoch wird die Handlung umgekehrt. Diesmal geht die Protagonistin zu ihrem Nachbarn und bittet ihn um Salz. Danach schüttet sich der Nachbar Salz in den Tee. Tawadas episodenhafte Schreibweise greift Tawada die Alltagshandlung auf und benutzt sie als Spielmaterial. Sie überträgt sie auf verschiedene Traumfiguren, wiederholt, variiert und verkehrt sie. Der Alltagsbrauch wird zum Gegenstand in einem rituellen Wechselspiel von Dekonstruktion und Neukonstruktion von Traumszenen.

Träume sind nicht nur angefüllt mit Alltagsritualen, sondern auch mit archetypischen Figuren, Objekten, Situationen und Handlungen. Diese universalen, gleichbleibenden, dauerhaften Muster, die im Unbewußten abgelagert sind, nehmen dem Traum die Individualität und verleihen ihm eine gewisse Starrheit. Die Reise ist eine solche archetypische Situation. In Träumen, in zahlreichen Mythen und Legenden sowie in literarischen Texten steht sie für eine Vielfalt von Situationen der Grenzüberschreitung. Auch

Tawada greift diese Situation in vielen Texten auf (siehe Kapitel 4.1). Der Sturz, der Sprung, die Fahrt mit dem Zug und das Aufwachen im Traum sind stereotype Handlungsmuster, die mit der Reise in Verbindung stehen. Sie sind häufig erzählte Traumsituationen, die gemeinhin als das Hinübergleiten vom Wachzustand in den Traum interpretiert werden, so auch bei Lenk: „Weder sind wir bei uns noch aber draußen in der Landschaft, weder sind es Vorstellungen noch aber einfach Wahrnehmungen, die da ablaufen, in einer Eisenbahn, die die Verbindung zwischen den Welten stiftet, die zwischen Traumwelt und wacher Welt dahin saust. Immer wieder fahren wir verstört aus dem Halbschlaf, dem typischen Eisenbahnschlaf.“³²

So werden Zustände, in denen sich eigentlich die von der Gesellschaft aufoktroyierten Formalisierungen des Alltags auflösen, im Traum immer wieder durch die gleichen universalen, formelhaften Handlungen dargestellt. Von TraumtheoretikerInnen werden diese Rituale wiederum immer auf die gleiche Weise gedeutet. In der traumhaften Literatur werden sie schließlich ständig re-inszeniert. Lenk verweist in diesem Zusammenhang auf Lewis Carroll, der solche Übergänge in seinen Texten arrangiert und dabei seine Figuren und zugleich seine LeserInnen in Zwischenwelten versetzt.

Tawada imitiert diese Traumsituationen in zahlreichen Texten. In den Erzählungen „Wo Europa anfängt“, „Das Leipzig des Lichts [...]“, „Fersenlos“ und „Bilderrätsel ohne Bilder“ besteigen die Traumpersonen Busse, Züge oder schwankende Schiffe und begeben sich jeweils auf eine Traumreise. Dann werden sie unvermittelt aus dem Fahrzeug in fremde Welten geschleudert und setzen ihren Weg dort fort. In der Erzählung „Frau

³² Lenk 1983, S. 266.

Janzen und der Tropenaffe“³³ gelangt eine Frau über eine sehr lange Treppe, die in den Abgrund führt, vom Wachzustand in den Traum.

Die Formelhaftigkeit dieser Übergangssituationen wird zum Teil durch die Wiederholung der immer gleichen Satzmuster verstärkt. In *Tabula rasa* markiert die Phrase „In einer Nacht hörte ich einen stillen Schrei und wachte auf.“ den Beginn fast jeder neuen Traumepisode. Nach diesem Auftakt folgt immer die gleiche Handlung: „Ich sprang aus meinem Schlafzimmer, ging die Treppe hinunter und machte die Haustür auf. [...]“ (Tabula rasa, 8)

Auch die Metamorphose, das herausragende Sinnbild für die mimetische Vielheit, fällt im Traum, bzw. im Traumtext der Ritualisierung zum Opfer. In Tawadas Roman *Das Bad* wird jede Metamorphose mit dem Satzmuster „In Wirklichkeit war ich gar keine [...]“ eingeleitet. Danach verwandelt sich die Träumende jeweils in eine Variante des Archetypus des weiblichen Todes. Nachdem sie, in starrer Formelhaftigkeit, ein Stereotyp nach dem anderen ausagiert und eine Todesart nach der anderen erlitten hat, wird die Protagonistin noch einmal geboren. Sie springt aus ihrem Sarg und fliegt auf einem Schuppenvogel namens Sarkophag ins Totenreich. Die Traumbilder zerbersten und die Protagonistin rast in atemberaubender Geschwindigkeit durch das Chaos der Bruchstücke. Figuren, Objekte und Handlungselemente aus vorangegangenen Traumepisoden treffen aufeinander, verbinden sich für den Bruchteil eines Augenblicks und fallen sofort wieder auseinander. Mit dem Satz „Ich bin ein transparenter Sarg.“ (siehe Kapitel 4.3) wischt sich die Protagonistin zum Schluß alle Bilder vom Körper. Werden in den zuvor

³³ Yoko Tawada: „Frau Janzen und der Tropenaffe“ Gisela Krahl (Hg): *Auf dem Sprung. Geschichten vom Erobern*. Reinbek bei Hamburg 1993, S.192-206.

genannten Texten, vor allem in dem Roman *Ein Gast* die Ritualisierungen bis zum Exzess wiederholt, so werden sie in *Das Bad* jäh unterbrochen und durch das Auflösen aller Bilder beendet.

Auch in Tawadas Buch *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen* (siehe Kapitel 1) geht es darum, das Motiv der Metamorphose vor seiner Erstarrung zu bewahren. Ovids Werk, das ja eine der wichtigsten Grundlagen ihrer eigenen Schreibweise darstellt, wird hier selbst einer radikalen Verwandlung unterzogen. Die Ich-Erzählerinnen in diesem Buch tragen zwar die Namen der mythischen Frauengestalten Ovids, sind aber allesamt Frauen, die im realen gegenwärtigen Hamburg leben. Die Beziehung zwischen Ovids Figuren und Tawadas Protagonistinnen gestaltet sich äußerst lose. Aus Leda³⁴ zum Beispiel, die im Mythos von dem, in Gestalt eines Schwanes auftretenden, Zeus verführt wird, wird bei Tawada eine flügelahme Schwanenfrau, die sich ihres alternden Körpers schämt und ihre Schlaflosigkeit mit einem weißen Pulver bekämpft. Die Halluzinationen der Frau schlagen sich im Text nieder. Die rauschhafte Wahrnehmung zersetzt die narrativen Strukturen. Tawadas Taktik zerstört den Mythos ‚Ovid‘ und auch dem Motiv der Metamorphose ihren mythischen Charakter.

¹ Yoko Tawada: „1 Leda“. *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*. Tübingen 2000, S. 9-17. Vorabdruck des Textes in *Sinn und Form* Nr. 51..3/ 1999, S. 508-13.

³⁴ Yoko Tawada: „1 Leda“. *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*. Tübingen 2000, S. 9-17. Vorabdruck des Textes in *Sinn und Form* Nr. 51..3/ 1999, S. 508-13.

5.7 Tabula Rasa: Die Auflösung der Bilder und die Zerstörung des Sinns

In ihrem respektlosen Spiel mit Texten greift Tawada häufig auf die Durchsetzungskraft der Stimme zurück. Schon in der Alltagskommunikation wird dem Tonfall und der Lautqualität der Stimme eine besondere Rolle zugesprochen. Beim Entschlüsseln von gesprochenen Botschaften wird ihr eine größere Bedeutung beigemessen, als dem Wort selbst (siehe Kapitel 4.4). Im Traum verstärkt sich die Wirkung der Stimme. Lenk zufolge entstehen im Traum aus Tönen akustische Bilder. Eine Figur in Tawadas Traumtext „Spiegelbild“ verabsolutiert diese These: „Im Schlaf sieht man nur durch das Hören.“³⁵

Die Autorin inszeniert dieses ‚Sehen mit den Ohren‘ unter anderem in *Tabula rasa*. Zu Beginn des Textes werden auf der Traumbühne viele verschiedene Frauenstimmen hörbar. Obwohl die Frauenfiguren unsichtbar bleiben, ordnet ihnen das Traum-Ich eindeutige Rollen zu, die ausführlich erklärt werden. Es gibt die Frau, die weder Wohnung noch Koffer besitzt und ihr gesamtes Eigentum am Körper mit sich herumträgt; die Frau, die sich täglich häutet, weil sie unter der Zwangsvorstellung leidet, daß die anderen Menschen sie wegen ihres gesunden Aussehens hassen; die Schülerin, die unter der Wahnvorstellung leidet, unter unbeschriebenem Papier begraben zu werden und die Bibliothekarin, die ständig schwere Bücher hin und her trägt, um sie nach einer neuen Ordnung zu klassifizieren. Diese Frauenwelten wecken beim Lesepublikum Assoziationen und reizen zur Spekulation.

³⁵ „Yoko Tawada: „Spiegelbild“. Dieselbe: *Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden*. Tübingen: Konkursbuch 1997, S.17-27. Zitat: S.21. Im Folgenden als ‚Spiegelbild‘ im Text zitiert.

Möglicherweise deuten sie auf weibliche Lebens- und Leidensmodelle hin, die dem gesellschaftlichen Leben entnommen sind und im Traum entstellt wiedergegeben werden. Ebenso könnten sie mit dem Privatleben der träumenden Person in Beziehung stehen, der konkreten Erfahrung der Autorin entsprungen oder völlig frei erfunden sein. Restlos entschlüsseln kann man sie nicht. Tawada setzt hier die Rede von der ‚Vielstimmigkeit weiblicher Lebensweisen‘ direkt ins Bild.

Der Traum stellt diese Lebensweisen in einer Vielfalt und undefinierbarkeit dar, die die Alltagserfahrung weit überschreiten. Selbst das Traum-ich formuliert sein Erstaunen über diese Zusammenkunft der Stimmen: „Es waren immer Stimmen, die sonst nirgendwo in der Welt zusammen zu hören waren.“ (Tabula rasa, 3). Dem Zusammentreffen der Stimmen liegt jedoch kein Plan zugrunde. Der Traum knüpft keine Beziehung zwischen den Stimmen, sondern läßt sie einfach nebeneinander agieren. Sie kommunizieren nicht miteinander, sondern sprechen voneinander getrennt. Nur zufällig stoßen ihre Stimmen manchmal in der Luft zusammen. Aus diesem unbeabsichtigten Zusammenprall kann sich aber ein neuer Text ergeben.

