

Iris Hermann

### Hybride Relektüren in Yoko Tawadas Theaterstück *Kafka Kaikoku*

Yoko Tawada ist eine singuläre Autorin. Sie schreibt auf Deutsch und auf Japanisch, und in den letzten Jahren hat sie mitunter Texte produziert, die in beiden Sprachen zugleich verfasst sind. Sie ist *die* Autorin des kulturellen Austauschs zwischen Japan und Deutschland – und dort, wo sie theoretische Überlegungen anstellt, auch darüber hinaus.<sup>1</sup> Als Slawistin bezieht sie zudem Russland mit ein, so etwa in ihrem ersten Text *Wo Europa anfängt*, dem Bericht einer Reise in der transsibirischen Eisenbahn, die sie schließlich nach Deutschland führt.<sup>2</sup>

Yoko Tawada ist nicht nur in mehreren Sprachen, sondern auch in verschiedenen Gattungen zu Hause: in ihren das Sprechen und die Sprache reflektierenden Erzählungen, in der Lyrik ebenso wie in ihren

---

<sup>1</sup> Christine Ivanovic fällt zudem ihr „Spannungsverhältnis zur Muttersprache“ auf: „Im Gegensatz zu den meisten anderen AutorInnen, die in ihren Schriften den Sprachwechsel ins Deutsche vollzogen haben, fällt bei ihr das besondere, teils offen thematisierte, teils unterschwellig mitsprechende, meist jedoch konstitutiv eingesetzte Spannungsverhältnis zur Muttersprache auf, in welches sie ihre Texte rückt [...]“. Christine Ivanovic: Aneignung und Kritik: Yoko Tawada und der Mythos Europa. In: *Etudes Germaniques* 63 (2008), 1, S. 131-152, hier S. 131. Tawadas stets präsente Sprachreflexion versteht Ivanovic als „konsequentes Abtasten der Sprache“ (ebd., S. 132). Das ist bemerkenswert deshalb, weil diese Formulierung die Sprachreflexion Tawadas als einen körperlich-sensitiven Vorgang versteht, der auch in *Kafka Kaikoku* eine Rolle spielt.

<sup>2</sup> Yoko Tawada: *Wo Europa anfängt*, Tübingen 2006. Karl Esselborn fasst diesen 1988 geschriebenen Text als einen keineswegs traditionellen Reisebericht auf: „Statt eines traditionellen Reiseberichts wird hier eine postmoderne Collage von früheren und späteren Aufzeichnungen, von Märchen, Mythen, Träumen, von Erinnerungen und Erwartungen geboten, verbunden mit poetologischen und kulturellen Reflexionen, speziell zur Frage der Grenzziehung (nicht nur zu Europa) und der kulturellen Identitäten. Im Zentrum steht dabei der Transitraum selbst und das Prinzip des Unterwegsseins und Ankommens.“ Karl Esselborn: Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt. Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas. In: *Arcadia – International Journal for Literary Studies* 42, Heft 2 (2007), S. 240-262, hier S. 243.

Dramen, die sie selber durchweg als Theaterstücke ansieht und die deshalb auch hier so bezeichnet werden. In ihrer Literatur werden die Bedingungen, unter denen diese entstehen, immer mit reflektiert.<sup>3</sup> Fast jedes beobachtete kulturelle Phänomen wird dann zum Reflexionsgegenstand, der aus verschiedenen kulturellen und das heißt auch kulturhistorischen Traditionen heraus betrachtet wird und so Einsichten hervorruft, die über die jeweilige kulturelle Herkunft hinausgehen und die Erfahrungen berücksichtigen, die der Flexibilität moderner Lebensentwürfe entsprechen. So ist es auch in einem ihrer neuesten Theaterstücke: *Kafka Kaikoku*, das schon im Titel eine kulturelle Hybridität in sich trägt: *kaikoku* heißt auf Japanisch Öffnung.

