

Jacqueline Gutjahr
(Tongji-Universität / China)

Einladung zum Spiel – den Texten von Yoko Tawada auf der Spur

1. ‚Zerstörung als Verfahren‘ - Schreiben im Zwischenraum der Sprachen und Kulturen

Die meisten Formen sind Mischwesen. Darin findet man verschiedene Sprachen und Gattungen: Ich schreibe auf Japanisch und auf Deutsch, Prosa und Theaterstücke, Literarisches und Theoretisches gleichzeitig. (Tawada 2000: 71)

Yoko Tawada selbst hat hier in Kürze die Grundzüge ihres literarischen Schaffens umrissen (Lyrik schreibt sie auch). Die in Tokyo geborene und seit vielen Jahren in Hamburg lebende Autorin schreibt im Raum zweier Sprachen und Kulturen. Das in den Texten erkennbare Ineinander von Literatur und ‚poetologischer Handreichung‘ ist Lesehilfe und Verwirrungsfaktor zugleich, macht aber auch die Faszination der Texte aus, die in vielerlei Hinsicht ‚Grenzspiele‘ implizieren. In den Texten wird ein Spielraum mit möglichst offenen Formen und Wahrnehmungsvielfalt eröffnet und erhalten - dies wird für den einen Zugang zu den Texten suchenden Leser zu einer Einladung zum (Gedanken-)Spiel.

Das Schreiben zwischen zwei Sprachen – und hier sind die interdependenten Bezüge von Sprachen und Kulturen kritisch mitzudenken – wird bei Tawada zum Schreibimpuls, zum Spiel fortwährender, wechselseitiger Verfremdungen:

Die meisten Autoren hören auf, in einer Sprache zu schreiben, wenn sie in einer anderen Sprache zu schreiben angefangen haben. Das kann ich gut verstehen, denn eine Sprache versucht eine zweite, die in demselben Kopf wächst, zu zerstören. Jedes Mal, wenn ich intensiv an einem japanischen Text gearbeitet habe, kann ich keinen Text mehr in der deutschen Sprache verfassen. Mühsam krieche ich wieder in die erneut verfremdete deutsche Sprache hinein, blind und verletzbar, Schritt für Schritt taste ich Wörter ab, bis ich mich wieder im Schreiben befinde. Dann habe ich aber ein Gefühl, als hätte ich nie im Leben auf Japanisch geschrieben. Mit fällt kein japanisches Wort mehr ein, das mich zum Schreiben motivieren könnte. Alle Wörter sind tot, genauer gesagt, nicht die

Wörter, sondern ich bin tot in dieser Sprache. Ich setze trotzdem japanische Schriftzeichen aufs Papier, eines nach dem anderen. Langsam fangen die Schriftzeichen an, Bilder, Wörter, Ideen hervorzurufen, um mit ihnen zu kommunizieren. Die Sprachen tun in einem solchen Moment so, als würden sie den Menschen bei einem Ausdruck helfen. Ich glaube aber nicht an den guten Willen der Sprachen. Sie sind die Monster, die am liebsten jeden ‚Ausdruck‘ zerstören wollen. Gerade diese Zerstörung habe ich bewusst als ein literarisches Verfahren gewählt. Ich will am Beginn jedes neuen Textes an den Punkt Null zurückgeworfen werden, den Punkt der Sprachlosigkeit, an dem kein Satz selbstverständlich einen Sinn produzieren kann. Mich zieht am meisten die Literatur an, die diese Ohnmacht der Sprachlosigkeit kennt. (Tawada 2000: 71f.)

Das Erschreiben eines ‚Punkt Null‘, eines immer neu zu erringenden Ausgangspunktes fern von vorgezeichneten Ordnungen und Sinnstrukturen birgt die Möglichkeit, Wege der Sprache(n) – losgelöst von Strukturen fester Bedeutungs-zuschreibung – zu erkunden, also ein innovatives Potential. Die Schreibende hier ist „blind“, sie kann nicht auf bekannte Bilder zurückgreifen, und „verletzbar“, da sie sich im ungeschützten Rahmen des Unvertrauten bewegt.

Die Sprachen wirken in diesem Zitat lebendig, sie sind „Monster“, sie wollen „zerstören“, sie „kommunizieren“, sie erzeugen flüchtige „Bilder, Wörter, Ideen“ in der Schreibenden, die diesen durch die ‚Kraft‘ der Sprache evozierten Bildern folgt. Hinter diesen Worten verbirgt sich eine weitere Vorstellung Tawadas: „[...] ich spüre die Machtgier der Menschen, die Sprache beherrschen zu wollen, um sie als Werkzeug verwenden zu können. Aber sie vergessen dabei, daß die Sprache sie schreibt und nicht umgekehrt.“ (zit. nach Perthold 1992: 26). In dieser Perspektive scheinen die Sprachen ein Eigenleben zu führen und das hat Auswirkungen auf die Position des Schreibenden. Jener „schreibt aus diesem Blickwinkel nicht mehr seinen eigenen Text, sondern wird zum Medium, das – mehr oder weniger erfolgreich – die verborgene Welt der Sprache und der Schrift bannt und sichtbar macht.“ (Kloepfer/Matsunaga 2000, 16)

Das aus dem Zerstörungspotential erworbene Zurückgerufenwerden an einen Anfang ist sowohl unberechenbare Anstrengung als auch Chance, aus größtmöglicher Distanz zu bekannten Formen und Perspektiven – und damit den

(sprachlich-soziokulturellen) Rahmen des Selbstverständlichen überschreitend – wahrzunehmen und zu schreiben. Jeder Ausdruck ist von Zerstörung bedroht und daher in seiner Verweisfunktion offen und unendlich, kein fest umgrenzter ‚Sinn‘, keine festlegende Bedeutung ist dem Ausdruck zuzuschreiben. In dieser Hinsicht liegen Tawadas Texten inszenierte dekonstruktivistische Wahrnehmungsprozesse als Schreibverfahren zugrunde:

Der dekonstruktivistische Blick enthüllt [...] den Text als irritierendes Spiel der Zeichenoberfläche. Gewöhnlich belegen wir Wörter schnell mit Signifikaten (Bedeutungen). Die Dekonstruktion richtet ihren Blick verstärkt auf die Ebene der Signifikanten; [...] (Spinner 2003:268)

