

»Überseetzungen«

Yoko Tawada im Gespräch

mit Sandra Richter und Jan Bürger¹

SANDRA RICHTER Einen schönen guten Abend. Herzlichen Dank, dass Sie hierhergekommen sind für einen sehr besonderen Abend mit einer sehr besonderen Autorin, die etwas Besonderes tut. Sie eröffnet nämlich eine neue Reihe in Marbach, die ›Zwischen den Sprachen‹ heißt. Nun werden Sie sich fragen, wieso muss man eigentlich in einem deutschen Literaturarchiv überhaupt über so ein Thema sprechen? Deutschsprachige Literatur ist doch eigentlich per se eine Literatur zwischen den Sprachen.

Was ist denn überhaupt Deutsch? Ein Amalgam, das vergleichsweise spät entsteht. Eine Sprache, die sich u.a. aus verschiedenen Dialekten und Sprachen entwickelt und im 15. und 16. Jahrhundert eine erste Art von schriftlicher Normalisierung erfahren hat – durch Martin Luther, der aus der Wettiner Kanzleisprache kommend das Neue Testament übersetzt und so etwas Neues erzeugt hat. Eine Sprache, die sich aus der Mittellage verschiedener Länder überhaupt erst entwickelt hat – zwischen Dänisch, Polnisch, Tschechisch, Französisch. Denn Deutschland ist keine Insel, auch das Alte Reich war keine Insel, sondern immer ein Ort zwischen den Sprachen.

Mehrsprachigkeit war, meinen wir, hier schon immer eine Kreativkraft. Denken sie an Martin Opitz, der im 17. Jahrhundert das Deutsche als Literatursprache erst erfinden wollte aus der Auseinandersetzung mit anderen Sprachen, dem Englischen, dem Französischen. Die französische Hochsprache war längst im Entstehen, die Pariser Akademie hatte die Sprache stark normalisiert. Opitz' legendäre Poetik *Von der deutschen Poeterey* (1624) wäre nicht entstanden, denke ich, ohne die Auseinandersetzung mit den anderen Literaturen, vor allem mit der

1 Das Gespräch fand am 4. Juli 2019 im Deutschen Literaturarchiv statt. Die Gesprächsform wurde beibehalten.

italienischen, französischen und englischen – und mit der polnischen Literatur und Kultur, die in Schlesien vor der Tür lag.

Oder denken Sie an das 18. Jahrhundert, als Johann Christoph Gottsched in der *Critischen Dichtkunst* (1729) die deutsche Literatur noch einmal neu erfinden wollte. Gottscheds Versuche wären undenkbar gewesen ohne die sogenannten Hugenotten, die französischen Exilanten, die im Alten Reich des frühen 18. Jahrhunderts rund vierzig Journale französischer Sprache unterhielten, die überhaupt erst Vorbilder u. a. für Gottscheds Zeitschriften und Dramen lieferten, die sich ihrerseits oft aus Übersetzungen aus dem Französischen speisten.

Diese zwei großen Gründungsversuche der deutschen Literatur wären gänzlich unmöglich gewesen ohne die Mehrsprachigkeit, auf der sie beruhten. Aber wir meinen, dass diese Geschichte nicht selbstverständlich ist und nicht einfach mitgelesen wird, wenn man von deutschsprachiger Literatur spricht; dass wir die Aufmerksamkeit auf das Thema ›Zwischen den Sprachen‹ lenken müssen. Der Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung, der vielen Autorinnen und Autoren, die zwischen den Sprachen schrieben, das professionelle Schreiben ermöglicht hat, wurde vor wenigen Jahren eingestellt. Man könnte jetzt kalauern und sagen, jetzt wo der Preis eingestellt ist, wird mehrsprachige Literatur archivreif. Das ist vielleicht auch nicht ganz verkehrt. Jetzt, da der Chamisso-Preis eingestellt worden ist, eröffnen wir diese Reihe, um genau mit jenen Autorinnen und Autoren ins Gespräch zu kommen, die zwischen den Sprachen schreiben – heute noch oder wieder.

Wir ergreifen heute die besondere Gelegenheit, mit Yoko Tawada zu sprechen. Denn wir haben Germanistinnen und Germanisten aus Seoul, Peking, Moskau, Tokio, Taipeh zu Gast, die hier gemeinsam über die Literatur der DDR sprechen und über den Wandel dieser Literatur nach 1989, die sich hineinsozialisiert und -entwickelt haben in ein neues politisches System. ›Systemwechsel, literarisch‹ heißt die Tagung und ich freue mich, dass wir so viele Gäste haben, die heute hier zuhören können und sicherlich auch im Anschluss noch rege diskutieren werden.