### 1. Hybride Relektüren: Kafka, Izumi und die japanische Legende Yashagaike

Dem Titel entsprechend bildet die Auseinandersetzung mit Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* die Basis des Stückes. In einem Interview anlässlich der Aufführung ihres Stückes in Berlin verdeutlicht Yoko Tawada, worum es in ihrem Stück geht: „Es geht um das deutsche Wort ‚Ungeziefer‘. In Kafkas *Verwandlung* verwandelte sich Gregor Samsa in ein Ungeziefer. In Kluges etymologischem Wörterbuch bedeutete das Wort ursprünglich ‚ein unreines Tier‘, wahrscheinlich ‚ein nicht zum Opfer geeignetes Tier‘. Als Ungeziefer konnte Samsa nicht mehr als Kaufmann arbeiten. Oder: Er musste nicht mehr arbeiten. Es hieß, dass er die Schulden seiner Eltern abzahlen müsse, aber später, als er nicht mehr arbeitete, ist das anscheinend kein Problem mehr für die Eltern. Wie können wir das verstehen? Die Geschichte endet mit der Hoffnung auf die Hochzeit seiner Schwester. Wie ist dieses Bild der Zukunft zu verstehen? Es geht um diese Fragen in meinem Theaterstück, das eine Adaption von Kafkas *Verwandlung* ist.“<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> In diesem Sinne sind ihre Theaterstücke auch nach Hans Thies Lehmann als postdramatisch zu bezeichnen.

<sup>4</sup> Das Interview ist nachzulesen in den Veröffentlichungen des Deutsch-Japanischen Zentrums in Berlin: <http://www.jdzb.de/fileadmin/Redaktion/PDF/veroeffentlichungen/echo/echo93d.pdf> (Zuletzt aufgerufen am 15.03.2013.).

Zum anderen geht es aber auch um die Öffnung (*kaikoku*) Japans nach Westen, genauer nach Europa und insbesondere nach Preußen. Am 24. Januar 1861 unterzeichneten Japan und Preußen einen Handelsvertrag, wenige Jahre später begann in Japan die Meiji-Epoche mit ihren Reformen: Vom Feudalstaat wurde Japan schließlich zur imperialen Großmacht. Auch darauf nimmt Yoko Tawada Bezug:

Ende des 19. Jahrhunderts öffnete Japan seine bescheidenen Türen, die über 250 Jahre geschlossen waren, zur Welt. Preußen wurde als ein Vorbild für die Modernisierung Japans ausgewählt, weil dieses Land eine schnelle Entwicklung hinter sich hatte. Was bedeutet aber die Schnelligkeit für die Kultur und für die Menschen? Gespenster, Geister, Fantasiefüchse und andere Figuren aus der Edo-Zeit hatten zum Beispiel nicht genug Zeit zum Verschwinden. So erscheinen sie heute noch mitten in der modernen Technik, in Manga und Anime. Aber die erzwungene Schnelligkeit hat die Menschen auch müde gemacht. Japan raste durch die Modernisierung, die Militarisierung, die Kolonialisierung anderer asiatischer Länder, die Kriege, die Demokratisierung, die Industrialisierung usw., einfach um mitzuhalten. Jetzt ist die Zeit gekommen, sich auszuruhen und gleichzeitig einen kritischen Rückblick auf die eigene Geschichte zu werfen.<sup>5</sup>

Im Mittelpunkt des Stücks steht demnach auch die Modernisierung Japans, seine Öffnung für kulturelle Einflüsse aus Europa, das seinerseits, im Gegenzug, zum Beispiel die japanische bildende Kunst begierig aufnahm.<sup>6</sup> Yoko Tawada beleuchtet in einer globalisierten Welt, in der es normal geworden ist, nicht mehr dort zu leben, wo man geboren ist, bzw. eine Sprache zu sprechen, die nicht die eigene Muttersprache ist, den Beginn dieses Prozesses für Japan und Preußen. In ihrem Stück tritt zusätzlich zur Figur des Izumi noch eine gleichnamige Erzählerfigur auf, die beide auf den japanischen Autor Izumi Kyôka verweisen. Izumi ist nach Tawadas Auffassung derjenige Autor, der nach der Modernisierung Japans die „Geister der Edo-Zeit nicht

---

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Zum Japonismus in der europäischen Kunst s. u. a. Claudia Delank: *Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. München 1996.

vergessen, sondern in die moderne Sprache gerettet hat“<sup>7</sup>. *Kafka Kaikoku* bezieht sich auf Izumis Stück *Yashagaike*, das in Tokyo 1913 erschienen ist, also nur ein Jahr nach der Publikation der *Verwandlung*. Worum geht es in diesem Stück, auf das mehrfach in Tawadas Stück Bezug genommen wird?