In Tawadas Texten enthüllt sich der „dekonstruktivistische Blick“ in Form einer Inszenierung von Wahrnehmungen, die aus dem unaufhörlichen Spiel mit der Bezeichnungsebene zwischen den Sprachen, dem Spiel mit Differenz gewonnen werden.¹

Die durch ‚Zerstörung als Verfahren‘ gezogenen Linien weben ein assoziatives Netz und in dieser Dynamik ist dieses Verfahren unendlich. Skizziert wird auf diese Weise in den Texten ein Freiraum, in dem sich im Fluss befindliche, im Spiel gehaltene Wahrnehmungsprozesse - und damit in Tawadas Texten oft untrennbar verbundene Schreibprozesse - im Raum zweier Sprachen und Kulturen spürbar werden. Der Leser muss sich auf diese komplexe Netzstruktur, auf die Spur dieser immer neue Muster erzeugenden Fäden im Netz der Sprachen begeben und ständig umdenken. Die Texte stellen Versuchsbewegungen dar, neue Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume zu eröffnen, das Schreiben unaufhörlich zu erneuern. Das Abrücken von bekannten Ordnungen und ‚selbstverständlicher Sinnproduktion‘ schließt das spielerische Zersetzen von nur scheinbar Zusammengehörigem ein. Ins Zentrum des Interesses rückt das Ausloten von Abständen zwischen Sprachen und Kulturen.

¹ Derrida (1972, 424) formuliert: „Die Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche.“

Das Schreiben im Raum zweier Sprachen, wie es in den oben zitierten Gedanken von Tawada zum Ausdruck kommt, bewirkt, dass sowohl die Muttersprache als auch die Fremdsprache zu Anfang eines jeden Textes verfremdet erscheinen und sich die Schreibende immer wieder von neuem an die vereinzelt Schriftzeichen und Buchstaben bzw. Wörter herantasten muss. Denk- und Wahrnehmungsstrukturen können dadurch entgrenzt bzw. erweitert werden. Demgegenüber drohen beim Sprechen und Schreiben in der Muttersprache das Verfallen in vorgefertigte Strukturen und eine Verengung in der Wahrnehmung:

Ich ekelte mich oft vor 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. (Tawada 1996: 42)

So heißt es in dem literarischen Essay: „Das Fremde aus der Dose“, der in dem 1996 erschienenen Band *Talisman* zu finden ist. Die darin zusammengestellten literarischen Essays verweisen auf wichtige poetologische Aspekte (und implizieren zahlreiche theoretische Bezüge) in Tawadas Werk. Gerade auch vor dem Hintergrund der für Tawadas Texte charakteristischen Vermischung von Literatur und Theorie können sie daher zur Verdeutlichung der von ihr angewendeten Verfahrensweisen herangezogen werden.

Die wechselseitige Fremdheit, die durch das Schreiben zwischen beiden Sprachen erworben wird, schafft also einen immer neuen Blick und dadurch veränderte Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume. Tawada (2000: 72) formuliert: „In meinem Fall habe ich dadurch, daß ich nach Hamburg kam, eine doppelte Fremdheit gewonnen. Dort bin ich einer Fremdsprache begegnet und habe meine Muttersprache als eine Fremdsprache neu entdeckt.“

Wie dieser ‚neue Blick‘ assoziativ in Gang gesetzt und ins Spiel gebracht wird, zeigt sich u.a. in dem literarischen Essay: „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“. Darin erfährt die aus Japan stammende und in Deutschland

lebende Ich-Erzählerin die Dinge, die sie in ihrem Büro umgeben, als „Kette rätselhafter Szenen“ (Tawada 1996: 9), die sie nun rückblickend rekonstruiert. Als sie zum Beispiel einen Bleistift nicht mehr mit „Enpitsu“, sondern „Bleistift“ bezeichnete, hatte sie den Eindruck, „es jetzt mit einem neuen Gegenstand zu tun“ zu haben und die Verwendung des ‚neuen Namens‘ löste „ein leichtes Schamgefühl“ in ihr aus. Sie kommt zu folgender Einsicht: „Bis dahin war mir nicht bewusst gewesen, dass die Beziehung zwischen mir und meinem Bleistift eine sprachliche war“ (Tawada 1996: 10).

Auch wurde diese Beziehung durch die veränderte Bezeichnung als körperliche Erfahrung spürbar („Schamgefühl“). Nun beginnt die Ich-Erzählerin, derartige ‚sprachliche Relationen‘ im Zwischen der Sprachen genauer in den Blick zu nehmen und auszuloten. Sie versucht beispielsweise die Beziehung einer Mitarbeiterin zu ihrem Bleistift zu erkunden, die sich von eigenen, bisherigen Erfahrungswerten unterscheidet. Jene Mitarbeiterin hörte sie über eine ständig abbrechende Bleistiftspitze schimpfen: „’Der blöde Bleistift! Der spinnt! Der will heute nicht schreiben!’“ (Tawada 1996: 10). Diese Art der Personifikation sei in der japanischen Sprache aber nicht möglich: „Das ist der deutsche Animismus, dachte ich mir.“ (Tawada 1996: 10). Und auch wenn sie sich einen derartigen Gefühlsausbruch über einen Gegenstand nicht so recht vorzustellen wusste, erschien ihr der in den Papierkorb geworfene Bleistift der Kollegin „plötzlich merkwürdig lebendig“ (Tawada 1996: 10).

Der folgende Versuch einer Deutung ist das assoziative (auch ironische) Durchspielen der beobachteten ‚sprachlichen Relation‘, ausgelöst durch die Personifikation bzw. durch den Bleistift, der in dieser neu entdeckten Perspektive ‚animiert‘ ist und ein Eigenleben entwickelt:

Das war die deutsche Sprache, die der für mich fremden Beziehung zwischen diesem Bleistift und der Frau zugrunde lag. 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. Vielleicht schimpfte sie über ihn, um sich dieses Machtverhältnisses zu

vergewissern. Denn die Frau war sehr verunsichert in dem Moment, als sie nicht weiterschreiben konnte. Unabhängig davon, ob es an der ständig brechenden Bleistiftmine liegt oder an der mangelnden Kreativität, wird jeder Mensch verzweifelt, wenn er plötzlich nicht weiterschreiben kann. Er muß dann seine Position als Schreibender wiederherstellen, indem er über sein stummes Schreibzeug schimpft. Leider handelt es sich hier nicht um einen Animismus. (Tawada 1996: 10f.)