Körperlosen Stimmen werden in Tawadas Traumtexten magische Kräfte zugesprochen, die alle Abstraktionsprozesse außer Kraft setzen. Sie verwandeln menschliche Körper in willenslose Maschinen und bringen alltägliche Raum- und Zeitvorstellungen aus dem Lot. Sie bringen Buchstaben zum Verschwinden (im Roman *Ein Gast*) und stören, wie Tawada in ihrem Text „Spiegelbild“ verdeutlicht, den logischen Ablauf jeder Erzählung. Der Text beginnt mit der Formel ‚Es war einmal‘ und erzählt die

Geschichte eines Mönchs, der über seinem Gebetbuch einschläft, im Schlaf zu einem Teich wandert und ertrinkt, weil er das Spiegelbild des Mondes im Wasser umarmen möchte. Kaum hat die Erzählung begonnen, wird sie unvermittelt von zwei Stimmen unterbrochen. Der abrupte Einschnitt wird mit der Frage „Wer sind Sie?“ und der Antwort „Ich lese gerne und gehe nachts spazieren, wenn ich nicht einschlafen kann.[...]“ (Spiegelbild, 18) eingeleitet. Weder die Frage noch die Antwort lassen sich einer bestimmten Sprecherin bzw. einem Sprecher zuordnen. Die beiden Stimmen beginnen einen Disput über die Glaubwürdigkeit der Geschichte. In ihrem Wortgefecht prallen alltägliche und traumhafte Wahrnehmung aufeinander: „Der Mond existiert gar nicht als solcher. Es gibt nur sein Spiegelbild im Wasser./ Vielleicht ist er nur nicht zu sehen./ Das Sehen bedeutet nicht viel./ Vielleicht ist der Mond nur heute nicht da./ Er ist noch nie da gewesen.“ (Spiegelbild, 18). Die Kontroverse der beiden Stimmen gibt der Geschichte immer wieder ein neues Gesicht: Der Mönch ertrinkt nicht, sondern treibt auf dem Wasser, ohne zu versinken. Vor seinen geschlossenen Augen heben sich die Grenzen zwischen den Elementen auf; Der Mönch ertrinkt, aber er stirbt nicht, sondern sein Körper verflüssigt sich; Der Mönch verliert sein Gebetbuch im Wasser. Ein Mädchen, das versucht, das Buch aus dem Teich zu holen, fällt ins Wasser und ertrinkt; Der Mönch springt in den Teich. Von unten sieht er die Splitter des Mondes auf der Wasseroberfläche; Der Mond sieht den Mönch im Teich. Er springt ins Wasser um ihn zu umarmen und zersplittert. Im Verlauf des Streits der Stimmen wird die narrative Struktur der Geschichte zurückgedrängt und löst sich auf in einem Kaleidoskop bildhafter Elemente. Wie der Roman *Das Bad* endet auch die Erzählung „Spiegelbild“

mit dem Löschen der Bilder. Nach dem Zersplittern der Geschichte, wird die Märchenformel ‚Es war einmal‘ negiert und der Spiegel gereinigt: „Der Teich ist jetzt leer. Im leeren Teich befindet sich ein Buch. Und ein Mönch, der das Buch liest. Und der Mond, der den Mönch umarmt. Und ein Mädchen, das tot ist. Es war einmal. Sie sind jetzt. Sie sind hier.“ (Spiegelbild, 23).

Tawada ist der Meinung, daß Sprache ständig in Bewegung bleiben muß. Sprachelemente müssen immer wieder aufgelöst werden, damit sprachliche Konventionen gar nicht erst entstehen. Wie die Autorin in *Tabula rasa* betont, betreiben Wörter eine Selbsterhaltungspolitik. Sie haben die Tendenz, mit anderen Wörtern „Sicherheitsverträge“ abzuschließen, um sich gemeinsam gegen feindliche Wörter behaupten zu können. „Angeblich transportieren sie sinnvolle Inhalte, verstärken sich gegenseitig und fördern die Welt in ihrer Entwicklung.“ (Tabula rasa, 17). Diese festen Zusammenschlüsse nehmen der Schriftstellerin den kreativen Freiraum. Sie muß alle Verbindungen zerreißen und die überkommenen Bedeutungen vernichten. Aus den Bruchstücken der alten Ordnung werden neue Kombinationen gebildet. Es entsteht eine neue Ordnung, die auf einer traumhaften Wahrnehmung basiert. In Tawadas Text *Tabula rasa* findet der Einbruch des Traumes in die Alltagswirklichkeit seinen Ausdruck in der graduellen Auflösung der Sprache. Während des Abgleitens in den Traum entstehen Unsicherheiten in der Wiedergabe des Wahrgenommenen. Das Traum-Ich findet keine geeigneten Worte mehr, um präzise zu beschreiben, was es sieht. Die Phrase „Ich weiß nicht“ dominiert die Traumerzählung: „Ich weiß nicht, ob dieses Wesen als Puppe oder als Fabelwesen zu

bezeichnen ist.“ (Tabula Rasa, 5). Im Zustand zwischen Wachen und Träumen geht die kommunikative Beziehung zur Umwelt verloren. Die Erzählung ist nicht auf Verständlichkeit ausgerichtet. Das Traum-Ich schildert nicht mehr alles, was es sieht. Der Text wird unvollständig und ist deshalb nur schwer zu verstehen. So erzeugt zum Beispiel der Satz „Der Raum war erfüllt durch Reibgeräusche, die durch die produktiven Arbeiten erzeugt wurden.“ (Tabula rasa, 5) Verwirrung, denn der vorangehende Text enthält keinerlei Informationen darüber, um welche produktiven Arbeiten es sich handelt. Schließlich gleitet auch diese Erzählung in die Absurdität ab: „Ich weiß nicht, ob das Wesen wirklich Töne zu sich nehmen wollte. Denn sie waren weder schmackhaft noch nahrhaft. Sie enthielten abbauende Stoffe, obwohl sie gleichzeitig entgiftend wirkten.“ (Tabula rasa, 5).

In Tawadas Text „Das Wörterbuchdorf“ lösen sich die Wörter aus dem Lexikon und fügen sich zu einer Geschichte zusammen. Befreit vom Zwang der alphabetischen Ordnung gehen sie neue Verbindungen ein. Vordergründig werden sie, nachdem sie sich aus der alten Ordnung befreit haben, in eine neue gezwängt. Sie fügen sich zu grammatikalisch korrekten Sätzen zusammen und bilden einen Text. Der Inhalt des Textes ist jedoch völlig absurd, denn die Wörter sind ursprünglich nach dem Prinzip des bloßen Zufalls ausgewählt. Die traumhafte Wahrnehmung erzeugt einen Sinn, der sich im Wachzustand dem Verstehen entzieht. Die Korrektheit der Syntax bietet beim Interpretieren des Textes keine Hilfe:

Mit zusammengebissenen Zähnen übt der Motorradjunge im Friedenspark Liegestütz. Aber daraus wird nichts. Es sollte irgendwo einen Ausgang geben. Denn jede Straße, die man entlangläuft, ist aus Maschinen oder Tieren gemacht und kann daher zu keinem Ziel führen. (Wörterbuchdorf, 79)

Tawadas Schreibweise ist von dem permanenten Bemühen geprägt, Signifikanten aus ihrer Eingebundenheit in herkömmliche Ordnungssysteme zu befreien. Sie löst die Zeichen aus dem Alphabet und trennt die Wörter von ihren Bedeutungen. Immer wieder provoziert sie einen Zusammenprall der Worte, der – wie sie sagt – einen Blitz erzeugt: „Dieser Blitz ist das einzige sprachliche Produkt, das mich interessiert.“ (Tabula rasa, 16). Tawadas Wortkombinationen sind durch die sinnliche Wahrnehmung und vom Glauben an die Körperlichkeit und die magische Kraft von Zeichen motiviert. In ihrer Vorlesung „Schrift einer Schildkröte“ plädiert sie dafür, auch im Umgang mit Buchstaben, das Verstehen auszuschalten. Buchstaben sollten nicht als Signifikanten, Abbilder oder Piktogramme, sondern als geheimnisvolle lebendige Wesen gesehen werden: „Die Buchstaben des Alphabets sind unfaßbare Phantasietiere. Weil sie als Einzelwesen von jeder Bedeutung frei sind, sind sie unberechenbar.“³⁶ Sobald man Buchstaben als Einzelwesen betrachtet, lassen sich Wörter leicht zerteilen und neu zusammensetzen. Durch diese „technische Operation“ wird Sinn zerstört, aber auch neuer Sinn erzeugt. Aufgrund eines solchen Verfahrens entsteht zum Beispiel das Anagramm: „Der Kunst des Anagramms liegt die Magie des Alphabets zugrunde.“³⁷ Auch im Druckfehler offenbart sich, so Tawada, diese Magie. Im Roman *Ein Gast* verselbständigt sich der Buchstabe ‚Z‘ und erhält eine magische Dimension und die Protagonistin des Romans *Arufabetto no kizuguchi* erliegt der magischen Kraft des kreisförmigen

³⁶ Yoko Tawada: „Schrift einer Schildkröte“. *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen 1998, S.30.

³⁷ Yoko Tawada: „Schrift einer Schildkröte“. 1998, S.30.

Buchstabens O in dem Wort Opfer. Die schwergewichtige Bedeutung dieses Wortes gerät dadurch in den Hintergrund.

Die Autorin wehrt sich dagegen, daß ihre literarischen Verfahrensweisen als Wortspiele bezeichnet werden, auch wenn sie diesen sehr ähnlich sind. Wortspiele bauen auf dem Klang oder der Bedeutung von Wörtern auf. In vielen Fällen überschreiten sie die Grenzen des alltäglichen Sprachgebrauchs, indem sie die Mehrdeutigkeit von Wörtern offenlegen und ihre Bedeutungsvielfalt voll ausschöpfen. Trotz ihrer innovativen (weil bedeutungserweiternden) Wirkung, die sie auf den alltäglichen Sprachgebrauch haben, folgen sie doch festen Regeln. Sie sind traditionelle sprachliche Schemata – vorgeprägte, standardisierte Abweichungen von der Alltagssprache. Tawada lehnt jene Wortspiele ab, die die diskursive Sprache nicht hinterfragen oder untergraben, sondern perfektionieren und dadurch bestätigen: „Ich weiß nicht, was ich mehr hasse: ein Wortspiel oder einen Wortstreit? Beide versuchen nur, vor einer Wortleere zu fliehen.“ (Tabula rasa, 17). Die fortwährende Erzeugung dieser Wortleere ist das eigentliche Ziel von Tawadas Schreibweise.

Der Kampf gegen die Starrheit der Sprache ohne Ende. Vor allem in der Fremdsprache ist es schwierig herauszufinden, welche Wortkreationen wirklich neu sind. Es ist „schwer zu wissen, welches Wort gegen welches andere geworfen werden soll.“ (Tabula rasa, 16). Außerdem lösen Neuschöpfungen immer nur für einen Moment den ersehnten Blitz aus, dann sterben auch sie ab und werden zu Allgemeinplätzen. Der Kampf gegen die Verfestigung der Sprache ist, nach Meinung Tawadas, nur dann erfolgreich, wenn man nicht nur das fremde sondern auch eigenes Sprachmaterial immer

wieder attackiert. Konsequenterweise zerstört die Autorin auch die Bilder, die sie selbst geschaffen hat: „Ein Bild vernichtet das andere, so daß es kein absolutes Bild gibt.“³⁸

Tawadas Schreibweise beruht auf der Überzeugung, daß die ‚reale Alltagswelt‘ aus einer Ansammlung von Sprachprodukten besteht. Ihr liegt die Auffassung zugrunde, daß Sprache ein Kommunikationsmittel ist, das auf Konventionen und somit auf willkürlichen Entscheidungen basiert. Weitere Grundlagen ihrer literarischen Strategie sind das Wissen um die Existenz vorsprachlicher Ordnungsprinzipien und der Glaube an deren subversive Kraft. Die Integration dieser archaischen Ordnungsprinzipien in die Schrift, die Tawada in ihren Texten praktiziert, zeugt allerdings nicht von einem illusorischen Wunsch nach Rückzug aus der Welt der Sprache. Die Autorin geht vielmehr davon aus, daß die Sprache für eine aktive Teilnahme an der sozialen Umwelt unverzichtbar ist. Auch der Widerstand gegen die Verfestigung der Sprache ist auf die Sprache angewiesen. In ihren Inszenierungen imitiert sie auf sehr distanzierte Weise die Inszenierungen des Traumes. Sie arrangiert die Rückführung des Wortes auf seinen ursprünglichen Bildgehalt, die Auflösung sämtlicher linearer Ordnungsprinzipien, die Dissoziation von Körpern und Texten, sowie schließlich die Auflösung der Bilder und die Zerstörung des Sinns. Zugleich erfindet sie immer wieder Situationen, in denen Bedeutung erzeugt wird. Ihre Texte entwickeln sich in einer ständigen Spannung zwischen Sprachzersetzung und Sprachentstehung.