JAN BÜRGER Ein paar Worte möchte ich auch vorwegschicken – zu Yoko Tawada. Wir freuen uns besonders, dass sie sich sofort bereit erklärt hat, mitzumachen, als wir darüber nachdachten, eine solche Reihe zu veranstalten – eine Reihe, die einmal ernsthafter die Frage stellt, ob ein deutsches Literaturarchiv sich auf Deutschsprachiges fixieren kann oder ob man nicht darüber hinausgehen muss. Man könnte noch grundlegender werden: Heute Nachmittag hatten wir einen Politiker zu Gast. Er hat uns fast naiv gefragt, ob Schiller schwä-

bisch gesprochen hat. Wir haben natürlich gesagt, ja, er hat sehr schwäbisch gesprochen und in gewissem Sinne ist dieses Schwäbische in der Ausprägung, wie Schiller es gesprochen hat, schon eine Schwundstufe von Zweisprachigkeit.

Yoko Tawada verkörpert diese Zweisprachigkeit viel radikaler, indem sie tatsächlich so etwas ist wie eine Avantgardistin. Sie ist zur Avantgardistin geworden, ohne es zu merken – wie vielleicht alle guten Avantgardistinnen und Avantgardisten. Sie kam nämlich auf relativ normalem Wege nach Deutschland: Sie kam in relativ friedlichen Zeiten und sehr jung. 1982 hat es sie nach Hamburg verschlagen. Dort hat sie nicht nur ein Praktikum gemacht, sie hat nicht nur ihr Deutsch verbessert, sie hat nicht nur in Hamburg studiert, sondern sie hat auch damals schon angefangen, aus diesem Lernen, aus diesem Leben in einer doch sehr anderen Kultur Literatur zu machen. Und sie hat eben nicht über diese Erfahrung geschrieben, sondern sie hat die Erfahrung selbst zum poetischen Bauprinzip gemacht. »Überseezungen«, der Titel unseres heutigen Abends, den wir aus einem älteren Band herbeizitiert haben, sagt im Grunde schon alles.²

Wenn man sich Hamburg vorstellt – und Yoko Tawada hatte auch noch das Glück, in dieser Zeit am Ufer der Elbe zu wohnen –, ist das Wort ›Übersee‹ allgegenwärtig. Man muss sich schon sehr bemühen, um es aus den eigenen Fantasien, Träumen, aus seinem Sprachgebrauch auszuschließen. Jemand, der sich in das Deutsche hineinlebt, in die Hamburger Kultur, kommt auch sehr bald mit dem Wort ›Übersee‹ in Berührung. Sprechend für Yoko Tawadas wunderbare Fantasie ist es, dass sie von der ›Übersetzung‹ zur ›Zunge‹ und zum Wort ›Übersee‹ kommt, das groß auf den Containern und Schiffen steht. Und von dort aus zu den ›Überseezungen‹. Da merkt man schon sehr viel von ihrem Verfahren, das solche merkwürdigen Zwitterformen hervorbringt: Formen zwischen Deutsch und Japanisch, zwischen Original und Übersetzung (falls es so etwas überhaupt gibt), zwischen Prosa und Lyrik. Es sind all diese Bastarde, im positiven Sinne, diese Zwitterwesen, die auf fantastische Weise die dichterischen Möglichkeiten erweitert haben.

Als Yoko Tawada 2016 den Kleist-Preis erhielt, sagte hielt sie sie fest: »Jede Sprache bildet einen Zwischenraum und der Raum zwischen zwei Sprachen ist kein Zwischenraum, sondern der eigentliche Raum, in dem die Literatur geschrieben wird.«³ Das ist für mich ein Satz, der zunächst ganz klar klingt, der aber sehr trickreich ist und immer un-

2 Vgl. Yoko Tawada, *Überseezungen*, Tübingen 2002.

3 Yoko Tawada, »Rede zur Verleihung des Kleist-Preises«, in: Andrea Allerkamp u.a. (Hrsg.), *Kleist Jahrbuch*, Stuttgart 2017, S. 11–16, hier S. 12.

klarer wird, je länger man über ihn nachdenkt. In einem anderen Essay hat sie einen ähnlichen Gedanken etwas plakativer, etwas deutlicher ausgedrückt. Dort heißt es: »Die Dichtung versucht stets, die Sprache von der kommunikativen Kompromissform zu befreien«.4 Mir scheinen diese beiden Aussagen sehr eng beieinander zu liegen, aber vielleicht gibt es auch da ein Dazwischen.