In dieser Sichtweise ist der Bleistift selbst „stumm“, hat keine Sprache, kann aber den Schreibprozess in mehrfacher Hinsicht stören. Doch mit der Stimme der Kollegin ist die Schreibstörung offenbar nicht zu beseitigen. In diesem assoziativen Spiel mit den Kontexten werden Sprachrelationen mit neu erworbenem Blick wahrgenommen.

In ähnlicher Weise beobachtet sie das in der deutschen Sprache vorgefundene grammatische Geschlecht der Dinge in Distanz zur Geschlechtslosigkeit aller Wörter in der japanischen Sprache. Sie versucht nun, eine Beziehung des grammatischen Geschlechts zu den Wörtern zu erwerben, wodurch das „kleine Reich auf dem Schreibtisch nach und nach sexualisiert“ wird und ‚ein neuer Blick‘ entsteht (Tawada 1996: 12). Der ‚neue Blick‘ wird als fiktiv-fremder Blick inszeniert und durch ihn wird ein neuer Sprach-Erfahrungsraum eröffnet.

Die Wahrnehmungen und Beschreibungen im ‚rätselhaften‘ Büroalltag basieren auf dem Ausloten der Differenzen im Raum beider Sprachen. Damit verbunden ist das Aufbrechen fester Zuschreibungen:

Weil verbürgte Zuordnungen von Signifikant und Signifikat aufgehoben sind, weil die Einheit zwischen Wort und Bedeutung nicht mehr unmittelbar gegeben ist, kommt der Körper der fremden Sprache, ihre Materialität in den Blick. Folgerichtig beobachtet das Ich seinen Büroalltag mit äußerster Präzision und deutet jedes Zeichen, jede virulente Differenz der Sprachen, buchstabengenau. Wo Inkongruenzen auftreten, wo insbesondere im Japanischen kein Äquivalent vorliegt, folgt die Erzählerin einer markanten Interpretationsregel, die ungefähr lautet: nimm jede deutsche Formulierung wörtlich und folge den Regeln der fremden Sprache mit zwingender Konsequenz. (Krauß 2002: 67f.)

In diesem Essay hat Tawada die Funktion des Heftklammerentferners als Bild für die (destruktiv-produktiven) Möglichkeiten, welche die Fremdsprache (in ihrer Differenz zur Muttersprache) anbietet, entworfen:

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. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert. (Tawada 1996: 15)

Worte und Gedanken lassen sich (von festen bzw. konventionellen) Zuordnungen befreien, auseinander nehmen und dann beliebig und ‚spielerisch‘ wieder zusammensetzen. Es entsteht eine in Bewegung gehaltene „Baukastenwelt“ von Zeichen, Wörtern, Buchstaben (vgl. Kloepfer 1993: 21). Durch dieses in Tawadas Texten auszumachende Verfahren werden Freiräume eröffnet und auch erhalten, die Ich-Erzählerin macht den Heftklammerentferner „zum Symbol eigener Spracherfahrung“ (Reeg 2000: 273). Die durch Differenz immer neu zu erwerbende Befreiung von vermeintlich festgelegten, den Blick lenkenden Zuschreibungen wird zur Grundvoraussetzung für verändertes Wahrnehmen und Schreiben. Die ‚Zerstörung als Verfahren‘ hatte Tawada auch bereits in der zweiten der insgesamt drei Tübinger Poetik-Vorlesungen mit dem Titel „Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung“, die unter dem Titel *Verwandlungen* herausgegeben wurden, erläutert. Darin hat sie die Buchstaben des Alphabets - im Gegensatz zu Ideogrammen - als „Rätsel“, als sprachmagische Elemente² entworfen:

² In der Sekundärliteratur ist verschiedentlich versucht worden, Bezüge zu Roland Barthes und Walter Benjamin etc. herauszuarbeiten, so z.B. von Florian Gelzer (2000: 83): „Die Ästhetik des Signifikanten scheint von Roland Barthes, die Idee von der Magie der Einzelwörter von Walter Benjamin angeregt worden zu sein.“ Er fügt, zu Recht, hinzu: „Überbewerten sollte man diese intertextuellen Verweise aber nicht. Gedanken anderer Autoren werden bei Tawada nicht systematisch aufgenommen [...], sondern beiläufig und selbstverständlich in den Argumentationsfluss einbezogen.“ Der Gebrauch des Wortes „selbstverständlich“ erscheint im Hinblick auf Tawadas Schreiben allerdings weniger treffend. Auch Krauß (2002: 62f.) stellt fest: „Walter Benjamin, der Strukturalismus nach Roland Barthes, Diskurse der Ethnographie, nicht zuletzt Freud. Sie alle sprechen lautlos mit,

Je länger ich einen Buchstaben anblicke, desto rätselhafter und lebendiger wird er: lebendig, weil er kein Zeichen ist, das für ein Signifikat steht. [...] Die Buchstaben des Alphabets sind unfassbare Phantasietiere. Weil sie als Einzelwesen von jeder Bedeutung frei sind, sind sie unberechenbar. Allein durch Kombinationen entstehen Wörter. Während man ein Ideogramm nicht auseinandernehmen kann, kann man jedes alphabetisch geschriebene Wort sofort zerteilen und neu zusammensetzen. Allein durch diese oberflächliche, technische Operation kann man den Sinn des ganzen Satzes zerstören. Wenn man die Buchstaben anders aneinanderreihet, entsteht ein ganz anderer Sinn. Der Kunst des Anagramms liegt die Magie des Alphabets zugrunde.

(Tawada 1998: 30)

Die einem Anagramm zugrunde liegende Regel zwingt zwar in eine Struktur, kann aber dadurch gleichzeitig von festen (sozialisierten) Ordnungen befreien. Dadurch wird der Weg frei, nach neuen Ordnungen und anderen ‚Sinnstrukturen‘ zu suchen.