Die Handlung spielt zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Ein Bergdorf leidet unter der Dürre. Obwohl die Dürre anhält, nutzt die Dorfbevölkerung den See und einen Bach nicht, weil sie Angst vor einem Drachen hat, der im See hausen soll. In der Nähe des Dorfes wohnen Akira und Yuri bei einem kleinen Bach. Akira, der aus Tokyo in das Dorf kam, wurde die Aufgabe übertragen, dreimal am Tag die Tempelglocke zu läuten. Er lebt nur dort, weil er einerseits seine Frau liebt und andererseits, um den Pakt mit der Prinzessin Shirayuki zu erfüllen, die Gefangene des Bergsees ist, sich aber nach ihrem Geliebten sehnt. Solange die Glocke ertönt, ist ihr jedoch auferlegt, im Bergsee zu bleiben und so die Dorfbevölkerung vor Flutkatastrophen zu schützen. Als Gakuen, ein früherer Jugendfreund Akiras an ihrem Haus vorbeikommt, gehen Akira und Gakuen zum Teufelssee. Yuri fürchtet sich, dennoch unternehmen beide Männer die nächtliche Wanderung. Yuri bleibt allein zurück und wird von den Dorfbewohnern bedrängt, die wegen der Dürre um ihre Existenz fürchten. Ein Regenritual, in dem Yuri als Opfer gewählt wird, soll den ersehnten Niederschlag bringen. Sie wird dazu auf den Rücken eines schwarzen Stiers gebunden. Akira kann den Regenzauber jedoch verhindern, als er plötzlich zurückkehrt. Das Dorf ist aufgebracht, Akira wird jedoch unter der Auflage, er möge sich von Yuri trennen, Unversehrtheit gewährt. Weil er sich weigert, zu gehen und Yuri zu verlassen, entsteht eine ausweglose Situation, aus der Yuri nur die Möglichkeit des Suizids sieht. Akira folgt ihr in den Tod. So läutet niemand mehr die Glocke, mit der die Prinzessin Shirayuki an ihren Pakt gebunden wird, und deshalb erlangt sie die Freiheit. Am Ende des Stücks reißt eine große Flutwelle das Dorf in die Tiefe.

---

<sup>7</sup> Yoko Tawada im schon erwähnten Interview (siehe Anm. 4).

Tawada spielt in ihrem Stück auf die Legende, auf der Izumis Stück basiert, womöglich gerade deshalb an, weil sie wie bei Kafka eine Opfergeschichte erzählt. Aber während Gregor als Ungeziefer kein Opfer mehr sein kann, wird bei Izumi Yuri zum Opfer. Doch auch sie entzieht sich dem Opfersein durch ihre Selbsttötung. Yoko Tawada verbindet die beiden Texte jedoch nicht sehr eng miteinander, ihr Bezug aufeinander bleibt vage. Sie stehen als heterogen wirkende Bestandteile des Theatertextes nebeneinander, fast unverbunden, und konfrontieren die Zuschauer vor allem mit magischen Ungeheuern (in Yashagaike und in Tawadas Stück steht etwa eine riesige Wasserschlange im Mittelpunkt), die aus der Vormoderne hinübertagen in die Moderne, aber es bestehen zwischen ihnen keine thematisierten gemeinsamen Bezüge oder andere Ähnlichkeiten. Es ist Tawadas Theater eigentümlich, dass es Relikte aus vormodernen Zeiten wiederbelebt und in einen modernen Hintergrund hineinmontiert. Welche Funktionen verbinden sich mit ihnen in Tawadas Stück?