In den jetzt schon bald dreißig vergangenen Jahren hat Yoko Tawada eine ganze Reihe von Büchern veröffentlicht, meist schlanke, schöne Bände, alle erschienen im Tübinger Konkursbuch Verlag von Claudia Gehrke. Mit diesen Büchern ist Yoko Tawada nach und nach bekannter geworden. Wenn man damals in Hamburg gelebt hat, so wie ich selbst, kannte man sie und hat auf sie geachtet. Sie war oft in der Nähe der Universität und hat dort gelegentlich auch unterrichtet. Umso überraschender war es für mich zu sehen, wie stark sie besonders in der US-amerikanischen Germanistik diskutiert wird. Vielleicht war die amerikanische Germanistik aufmerksamer und besser vorbereitet auf dieses Phänomen, das da zwischen den Sprachen, zwischen Japan und Deutschland entstanden ist. Liebe Yoko Tawada, wie ist es Ihnen selbst ergangen, wenn Sie zurückschauen: Gab es irgendwann einen Punkt, an dem Sie merkten, dass diese Literatur ins Fliegen gekommen ist? Wie ist das Werk aus diesen ersten Experimenten mit dem Schreiben entstanden?

YOKO TAWADA Ich weiß es nicht, aber einige experimentelle Texte sind in Amerika entstanden, zum Beispiel. Anfang der 80er-Jahre hatte ich das Gefühl, es gibt Hamburg und es gibt Tokio, aber alles andere war noch nicht so präsent, und der Zwischenraum war groß genug. Aber Europa ist dann zusammengewachsen, ich war oft in Amerika, und das hat auch etwas gemacht. Das sind nicht nur zwei Sprachen, sondern sie sind zu einem Netz der Sprachen geworden, wo alles möglich war. In Amerika war es so, dass Japanisch und Deutsch, dass beide Fremdsprachen waren. Ich wollte dort zuerst zweisprachige Sachen machen, habe dann aber bemerkt, dass es für normale Amerikaner ja dasselbe ist – sie merken nicht, was Japanisch ist und was Deutsch. Das geht nicht, es geht ja um die Differenzen zwischen zwei Sprachen, die für alle spürbar sind, ohne diese Sprachen zu können. Was könnte das sein? Die Fremdheit einer Sprache an sich. Nicht, dass diese Sprache zufällig für eine Person fremd ist, sondern dass die Sprache an sich ein fremdes Wesen in der Welt ist und dass es mehrere davon gibt, dass das nicht eins ist und auch nicht zwischen zwei. Das habe ich

4 Yoko Tawada, *akzentfrei. Literarische Essays*, Tübingen 2016, S. 48.

versucht, auch performativ darzustellen, und daraus entwickelten sich unterschiedliche Texte.

Einige sind in einer Sprache erzählt, und daraus lese ich heute: *Sendbo-o-te* ist auf Japanisch geschrieben, auf Japanisch erzählt. Aber dadurch, dass das Buch von Peter Pörtner ins Deutsche übersetzt wurde, passiert nochmal etwas. Es bleibt nicht in einer Sprache, es kommt dadurch Mehrsprachigkeit hinein.

SR Wie geht das Übersetzen bei Ihnen? Sie sagten, Ihre Texte werden übersetzt – oder übersetzen Sie sich auch selbst? Oder entstehen dann neue Texte?

YT Ich habe dreimal, glaube ich, aus dem Deutschen ins Japanische übersetzt. Das war für mich eine Art Experiment, weil ich dann auf Japanisch so schreibe, wie ich auf Japanisch nie schreiben würde. Beim ersten Mal habe ich *Etüden im Schnee* (2016) aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzt und dabei bemerkt: Ich wollte neu schreiben. Aber das ging nicht, man kann eine Geschichte nicht zweimal schreiben. Übersetzen ging aber auch nicht, und dann entstand meine eigene Übersetzung, die dann doch eine Übersetzung ist – aber das kann ich selber nicht definieren. Das Übersetzen aus dem Japanischen ins Deutsche war mühsam, und damals habe ich mir gesagt, das mache ich nie wieder. Deshalb habe ich dieses Mal Peter Pörtner darum gebeten.

JB Auch für mich, der ich kein Japanisch kann, wirkt es so, als wären es wirklich zwei sehr unterschiedliche Stimmen: das Japanische im Deutschen, gerade bei *Sendbo-o-te*, und die anderen Texte, die Sie direkt auf Deutsch geschrieben haben. Das ist, ein bisschen überspitzt formuliert, wie bei Pessoa: Fernando Pessoa schrieb unter mehreren Namen und in jeweils unterschiedlichen Stilen. Sie haben zwei Sprachen und schreiben in zwei Stilen. Zum einen gibt es diese eher langen erzählerischen Bögen, die man in den japanischen Romanen findet, was vielleicht auch an der Übersetzung liegt; zum anderen diesen poröseren Stil der auf Deutsch geschriebenen Texte. Geht es Ihnen auch so, bemerken Sie etwas in der Art?