Ein Beispiel für spielerisches Zerteilen und neues Zusammensetzen von Buchstaben findet sich in einem weiteren der in dem Band *Talisman* zusammengestellten literarischen Essays mit dem Titel: „Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel“. Die Ich-Erzählerin bewegt sich inmitten einer Reisegruppe durch die Stadt und erblickt auf einem Ladenschild eine ‚rätselhafte Form‘. Als sie die „Fremdenführerin“ nach der Bedeutung dieser Form fragt, bekommt sie nur die Auskunft, dies sei eine Brezel. Die konventionelle Bedeutungszuschreibung wird durch das Spiel mit Lauten und Buchstaben aufgebrochen, das neu entstehende Wort wird zum Auslöser für eine Assoziationskette mit fiktiv-neuem Blick: „Ein B-rätsel? Ein schönes Wort. Im Schaufenster sah ich ein Brot, das genau dieselbe rätselhafte Form hatte wie das Ladenschild. Das war also ein Stück B-rätsel. Wahrscheinlich bedeutet diese Form etwas Schönes in der Geheimsprache des Bäckers.“ (Tawada 1996: 29f.). Dadurch entsteht also ein ‚ganz anderer Sinn‘. Die mit einer veränderten Bezeichnung verknüpfte

fokussieren gleichsam die zugrunde liegende Perspektive der Texte, und verschwinden doch andererseits in einer Geste der literarischen Dissimulation: diese Geste verbirgt ihre theoretischen Bezüge, indem sie vordergründig, auf der sprachlichen Oberfläche der Texte eine kunstvoll inszenierte Einfachheit ausstellt.“ Die komplex-spielerischen Tawadischen ‚Mischformen‘ entziehen sich offensichtlich dem Zugriff aus einer einseitigen theoretischen Perspektive.

Form wird versuchsweise („Wahrscheinlich“) mit einer vorsichtigen und vagen Deutung versehen, die spekulativ und daher nicht festlegend wirkt. Tawada „beschreibt den Prozeß der Decodierungen eines fremden Zeichensystems aus der Perspektive eines ‚naiven‘ Blickwinkels.“ (Reeg 2000: 272). Der „‚naive‘ Blickwinkel“ der Erzählerin ist dabei natürlich Teil des von Tawada bewusst inszenierten Wahrnehmungs- und Verfremdungsprozesses und daher durchaus zielgerichtet eingesetzt.³

Tawada treibt hier ein Spiel mit den Kontexten. Der fiktiv-verfremdende Blick als Verfahrensweise, der für den Leser durch die nur vermeintlich ‚naiv‘ wahrnehmende Erzählerin spürbar wird, funktioniert als Eröffnung neuer Sichtweisen, da der Leser diese in Distanz zu den konventionellen, ihm trügerisch vertrauten Kontexten überhaupt erst wahrnehmen kann. Es entsteht eine Vielzahl von ‚neuen‘ Kontexten, durch die Festlegungen aufgebrochen werden und ein Raum für Wahrnehmungsvielfalt und offene, fließende, spontane Formen eröffnet wird und bewahrt bleibt. So wirken auch die Deutungsversuche der Erzählerin ‚provisorisch‘, als ließen sie sich auch jederzeit wieder auflösen und verändern. Dies könnte man auch als Technik der Relativierung verstehen.

In einem Interview hat Tawada noch ein anderes Bild für das Schreiben in zwei Sprachen gefunden:

„Für mich ist es wichtig, daß ich in der Muttersprache und *gleichzeitig* in einer anderen Sprache schreibe. Dadurch, daß ich in zwei Sprachen schreibe, entdecke ich ständig schwarze Löcher im Gewebe der Sprachen. Aus diesen sprachlosen Löchern entsteht Literatur.“ (zit. n. Kloepfer / Matsunaga 2000: 2, Hervorhebung J.G.)

Das Motiv der Sprachlosigkeit tritt – scheinbar paradox – als eine Grundvoraussetzung für das Schreiben zwischen den Sprachen auf. Das Aufspüren der schwarzen, also sprachlich noch unausgefüllten Löcher, der Leerstellen wird zur

³ Krauß etwa sucht Tawadas Texte vor dem Hintergrund von Adornos „Konzeption ‚epischer Naivetät‘“ zu lesen (vgl. Krauß 2002: 58).

Schreibmotivation. Die schwarzen Löcher sind als dynamischer Freiraum zu verstehen, nicht als Lücken, die mit festen Bedeutungen gefüllt werden sollen. Das ‚gleichzeitige‘ Schreiben in zwei Sprachen verweist darauf, dass die Sprachen beim Schreibprozess interagieren; aus den Erkundungen dieses Sprachgewebes entstehen Texte.

Wahrnehmungs- und Schreibprozesse im Zwischenraum verweisen darauf, dass es keine festen, einseitigen Blickwinkel und Standpunkte, von denen aus wahrgenommen bzw. geschrieben wird, geben kann. Das kommt neueren theoretischen Ansätzen entgegen, denen zufolge es auch klar voneinander abgrenzbare Kulturen nicht gibt.⁴

Mit diesem Zwischen scheint ein kaum erreichbares Idealziel formuliert zu sein. So erscheint auch eine entsprechende Wunschvorstellung, die Tawada in einem Interview geäußert hat, als utopisch:

Ich möchte am liebsten zwischen zwei Ländern oder Kulturen meine Heimat haben; weder ein bestimmtes Land, noch eine bestimmte Kultur, sondern genau dazwischen. Dann hätte man den größtmöglichen Freiraum, die jeweilige Kultur von innen und von außen zu betrachten.

(zit. n.: Perthold 1992, 26)

In der literarischen Gestaltung hingegen, stehen andere Mittel und Verfahrensweisen zur Verfügung, so zum Beispiel der von Tawada in Szene gesetzte ‚neue‘ fiktiv-fremde Blick, der immer wieder erworben werden muss. Der literarisch gestaltete Zwischenraum ermöglicht das spielerische Ausloten von Distanzen, von Differenzen und in der sich daraus ergebenden Dynamik werden Einseitigkeit und Festlegung durch Wahrnehmungsvielfalt und Offenheit ersetzt.