## 2. Verwandlungsprozesse in *Kafka Kaikoku*

Inszeniert wurde Tawadas Stück vom Theater Lasenkan, das seit 1996<sup>8</sup> kontinuierlich mit Yoko Tawadas Texten arbeitet. In der Theaterpraxis dieses Theaters findet sich wieder, was Yoko Tawada auch in ihren Texten selbst realisiert, die Begegnung zwischen Ost und West, Japanisch und Deutsch. In der Theaterpraxis von Lasenkan spielen deutsche und japanische Schauspieler und Schauspielerinnen zusammen. *Kafka Kaikoku* ist als eine Art magisches „Traumspiel“ aufgeführt worden, es enthält surreale Momente, die von Anfang an das Stück bestimmen. Am Anfang des Stücks heißt es aus dem Munde des Erzählers Izumi sowie aus dem der Figur Izumi:

---

<sup>8</sup> Zur Theaterpraxis von Lasenkan siehe Saburo Shimada: Der Erinnerung einen Namen geben. Über Sancho Pansa und andere Publikationen von Stücken Tawadas; Maria Eugenia de la Torre: Transformierte Transformationen: Lasenkans mehrsprachige Inszenierungen von Sancho Pansa. Beide Texte in: Christine Ivanovic (Hg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen 2010, S. 57-70.

*Izumi als Erzähler* Als ich eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand ich mich in meinem Bett zu einem Europäer verwandelt.

*Izumi* Was ist mit mir geschehen? Ist es ein Traum?

*Izumi als Erzähler* Zu meinem Erstaunen sprach ich auch noch deutsch.

*Izumi* Wo ist mein Futon?

*Izumi als Erzähler* Ich schob mich auf den Rücken langsam näher zum Bettpfosten, um den Kopf besser heben zu können, und fand die juckende Stelle, die mit lauter kleinen weißen Pünktchen besetzt war.

*Izumi* Es juckt!

*Izumi als Erzähler* Die Moderne juckte!<sup>9</sup>

Der Regisseur Saburo Shimada hat in seiner Berliner Aufführung<sup>10</sup> die Rolle des Erzählers Izumi mit einer deutschen Schauspielerin besetzt (Franziska Piesche), dadurch vermeidet er jede realistische Rezeptionsmöglichkeit. So werden nicht nur die kulturellen Herkünfte vertauscht, sondern auch die Genderzuordnungen verschieben sich. Es entsteht so eine hybride dritte Sphäre,<sup>11</sup> weder etwas rein Japanisches, noch etwas rein Deutsches, weder eine Adaption von Izumi, noch eine von Kafka, sondern ein surreales Mosaik aus Versatzstücken der verschiedenen Kontexte: den deutschen, japanischen, „kafkaesken“ Bildern und dazu Bildern aus der vormodernen Edozeit, wie sie bei Izumi Kyôka durch seine Texte, geschrieben am Anfang der japanischen Moderne, hindurchschimmern. Wie jedoch sind die verschiedenen Elemente miteinander verwoben?

Kafkas Text von 1912 bildet die Basis des Dramas, das mitunter bis in Einzelheiten dem Text der Erzählung folgt. Die Affinität von Yoko

---

<sup>9</sup> Yoko Tawada: *Kafka Kaikoku*. In: Dies.: *Mein kleiner Zeh war ein Wort. Theaterstücke*. Tübingen 2013, S. 271-284, hier S. 272.

<sup>10</sup> Im Japanisch-Deutschen Zentrum am 9.-18.2. 2011.

<sup>11</sup> Zum Begriff des Hybriden siehe vor allem Homi K. Bhabha: *The location of culture*. New York 1994.

Tawadas Werk zu dem Kafkas<sup>12</sup> ist spätestens seit ihrer Dissertation *Spielzeug und Sprachmagie* offenkundig, in der sie sich u. a. mit Kafkas Erzählung „Blumfeld, ein älterer Jungeselle ...“ auseinandersetzt. Angeregt durch Walter Benjamins Kafkalektüre, interpretiert sie den in Kafkas Blumfelderzählung vorkommenden Nähkasten als poetologisches Bild, auch das Spielzeug (Kreisel und Ball) rückt sie in diese Dimension. Kafkas Schreiben generell begreift sie von seinen Verwandlungsbildern:

Kafkas Texte sind mit der Rückseite des bestickten Stoffes vergleichbar. Während die Sprache eine Bahn erhält, erscheinen zugleich immer mehr verworren wirkende Bilder. Beim Sticken werden durch die Erstellung eines Musters jene Linien, die auf der Vorderseite versteckt werden, auf der Rückseite sichtbar und bilden Spuren, die an entstellte Bilder erinnern. Die Entstellung der Bilder bei Kafka funktioniert also keineswegs beliebig, sondern die entstellten Bilder entstehen dadurch, daß die Linien der Vergessenheit monströse Gestalten zeichnen.<sup>13</sup>

„Monströse Gestalten“ gibt es tatsächlich bei Kafka in vielen Texten. Die Erzählung von der Verwandlung des Handelsreisenden Gregor in ein Ungeziefer ist eine solche Imagination des Schreckens und zugleich eine Erzählung vom versteckten Begehren und seiner unverhofften Realisierung.<sup>14</sup> Sie ist eine entschieden ambivalente Geschichte, in der schlussendlich die Schrecken überwiegen, weil die Verwandlung nicht zu einer Befreiung führt, wenn sie auch am Beginn der Erzählung Gregor mit positiven Veränderungen seines Körpers und den mit ihnen verbundenen Möglichkeiten konfrontiert. Hansjörg Bay hat diese

---

<sup>12</sup> Vor allem Hansjörg Bay hat Tawadas Nähe und Distanz zu Kafkas Werk thematisiert. Vgl. dazu vor allem: A und O. Kafka – Tawada. In: Ivanovic: *Yoko Tawada*, S. 149-169.

<sup>13</sup> Yoko Tawada: *Spielzeug und Sprachmagie*. Tübingen 2000, S. 151.

<sup>14</sup> Eine der ersten Lektüren, die die Erzählung in dieser Hinsicht auffassen, findet sich bei Hans Helmut Hiebel: *Franz Kafka. Kafkas Roman ‚Der Prozeß‘ und seine Erzählungen ‚Das Urteil‘, ‚Die Verwandlung‘, ‚In der Strafkolonie‘ und ‚Ein Landarzt‘: Begehren, Macht, Recht. Auf dem französischen Strukturalismus (Lacan, Barthes, Foucault, Derrida) beruhende Textanalysen*, Hagen 1987.

Ambivalenz betont, wenn er im Kontext der Kafkarezeption Yoko Tawadas über Gregors Verwandlung schreibt:

Als ungeheures Ungeziefer beschreitet er nolens volens eine Fluchtlinie (Deleuze/Guattari 1976, 19), die hinausweist aus dem Verhaftetsein in jener Welt, die ihm eine verhasste Existenzweise auferlegte. Und auch wenn dieser Weg mit schmerzlichen Verlusten verbunden ist, eröffnet er doch auch neue Möglichkeiten, etwa die einer ‚fast glücklichen Zerstretheit‘ (KKAD, 159) im richtungslosen Herumkriechen an den Wänden oder im freien Schwingen an der Zimmerdecke. Während ihm die Verfügung über den kulturellen Code der Sprache zunehmend abhanden kommt, meint Gregor in einer neuen Empfänglichkeit für Musik sogar den ‚Weg zu der ersehnten unbekannteren Nahrung‘ (ebd., 185) zu erkennen. Wenn schon nicht den Schritt in die Freiheit, so stellt die Verwandlung also doch zumindest einen ‚Ausweg‘ dar, eine Fluchtmöglichkeit, die er in seinem Beruf als ‚Reisender‘ (ebd., 115) paradoxerweise nie hatte finden können. Dieser Ausweg jedoch, darauf haben Gilles Deleuze und Félix Guattari hingewiesen, erweist sich im Verlauf der Erzählung als blockiert.<sup>15</sup>

Gregor kann sich nicht mehr artikulieren, er hat seine ursprüngliche Sprache verlernt. Das ist, zugespitzt, die Situation dessen, der in einen neuen Kulturkreis kommt. Er nimmt Abstand von den alten Artikulationsmöglichkeiten, die neuen aber müssen erst noch entwickelt werden. Wie wird man ein solches „Ungeziefer“? Welchen Anteil hat der Prozess der Moderne daran mit seinen spezifischen Entzäuberungen einerseits und der Rückkehr des Verdrängten andererseits? Weder die Figur des Gregor noch der Izumi des Stücks von Yoko Tawada wollen Opfer eines ambivalenten Moderneprozesses sein. Izumi als alter ego Gregors und wohl auch der Figur Kafkas im Stück irrt schon zu Beginn zwischen einem japanischen und einem deutschen Frühstückstisch hin und her, er ist als Europäer aufgewacht und verwandelt sich später in eine Ratte. In Europa ist die Ratte das Ungeziefer par excellence, in Japan werden mit ihr auch Klugheit, Fleiß und

---

<sup>15</sup> Bay, A und O, S. 154.