YT Ja, beides. Einerseits gibt es einen Stil, den ich habe, wenn ich auf Japanisch schreibe. So schreibe ich nie, wenn ich auf Deutsch schreibe. Aber in *Sendbo-o-te* ist auch viel von Peter Pörtner drin, in dieser Stimme, finde ich. Also der Übersetzer – ohne dass er etwas falsch übersetzt oder verändert – muss ja auch seine Stimme finden, und das kann nie dieselbe sein, wie die der Autorin, weil das eine andere Sprache ist. Es gibt da keine Nachahmung – das wäre auch nicht gut, wenn

man versuchen würde, die Stimme der Autorin im Deutschen nachzumahen. Das wäre nicht echt, nicht wahr.

SR Ich finde es interessant, dass Sie auf *Etüden im Schnee* anspielen, das ist eines meiner Lieblingsbücher von Ihnen. Mir scheint es so zu sein, dass dieser Roman sehr souverän mit dieser ganzen Vielsprachthematik aufräumt – die Aspekte des Exils oder der Transkulturalität, das wirkt hier ganz selbstverständlich. Für die, die den Roman nicht kennen: Er handelt von einer Generation von Eisbären. Der Jüngste ist Eisbär Knut im Berliner Zoo, der uns allen bekannt ist, aber natürlich im Roman eine ganz eigene Dynamik entwickelt. Er ist ein bisschen der verwöhnte Jungbär, der ganz selbstverständlich in der Gesellschaft dort zu Hause ist und sich quasi als Mensch aufführt. Die Generation zuvor, die Großmutter, die Mutter – die waren Zirkusbären, in Russland, in der DDR, und so fort. Es scheint beinahe so zu sein, dass es egal ist, in welcher Kultur sie leben, sie haben mehr damit zu tun, dass sie sich bewähren in dieser eigentümlichen Umgebung des Zirkus. Ich finde es interessant, dass Sie sagen, das war eigentlich eine Art Versuch, den Sie vielleicht nicht mehr machen werden.

YT Wenn ich das höre, dass das Ihr Lieblingsbuch ist, dann würde ich es vielleicht doch nochmal machen.

SR Das Buch lebt von großer Ironie, ist auch sprachlich sehr gekonnt, wirkt beinahe gelassen, klassisch.

YT Aha. Ich kam mir als Übersetzerin meiner eigenen Texte vor wie ein ungeübter Eisbär, der im Zirkus arbeitet, aber seine Nummer überhaupt nicht beherrscht.

JB Mögen Sie, um das zu widerlegen, vielleicht jetzt ein Stück lesen?

YT Ich werde aus *Etüden im Schnee* leider heute nichts lesen, aber aus *Sendbo-o-te*.

(YT liest einen längeren Textauszug.)

YT Als ich *Sendbo-o-te* schrieb, gab es neue Gesetze in Japan, die gerade erlassen wurden. Nicht nur terroristische Akte, sondern auch deren Planung ist strafbar. Das beinhaltet alles, was im Kopf schon vorgeht. Staatsgeheimnisse zu verraten ist natürlich auch verboten, aber auch Dinge zu tun, die die Stabilität des Staats ins Wanken bringen

könnten. Auch in der Fantasie. In diese Richtung geht es. Es wird langsam verboten, Schritt für Schritt. Haben Sie dazu Fragen?

SR Ja, aus einem Vergleich: Wenn man *Etüden im Schnee* liest, ist das ein in Teilen tragischer Text, und die Tiere verhalten sich wie Menschen. Jetzt haben wir in *Sendbo-o-te* einen dystopischen Text, in dem die Menschen tierischer werden – oder auch puppenhafter. Das scheint absichtlich zu sein.

YT Das stimmt. Die Kinder zum Beispiel gehen nicht mehr so wie die sportlichen Menschen aus der Vergangenheit, sie suchen sich ein Vorbild im Oktopus. Der kann sich auch ganz toll bewegen, der Oktopus. Der hat gar kein Problem mit dem Leben, auch wenn er kriecht.

SR Ich habe das Gefühl, sie fühlen sich wohl in Spuren.

YT Ja, sie fühlen sich wohl, und sie suchen nicht mehr nach dem olympischen Körper.

JB An der Beobachtung ist was dran, die Tierwelt in dem Roman ist extrem reduziert. Es gibt keine normalen Hunde, man leiht sie sich, um mal irgendwie Bewegung zu haben, und auch ein anderes Gegenüber zu haben. Es gibt Insekten, aber die von uns als Natur erfahrene Welt – die ja oft auch domestiziert oder künstlich ist – ist weitgehend abgeschafft, nicht wahr? Die ist verschwunden.

YT Ja, in die Richtung geht es. Ich war mit einer deutschen Freundin in Japan, und sie hat gesagt, in Japan gibt es nur Spinnen und Krähen und sonst keine Tiere. Da war ich sehr erschrocken. Also ganz stimmt das nicht, aber in deutschen Großstädten gibt es viel mehr Tiere, auch Hasen und Füchse. Oder Wildschweine in Berlin. Die in Japan zu sehen, ist schon schwierig.