⁴ Schmeling (2000: 350) fasst zusammen: „Nicht nur für die an Sprache und Literatur interessierten Wissenschaften stellt sich zunächst einmal die Frage nach der Brauchbarkeit der analytischen Kategorien, die im Zuge der Auseinandersetzungen über kulturelle Fremdheit und interkulturelle Kommunikation entstanden sind – darunter Bezeichnungen wie „Grenzkultur“, „Mischkultur“, „hybride Kultur“ oder auch Neuschöpfungen wie „Kultur des dritten Raumes. [...] Was auffällt, ist die metaphorische Qualität von Bezeichnungen, die dazu dienen, etwas auszudrücken, das mit traditionellen Vorstellungen von kultureller Homogenität und Abgeschlossenheit nicht vereinbar ist.“

Schreibend scheint sich Tawada dem zu nähern, was neuere Theorien als „Denken des Zwischen“ (Hohnstätter 1999: 237) zu fassen versuchen, was sich bei Tawada eher als Inszenierung des Wahrnehmens und Schreibens im Zwischen darstellt.

Die Erzählerin in dem literarischen Essay: „Über das Holz“ äußert, dass sie gern wegen des Gefühls von „Heimatlust“ nach Asien fahre und erläutert: „Die Heimatlust ist nicht der Heimatverlust. Das ist die Lust, die man empfindet, wenn man die eigene Heimat mit einem neuen Blick betrachtet.“ (Tawada 1996: 135) Die wechselseitige Verfremdung als dynamisches Verfahren hat Auswirkungen auf den Umgang mit Fremdheit. So schreibt z.B. Waldenfels, die Aneignung des Fremden ließe sich durch „Verfremdungsmotive und Verfremdungsverfahren“ durchbrechen. Diese Verfremdung sei ‚produktiv‘, da sie „ein Aussetzen selbstverständlicher Annahmen, ein Abweichen vom Vertrauten, ein Zurücktreten vor dem Fremden“ bewirke (Waldenfels 2000: 260). Das als fremd Wahrgenommene wird dadurch nicht durch Zuschreibungen vereinnahmt, sondern es bleiben – aus der Distanz – Freiräume erhalten.

Im Hinblick auf Wahrnehmungen Japans bzw. Europas betont Tawada in dem literarischen Essay mit dem in Zitatform dargebotenen Titel „‚Eigentlich darf man es niemanden sagen, aber Europa gibt es nicht‘“, dass diese nicht ‚natürlich‘ bzw. ‚authentisch‘, sondern immer ‚fiktiv‘ und durch Sichtweisen und Bilder ‚gebildet‘ werden (bzw. ‚sozialisiert‘ sind):

Japan existiert nicht in Europa, aber außerhalb Europas findet man Japan auch nicht. Ich muss mir, um Europa sehen zu können, eine japanische Brille aufsetzen. Da es so etwas wie eine ‚japanische Sicht‘, nicht gab, und gibt – und für mich ist das 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 oder abnehmen. Diese Brille ist durch meine Augenschmerzen entstanden und wuchs in mein Fleisch hinein, so wie mein Fleisch in die Brille hineinwuchs.

(Tawada 1996: 50)

Folglich entwirft auch Tawada in ihren Texten den ‚fremden Blick‘, der fiktiv ist und daher ständig neu erworben werden muss. Wahrnehmungen Europas geschehen dabei nicht durch *die* ‚japanische Sicht‘, sondern ‚*meine* japanische Brille‘ (die Brille ist ja auch etwas künstlich Hergestelltes). Der Gebrauch des Possessivpronomens unterstreicht, dass Fremdheit immer als Relation, als ‚Definition einer Beziehung‘ (Hahn 1999: 78) zu begreifen ist.

Und bei Tawada wird das Ausloten vielfältiger Fremdheits-Relationen zum offenen Spielraum, zum literarischen Verfahren. So werden vielfältige (fiktive) Definitionen von Fremdheit ins Spiel gebracht und dadurch relativiert; damit ist die Abkehr von festen, den Blick verengenden Zuschreibungen verbunden. Die Texte sind nicht festlegende Deutung, sondern Einladung zum Spiel. Sie lassen den Versuch erkennen, gewohnte Wahrnehmungs- und Schreibstrukturen zu umgehen und zu neuen zu finden. So lässt Tawada die Erzählerin in dem literarischen Essay ‚Der Klang der Geister‘ äußern:

In der Literatur beabsichtige ich wenigstens nicht, eine sinnvolle Botschaft zu vermitteln. Literarische Wörter flechten ein Netz, und dieses Netz fängt die Abfälle von Schwingungen auf. Die Abfall-Wörter fallen vom Himmel auf die Erde wie Sternschnuppen. Wenn sie gefallen sind, gehören sie nicht mehr zu dem Sternbild. Fragmente. Bruchstücke. Einzelteile. Eine Disharmonie herrscht zwischen den Fragmenten, die in einem Netz liegen. Ich weiß zwar nicht, wie das ehemalige Sternbild aussah, aber ich kann in diesem Netz selbst Linien ziehen und neue Sternbilder zeichnen. (Tawada 1996: 115)

2. „Wo Europa anfängt“ - Beispiel für die literarische Gestaltung eines Zwischenraums

Als Tawadas literarisches Debüt in deutscher Sprache gilt die 1991 erschienene ‚Erzählung‘ – so die Gattungsbezeichnung im Untertitel – ‚Wo Europa anfängt‘ aus dem gleichnamigen Band. Der Band umfasst zwei Erzählungen, die durchbrochen sind von zweisprachig präsentierten Gedichten und einigen transparenten Seiten, die im Verlauf der Lektüre Teile einer Sagengestalt zum Vorschein bringen. Während die erste, aus dem Japanischen übersetzte

Erzählung „Das Leipzig des Lichts und der Gelatine“ eine Reisebewegung von West nach Ost zu fassen sucht, steht in der Erzählung „Wo Europa anfängt“ eine Reise von Asien nach Europa im Mittelpunkt. Diese Reise ist aber nicht primär eine geographische. Eine Ich-Erzählerin versucht, sich dem Phänomen Europa möglichst unvoreingenommen anzunähern. Diese Suche nach Annäherung spiegelt sich in der Reisebewegung, dem Unterwegs mit Schiff und Bahn in Richtung Europa. Und unterwegs wird der Titel der Erzählung als Frage entworfen: Wo fängt Europa eigentlich an? Oder im Hinblick auf die Suchbewegung der Erzählerin: Wie kann man sich dem vielschichtigen Konstrukt Europa annähern? Auf der Reise sucht die Erzählerin nach ihrem Zugang zu Europa, fern der sehr unterschiedlichen, von den jeweiligen Standorten, Biografien, Erfahrungen, usw. verschiedener Personen abhängigen Zuschreibungen und Vorstellungen, mit denen sie vor, während, nach der Reise konfrontiert wird. Die Erzählung ist eine äußerst komplex verwobene „Mischform“, eine Art Textcollage aus (zwei) Reiseberichten, Tagebuch, Briefen, Lektüreerfahrungen, ‚Traumberichten‘, ‚Erzählungen in der Erzählung‘⁵, Erinnerungen usw. Wie hier anhand der Gattungen ist im Textverlauf ein Spiel mit Grenzen und Abgrenzungen vielfältiger Art erkennbar, so z.B. auch in Form eines Spiels mit unterschiedlichen Zeitebenen, von denen aus mit Bezug zur Reise erzählt wird.⁶