³⁸ Tawada zitiert in Uwe Prieser: „Yoko Tawada“. *FAZ-Magazin*, 18.3.1994.

KAPITEL 6

Yoko Tawadas Haltung zu Diskursen um kulturelle Fremdheit, sexuelle Differenz und literarisches Schaffen im Einwanderungsprozeß

Yoko Tawadas Prosatexte sind Bestandteil eines schillernden Phänomens, das sich in Zwischenräumen und Zwischenstadien entwickelt. Schreibende Immigrantinnen bewegen sich zwischen Kontinenten, Ländern, Kulturen und Sprachen. Sie haben weder die Trennung vom Herkunftsland noch die Neuverwurzelung im Aufenthaltsland endgültig vollzogen und erleben Zustände der Entgrenzung, in denen ihnen die Festigkeit und Eindeutigkeit der Identität abhanden kommt, in denen sie – wie Tawada sich ausdrückt – ihre Seele verlieren. Längst läßt sich diese Literatur nicht mehr auf die Begriffe ‚Betroffenheitsliteratur‘ oder ‚Minderheitenliteratur‘ festlegen. Durch ihre Vielfältigkeit widersetzt sie sich auch jedem weiteren Versuch der Ettikettierung.

Trotz des enormen Wandels, den diese Literatur durchlaufen hat, bleibt die Auseinandersetzung mit den im Aufenthaltsland vorherrschenden Sichtweisen über kulturelle Fremdheit und Geschlechterdifferenz immer noch ein Schwerpunkt im literarischen Schaffen von Immigrantinnen. Redeweisen über das Fremde und das Weibliche begrenzen die Möglichkeiten der Identitätsbildung und beschränken das große Potential an schriftstellerischer Kreativität, das aus der migrationsbedingten Situation der Ortlosigkeit entspringt.

Tawada entwickelt eine Schreibstrategie, die sich auf radikale Weise gegen diese Einengungen wendet. Identitätsbildungskonzepten, die die Unüberwindbarkeit gesellschaftlicher Grenzen nicht in Frage stellen, setzt sie das Modell der Metamorphose entgegen, das die Vorstellung von der unbegrenzten Entfaltung der menschlichen Identität beinhaltet. Ihre Verwandlungsgeschichten sind in einer Sprachskepsis begründet, die sich möglicherweise auch durch die Erfahrung der Emigration entwickelt hat. Die erschütternde Konfrontation mit unbekanntem Schriftzeichen und Lauten schärft den Blick für die Macht der Sprache, die die Vorstellungskraft der Menschen einschränkt und eine schnelle, simplifizierende Aburteilung des Fremden begünstigt. Um die Herrschaft der Sprache zu brechen, bedarf es einer Wiederbelebung des kulturellen Gedächtnisses, die über das Bemühen um die Erinnerung der persönlichen Biographie hinausgeht, das in vielen Texten von Immigrantinnen offensichtlich wird. Tawadas Schreibweise entspringt der Rückbesinnung auf eine vorsprachliche Zeit, in der der Glaube an die unbegrenzte Wandlungsbarkeit aller Dinge, Elemente und Lebewesen vorherrschte. Tawada lässt diese Vorstellung wieder aufleben und überträgt sie in die Schrift. Sie verwandelt gängige Redeweisen in traumartige literarische Bilder. Theorien über die Unvereinbarkeit des Fremden und des Eigenen, die Unmöglichkeit das Fremde zu erfassen und authentisch darzustellen, die Objektivierung des fremden bzw. des weiblichen Körpers durch den europäischen und patriarchalen Blick, die Unterdrückung des weiblichen Körpers und der weiblichen Ausdruckskraft durch die männliche Sprache, aber auch Thesen über das Aufbegehren des Körpers gegen seine Fremdbestimmung

und die Möglichkeiten des körperlichen Schreibens werden Gegenstand ihrer Metamorphosen. Auf die gleiche Weise dekonstruiert sie die mythische Frauenfiguren, die Lebensmodelle repräsentieren, die für moderne, reale Frauen längst nicht mehr akzeptabel sind, aber immer noch von der männlich dominierten und feministischen Philosophie diskutiert werden. Tawadas Verwandlungsinszenierungen rauben diesen Sprachprodukten den Nimbus festgefügtter Wahrheiten.

6.1 Die Problematik der Repräsentation des Fremden und das Klischee des fremden Blicks

In ihrem komplexen Bild vom Schamanen in der Vitrine (siehe Kapitel 3) veranschaulicht Tawada die Grundprinzipien der Repräsentation des ‚Fremden‘ durch die abendländische Kultur. Sie verdeutlicht ihre Verfahrensweisen, Intentionen und Folgen. Dem Schamanen werden Körper und Stimme als Mittel der Selbstdarstellung genommen. Seine reale Lebensweise wird ihrer Authentizität beraubt und durch Abbildungen und Texte ersetzt, in denen sich westliche Klischees offenbaren. Im Völkerkundemuseum wird diese Fiktion konserviert und in konsumierbarer Form dem Publikum präsentiert. Die Museumsbesucher wiederum blicken auf die westliche Fiktion mit westlichen Augen. Die Darstellung des Fremden im Museum führt, wie Tawadas Inszenierung verdeutlicht, nicht wirklich zum Erkenntnisgewinn seitens der Betrachter, sondern verfestigt und perpetuiert traditionsreiche Exotismen. Tawada bezeichnet diese Form der Fremddarstellung ausdrücklich als Akt der Eroberung: Sie baut auf der Vernichtung der realen fremden Lebensweise auf

und ist auf die Etablierung und Stabilisierung von kultureller Dominanz gerichtet. Die von Tawada inszenierte Darstellungsweise des Fremden wirkt anachronistisch in einer Zeit, in der Angehörige ehemals kolonisierter Gesellschaften an ethnologischen Diskursen teilnehmen und VertreterInnen der etablierten ‚weißen‘ Ethnologie gezwungen sind, ihre Darstellungsweisen und deren Prämissen zu hinterfragen. ‚Ethnographie als Fiktion‘ ist bereits in den frühen 1980er Jahren zum Schlagwort im westlichen ethnologischen Diskurs geworden. Tawadas Bild legt jedoch nahe, daß diese kolonialisierenden Darstellungsweisen des Fremden trotz des Umbruchs in der Ethnologie weiter fortbestehen.

Fiktionen des Fremden wie sie sich in der Figur des Schamanen manifestieren sind im Zeitalter des Postkolonialismus jedoch nicht nur für die ehemalige Kolonialmacht und die dominante Wissenschaft von Bedeutung. In vormalig kolonisierten Gesellschaften können sie als Gegengift zu einer von der Kolonialmacht aufgezwungenen Lebensweise dienen. Da postkoloniale Gesellschaften jedoch von Hybridität gekennzeichnet sind, können deren Angehörige ihre Sehnsüchte nach einer ursprünglicheren Lebensweise ebenso wenig verwirklichen, wie eventuelle Bedürfnisse nach einem totalen Aufgehen in der westlichen Kultur. Lebensmodelle die auf einer Polarisierung von Fremdem und Eigenem beruhen, können nicht wirklich gelebt, sondern allenfalls gespielt werden. Homi Bhabha zufolge ist die Hybridität die Voraussetzung für ein von Angehörigen postkolonialer Gesellschaften betriebenes Maskenspiel. Sie streifen sich die jeweiligen Fiktionen des eindeutig Fremden oder Eigenen wie Masken über. Hinter der Verkleidung

befindet sich jedoch ein heterogenes Selbst, das das Verschmelzen des Maskenträgers mit seiner übergestülpten Identität letztendlich verhindert. Bhabha sieht dieses Maskenspiel als Imitation vorgegebener Lebensmodelle, nicht als Identifikation mit ihnen. Tawada überträgt Bhabhas Identitätsbildungsmodell – in modifizierter Form - auf die Situation Japans, eines Landes, das niemals kolonisiert wurde, sondern zeitweise selbst Kolonialmacht war (siehe Kapitel 3). Wie die Autorin behauptet, gründet sich Japans Nationalstolz nicht auf die Abgrenzung von Europa, sondern auf die perfektionistische Nachahmung der europäischen Kultur. Im Streben nach der perfekten Kopie übernehmen JapanerInnen unter anderem die europäischen Japanbilder mit deren Hilfe sich ‚Europa‘ selbst inszeniert. Ungeachtet der Tatsache, daß sich Japan infolge der selbst provozierten Verwestlichung eine hybride Kultur entwickelt hat, gilt dieses Land in Europa immer noch als Inbegriff der extremen Fremde. Viele JapanerInnen machen sich diese Sichtweise im Zuge der Nachahmungsstrategie zu eigen.

Tawada veranschaulicht diese Vorgänge in ihrem komplexen und auch widersprüchlichen Bild von der japanischen Brille, in dem sie zugleich auf ihre persönliche Situation als japanische Schriftstellerin in Europa hinweist. Viele deutsche KritikerInnen erwarten von ihr eine Darstellung der deutschen Gesellschaft aus extremer Fremdperspektive. Da sie aber aus einem ‚verwestlichten‘ Land stammt und seit vielen Jahren in einem europäischen Land lebt, muß sie ihren ‚japanischen Blick‘ immer wieder künstlich herstellen, um Europa noch als Fremde wahrnehmen zu können. Nachdem die deutsche Gesellschaft der Schriftstellerin jahrelang diesen ‚japanischen Blick‘

aufoktroziert hat, ist er zum Teil ihres Selbst geworden. Tawadas Umgang mit der japanischen Brille stellt sich als Mischung zwischen Nachahmung des fremden Blicks und Identifikation mit diesem dar. Tawada nutzt den ihr zugeordneten ‚japanischen Blick‘ auf pragmatische Weise. Ihre künstliche japanische Brille verhilft ihr zu einer schärferen Sicht auf ‚das Fremde‘ im deutschen Alltag. Sie fördert es zutage und präsentiert es in ihren Texten.

6.2 Die Vertextung der Kultur

In Erzählungen wie „Talisman“, „Das Fremde aus der Dose“ oder „Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel“ (kommentiert in Kapitel 4.1) richtet Tawada ihren künstlichen japanischen Blick auf deutsche Stadtlandschaften. Sie versetzt ihre ‚Japanerinnen‘ unvermittelt in deutsche Städte, deren Zeichensysteme und kulturelle Codes ihnen völlig unbekannt sind und folgt ihnen bei ihren Bemühungen, die Symbolik dieser fremden Welten zu entschlüsseln. Die Autorin stellt differenziert die Methoden der Dechiffrierung des Fremden dar und schildert die Alltagsprobleme, die sich für die Protagonistinnen aus ihrer Unkenntnis des fremden Zeichensystems ergeben. Sie offenbart die Lust am Entschlüsseln des Fremden, zeigt aber auch die Befangenheit der Protagonistinnen im eigenen Wissenshorizont. Sie demonstriert die Intentionalität die den Versuchen des Fremdverstehens unterliegt: Eine Kultur verstehen heißt, wie Tawada in ihren Texten darstellt, sie unter Kontrolle zu bringen und damit die eigene Angst vor der Fremde zu bewältigen. Schließlich stellt sie die Konflikte dar, die entstehen, wenn die Interpretationsmuster der Protagonistinnen mit den kulturellen Codes der

Einheimischen zusammenprallen und die Machtverhältnisse die sich in diesen Zusammenstößen offenbaren. In Situationen der direkten Kommunikation erleben nicht nur die Fremden, sondern auch die Einheimischen eine ‚Erschütterung des Sinns‘ (nach Äußerungen von Barthes, die im Kapitel 4.1 kommentiert werden). Während diese Erschütterung für die Einheimischen jedoch nur eine vorübergehende Störung bedeutet, fühlen sich die Fremden infolge der gescheiterten Kommunikationsversuchen oft an den Rand gedrückt.