JB Ich war nie in Japan, aber ich glaube, die Erfahrung mit dem Nichtmenschlichen ist grundsätzlich anders. Ich erinnere mich an die Bücher von Banana Yoshimoto, die in den 90er-Jahren auch hier sehr populär waren. Darin hieß es immer, die jungen Leute führen ins Grüne. Aber an solchen Stellen beschrieb die Autorin nur Hochhäuser, Hochhäuser, Hochhäuser. Sie sagte, die Figur fährt ins Grüne, aber sie beschrieb nur Häuser. Das fand ich damals frappierend. Aber ist das tatsächlich eine reale Erfahrung, die auch Sie gemacht haben?

YT In Japan gibt es natürlich in der Mitte der Hauptinsel Gebirge, wo wenige Menschen leben. Da gibt es noch Bären und so, aber das ist etwas anderes. In Deutschland fährt man am Wochenende raus ins Grüne. Wenn man das von Tokio in Richtung Osaka macht, dann gibt es kein Grün, bis Osaka ist alles besiedelt. Es gibt deshalb in Tokio sowie in Osaka Cafés, in denen man Katzen streicheln kann. Da sind Katzencafés, auch Raubvogelcafés, Hundecafés. Diese Tiere werden nur noch einem bestimmten Ort im Großstadtleben zugewiesen. Das ist schon ein bisschen wie die Realität in diesen Romanen. Manchmal sagen die Leute, *Sendbo-o-te* sei ein Zukunftsroman. Nein, ich habe nur die Gegenwart genauer angeschaut, ausgeweitet oder etwas weiter fantasiert, mehr nicht. Es ist nicht so: Jetzt leben wir in dieser Welt, und es gibt dann getrennt von uns irgendwo eine Zukunft, die ganz tragisch oder ganz anders ist – gar nicht. *Sendbo-o-te* ist ein Versuch einer Lektüre der Gegenwart. Vieles, was in Japan extrem ist, gibt es in Deutschland auch zum Teil.

SR Wobei die Tiere in Deutschland, speziell die Wildschweine in der Stadt, durchaus auch als Problem diskutiert werden können. Sie zerstören Gärten. Wenn ich mich zurückerinnere an meine Jugend, da gab es deutlich weniger Tiere. Zum Beispiel, als ich den ersten Fischreier sah, war das relativ spät, jetzt sieht man die häufiger; oder die Population von Störchen, die nun im Land existieren, die gab es früher nie. Da ist viel passiert in den letzten 20 Jahren. Wer weiß, was in Japan noch kommt?

JB Kehren wir noch einmal zu unserem Anfang zurück. Der Titel des neuen Romans *Sendbo-o-te* mit diesem auf Deutsch »eingerahmten«^o zeigt ja schon, dass das Sprachspiel hier auch wieder sehr präsent ist. Bei allen dystopischen und politischen Momenten ist das Buch auch ein Roman über das Sprechen und die Sprache. Einer der Helden ist ein Schriftsteller, der nicht mehr schreibt. Vielleicht ist die Sprache so etwas wie dieses anarchische, nicht kontrollierbare Moment, vielleicht die Natur, die über die Sprache zurückkehrt. Sie reden so viel über Zungen, über Zähne – im Roman fallen die Zähne aus –, und die Sprache ist vielleicht plötzlich eine sehr sinnliche Wirklichkeit. Normalerweise würde man hierzulande sagen, Sprache sei etwas eher Abstraktes, etwas Rationales. Bei Ihnen scheint das Gegenteil der Fall, sowohl in den deutschen Texten als auch hier: Sprache wird zur großen sinnlichen Erfahrung. Im Grunde sind das Schmecken und das Sprechen sehr eng beieinander.

YT Das war in *Überseetzungen* auch schon so. Schon in meinem ersten Jahr in Deutschland habe ich die Sprache oder in diesem Fall die deutsche Sprache sehr körperlich, sehr sinnlich wahrgenommen. Eine Fremdsprache muss man bewusst körperlich realisieren, aussprechen. Wo ist die Zunge in diesem Moment, was machen die Zähne? Dann gibt es Muskeln, die ich nicht habe, die mir fehlten: Muskeln, um Deutsch zu sprechen. Das war ein ganzkörperlicher Einsatz beim Deutschsprechen, und ich dachte: Aha, so ist die Sprache. Als ich Kind war, war das auch so mit dem Japanischen. Irgendwann wird man erwachsen und faul, und man redet einfach, ohne den Körper zu spüren. Was ich beim Erlernen der Fremdsprache toll finde, ist, dass der Körper wieder mitmachen muss. Ganz bewusst. Das ist eine Erfahrung, die auch meinem zweisprachigen Schreiben zugrunde liegt. Die andere Sache ist, dass Sprechen, Essen, all das durch den Mund geschieht, das ist ja ein Austausch mit der Umwelt. Wir sagen etwas und das hat eine Auswirkung auf die Umwelt, oder wir essen etwas und das ist kontaminiert, giftig oder bio, oder was auch immer. Das verändert unser Denken und unseren Körper. Dann sagen wir etwas dazu, und auch das verändert wieder die Welt. Das alles – Körper, Nahrung, Sprache – das kann man nicht vom Körper trennen.