Die insgesamt 20 kurzen Kapitel sind in verwirrender Weise zusammengesetzt, eher assoziativ und sprunghaft. Darüber hinaus spielt die Erzählerin auch mit vermeintlich Erlebtem und Erfundenem und mit den ‚konventionellen‘ Funktionen der Gattungen ‚Reisebericht‘ und ‚Tagebuch‘:

Ich schrieb immer einen Reisebericht vor der Reise, damit ich während der Reise etwas daraus zitieren konnte. Denn als Reisende war ich oft sprachlos.

⁵ Vgl. Tawada (1991: 75): „Drei Jahre nach der Reise erzählte ich einer Frau [...]“.

⁶ So beginnen die ersten Sätze der insgesamt 20 kurzen Kapitel etwa mit: „Ein paar Monate vor der Reise...“ (Tawada 1991: 70), „Drei Jahre nach der Reise...“ (71), „Nachts...“ (81). Oder mit unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen: „Aus dem Tagebuch.“ (73, 76, 80), „Aus dem ersten Reisebericht“ (71, 74, 77, 83), usw.

Dieses Mal war es besonders günstig, daß ich meinen Bericht vor der Reise geschrieben hatte. Ich hätte sonst nicht gewußt, was ich von Sibirien hätte erzählen können. Ich könnte natürlich auch aus meinem Tagebuch zitieren, aber um ehrlich zu sein: das erfand ich nach der Reise, weil ich unterwegs keines geschrieben hatte. (Tawada 1991: 70)

Die Reisende ist sprachlos, *während* der Reise fixiert sie keine Wahrnehmungen und Erfahrungen und ‚schreibt sie folglich nicht fest‘. Und auch das vor und nach der Reise schriftlich Fixierte wird als ‚ausgedacht‘ und damit als losgelöst von tatsächlichen, ‚authentischen‘ Erfahrungen gekennzeichnet.

Schon der Beginn des Textes ist programmatisch. Zwei Vorstellungen werden einander gegenübergestellt. Die erste ist eine überlieferte, die von der Großmutter vermittelt wird: „Reisen hieß für meine Großmutter, fremdes Wasser zu trinken. Andere Orte, anderes Wasser. Vor einer fremden Landschaft müsse man sich nicht fürchten, aber fremdes Wasser könne gefährlich sein.“ Das ‚fremde Wasser‘ in der Erzählung der Großmutter bewirkt Verwandlung (plötzliches Altern) und Verschwinden. Dieser sozialisierten, als eine Art Märchen im kollektiven Gedächtnis verankerten Vorstellung steht die eigene, ‚kindliche‘ der Ich-Erzählerin entgegen:

Ich, als kleines Mädchen, glaubte nicht daran, daß es fremdes Wasser gebe, denn ich dachte immer, der Globus sei eine Wasserkugel, auf der viel kleine und große Inseln schwimmen, das Wasser müsse überall gleich sein. Im Schlaf hörte ich manchmal das Rauschen des Wassers, das unter der Hauptinsel Japans floß. Die Grenze, die die Insel umschloß, bestand auch aus Wasser, das als Welle ununterbrochen ans Ufer schlug. Wie kann man wissen, wo der Ort des fremden Wassers anfängt, wenn die Grenze selbst aus Wasser besteht?
(Tawada 1991: 67f.)

Schon hier wird die Zuschreibung ‚fremdes Wasser‘ als ‚unnatürliche‘, intendierte Abgrenzung enthüllt. Der Begriff der Grenze, wie auch der Fremdeheitsbegriff, erscheinen in der scheinbar kindlichen Vorstellung nicht als starr und klar fassbar, sondern als fortwährend veränderlich. Auf diese frühe

Vorstellung greift die Erzählerin im Verlauf ihrer Reise noch mehrfach zurück.⁷ Der Grenzbegriff in Verbindung mit Wasser, dessen Fließen für Beweglichkeit steht, wird sozusagen entgrenzt, erscheint als multiperspektivisch auslegbar und wird dadurch relativiert und dynamisiert.

Krauß deutet in Anlehnung an die in Tawadas Texten häufig auftauchende Wassermetaphorik:

[...] jenes Element, das eine Form nur situativ und durch äußeren Zuschnitt gewinnt, das fließende Bewegtheit buchstäblich bedeutet, aber auch den poetologischen Bezug ‚Sprache‘ (eine Art Buchstabenflut) konnotiert - Wasser hält die Dinge wie ihre Darstellung im Fluß, dient selbst nicht als einsinnig übersetzbares Substitut, sondern eher als Metapher, die unterschiedliche Kontexte fortlaufend interagieren läßt. Als Poetologie in nuce gibt die Wassermetaphorik zu lesen, wie Grenzen und folglich Identitäten buchstäblich verflüssigt werden. (Krauß 2002: 61)

Das Spiel mit Kontexten führt zur Verflüssigung von vermeintlich festen Grenzen und Abgrenzungen. Die Wassermetaphorik signalisiere zudem „die Abkehr vom festen Standpunkt und Hinwendung zum dynamischen Zwischenraum“ (Krauß 2002: 61). Wie auch diese Formulierungen zeigen, lassen sich Tawadas Texte, ihre ‚Mischformen‘, nur in ‚beweglichen Begrifflichkeiten‘ charakterisieren.