Humor verbunden: „Am Ende wird er zu einer Ratte. Die Ratte wird hier aber nicht als ekelhaftes Tier dargestellt, sondern als kluges, bescheidenes, fleißiges Säugetier.“<sup>16</sup>

Das Stück nimmt permanent neue Bewertungen von Traditionen und deren Kontexten vor, es zeigt stete Verwandlungen, und doch fokussiert der Blick sich auf den Beginn der Moderne, auf jene Zeit, als Europa und Japan Abschied nehmen von vormodernen Denkweisen, insbesondere auch von mythischen Welterklärungen, die aber dennoch, und das ist eine der Überzeugungen des Stücks, auch in der Moderne noch ihre Wirkkraft entfalten wie Irrlichter, die sichtbar noch da sind, aber keine wirkliche Orientierung mehr zu geben vermögen.

Kafka tritt im Stück aus einem Porträt heraus, das über Izumis Arbeitstisch hängt, und verwandelt sich in Gregor Samsa, Gregor verwandelt sich in eine Art Käfer, und damit entsteht in diesem Spiel der Interferenzen, Dialoge und Verwandlungen auch das Spiel eines sich artikulierenden Begehrens, denn dann betritt die Dame im Pelz die Bühne. Schon in Kafkas Text ist sie das Zitat eines anderen Textes: der *Venus im Pelz* von Sacher-Masoch.<sup>17</sup> Ist der Gegenstand des Textes von Sacher-Masoch das Begehren der dortigen Gregor-Figur nach Unterwerfung, so wird deutlich, dass auch dieses Begehren letztlich zum Ziel hat, die eigene Person zum Kunstwerk zu erheben. Es gibt keine Verständigung zwischen der Witwe Wanda und dem ihr unterworfenen Severin/Gregor, aber dort, wo sie eingehend über Kunst, vor allem bildende Kunst in Gestalt von Statuen sprechen, entsteht ein Dialog. Sogar eine Heilung wird erreicht, als beide sich in Italien befinden und Gregor sich fortan einem männlichen Gegenüber unterwirft.

Die *Venus im Pelz* ist neben der Novelle *Die Verwandlung* der Schlüsseltext des Dramas, das vor allem auch eines ist: ein Spiel über die Möglichkeiten der Kunst im globalen Zeitalter transkultureller Verwobenheiten. Das Begehren des Severin vollzieht sich imaginär, und das heißt auch: bezogen auf den Bereich der Kunst. Auch *Die*

---

<sup>16</sup> Tawada, *Kafka Kaikoku*, S. 272.

<sup>17</sup> Noch nicht veraltet ist in dieser Hinsicht Peter B. Waldecks kleiner Text: Kafka's „Die Verwandlung“ and „Ein Hungerkünstler“ as influenced by Leopold von Sacher-Masoch, in: *Monatshefte* 64, No. 2 (Summer 1972), University of Wisconsin Press, S. 147-152.

*Verwandlung* könnte man so lesen. In Yoko Tawadas Stück *Kafka Kaikoku* werden imaginäre Potentiale der Moderne gezeigt, die nicht auf vormoderne Reservoirs verzichten.