JB Es gibt in einem Ihrer sehr frühen Bücher, *Wo Europa anfängt* von 1991, eine, wie ich finde, ziemlich beachtliche, fast versteckte Nachbemerkung. Damals schrieben Sie, ich zitiere:

In welcher Sprache schreiben Sie?

Jedes Mal, wenn mir diese Frage gestellt wird, werde ich verwirrt, weil ich befürchte, man will eigentlich folgendes wissen: »Welche Sprache *benutzen* Sie?« Und ich spüre die Machtgier der Menschen, die die Sprachen *beherrschen* wollen, um sie als Werkzeuge verwenden zu können. Aber sie merken dabei nicht, dass die Sprachen SIE schreiben und nicht umgekehrt.⁵

In der deutschen Tradition stehend ist Idee des »Die Sprache schreibt mich und nicht umgekehrt« gar nicht so weit weg von den Romantikern, von Novalis' *Monolog* zum Beispiel, in dem er sagt: Die Wahrheit kommt eigentlich heraus, wenn die Sprache mich spricht. Gehen Sie vielleicht noch einen Schritt weiter? Glauben Sie, dass die Sprache, die mich besitzt, auch meinen Leib verändert, mein Auftreten, meine Physiognomie, meine Muskeln?

5 Yoko Tawada, *Wo Europa anfängt*, Tübingen 1991, S. 88.

YT Das ist tatsächlich so. Das sieht man auch bei den japanisch-stämmigen Amerikanerinnen und Amerikanern, die nur Englisch sprechen und nie Japanisch. Sie sehen anders aus. In einem Flugzeug von San Francisco nach Tokio musste die Stewardess ein Formular austeilen, je nachdem ob man japanischer Staatsbürger ist oder nicht, und sie musste überhaupt nicht fragen, sie hat das alles richtig verteilt und gar nicht erst gefragt: Sind Sie japanischer Amerikaner oder sind Sie Japaner? Das Englischsprechen, wofür man nochmal ganz andere Muskeln braucht, verändert auch die Gesichter. Der Gesichtsausdruck wird natürlich auch sozial eingeübt: Man spricht mit jemandem und zeigt eine bestimmte Mimik, wenn man überrascht oder entsetzt ist. Das ist auch in der Gesellschaft gelernt. Aber ich bin mir sicher, dass allein das Sprechen einer Sprache den Körper verändert.

SR Es ist ja auch umgekehrt so, wenn wir Europäer versuchen, eine asiatische Sprache zu lernen. Ich habe mich ein wenig am Chinesischen versucht und dachte oft: Was mache ich mit meiner Zunge, wo gehört die hin? Und: Wie lerne ich überhaupt diese Sprache schreiben? Sie sieht anders aus, sie ist eher vom Bild her gedacht. Das ist uns Europäern, die mit einem alphabetischen System arbeiten, fremd. Da kommt man erstmal nicht auf die Idee, dass Sprache irgendetwas mit Körper zu tun hat. Es gibt abstrakte Codes, die heißen A, B, C und so, und die haben nichts damit zu tun, was man eigentlich bezeichnen möchte. Wenn man Ihre Texte liest, hat man den Eindruck, Sie gehen sehr viel spielerischer mit Bildern und Lauten um, und auch das ist im europäischen Sprachsystem nicht unbedingt gegeben. Es ist wirklich eine andere Form, die für uns auch reizvoll ist, wenn man sie umgekehrt wieder ins Europäische übersetzt.

JB Glauben Sie zum Beispiel, dass aus diesem Zusammenspiel von Körperlichkeit und Sprechen auch Ihre Vorliebe für den Buchstaben O kommt? Es gibt viele Texte, die mit dem O spielen – O als Nichts, als Loch, als Rad, als etwas Rundes. Hat es etwas damit zu tun?

YT Das ist wie ein Loch, nicht wahr? Vielleicht habe ich im Text über den Gotthardtunnel in der Schweiz damit begonnen: O am Eingang und O am Ausgang, und wenn man auf der italienischen Seite aus dem Tunnel herauskommt, heißen alle Ortsnamen plötzlich Airolo und Locarno, immer mit zwei O. In *Überseetzungen* gibt es einen Text über Toronto – mit drei O! Das ist wirklich eine große Leistung: Drei O, das kann keine deutsche Stadt.