Ein solcher Zwischenraum wird nun im weiteren Textverlauf entworfen. Nicht das vorläufige Reiseziel Moskau wird zum Anziehungspunkt der Ich-Erzählerin, sondern das Unterwegs durch Sibirien, das Zwischen. Zu einem Mitreisenden sagt sie:

⁷ So z.B. als ihr ein Mitreisender, während sie einen ‚Omul‘ (= einen Fisch) isst, erzählt, der Baikal sei früher ein Meer gewesen. Das löst folgende Assoziationen in ihr aus: „Aber wie war es möglich, daß es hier, mitten auf dem Kontinent, ein Meer gab? Oder ist der Baikal ein durchgehendes Loch im Kontinent? Dann wäre meine kindliche Vorstellung, daß der Globus eine Wasserkugel sei, doch richtig gewesen. Das Wasser des Baikals wäre dann die Oberfläche der Wasserkugel. Ein Fisch könnte durch das Wasser hindurch die andere Seite der Kugel erreichen.“ (Tawada 1991: 77f.). Wieder tritt das Wort „durch“ auf, hier in der Möglichkeit, die Oberfläche zu durchschwimmen. Dies kann als Vorausdeutung auf die ‚Schlussvision‘ der Erzählung gedeutet werden.

„Eigentlich interessiert mich Moskau nicht sehr, aber Sibirien möchte ich gerne einmal erleben.“ „Was möchten Sie in Sibirien erleben?“ [...] „Ich weiß es noch nicht. Vielleicht garnichts [sic] Besonderes. Aber wichtig ist, daß ich *durch* Sibirien fahre.“ Je länger ich redete, desto unsicherer wurde ich. Er ging zu einem anderen Passagier, und bei mir blieb nur das transparente Wort *durch*.“ (Tawada 1991: 69, Hervorhebung Y. T.)“

Sibirien ist offenbar noch nicht mit (festen) Vorstellungen und Anschauungen besetzt und daher noch offen für vielfältige Wahrnehmungen. Dadurch wird Sibirien zu einer Art Zwischenraum, zu einem Transitraum. Der Vorstellung diesen zu durch-fahren wird eine besondere Bedeutung zugemessen, wobei das Wort „durch“ ausdrücklich als ‚transparent‘, also als durchsichtig und durchschaubar betont wird.

Der Begriff der Grenze erscheint im Verlauf der Reise als abhängig von unterschiedlichen Faktoren und Perspektiven, so z.B. von der persönlichen Lebenssituation des Betrachters, und erfährt dadurch eine Erweiterung. So äußert eine Mitreisende aus Russland, die ihre Mutter in Moskau besuchen möchte: „Seitdem ich geheiratet habe und in Nachodka wohne, ist meine Mutter hinter Sibirien“ (Tawada 1991: 73). Die Veränderung der Lebenssituation verändert also den Blickwinkel. Die Erzählerin erkennt: „Sibirien ist also die Grenze zwischen hier und dort, dachte ich, was für eine breite Grenze!“ (Tawada 1991: 73). ‚Hier und dort‘ erscheinen als diffuse und jederzeit mit wechselnder Perspektive veränderliche Kategorien der Abgrenzung, Sibirien als offener, ‚beweglicher‘ und daher nicht klar abgrenzbarer Zwischenraum. Görner formuliert: „Grenzen, Schwellen, Übergänge sind Bezeichnungen für ein Dazwischen“, wo man einen „Spielraum“ findet (Görner 2001: 9).

‚Europa‘ hingegen ist, je nach Perspektive, bereits mit verschiedenen Anschauungen besetzt. Es herrscht aber (je nach kulturspezifisch geprägtem Abgrenzungsmuster) Uneinigkeit unter den Reisenden, wo Europa denn eigentlich anfange. In einem ‚Brief‘ an die Eltern schreibt die Erzählerin:

Europa fängt nicht erst in Moskau an, sondern schon vorher. 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 mitten auf der Wiese wie ein einsamer Zollbeamter. ‚Wir sind schon in Europa!‘ rief ich zu Mascha, die im Abteil Tee trank. ‚Ja, hinter dem Ural ist alles Europa‘, antwortete sie ungerührt, als ob es nichts zu bedeuten hätte [...]. Ich ging zu einem Franzosen, dem einzigen Ausländer im Wagen außer mir, und erzählte ihm, daß Europa nicht erst in Moskau anfinde. Er lachte kurz und sagte, Moskau sei NICHT Europa. (Tawada 1991: 82f., Hervorhebung Y.T.)

Es wird nochmals deutlich, dass Grenzen unterschiedlich konstruiert und festgelegt werden. Das unbeholfen, verloren, absurd wirkende und offenbar willkürlich platzierte Schild, ein vereinzelt Zeichen, zeigt nur unbestimmte Richtungen an und verweist eher darauf, dass Europa und Asien nur vage voneinander abgrenzbar sind. Wo fängt das vermeintlich Fremde also an?

Die Suche der Reisenden überträgt sich auch auf den Leser. Dieser muss versuchen, sich durch die Vielfalt der im Text angebotenen und komplex miteinander verwobenen Textsorten und Assoziationsstränge zu finden. Das ständige ‚Irritiertsein‘ ist Leseerfahrung und provoziert fortwährend ein Wechseln des Blickwinkels.

Auch die ‚Vision‘ am Ende des Textes präsentiert sich als Rätsel, das es für den Leser zu lösen gilt. Inszeniert wird nur scheinbar eine Ankunft des Zuges in Moskau, eigentlich handelt es sich um eine fiktive Form der Annäherung an Europa. Bei der ‚Ankunft‘ fließen alle im Textverlauf auftauchenden Bilder zusammen und verschwinden schließlich wieder im Zuge einer ‚unmöglichen‘, einer ‚transzendierenden‘ Bewegung: Die Erzählerin trinkt Wasser aus einem Teich im Bahnhof und springt in ihren eigenen Bauch. Damit vollzieht sie sozusagen eine ‚Umdrehbewegung‘, wobei die Grenze zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ durchlässig wird, wie auch die Unterscheidung, wo ‚innen‘ beginnt und wo ‚außen‘. Das hat Auswirkungen auf ihre Wahrnehmungen. Sie nimmt eine Verwandlung der einzelnen, auseinander fallenden Buchstaben des Wortes Moskau wahr, die assoziativ noch einmal die vor und während der Reise aufgetauchten Bilder aufgreifen. Der Buchstabe A schließlich wird in der Wahrnehmung der Erzählerin

[...] 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.
(Tawada 1991: 87)