Tawada präsentiert in ihren Inszenierungen die Kultur als Text. Während sich Tawadas Protagonistinnen bemühen, die geheimnisvolle fremde Welt zu entziffern, indem sie deren Elemente in vertraute Begriffe übertragen, erschaffen sie die vorgefundene Kultur neu. Während sie die Fremde enträtseln, entsteht vor den Augen einheimischer LeserInnen ein rätselhaftes Deutschland. Die von Barthes propagierte Erschütterung des tradierten Sinnes ergibt sich für die RezipientInnen jedoch nicht, da sich das Verfremdete mühelos in Vertrautes zurückführen läßt. Öffentliche Lesungen des Textes „Rothenburg ob der Tauber: [...]“ erzeugen daher keinen Aufruhr im Publikum, sondern amüsiertes Gelächter. Der Abdruck dieses Textes in einem Merian-Heft gibt einen Hinweis auf seine Popularität.¹ Die exotisierte Darstellung des Eigenen aus der Sicht des Fremden hat, ebenso wie die Darstellung des Eigenen aus der künstlichen Fremdperspektive, in Deutschland eine lange Tradition, in die sich auch Tawadas Stadtgeschichte einordnen lassen. Als Literatur des fremden Blicks werden diese Texte erfolgreich vermarktet. Damit fallen diese Texte

¹ Yoko Tawada: „Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel“. *Merian: Franken*. Hamburg 1995/Heft 4, S.34-39.

ausgerechnet jener Kategorisierung zum Opfer, gegen die sich Tawada so ausdrücklich wehrt.

6.3 Tawadas Literatur im Geflecht von Reisediskursen

Die Reise stellt eine zentrale Erfahrung im Einwanderungsprozeß dar und ist deshalb ein herausragendes Motiv in der ‚Immigrantinnenliteratur‘. Das Reisemotiv dient den AutorInnen zur Bearbeitung der räumlichen, sozioökonomischen und kulturgeschichtlichen Verhältnisse zwischen Herkunfts- und Aufnahme-region, zur Auseinandersetzung mit ‚Nord-Süd‘- und ‚Ost-West‘-Achsen. Mit Hilfe dieses Motivs diskutieren sie Strategien der Identitätsbildung angesichts fester Kategorien wie ‚Kultur‘ und ‚Nationalität‘ und nehmen sie Stellung zu Theorien über ‚den Fremden‘.

In einem Großteil der Texte der deutschsprachigen Einwandererliteratur gestaltet sich die Reise als fortgesetztes Pendeln zwischen vorgegebenen Fixpunkten der Zeit und des Raumes. Die Autorinnen beschreiben die fortgesetzte Bewegung zwischen Herkunfts- und Aufnahmekultur, zwischen Subkulturen der Großstadt oder zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Andere Texte wiederum stellen die Reise als endlose Vorwärtsbewegung dar, die von einem provisorischem Haltepunkt zum nächsten führt. Für Schriftstellerinnen wie Özdamar und Çirak steht nicht die Ankunft an einem bestimmten Ziel im Mittelpunkt der Reise, sondern die Bewegung an sich. Özdamar bewegt sich am liebsten im Raum zwischen den Kategorien und Çirak wünscht sich die Auflösung dieser Kategorien. Die Vorstellungen Çiraks treffen sich mit postmodernen bzw. feministischen Theorien der

Identitätsbildung, die sich in Schlagwörtern wie dem ‚Vagabundieren‘ oder dem ‚Glück im Übergang‘ kristallisieren.

Tawada beteiligt sich an diesen Diskursen vor allem mit den Erzählungen ‚Wo Europa anfängt‘, ‚Das Leipzig des Lichts [...]‘ und ‚Fersenlos‘ (kommentiert in Kapitel 4.2). Sowohl in ‚Wo Europa anfängt‘ als auch in ‚Das Leipzig des Lichts‘ schildert die Autorin Reisen zu mythischen Orten. ‚Europa‘ oder ‚der Osten‘ sind Ziele, die nur in der Phantasie der Reisenden existieren. Sie sind im Grunde leere Zeichen, die von den Figuren mit sehr unterschiedlichen Inhalten gefüllt werden. Wie die Protagonistin in ‚Wo Europa anfängt‘ feststellt, ist die Grenze zwischen Asien und Europa nur eine Fiktion. In Wirklichkeit ist die Erde eine Wasserkugel, deren Oberfläche sich, unter dem Einfluß natürlicher Vorgänge und zivilisatorischer Eingriffe, in einem ständigen Wandel befindet. Menschen bringen die Unberechenbarkeit der Natur unter Kontrolle, indem sie ihr eine fiktive feste Form geben. Auf der Weltkarte erscheint die Wasserkugel dann als exakt umgrenzte, mit Linien überzogene und Punkten versehene Fläche. Zeigt Tawada in Texten wie ‚Talisman‘ die ‚Kultur als Text‘, so inszeniert sie hier die Vertextung der Natur. Auf der langen Reise durch das eintönige Grenzland Sibirien wird dieser Vorgang der Vertextung wieder rückgängig gemacht. Die Protagonistin verliert ihr Raumgefühl und ihr Gedächtnis. Die Texte und Bilder in ihrem Kopf lösen sich auf. Die lange Suche nach dem Ort an dem Europa anfängt, gibt der Protagonistin aber auch die Gelegenheit zur Reflektion. Sie erforscht die Beziehungen zwischen Asien und Europa, wobei ihre Recherchen bis in den Bereich der Legenden über die Entstehung der Erde zurückreichen. Außerdem

spürt sie den Europaträumen ihrer Eltern nach, die ihre eigene Biographie mitbestimmen.

Auch in der Erzählung „Das Leipzig des Lichts [...]“ geht es um die Fiktionalität von Himmelsrichtungen und Grenzen. In diesem Text inszeniert Tawada die übermäßig oft zitierte Rede von ‚der Mauer im Kopf‘. Sie verleiht ihrer Protagonistin, einer Japanerin, die sich auf einer Geschäftsreise von West- nach Ostdeutschland befindet, eine durch kulturellrelativistische Ideologien stark verzerrte Perspektive. Das Weltbild der Ich-Erzählerin ist durch Horrorvisionen von einem unzivilisierten unberechenbaren „Osten“ geprägt, die sich allerdings nur auf Osteuropa und die Türkei beziehen, nicht jedoch auf Japan, das als hochtechnisiert und ambitioniert dargestellt wird. Die alptraumhaften Vorstellungen vom ‚Osten‘ beherrschen die Imagination der Protagonistin so sehr, daß diese solange die Reise bestimmen, bis die Protagonistin durch einen Unfall in eine völlig leere Landschaft geworfen wird, in der jede räumliche Orientierung unmöglich ist. Die Reise verliert ihren ursprünglichen Charakter und wird zur ziel- und zwecklosen Vorwärtsbewegung.

Tawadas Idealvorstellung von der permanenten Bewegung in einer fließenden Welt, in der sich alle rationalen Grenzen und alle Fremdheitstheorien auflösen, untergräbt die konservative Idee der ‚Verortung‘ von Individuen, die bereits von Adelson kritisiert wurde. Sie verfeinert aber auch das Konzept der ‚Positionalisierung‘, da sie die Fiktionalität und die Flüchtigkeit der während der Reise eingenommenen Positionen besonders stark hervorhebt.

Tawada plädiert ausdrücklich für das Vagabundieren als Lebensform. Das Erhalten der Beweglichkeit ist für sie die Hauptvoraussetzung für das Schreiben. Wie die Protagonistin ihrer Erzählung „Fersenlos“, versucht sie, sich diese Beweglichkeit auch nach Abschluß der Reise zu erhalten. Die Ich-Erzählerin unterbricht ihre Bewegung durch den grenzenlosen Raum, beendet ihren Aufenthalt im sicheren und bequemen Zwischenraum (dem Bahnhof) und entscheidet sich zur Ankunft. Sie gibt einen Zustand auf, in dem sie jeder Definition entzogen ist, um in der Aufnahmegesellschaft die Rolle der Fremden zu spielen. Im Moment der Ankunft überträgt sie gängige Definitionen des Fremden auf sich selbst, indem sie sich als Wesen ohne Bodenhaftung (vgl. Simmel) und ohne Geschichte (vgl. Schütz) charakterisiert. Auch wenn sie unter den Blicken und Worten der Einheimischen leidet, verweigert sie sich der Assimilierung und beläßt sich bewußt im Status der ‚Heimatlosen‘. Tawada bestätigt, indem sie in ihrer Erzählung eine Strategie der selbst auferlegten Fremdheit propagiert, einige Vorstellungen, die Kristeva in ihrem Psychogramm des Fremden entwirft (siehe Kapitel 1 der Untersuchung).

6.4 Die Objektivierung des weiblichen Körpers

Die Fremdbestimmung des weiblichen Körpers durch den männlichen Blick und die männliche Sprache ist ein zentrales Thema in der westlichen feministischen Theorie und literarischen Praxis. Auch in der deutschsprachigen Literatur von Immigrantinnen spielt dieses Thema eine große Rolle.

Wie im Kapitel 4.3 ausgeführt, gilt der Körper seit langer Zeit als soziales Konstrukt. Die Wahrnehmung des realen individuellen Körpers wird sehr stark

von gesellschaftlichen Wertvorstellungen und Normen beeinflusst. Die Diskussion um den Körper entwickelt sich zwischen zwei Polen: Dem Schreckbild vom völligen Verschwinden des authentischen Körpers unter dem Einfluß von Bildern und Texten wird die Utopie von der Wiederkehr des naturhaften sprechenden Körpers gegenübergestellt. Im Verlauf eines jahrhundertelangen Zivilisierungsprozesses wurden die Äußerungen des natürlichen Körpers aus der gesellschaftlichen Öffentlichkeit ins Privatleben oder gar ins Unbewußte verbannt. Tabuisierte Imaginationen der Naturhaftigkeit wurden auf Gruppen projiziert, die gesellschaftlich an den Rand gedrängt oder ganz aus ihr ausgeklammert wurden: die Fremden und die Frauen. Immigrantinnen werden in der deutschen Gesellschaft immer wieder mit diesen Stereotypen naturhafter ‚fremder‘ Weiblichkeit konfrontiert und setzen sich in ihren Texten damit auseinander.

Tawada inszeniert den Diskurs um den fremden weiblichen Körper vor allem in ihrem Roman *Das Bad* (siehe Kapitel 4.3). Der Text beginnt mit der Feststellung der Protagonistin, daß der menschliche Körper – wie der Erdball – zum überwiegenden Teil aus Wasser besteht. Er wandelt sich infolge von biologischen Vorgängen und gesellschaftlichen Einwirkungen. Vor allem aber ändert er sich unter dem Einfluß der Fremde. Tawadas äußern immer wieder den Wunsch, die Distanz zur Fremde aufzugeben. Sie tauchen ins ‚fremde Wasser‘, nehmen es in sich auf und riskieren dabei den Wandel ihrer Gestalt.