JB Zurück zu einem Gedanken, den ich vorhin hatte: Hat die deutsche Romantik und deren Auseinandersetzung mit Sprache für Ihre Literatur tatsächlich eine große Bedeutung oder ist das eher die akademische Betrachtung? Sie sind ja auch Literaturwissenschaftlerin. Sind die Romantiker für Sie Autoren, die die Sprache sinnlich wahrnehmen und umsetzen?

YT In der Romantik gibt es tatsächlich Dinge, die mir von Anfang an wichtig waren. Sei es der Umgang mit dem Unheimlichen und der Natur, die Sprache, die Haltung gegenüber Zivilisation, Technologie, Toten, Puppen – das ist nicht erst durch die Romantik zu mir gekommen. Aber die deutsche Romantik hat vieles, was auch mit nicht-europäischen Kulturen kommunizieren kann, viel stärker als in anderen Epochen in Deutschland.

Ein Beispiel ist die Puppe. Die Puppe oder allgemein das Spielzeug sind insgesamt in der deutschen Kultur nicht wichtig. Sie sind dem Menschen untergeordnet. Der Mensch ist wichtig und die Puppe ist nur Abbildung, nur Fälschung. Das ist der Grundgedanke. Aber die Romantik stellt das auf den Kopf. Es gibt so viele Momente, wo die Puppe wichtiger wird oder die Stadt und dann der Wald oder Vernunft und Verrücktsein. Auch das Besessensein vom Nichtmenschlichen: Das Nichtmenschliche – also nicht nur Tiere, sondern auch Geister – spielen eine große Rolle, was außerhalb von Europa auch der Fall ist. Nur Europa hat das überwunden. Dieser universale Charakter der deutschen Romantik kommt immer dann zum Vorschein, wenn man außereuropäische Kulturen betrachtet, liest oder studiert. Dabei denkt man immer wieder: Das ist ja wie die deutsche Romantik!

SR Wir fragen jetzt viel nach deutscher Literatur und Kultur. Die deutsche Romantik ist ein großes Feld, und sie hat sich gerne inspirieren lassen von der indischen Kultur und von vielem anderen mehr. Welche japanischen Traditionen sind es eigentlich, die sich in Ihrem Werk finden und die wir nicht kennen?

YT Viele japanische Autorinnen und Autoren sind nicht ins Deutsche übersetzt, und die japanische Literatur insgesamt ist auch ein weites Feld. In einem meiner Bücher habe ich Bezug genommen auf das *Kopf-kissenbuch* von Sei Shōnagon: Das ist ein tausend Jahre altes Buch einer Hofdame am japanischen Kaiserhof, das deshalb interessant für mich ist, weil es eine Mischgattung ist. Darin sind erzählte Teile und poetische Teile, aber auch Auflistungen von Sachen, zum Beispiel alles, was sie unheimlich findet, alles, was sie scheußlich findet. Diese Mischgattung hat mich immer sehr interessiert. Im Ver-

gleich dazu ist die *Geschichte vom Prinzen Genji* ihrer Zeitgenössin Murasaki Shikibu eher erzählt. Das mag ich auch gern, aber so habe ich nie geschrieben.

SR Solche Gattungsmischungen gibt es auch in der deutschsprachigen Literatur, aber vermutlich ist diese noch einmal speziell. Denkt man beispielsweise an die Hofliteratur des 17. Jahrhunderts. Da kennen wir Gesprächsformen, in denen alle möglichen Dinge zum Tragen kommen. *Frauenzimmer Gesprächsspiele* heißen diese Formen bei Georg Philipp Harsdörffer: Das sind dann Witze oder Schilderungen der Perücken usw. Es ist sehr stark gemischt, aber vermutlich ist das Japanische dann doch nochmal anders angelegt.

YT Was ich zum Teil erstaunlich am *Kopfkissenbuch* fand: Obwohl ein ganz anderes Leben bzw. ganz andere Lebensweisen beschrieben werden, die tausend Jahre zurückliegen, werden ganz kleine Beobachtungen gemacht, durch die man sich in diese Welt hineinversetzen kann. Zum Beispiel beschreibt die Erzählerin an einer Stelle, wie sie sich die Fingernägel schneidet, und die Fingernägel springen ins Feuer verbrennen und es ist sehr unangenehm. Das kann man als heutiger Leser sofort nachvollziehen. Wie kommt das eigentlich, dass unser Leben heute so anders aussieht, man sich aber in solchen kleinen Beobachtungen und sinnlichen Wahrnehmungen wiedererkennen kann? Ich würde nicht sagen, das sind bedeutungslose Beobachtungen, aber sie lassen sich nicht einem Register zuordnen, wie zum Beispiel ›Weiblichkeit‹ oder ›Freiheit‹ oder ›Entwicklung‹. Zu keinem Stichwort passen diese kleinen Beobachtungen und trotzdem erkennt man sie als heutiger Leser wieder. Aus solchen Details besteht unser Leben. Das fand ich schon erstaunlich und interessant.