Eigentlich führen zwei aus unterschiedlichen Perspektiven als solche definierte ‚Tabubrüche‘ zu ihrer Form der Annäherung. Denn Wasser aus einem Teich am Bahnhof hatte sie bereits getrunken – dieses Wasser erscheint in der Geschichte der Großmutter als ‚fremd‘ und daher gefährlich – und nun beißt sie in den für sie ‚fremden‘ Apfel, was eine Anspielung auf den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies sein mag (wobei die Schlange eine unterschiedliche Rolle hat: dort warnt sie, hier verführt sie). Sie hat also gewissermaßen eine zweifache Fremdheit in sich aufgenommen, besteht aber nun selbst aus dem ‚Fremden‘, da die Grenze zwischen ‚Außenwelt‘ und ‚Ich‘ im Zuge der Umdrehbewegung nicht mehr festgelegt werden kann. Damit verbunden ist Schutzlosigkeit, ‚Stille‘ und ‚Kälte‘ werden spürbar.

Interessant ist, dass offenbar erst das Verschwinden der unterschiedlichen Bilder ‚vor den Augen‘ Annäherung an Europa schafft. Auffällig ist auch, dass dieser Prozess auf Sibirien zurückverweist, also auf den Zwischenraum, der eine Abstreifung von auf unterschiedliche Weise vorgeprägten Bildern ermöglicht. Ein Zitat aus dem literarischen Essay ‚Eigentlich darf man es niemanden sagen, aber Europa gibt es nicht‘“ (und der Titel des Essays unterstreicht noch einmal, dass Europa ein aus vielfältigen Vorstellungen und Zuschreibungen gebildetes Konstrukt ist und es daher ‚ein‘ klar fassbares Europa nicht gibt) kann hier zur Verdeutlichung hinzugezogen werden. Dort heißt es:

Die Bilder haben immer – direkt oder indirekt – mit der optischen Wahrnehmung zu tun. Ich möchte aber Europa nicht mehr optisch, sondern mit meiner 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. (Tawada 1996: 50f.)

Hier wird der Wunsch nach eigenen, von außen unbeeinflussten und nicht mehr auf den optischen Sinn gestützten Wahrnehmungen Europas zum Ausdruck gebracht. Das Überschreiten von Grenzen der Betrachtung, von Wahrnehmungsgrenzen und das Durchschreiten von Oberflächen wird dabei zum Anziehungspunkt: „Der Übergang ist mithin auch der transitorische Ort, an dem sich das Unverhoffte, Ungewöhnliche ereignen kann.“ (Görner 2001: 10).

Es scheint, als habe Tawada in der Erzählung „Wo Europa anfängt“ eine nur in der literarischen Gestaltung mögliche Form der Annäherung durch eine ‚unmögliche‘ Form der Überschreitung von Wahrnehmungsgrenzen inszeniert: „Für mich ist Literatur eine Chance, das Unsagbare in Worte zu bringen.“ (zit. nach Surkus 2000: 20).

Im Zuge dieser Annäherung gelingt durch das Durchqueren des Zwischenraums eine Abstreifung, Befreiung von sozialisierten und von fremdbestimmten Sichtweisen beeinflussten Bildern. Dadurch scheint ein ‚Nullpunkt‘ erreicht, von dem aus unbefangen, fern von vorgezeichneten Ordnungen geschrieben werden kann.

Literatur

- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987 [1972].
- Gelzer, Florian: „Sprachkritik bei Yoko Tawada“, *Waseda-Blätter* 7 (2000), 73-101.
- Görner, Rüdiger: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.
- Hahn, Alois: „Eigenes durch Fremdes. Warum wir anderen unsere Identität verdanken“. J. Huber, M. Heller (Hrsg.): *Konstruktionen Sichtbarkeiten*. Wien, New York: Springer (Edition Voldemeer), 1999, 61-87 (Interventionen, Bd. 8).
- Hohnsträter, Dirk: „Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers“. Benthien, Claudia; Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (Hrsg.): *Über Grenzen: Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1999, 231-244.
- Kloepfer, Albrecht: „Auseinandernehmen, zusammensetzen. Porträt der Akutagawa-Preisträgerin Yoko Tawada“, *Japan aktuell* Juni/Juli (1993), 20-21.
- Kloepfer, Albrecht / Matsunaga, Miho: „Yoko Tawada“, *KLG* 3,64 (2000), 1-18.
- Krauß, Andrea: „’Talisman’ – ‚Tawadische Sprachtheorie‘“. Blioumi, Aglaia (Hrsg.): *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: Iudicium 2002, 55-77.
- Perthold, Sabine: „Eine Seeszunge schlüpfte in meinen Mund“, *Falter* 11 (1992), 26.
- Reeg, Ulrike: „Autorinnen aus dem asiatischen Kulturraum“. Chiellino, Carmine (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, 263-273.
- Schmeling, Manfred: „Mischung als Konzept. Ein Aspekt kultureller Grenzüberschreitung in Kulturwissenschaft und literarischer Praxis“. Marti, Roland (Hrsg.): *Grenzkultur – Mischkultur?* Saarbrücken: SDV 2000, 349-365 (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung; 35).

- Spinner, Kaspar H.: „Von der Werkinterpretation über die Rezeptionsästhetik zur Dekonstruktion“. Geppert, Hans Vilmar; Zapf, Hubert (Hrsg.): *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Bd. I, Tübingen: A. Francke Verlag, 2003, 259-270.
- Surkus, Andrea: „Reisende Seele und die Erotik des Bleistifts“, *Süddeutsche Zeitung* 65 (2000), 20.
- Tawada, Yoko: *Wo Europa anfängt*. Tübingen: Konkursbuch-Verlag 1991.
- Tawada, Yoko: *Talisman: literarische Essays*. Tübingen: Konkursbuch-Verlag 1996.
- Tawada, Yoko: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen: Konkursbuch-Verlag 1998.
- Tawada, Yoko: „Der Schriftkörper und der beschriftete Körper“. Krupp, Ute-Christine; Janssen, Ulrike (Hrsg.): *Zuerst bin ich immer Leser. Prosaschreiben heute*. Edition Suhrkamp 2000, 70-79.
- Waldenfels, Bernhard: „Zwischen den Kulturen“, *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 26 (2000), 245-261.