Tawadas Idee von der fließenden Identität, die sich unter dem Einfluß von Natur und Zivilisation immer wieder wandelt, führt zu zahlreichen Metamorphosengeschichten. In literarischen Metamorphosen, deren

Traditionen bis in die Antike zurückführen, spiegeln sich, wie Tawada betont, die verschiedenen Auffassungen von dem konfliktreichen Verhältnis zwischen Natur und Gesellschaft. Im Mittelpunkt ihrer Verwandlungsgeschichten stehen Wesen, die zwischen beiden Sphären hin und her pendeln, aber in keiner ganz heimisch werden können oder wollen – so zum Beispiel der ‚Tintenfisch auf Reisen‘ der wegen seiner Fersenlosigkeit in der Menschenwelt nicht Fuß fassen kann, sich aber weigert seine Fersen operieren zu lassen (siehe „Fersenlos“) oder die Fischfrau, die vergeblich versucht, sich von ihren Schuppen zu befreien, um ein vollständiger Mensch zu werden (siehe *Das Bad*). Tawada gibt in ihrem Roman *Das Bad* der Fischfrau einen Spiegel bei, das traditionelle Symbol für Sozialisationsprozesse. Der Spiegel bildet die grundlegende Voraussetzung für die selbstbestimmte Verwandlung, öffnet aber auch die Möglichkeit der Fremdbestimmung durch dominante Körperbilder. Vor dem Spiegel verwandelt sich die Fischfrau in die zahlreiche Varianten des Klischees von der naturhaften Frau, die von der Gesellschaft auf sie übertragen werden. In ihren verschiedenen Rollen erfährt sie viele Arten der Züchtung, Ausbeutung, Vermarktung und Verstümmelung. Kein Rollenspiel ist jedoch von langer Dauer, denn auch in dieser Erzählung setzt sich die Natur immer wieder gegen die Vergesellschaftung des Körpers durch. Die Schuppen, die die Fischfrau so mühsam entfernt, wachsen immer wieder nach.

Tawada entwickelt in ihrer Metamorphosengeschichte eine Identitätsbildungsstrategie, die stark an das von Weigel propagierte Durchqueren der Bilder erinnert (siehe Kapitel 4.3.1) Indem die Protagonistin alle angebotenen Rollen ausagiert und dann ablegt, vermeidet sie es, sich zu

definieren und dabei Gegenbilder zu entwickeln, die letztendlich ebenso starr sind, wie die Stereotypen, von denen sie sich abgrenzen. Tawadas Konzept der Metamorphose wirkt der Idee des Identitätsverlustes entgegen, den Tawada entschieden zurückweist. Die Persönlichkeit ihrer Protagonistin geht nicht zugrunde, sondern verschwindet unter der Last der Bilder und taucht in anderer Gestalt wieder auf. Tawada stellt den Körper im Grunde als leeres Zeichen dar, der mit beliebigen Bedeutungen belegt werden kann. Die Autorin geht in ihren Inszenierungen insofern über das ursprünglich von Weigel entwickelte Modell hinaus, als daß sie ihre Protagonistin nicht nur die von Männern entwickelten Bilder, sondern auch die feministische Kritik an diesen Darstellungsweisen durchqueren läßt. Ihre Erzählfigur mimit die in der westlichen feministischen Theorie herausgearbeiteten typischen ‚Todesarten der Frau‘, wie zum Beispiel das Verschwinden der Frau im Bild oder die durch den männlichen Literaturbetrieb zum Schweigen gebrachte Schriftstellerin. Die feministischen Redeweisen über die Tötung der Frau haben sich durch die ständige Wiederholung ebenso zu Stereotypen entwickelt, wie die patriarchalischen Repräsentationen auf die sie sich beziehen.

6.5 Die Unterdrückung der weiblichen Sprache

Die Unterdrückung der sprachlichen Kreativität der Frau im Patriarchat ist seit vielen Jahren ein Standardthema in der westlichen feministischen Theorie. Frauen aus ethnischen Minderheiten, die sich in der Sprache der dominanten Mehrheit bewegen, fühlen sich der sprachlichen Diskriminierung in verstärktem

Maße ausgesetzt, denn sie werden mit Alltagstheorien konfrontiert, die die Reinheit der dominanten Sprache als Selbstverständlichkeit betrachten und die hybriden Ausdrucksformen ethnischer Minderheiten an den gesellschaftlichen Rand drängen. Immigrantinnen, die in deutscher Sprache schreiben, müssen sich dieser Marginalisierung stellen. Sie thematisieren die Diskriminierung des ‚Ausländerdeutsch‘ und bekunden ihre Schwierigkeiten beim Entwickeln eines sprechenden Subjekts in der dominanten Sprache. Sie setzen sich mit den Reibungen zwischen Herkunfts- und Fremdsprache auseinander, beklagen häufig den schmerzlichen Verlust der Muttersprache, begrüßen aber auch den Erwerb der Fremdsprache als eine Möglichkeit der Emanzipation.

Ähnlich wie Özdamar rückt Tawada die Zunge als Metapher in den Mittelpunkt ihrer Auseinandersetzung mit Diskursen über Spracherwerb, sprachliche Diskriminierung und Sprachverlust (siehe Kapitel 4.3.2). Zur Veranschaulichung der Beziehungen zwischen Sprache und Körper bzw. Sprache und Geschlecht ist die Zunge als Metapher ideal, denn sie präsentiert das Sprechen als körperlichen Akt. Als Phallussymbol verweist sie auf Erotik, Sexualität, Fruchtbarkeit und geschlechtsspezifische Machtverhältnisse.

Bei Özdamar und Tawada steht die Zunge im Mittelpunkt einer Auseinandersetzung mit dem – in psychoanalytischen Sozialisationstheorien diskutierten – Kampf zwischen mütterlichem Körper und väterlichem Gesetz. Beide Schriftstellerinnen attackieren mit ihren Inszenierungen die Starrheit dieser Theorie, die sowohl in der patriarchalischen als auch in der feministischen Wissenschaft vertreten wird. In ihren Erzählungen „Mutterzunge“ und „Großvaterzunge“ (kommentiert in Kapitel 2) entwirft

Özdamar eine Identitätsbildungsstrategie, die westliche Vorstellungen der Frauenemanzipation herausfordert. Ihre Protagonistin erfährt mit dem Verlust der Mutterzunge (dem Türkischen) zugleich das Schwinden ihrer körperlichen Beziehung zur Mutter und zum Mutterland. Über die Liebesbeziehung mit einem arabischen Schriftgelehrten eignet sie sich ihre Großvaterzunge wieder an, nimmt Verbindung mit ihrer Kindheit auf, rekonstruiert ihre kulturellen Wurzeln und gewinnt ihre Emotionsfähigkeit wieder zurück. Özdamar treibt die Inszenierung ihrer provozierenden Identitätsbildungsstrategie auf die Spitze, indem sie den arabischen Schriftgelehrten mit Attributen eines Mullah ausstattet. Bewußt konfrontiert sie ihr westliches Lesepublikum mit seinen eigenen anti-islamischen Ängsten.

Während Özdamar ein provokantes Gegenbild zu vorherrschenden Sozialisationstheorien entwickelt, praktiziert Tawada wiederum die distanzierende Durchquerung der Theorien. Sie spielt den psychoanalytischen Diskurs um den mütterlichen Körper und das väterliche Gesetz immer wieder durch. Ihre Protagonistin wird als kleines Kind von einem Arzt gewaltsam von der Mutterbrust getrennt, dabei wird ihr der Verlust der Zunge angedroht. Körperliche und sprachliche Kastration gehen beim Übergang des Mädchens vom mütterlichen Körper auf die väterliche Ordnung Hand in Hand.

Die Erfahrungen, die das Hineinwachsen in die Herkunftssprache bestimmen, wiederholen sich in modifizierter Form beim Erwerb der Fremdsprache. Die Protagonistin des Essays „*Von der Muttersprache zur Sprachmutter*“ wird von einer ‚mütterlichen‘ Schreibmaschine an die deutsche Sprache herangeführt. Das Erlernen der Sprache erfolgt über das bloßen

Abtippen vorgebener Buchstaben, einer Methode die an die lustvolle Mimesis, die typische Kommunikationsform zwischen Mutter und Kind erinnert. Die anfängliche Wiederholung von Zeichen bildet den Ausgangspunkt für die spätere schriftstellerische Kreativität.

Die Protagonistin des Romans *Das Bad* erhält in der Fremdsprache jedoch keine neue Mutter sondern einen Sprachvater. Anstelle der Übernahme leerer Zeichen tritt hier die Wiederholung von festen Definitionen. Diese wird zunächst ebenso lustvoll empfunden wie der Umgang mit der Schreibmaschine. Angesichts des permanenten Machtanspruchs des Mannes wird sie jedoch zur Qual und resultiert wiederum in einem Zungenverlust. Die Mischung zwischen Erotik und Unterdrückung bestimmt fortan jeden Umgang mit der Fremdsprache. Alle Situationen in denen die Fremdsprache angewandt wird, wirken jedoch im Endeffekt kastrierend.

Tawada inszeniert in ihrem Roman den Diskurs um das Verstummen der Frau und Verschwinden des weiblichen Körpers in seiner vollen Komplexität. Sie zeigt diese Phänomene als Zeichen des Mangels, als Symptome der Entmachtung, als Resultate extremer Fremdbestimmung der Frau durch den männlichen Blick und die männliche Sprache, aber auch als subversive körperliche Strategien. Durch das Unsichtbarwerden entzieht sich der Körper der Manipulation durch den Blick des Mannes. Das Verstummen beendet Situationen der sprachlichen Unterdrückung, wie den Fremdsprachenerwerb oder das Dolmetschen.

6.6 Narrative über ‚das Unheimliche‘

Während sich Tawada in ihrem Text *Das Bad* auf das Unsichtbare und Unausgesprochene in einer männlich dominierten, von Rationalität beherrschten Gesellschaft konzentriert und auch die Mechanismen aufzeigt, die zur Verdrängung des ‚Fremden‘ aus der Alltagswirklichkeit und der Sprache führen, richtet sie in ihrem Roman *Ein Gast* ihre Aufmerksamkeit auf das Unhörbare und die Verdrängung ‚fremder Stimmen‘ aus einer Gesellschaft, die von Idealvorstellungen eines homogenen Klangs beherrscht wird.

Wie die Autorin betont, ist das Ohr für die zwischenmenschliche Kommunikation noch wichtiger, als die Zunge (kommentiert im Kapitel 4.4). Als Empfangsorgan ermöglicht es die Produktion von Sinn. Seine Passivität und Empfänglichkeit macht es zum Sinnbild für sprachliche Manipulation aber auch für weibliche Erotik, Sexualität und Fruchtbarkeit. Tawada verknüpft diese Aspekte in ihrem Roman *Ein Gast*. Sie zeigt das weibliche Ohr als Schauobjekt für männliche Voyeure und als Bühne für den Wettstreit der Diskurse um Weiblichkeit, Fremdheit und Sinnlichkeit. Die Passivität des Ohres macht dieses Organ, nach Darstellung Tawadas, besonders anfällig für die manipulative Kraft von Stimmen: Das Ohr hat einen Eingang aber keinen Ausgang.

Tawada erschafft in ihrem Roman ein Subjekt, das in einer von Stimmen beherrschten Welt ihr Hörvermögen verliert: Sie hat eine Mittelohrentzündung. Zudem ist sie als Fremde mit einer unsicheren Stimme ausgestattet und kann sich gegenüber Einheimischen kein Gehör verschaffen. Aufgrund ihrer Defizite wird sie zur Außenseiterin, die jedoch ihre Umwelt sehr scharf beobachtet. So

erkennt sie auch die Hörschäden und phonetischen Defizite, die die Einheimischen mit ihren erlernten, gesellschaftlich anerkannten Sprechweisen verdecken.