SR Es scheint mir ungewöhnlich zu sein, dass da in der Tat etwas Hässliches oder auch Verstörendes geschildert wird. Das wäre in der deutschsprachigen Hofliteratur eher nicht vorgekommen.

YT Stimmt. Mittelalterliche buddhistische Erzählungen sind voller unmöglicher Episoden, die gibt es in Deutschland vielleicht auch. Als Studentin habe ich sehr gerne einen Autor gelesen: Er heißt Shiina Rinzō und seine Werke sind vergessen, auch nie übersetzt worden, glaube ich, höchstens ins Englische. Er war von Dostojewski beeinflusst, aber ein sehr japanischer Mensch, ein Lebenszerstörer, der mich sehr fasziniert hat. Ich schreibe nicht so, aber ich habe einen ganz starken Drang, alles auseinander zu nehmen oder erst einmal kaputt zu machen. Mich fasziniert alles, was kaputtgeht, stirbt, zu Ende geht.

Gleichzeitig ist darin eine Freude – und keine Schadenfreude; dass das eine Seite des Lebens ist, die durchaus wertvoll und irgendwie schön ist. Wenn dieses Moment enthalten ist, fühle ich mich angezogen, egal aus welchem Land der Text stammt.

JB Sind Sie dann von dort aus, über diese Beobachtung des Sich-Verwandelnden, Zerstörenden, auch vom *Kopfkissenbuch* zu Ovid gekommen, zu den Metamorphosen? Eines Ihrer Bücher heißt doch *Opium für Ovid* (2000)?

YT Da habe ich beides lose miteinander verbunden. Erstaunlicherweise gibt es zum Thema ›Verwandlung‹ nicht viele Werke in der europäischen Literatur: zwischen Ovid und Kafka ganz wenige. Bei Ovid bedeutet die Verwandlung etwas anderes, als das, was ich in *Opium für Ovid* geschrieben habe, aber er ist trotzdem wichtig in dem Zusammenhang, denke ich.

JB Wollen wir noch einen Sprung machen in die Texte, die tatsächlich auf Deutsch entstanden sind?

YT Ja. *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende*, daraus lese ich gleich. Aber wenn Sie schon Chinesisch gelernt haben und heute Gäste aus China hier sind, möchte ich vorher dieses Gedicht als Beispiel für kurze performative Texte vortragen. Ich habe einfach chinesische Wörter ausgesucht, die ich schön fand, und sie ins Deutsche übersetzt. Für diejenigen, die keine Sinologen sind oder auch keine Chinesen oder Japaner oder Koreaner: Wir Japaner können diese Idiogramme verstehen, aber wir sagen das nicht so. Und deshalb ist es schön für mich. (*hält Blätter mit Schriftzeichen hoch*)

Ein chinesisches Wörterbuch: Pandabär heißt große Bärkatze (大熊貓 [dàxióngmāo]). Seehund heißt Seeleopard (海豹 [hǎibào]). Meerschweinchen heißt Schweinmaus (豚鼠 [túnshǔ]). Delfin heißt Meerschwein (海豚 [hǎitún]). Tintenfisch heißt Tintenfisch (墨魚 [mòyú]). Computer heißt elektrisches Gehirn (電腦 [diànnǎo]). Kino heißt Institut für elektrische Schatten (電影院 [diànyǐngyuàn]). Schwindelerregend heißt In den Augen blühen unzählige Blumen in voller Pracht (眼花繚亂 [yǎnhuāliáoluàn]). Ohnmacht heißt Abenddämmerung der Vergangenheit (昏過去 [hūnguòqù]).

Vielleicht würden die chinesischen Germanistinnen unter Ihnen dieses Zeichen nicht als »Institut« übersetzen, das ist die japanische Art, wie

wir dieses Zeichen heute benutzen. ›Hof‹ wäre vielleicht besser, nicht wahr? Dann also ›Hof‹ für elektrische Schatten«. Auch schön für Kino. Dieser Text steht in *Überseesungen*.

SR Eigentlich müssten wir jetzt eine der chinesischen Kolleginnen bitten, uns dies auf Chinesisch zu lesen. Wir befinden uns ja zwischen den Sprachen und nicht nur im deutschen Sprach- und Denkraum.

YT Ja, stimmt. Oder können Sie das?

SR Nein. Leilian, willst Du uns das vorlesen? Leilian Zhao ist eine Kollegin von der Renmin University of China, die sich vor allem auf die Literatur des 18. und arbeitet über Hölderlin, dann noch über Heine. Gestern hat sie einen Vortrag zu Christoph Hein gehalten.⁶

YT Ich danke Ihnen. Gut, dann lese ich aus dem Buch *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende*.

(YT liest einen längeren Textauszug.)

6 Vgl. den Beitrag von Leilian ZHAO in diesem Band.