Wie das Verstummen und Verschwinden hat auch der Verlust des Hörvermögens für die Fremde einen positiven Effekt: Er schützt sie vor der Manipulation durch die diskursive Sprache und eröffnet die Möglichkeit zum ‚alternativen‘ Hören. Abgeschottet vom Gleichklang der Gesellschaft, öffnet sich der Körper für Stimmen aus fremden, bzw. der Alltagswirklichkeit entfremdeten, Welten. Die Protagonistin vernimmt eine weibliche Geisterstimme, die sie immer wieder in die Welt des Traumes entführt, in der sie von allen Restriktionen der Alltagswirklichkeit befreit ist. Mit Hilfe der weiblichen Stimme flüchtet die Fremde immer wieder vor den Assimilationsansprüchen der Aufnahmegesellschaft in eine Welt, in der sie keine Entscheidungen treffen, keine Handlungen vollziehen und keine Gefühle haben muß. Während sie den Rückzug in die weibliche Passivität praktiziert, bleibt sie in der Alltagswirklichkeit der Aufnahmegesellschaft weiterhin ungehört. Ihren eigentlichen Wunsch, den Außenseiterstatus aufzugeben und ihre Interessen in der Aufnahmegesellschaft zu vertreten, läßt sich so nicht verwirklichen. Außerdem wird die Fremde aufgrund ihrer Fähigkeit Geisterstimmen zu hören in der Aufnahmegesellschaft noch stärker diskriminiert, denn das Hören von Stimmen wird dort als – typisch weibliche – Krankheit betrachtet. Weibliche Mitglieder der Aufnahmegesellschaft, die von Stimmen besessen sind, werden mit Hilfe einer Therapie ‚geheilt‘ und wieder in den gesellschaftlichen Gleichklang eingliedert. Nur die Fremde – als

Außenseiterin, die Zugang zur Sphäre des Unbewußten hat – kann die körperlichen Schädigungen erkennen, die die Frauen durch ihre Reintegration in die Gesellschaft erleiden. Sie setzt ihre besonderen Wahrnehmungsfähigkeiten jedoch nicht zugunsten dieser Frauen ein, sondern verkauft sie an die dominante Psychiatrie.

Anhand von Geschichten um ‚das Ohr‘ und ‚die Stimme‘ entfaltet Tawada den komplexen Diskurs um ‚das Unheimliche‘. Ihrem Roman liegt die Überzeugung zugrunde, daß neben der Alltagsrealität noch andere Wirklichkeitsebenen existieren, so zum Beispiel die Welt der Geister. Die Autorin inszeniert die Ausblendung dieser Sphären aus der gesellschaftlichen Öffentlichkeit und die Abdrängung des Wissens um diese Bereiche in das Unbewußte des Einzelnen und zeigt die subversive Kraft dieser fremden Welten, die immer wieder in die Alltagswirklichkeit einbrechen und die tägliche ‚Ordnung der Dinge‘ untergraben. Tawadas Text enthält außerdem Anspielungen auf die Obsession mit der weiblichen Naturhaftigkeit, die sowohl in der männlichen als auch in der feministischen Psychoanalyse offensichtlich ist. Frauen wird in ihrem Text die Fähigkeit zugeschrieben, die Stimmen des Unbewußten zu vernehmen und auch diese Stimmen selbst, sind weiblich. Die Autorin inszeniert in diesem Zusammenhang auch die Rolle der männlichen Psychiatrie und die Mittäterschaft der Frauen selbst bei der Unterdrückung der weiblichen Naturhaftigkeit. Schließlich verweist sie auf die in vielen Mythen der Welt eingeschriebene Rolle der fremden Frau als Pendlerin zwischen den Sphären. Ihre Protagonistin wandert zwischen der Alltagswirklichkeit und der Welt der Geister, läßt sich aber in keiner dieser Sphären nieder.

6.7 Möglichkeiten und Grenzen des körperlichen Schreibens

Die Vorstellung von Wirklichkeitsebenen und Kommunikationsweisen, die aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen sind, jedoch immer wieder unvermittelt in die Alltagswelt eindringen und deren Ordnung zerstören, ist die Grundlage vieler Schreibweisen, die sich an die Eigenschaften der Körpersprache anlehnen. Ansätze körperlichen Schreibens haben sich unter anderem aus der Kritik des westlichen Feminismus an der Objektivierung und Instrumentalisierung des weiblichen Körpers in der männlichen Literatur heraus entwickelt (kommentiert in Kapitel 5).

In ihrem Essay *Die sieben Geschichten von den sieben Müttern* nimmt Tawada zu gängigen Theorien über Möglichkeiten und Grenzen eines körperlichen Schreibens Stellung. Dort macht sie sich zwar über den Körperlichkeits- und Mütterlichkeitskult des Feminismus lustig, bezeugt aber doch eine große Affinität zur Idee des körperlichen Schreibens. Die Autorin inszeniert sich in diesem Text als Mittlerin zwischen den aus der Gesellschaft verdrängten Äußerungen des Unbewußten und der Welt der Schrift. In ihren Texten verleiht Tawada dem Unhörbaren und Unsichtbaren (den Geistern und den Toten) einen Körper und eine Stimme. Da auch sie an die subversive Kraft des Nichtsprachlichen glaubt, orientiert sich ihre Schreibweise an den Konstruktionsprinzipien des nächtlichen Traumes.

Ähnlich wie die Protagonistin in ihrem Roman *Das Bad* betreibt Tawada eine kritische, distanzierende Durchquerung von Theorien. Die Autorin

integriert das den Traum prägende Prinzip der Mimesis in ihre Literatur, indem sie eine Fülle von Redeweisen in Bühnenhandlungen verwandelt. Unter ihrer Regie werden diese Szenen dann einem Wechselspiel der Dekonstruktion und Neukonstruktion unterworfen. Figuren und Gegenstände erfahren Metamorphosen oder zerfallen. Narrative Strukturen zersplittern kaleidoskopartig in ihre Einzelteile, aus denen dann wieder neue Strukturen entstehen. Tawadas literarische Strategie zielt darauf ab, den Glauben des Lesepublikums an den Wahrheitsgehalt von Redeweisen zu erschüttern. Theorien werden nicht als ewige Gesetze, sondern als willkürliche und vergängliche Sprachprodukte dargestellt. Wie Maschinen lassen sie sich demontieren und anders wieder zusammensetzen. Tawadas unbekümmertes Spiel mit Theorien greift weit über die eng begrenzten Diskussionen um die ‚Immigrantinnenliteratur‘ hinaus, in zum Teil sehr traditionsreiche abendländische (und postkoloniale) Diskurse um die Beziehung zwischen (weiblicher) Natur und (männlicher) Zivilisation und um das Verhältnis zwischen der authentischen Lebenserfahrung und ihrer Repräsentation in Literatur und Wissenschaft. Tawadas Verfahren hat nicht etwa die Erzeugung eines alternativen Sinns zum Ziel, sondern strebt nach einer Sinnleere. Durch die Intention, die ihrem Verfahren zugrunde liegt, unterscheidet sich Tawadas Strategie deutlich von jenen Schreibweisen der Immigrantinnenliteratur, die darauf ausgerichtet sind, Gegenbilder zu gängigen Fremdheitsstereotypen zu entwickeln. Die Autorin lehnt ausdrücklich die Erzeugung solcher Gegenbilder ab, da diese erneuten Definitionen nur weitere Stereotypisierungen begünstigen.

Das Schreiben erfordert, wie die Schriftstellerin betont, einen fremden Blick auf die Sprache. In der deutschen Sprache läßt sich, nach Aussage der Autorin, die Dramatisierung von Theorien leichter verwirklichen, weil in der Fremdsprache der Bildgehalt der Worte deutlicher wahrnehmbar ist, als in der Muttersprache. Nach mehr als zehn Jahren Aufenthalt in Deutschland, ist ihr jedoch die deutsche Sprache so vertraut, daß sie diesen fremden Blick künstlich herstellen muß. So führt die Autorin nicht nur im Japanischen, sondern auch im Deutschen einen endlosen Kampf gegen die Erstarrung der Sprache.

Es ist deshalb unvermeidlich, daß die Autorin Klischees nicht nur dekonstruiert, sondern bisweilen auch bestätigt. Bei der Entwicklung ihrer Lebens- und Schreibphilosophie, die sich in ihren Texten äußert, arbeitet Tawada mit Begriffen, durch die sie sich eindeutig in der westeuropäischen Literaturwissenschaft und -praxis der ‚Postmoderne‘ verortet. Indem sie Redeweisen, wie zum Beispiel ‚die Leere der Zeichen‘ oder ‚das Vagabundieren‘ mit Überzeugung vertritt und dabei in Kauf nimmt, daß auch diese Metaphern inzwischen durch die ständige Wiederholung erstarrt sind, schafft sie sich in diesen Kreisen eine Heimat.

Wie die Autorin in einem Interview betont, wünscht sie sich ausdrücklich, daß ihre Literatur zu einem Bestandteil der deutschen Literaturgeschichte wird.² Tatsächlich hat sich Tawada durch ihren fremden Blick auf die Sprache schon die Anerkennung von Teilen des etablierten deutschen Literaturbetriebes erworben, auch wenn es bisher nur wenige – eher journalistische –

² Ginko Kobayashi: „Tawada Doggedly Pursues Success in Germany“. *Daily Yomiuri*, 7.3.1993, S.7.

Rezensionen ihrer Werke gibt. Nur noch selten werden die Texte der Autorin als Bestandteil einer ‚Immigrantinnenliteratur‘ gelesen, denn ihr fremder Blick läßt sich nicht ohne Weiteres auf eine authentische japanische Brille reduzieren und die traumartigen Bilder, die sie entwirft, lassen keine schnellen Rückschlüsse auf den Alltag im Einwanderungsprozeß zu. Vergleiche mit Kafka, Mallarmé und E.T.A. Hoffmann, die in den deutschsprachigen Rezensionen ihrer Werke häufig zu finden sind, zeugen von der Suche der LeserInnen nach neuen Kategorien, die dieser Literatur gerecht werden können.³ Trotz des Befremdens, die die undefinierbaren Texte Tawadas beim deutschsprachigen Lesepublikum auslösen, schleichen sich auch wieder Ausgrenzungen in die Beurteilung dieser Literatur ein, wie zum Beispiel eine Rezension Anne Dudens zeigt. Duden schätzt die Texte Tawadas gerade deshalb, weil sie ihrer Meinung nach von einer Außenseiterin geschrieben sind, die nicht durch die deutsche Geschichte belastet ist und die deutsche Sprache nicht als kulturelles Erbe besitzt. Aufgrund ihrer großen Distanz zur deutschen Kultur ist die Schriftstellerin nach Duden in der Lage, eine Literatur

³ vgl. z.B. Monika Götsch: „Fremdes Wasser“. *Sonntagsblatt*, 24.2.1995.

zu verfassen, die als Bereicherung der ansonsten phantasielosen deutschen Nationalliteratur gelten kann:

Die Leichtigkeit, der bisweilen leichtfüßige Ton dieser Texte in der deutschen Sprache rühren vielleicht daher, daß die Autorin *unserer* Jahrhunderte Müdigkeit nicht erst von ihren Gliedern abstreifen muß und daß sie die Sprache beanspruchen kann für Bereiche, die uns höchstens im Traum einfallen.⁴

Tawadas ständiges Streben nach dem ‚fremden Blick‘ erweist sich als schwierige Gradwanderung. Der Zustand der Fremdheit, der die Grundvoraussetzung ihres Schreibens ist, ist gefährdet durch den Wunsch nach Anerkennung durch die Aufnahmegesellschaft und die Exotisierung ihrer Literatur, die sie dort unterschwellig erfährt.

⁴ Anne Duden: „In unsere Augen prasseln auch heute wieder verbotene Protokolle. Yoko Tawada stellt sich mit einer Erzählung und zwanzig Gedichten vor“. *Süddeutsche Zeitung* 19./20.3. 1988 (Nr.66), S. IV. Der Kursivdruck im Zitat stammt von Duden.

7. BIBLIOGRAPHIE

1. Benutzte Primärliteratur von Yoko Tawada

Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden. Poetische Texte. Übersetzung von neun Gedichten: Peter Pörtner. Tübingen 1997.

Arufabetto no kizuguchi (zu deutsch: Die Alphabetwunde). Roman. Tokio 1993.

„Auf der Suche nach der achten Sache“. Erzählung. *NZZ-Folio*, Zürich Nr.6/ 1996.

Das Bad. Kurzroman. Übersetzung: Peter Pörtner. Tübingen 1989.

„Frau Janzen und der Tropenaffe“. Krahl, Gisela (Hg.). *Auf dem Sprung. Geschichten vom Erobern.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 192-206.

Das Fremde aus der Dose. Literarischer Essay. Graz 1992.

Ein Gast. Roman. Tübingen 1993.

„Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater“. Essay. Weigel, Sigrid (Hg.): *Leib- und Bildraum.* Köln 1992, S. 65-75.

„Leda“. Traumtext. *Sinn und Form* 3 (1999), S. 508-513.

„Die leere Tafel“. Poetischer Text. *Sinn und Form* 3 (1994), S. 466-471.

Nur wo du bist da ist nichts. Prosaerzählungen und Gedichte. Übersetzung: Peter Pörtner. Tübingen 1987.

„O Adana o Istanbul“. Gedicht. *Frauen in der Literaturwissenschaft.* Rundbrief 49/ Dez. 1996: Ethnizität, S. 4.

Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen. Poetische Texte. Tübingen 2000.

Spiegelbild. Poetischer Text. Illustrationen von Angelika Riemer. Berlin 1994.

Tabula Rasa. Poetischer Text.. Barth, Steffen (Hg). Karlsruhe 1994.

Talisman. Literarische Essays. Synoptische Übersetzung des Textes „Buch im Buch“ von Peter Pörtner. Tübingen 1996.

Tintenfisch auf Reisen. 3 Geschichten. Übersetzung: Peter Pörtner. Tübingen 1994.

Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen. Tübingen 1998.

„Vorwort“. Tawada, Yoko (Hg). *Verwandlungen*. Tübingen 1998, S. 7f.

Wo Europa anfängt. Prosa und Lyrik. Teils aus dem Japanischen, übersetzt von Peter Pörtner, teils auf deutsch geschrieben) Tübingen 1991.

2. Rezensionen zu Texten von Yoko Tawada

Anonym: „Europa gibt es nicht. ‘Fremder’ Gast der Literatur im März: die 32jährige Japanerin Yoko Tawada“. *Der Standard* 28.2.1992.

Brezná, Irena: „Die fremde Forscherin im Bauch des Herrn Gotthard“. *Weltwoche*, 9. 10. 1995.

Brüns, Elke: „Ein Fisch braucht ein Mountainbike“. *Die Tageszeitung*, 27./28. 1995.

Cramer, Sibylle: „Eine neue Geschichte aus den Scherben einer Geschichte“. *Süddeutsche Zeitung*, 29.2./1.3.1992.

Bugmann, Urs: „Distanz zum Gewohnten“. *Luzerner Neueste Nachrichten*, 11.2.1994.

Cramer, Sibylle: „Zwischen den Sprachen und Worten. Yoko Tawada als Erzählerin, Essayistin und Dramatikerin“. *Frankfurter Rundschau*, 8.1.1994.

(Cry): Schuppen-Geschichte. *Die Tageszeitung*, 2.12.1989.

Duden, Anne: „In unsere Augen prasseln auch heute wieder verbotene Protokolle“. *Süddeutsche Zeitung*, 20.3.1988.

Endres, Elisabeth: „Die lebenswerten Exoten. Zur Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises in München“. *Süddeutsche Zeitung*, 26.2.1996.

Ferchl, Irene: „Zwischendrin Undine“. *Stuttgarter Zeitung*, 9.11.1989

Fischer, Sabine: „Die Welt ist voller Stimmen und Blicke. Zu Yoko Tawadas Kurzroman *Ein Gast*.“ Wolff, Armin et al. (Hg.). *Materialien Deutsch als Fremdsprache* Heft 46. Regensburg 1997, S.374-383.

- Fischer, Sabine: „Verschwinden ist schön. Zu Yoko Tawadas Roman *Das Bad*“. Fischer, Sabine & McGowan, Moray (Hg.): *Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*. Tübingen 1997, S. 101-114.
- Gelzer, Florian: „Wenn ich spreche, bin ich nicht da“. Fremdwahrnehmung und Sprachprogrammatisierung bei Yoko Tawada“. *Recherches Germaniques* 29 (1999), S. 67-91.
- Götsch, Monika: „Fremdes Wasser“. *Sonntagsblatt* 24.2.1995.
- Grond, Walter: „Das Deutschland Yoko Tawadas“. Derselbe: *Stimmen. Ein Roman als Konzept*. Wien & Graz: Droschl 1992, S.89-100.
- Hablützl, Nikolaus: „Lachen über die Dolmetscherin“. *Die Tageszeitung*, 7.1.1991
- Imgrund, Bernd: „Schuppenfrau und Faltenmann“. *Stadtrevue* 1995, H.6., S. 162.
- Justin, Harald: „Würfel aus Vogelfleisch“. *Jazzthetik* 1988, H.7/8.
- Klöpfer, Albrecht und Matsunaga, Miho: „Yoko Tawada“. Heinz-Ludwig Arnold (Hg): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* 3/2000.
- Knobloch, Heidi: „Bambus wächst in ihre Lieder“. *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 26.3.1993.
- Knobloch, Heidi: „Europa gibt es nicht“. *Stuttgarter Zeitung*, 15.1.1994.
- Kobayashi, Ginko: „Tawada Doggedly Pursues Success in Germany“. *The Daily Yomiuri*, 7.3.1993.
- Krause, Werner: „Ein Kokon namens Poesie“. *Kleine Zeitung*, 28.10.1997.
- „Kultur und Bildersprache. Yoko Tawada im Gespräch mit Terry Albrecht“. Therese Hörnigk, Bettina Masuch & Frank M. Raddatz (Hg): *Theater Kultur Vision. Arbeitsbuch*. Berlin: Theater der Zeit 1999, S. 135-137.
- Luzinda, Sandra: „Totem und Tabu“. *Der Tagesspiegel*, 21.10.1993.
- Perthold, Sabine: „Eine Seezunge schlüpft in meinen Mund“. *Falter*, Wien 13.3.1992.
- Prieser, Uwe: „Yoko Tawada“. *FAZ-Magazin*, 18.3.1994.

- Rakusa, Ilma: „Yoko Tawadas magische Mischwelten“. *Weltwoche-Supplement*, 26.10.1995.
- Schiesser, Giaco: „Jenseits der Körpersprache“. *WochenZeitung*, 1.10.1993.
- Reuleke, Kathrin: „Wo Europa anfängt. Gewohnte Wahrnehmungsmuster befremdlich machen“. *Hamburger Rundschau*, 29.10.1992.
- Schmidt-Mühlich, Lothar: „Alles ist Verwandlung im Steirischen Herbst“. *Die Welt*, 7.10.1993.
- Surkus, Andrea: „Reisende Seele und die Erotik des Bleistifts“. *Süddeutsche Zeitung* 18.3.2000.
- Weigel, Sigrid: „Du Même et de l' Autre“. *Programmheft zu Yoko Tawadas ,Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt'*. Graz, Steirischer Herbst 1993, S. 5-7.
- Weigel, Sigrid: „Transsibirische Metamorphosen. Laudatio auf Yoko Tawada zur Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises 1996“. *Frauen in der Literaturwissenschaft*. Rundbrief 49/Dez. 1996: Ethnizität, S. 5-7.

3. Sekundärliteratur (inklusive der literarischen Texte von MigrantInnen)

- Ackermann, Irmgard: „Deutsche ver-fremdet gesehen. Die Darstellung des ‚Anderen‘ in der ‚Ausländerliteratur‘“. Paul M. Lützeler (Hg): *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt/Main 1996, S. 211-221.
- Ackermann, Irmgard & Weinrich, Harald (Hg): *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der Ausländerliteratur*. München 1985.
- Adelson, Leslie A.: „Torkan's ‚Tufan: Brief an einen islamischen Bruder‘. Inscriptions and Positionalities: Some Particulars“. *Making Bodies, Making History*. Lincoln and London 1993.
- Aktuell '99. Harenbergs Lexikon der Gegenwart*. Dortmund 1998.

- Amodeo, Immacolata: *Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen 1996.
- Atabay, Ilhami: *Ist dies mein Land? Identitätsentwicklung türkischer Migrantenkinder und –jugendlicher in der Bundesrepublik*. Pfaffenweiler 1994.
- Bade, Klaus J.: *Ausländer – Aussiedler – Asyl. Eine Bestandsaufnahme*. München 1994.
- Bade, Klaus J., Hg. *Deutsche im Ausland, Fremde in Deutschland. Migration in Geschichte und Gegenwart*. München 1992.
- Bade, Klaus J.: *Vom Auswanderungsland zum Einwanderungsland? Deutschland 1880-1980*. Berlin 1983.
- Barthes, Roland: *Im Reich der Zeichen*. Frankfurt/Main 1981.
- Baumgartner-Karabak, Andrea & Landesberger, Gisela: *Die verkauften Bräute. Türkische Frauen zwischen Kreuzberg und Anatolien*. Reinbek bei Hamburg 1978.
- Berger, Renate & Stephan, Inge, Hg.: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln & Wien 1987.
- Bhabha, Homi: „Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse“. Rice, Philip & Waugh, Patricia, eds. *Modern Literary Theory. A Reader*. London & New York 1997, S. 360-368.
- Biondi, Franco: *In deutschen Küchen*. Frankfurt/Main 1997.
- Biondi, Franco: *Passavantis Rückkehr. Erzählungen*. München 1985.
- Biondi, Franco: *Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft*. Tübingen 1991.
- Biondi, Franco & Schami, Rafik : „Literatur der Betroffenheit“. Christian Schaffernicht (Hg): *Zuhause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländerlesebuch*. Reinbek bei Hamburg 1984, S.136-150.
- Blum, Dieter & Follath, Erich: *Nippon, keiner baut mehr Autos – Keiner hat mehr Götter – Keiner ist uns fremder - Der neue ‚Superstaat‘ Japan*. Stuttgart 1984.

- Boa, Elizabeth: „Sprachenverkehr. Hybrides Schreiben in Werken von Özdamar, Özakin und Demirkan. Howard, Mary (Hg): *Interkulturelle Konfigurationen: zur Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*. München 1997, S. 115-138.
- Böttinger, Helmut: „Nicht mit Babys. Bemerkungen zum Klagenfurter Bachmann-Wettbewerb“. *Stuttgarter Zeitung* 2.7.1991.
- Braidotti, Rosi: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York 1994.
- Brenner, Peter: „Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts.“ In: ders. (Hg): *Der Reisebericht*. Frankfurt/Main 1989, S. 14-50.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London 1990.
- Cavarero, Adriana: *Inspite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*. Cambridge 1995.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain: *A Dictionary of Symbols*. Oxford 1994.
- Chiellino, Carmine: *Literatur und Identität in der Fremde. Zur Literatur italienischer Autoren in der Bundesrepublik* Kiel 1989.
- Chiellino, Carmine: *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration (1870-1991)*, Stuttgart 1995.
- Chiellino, Gino: *Literatur und Identität in der Fremde. Zur Literatur italienischer Autoren in der Bundesrepublik*. Kiel 1989.
- Chodorow, Nancy: *Das Erbe der Mütter. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter*. München 1994.
- Çirak, Zehra: *Fremde Flügel auf eigener Schulter. Gedichte*. Köln 1994.
- Costa-Hölzl, Luisa & Torossi, Eleni: *Freihändig auf dem Tandem*. Kiel 1985.
- Culler, Jonathan: *Saussure*. Glasgow 1976.
- Dale, Peter N.: *The Myth of Japanese Uniqueness*. London & New York 1995.
- Douglas, Mary: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt/Main 1981.

- Fanon, Frantz: *Black Skins- White Masks*. New York 1991 (1953)
- Fichte, Hubert: „Das Land des Lächelns. Polemische Anmerkungen zu *Tristes Tropiques* von Claude Levi-Strauss“. *Literaturmagazin* 13/1980, S.87-116.
- Fischer, Sabine und McGowan, Moray: „From Pappkoffer to Pluralism. Migrant Writing in the German Federal Republic“. King, Russell (Hg): *Writing Across Worlds. Literature and Migration*. London 1995, S.39-56.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/Main 1995.
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche.“ Mitscherlich, Alexander et al. (Hg): *Sigmund Freud Studienausgabe Bd. IV*. Frankfurt/Main 1989, S.241-274.
- Geertz, Clifford: *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*. Frankfurt/Main 1993.
- van Gennep, A.: *Übergangsriten - les rites des passage*. Frankfurt am Main/New York 1986.
- Hamm, Horst: *Fremdgegangen-Freigeschrieben. Eine Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur*. Würzburg 1988.
- Haubl, Rolf: *Unter lauter Spiegelbildern. Zur Kulturgeschichte des Spiegels*. Bd.1. Frankfurt/Main 1991.
- Heidtmeyer, Wolfgang: *Verlockender Fundamentalismus*. Frankfurt/Main 1997.
- Henkman, Gisela: „Wo Maske und unterdrücktes Ich eins werden: zum Motiv der Doppelgängerin in Aysel Özakins *Die blaue Maske*“.
- Howard, Mary (Hg): *Interkulturelle Konfigurationen: zur Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*. München 1997, S.47-61.
- Herder, Johan Gottlieb: „Über den Ursprung der Sprache“. Pross, Wolfgang (Hg): *Werke Bd II*. München 1987, S.251-399.
- Herling, Anke S.: *Phantastische Elemente im postmodernen Roman*. Frankfurt/Main et al. 1999.

- Hijiya-Kirschner, Irmela: *Das Ende der Exotik. Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart*. Frankfurt/Main 1988.
- Huth-Hildebrandt, Christina: „Germanozentrismus oder interkulturelles Denken. Deutsche Frauen und ihre Beziehungen zu den Migrantinnen“. Marion Schulz (Hg.): *Fremde Frauen. Von der Gastarbeiterin zur Bürgerin*. Frankfurt/Main 1992, S. 6-26.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. London & New York 1981.
- Kalpaka, Annita: „Die Hälfte des geteilten Himmels“. Marion Schulz (Hg.): *Fremde Frauen. Von der Gastarbeiterin zur Bürgerin*. Frankfurt/Main 1992, S.117-123.
- Kalpaka und Nora Räthzel: „Paternalismus in der Frauenbewegung?!“ *Informationsdienst zur Ausländerarbeit* 3/85. Frankfurt/Main, S. 21 ff.
- Kamenko, Vera: *Unter uns war Krieg*. Berlin 1982.
- Kamper, Dieter & Wulf, Christof (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt/Main 1982, S. 9-22.
- Kemper, Werner: *Der Traum und seine Be-Deutung*. Reinbek bei Hamburg 1964.
- Kipphardt, Heinar: *Traumprotokolle*. München 1981.
- Krause, Werner (Hg): *Fremdkörper – Fremde Körper – Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema*. Stuttgart 1992, S. 8-25.
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/Main 1990.
- Küchenhoff, Joachim: *Körper und Sprache. Theoretische und klinische Beiträge zur Psychopathologie und Psychosomatik von Körpersymptomen*. Heidelberg 1992.
- Kunisch, Hans-Peter: „Eine Ankunftsliteratur anderer Art. Das selbstbewußte Auftreten der neuen Ausländer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. *Süddeutsche Zeitung* 22.3.2000, S. LIT1 (Internet-Ausgabe).

- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“. Haas, Norbert & Metzger, Hans Joachim, Hg. *Jacques Lacan. Schriften* Bd. 1. Weinheim & Berlin 1996, S.61-70.
- Lenk, Elisabeth: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*. München 1983.
- Macho, Thomas: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt/Main 1987.
- Mattenklott, Gerd: *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*. Reinbek bei Hamburg 1982.
- Mazzi-Spiegelberg: *Der Kern und die Schale*. Frankfurt/Main 1986.
- Minai, Naila: *Schwestern unterm Halbmond. Muslimische Frauen zwischen Tradition und Emanzipation*. München 1989, S. 9/10.
- Möhrle, Katja: „Franco Biondi: ein literarischer Spurensucher“. Caroline Lüderssen & Salvatore A. Sanna (Hg): *Letteratura de-centrata. Italienische Autorinnen und Autoren in Deutschland*. Frankfurt/Main 1995, S. 99-108.
- Moníková, Libuše: *Eine Schädigung*. Berlin 1981.
- Moníková, Libuše: „Einige Thesen zu Womens' Writing“. *Frauen in der Literaturwissenschaft*. Rundbrief 50/ Mai 1997, S.30/31.
- Novak, Helga: *Legende Transsib*. Darmstadt/Neuwied 1985.
- Özakin, Aysel: „Ali hinter den Spiegeln“. Olaf Schwencke & Barbara Winkler-Pöhler, Hg. *Kulturelles Wirken in einem fremden Land . XXV. Kulturpolitisches Kolloquium der Evangelischen Akademie Loccum. Loccumer Protokolle 3/1987*. Loccum 1987, S.32-37.
- Özakin, Aysel: *Die blaue Maske*. Hamburg & Zürich 1988.
- Özakin, Aysel: *Die Leidenschaft der Anderen*. Hamburg & Zürich 1992.
- Özdamar, Emine Sevgi.: *Keloglan in Alamania*. Frankfurt/Main 1991.
- Özdamar, Emine Sevgi.: *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln 1992.

- Özdamar, Emine Sevgi: *Mutterzunge*. Erzählungen. Berlin 1991.
- Özdamar, Emine Sevgi: „Schwarzauge und sein Esel“. *Die Zeit*, 5.3.1993, S.21.
- Özkan, Hülya & Wörle, Andrea: *Eine Fremde wie ich*. München 1985.
- Pfister, Eva: „Ein Roman wie ein Teppich gewebt aus unendlich vielen Geschichten“. *Börsenblatt* 28, 8.4.1993.
- Radtke, Frank Olaf: „Fremde und Allzufremde. Prozesse der Ethnisierung gesellschaftlicher Konflikte“. Forschungsinstitut der Friedrich – Ebert – Stiftung (Hg): *Ethnisierung gesellschaftlicher Konflikte*. Februar 1996, S. 7-19.
- Reeg, Ulrike: *Schreiben in der Fremde. Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*. Essen 1988.
- Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin 1991.
- Von Saalfeld, Lerke (Hg): *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*. Gerlingen 1998.
- Scheinhardt, Saliha: *Drei Zypressen*. Frankfurt/Main 1990 (1984).
- Scheinhardt, Saliha: *Frauen die sterben, ohne daß sie gelebt haben*. Berlin 1983.
- Scheinhardt, Saliha: *Und die Frauen weinten Blut*. Frankfurt/Main 1991(1985).
- Schiller, Bernd: *In großen Zügen*. Hamburg 1988.
- Schmalz-Jacobsen, Cornelia & Hansen, Georg (Hg): *Ethnische Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Lexikon*. München 1995.
- Schmidt, Ekkehard: „Ein Koffer voller Träume. Die Vorstellungen von MigrantInnen im Wechselspiel mit den Signalen der Aufnahmegesellschaft. *Betrifft* 3/1997, S.4-11.
- Schütz, Alfred: *Der Fremde*. Den Haag 1972.
- Shimada, Shingo: *Grenzgänge–Fremdgänge. Japan und Europa im Kulturvergleich*. Frankfurt/Main & New York 1994, S. 55-74.
- Sieg, Katrin: „Ethno-Maskerade: Identitätsstrategien zwischen Multikultur und Nationalismus im deutschen Theater“. *Rundbrief Frauen in der Literaturwissenschaft*. Heft 49/Dez. 1996, S.20-24.

- Simmel, Georg: „Exkurs über den Fremden“. Otthein Rammstedt (Hg): *Georg Simmel. Gesamtausgabe, Bd. 11: Soziologie: Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt 1992, S. 764-771.
- Streck, Bernhard (Hg): *Wörterbuch der Ethnologie*, Köln 1987.
- Tan, Dursun: „Bruchstücke im Gepäck“. *Betrifft* 3/1997, S.12-14.
- Tertilt, Hermann: *Turkish Power Boys. Ethnographie einer Jugendbande*. Frankfurt/Main 1996.
- Thürmer-Rohr, Christina: *Vagabundinnen. Feministische Essays*. Berlin 1988.
- Torkan: *Tufan. Brief an einen islamischen Bruder*. Hamburg 1988.
- Tsuruta, Kinya, ed. *The Walls Within: Images of Westerners in Japan and Images of the Japanese Abroad*. Vancouver 1988.
- Uzun, Ertugrul: „Gastarbeiter-Immigranten-Minderheit. Der Identitätswandel der Türken in Deutschland“. Claus Leggewie & Zafer Senocak, Hg. *Deutsche Türken. Das Ende der Geduld*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 49-61.
- Vogel, Ezra: *Japan as Number One. Lessons for Americans* 1979.
- Wägnbaur, Thomas: „Postmoderne und Multikulturalität. Der feine Unterschied“. M. Kessler & Jürgen Wertheimer, Hg. *Multikulturalität. Tendenzen, Probleme, Perspektiven im europäischen und internationalen Horizont*. Tübingen 1995, S. 129-146.
- Wallraff, Günther: *Ganz Unten*. Köln 1985.
- Weigel, Sigrid: „Der schielende Blick“. *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Argument-Sonderband AS 96, Hamburg: Argument 1988, S. 83-137.
- Weigel, Sigrid: „Vom Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung“. Dies.: *Topographien der Geschlechter*. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 118-148.
- Weinrich, Harald: „Um eine deutsche Literatur von außen bittend. *Merkur* 1983/37, S. 911-920.
- Wellershoff, Dieter: „Wiederherstellung der Fremdheit“. Wierlacher, Alois & Albrecht, Corinna, Hg. *Fremdgänge. Eine anthologische*

Fremdheitslehre. Bonn 1995, S. 29-31.

Wierschke, Annette: *Schreiben als Selbstbehauptung*. Frankfurt/Main
1996.

Zeitschrift für Literatur und Linguistik 56 (1984).

Zieseimer, Bernd: „Dritte Öffnung“. *Wirtschaftswoche* 12.9.1996, S. 46-55.