Nicht nur Japans Öffnung erfährt eine Thematisierung in diesem parabelartigen Stück, auch Kafkas Text wird um eine weitreichende und transkulturelle Signatur erweitert und geöffnet und zudem zum Hybridtext zwischen dem Verlust der menschlichen Identität und der gleichzeitig sich artikulierenden Vorstellung der Realisierung des Begehrens. Wenn Christine Ivanovic für Tawadas Werk generell bemerkt: „In der Kreuzung verschiedener Klang- und Bedeutungslinien oder -schichten konstruiert Tawada hybride Figurationen, die das bipolare Denken diagonal durchmessen; dies betrifft gleichermaßen sprachliche, kulturelle, aber auch gender-Dispositive“,<sup>18</sup> dann trifft dies auch auf das Vorgehen in *Kafka Kaikoku* zu. Tawadas Hybridisierungstechnik lässt sich an einer Figur besonders gut verfolgen. Es ist die Figur des Schein, die als japanisch-deutscher Hybrid im Stück eingesetzt wird. Vom Erzähler Izumi wird er als eine besonders typische Figur der Moderne betrachtet: Pünktlichkeit, Fleiß, Sparsamkeit und andere Sekundärtugenden sind die Merkmale des Angestellten, denn das heißt „sháin“ auf Japanisch. Auf Izumi wirkt die Figur des Schein wie eine monströse Schreckensgestalt, er fühlt sich nach der Begegnung mit ihm unwohl und will sich deshalb krankschreiben lassen. Erkrankt ist Izumi aber daran, dass sich seine Vorstellungen allmählich auflösen, so wie sich auch die von ihm gebrauchten Satzglieder auflösen. In der Regieanweisung ist zu lesen, dass Izumi die folgenden Sätze gebrochen spricht, „als hätten die Sätze Knochenbrüche“.<sup>19</sup> Daraufhin betritt eine weitere Figur Kafkas die Bühne: der Landarzt, dessen Pferd aus einem Ukyio-e-Bild geschnitten wird. Der Landarzt diagnostiziert das Unwohlsein Izumis wie folgt: „Das ist eine sprachliche Krankheit. Die Glieder, ja diese Satzglieder gesellen sich nicht zu ihren Gliedern.“<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Christine Ivanovic: Aneignung und Kritik: Yoko Tawada und der Mythos Europa. In: *Etudes Germaniques* 63 (2008), 1, S. 131-152, hier S. 132.

<sup>19</sup> Tawada, *Kafka Kaikoku*, S. 277.

<sup>20</sup> Ebd., S. 278.

Hierin ist die bevorzugte Verwandlungstechnik in *Kafka Kaikoku* zu sehen: Figuren treten aus Büchern und Bildern heraus, sie gewinnen eine Körperlichkeit, die Schriftbilder, Bilder, auch Texte mit körperlich-sinnlichen Erfahrungen eng verknüpft. Der Landarzt schreibt Izumi wörtlich krank, indem er ihm das Wort „krank“ auf den Rücken schreibt. Als er dann noch eine Pille bekommt, setzt eine weitere Verwandlung ein: Er wird zu einer weiblichen Gliederpuppe, der traditionellen japanischen Bunraku-Puppe. Der zur Gliederpuppe werdende Schauspieler wird in der Aufführung tatsächlich an Fäden geführt. Gerade weil die Bunraku-Puppe eine vormoderne Figur ist, ist die Landarztfigur in *Kafka Kaikoku* der Auffassung, als Puppe ließe sich die Moderne besser ertragen. Izumi, zur Bunrakupuppe mutiert, reagiert auf diese Verwandlung mit sichtbaren Schritten in die Vergangenheit, sowohl sprechend als auch spielend:

*Izumi mit einer Körperbewegung, die an eine Bunraku-Puppe erinnert und dennoch der Grammatik entsprechend: Warum nur bin ich dazu verurteilt, bei einer Firma zu dienen, wo man bei dem kleinsten Versäumnis gleich den größten Verdacht fasst? Anschließend schreitet er rückwärts und sagt den ganzen Satz noch einmal rückwärts.*<sup>21</sup>

Konfrontiert mit den Anforderungen der Moderne, pünktlich, effizient und leistungsstark zu agieren, verwandelt sich Izumi, den die Moderne krank gemacht hat, mit Hilfe des Landarztes in eine Bunraku-Puppe, die den Weg zurückgeht in die Vormoderne und dies auch sprachlich hörbar artikuliert.

### 3. Tawadas transkulturelles Verwandlungstheater

„Ich habe „Kafka Kaikoku“ auf Deutsch geschrieben,“ schreibt Yoko Tawada,

denn es geht in diesem Projekt um einen kulturellen Austausch, in dem wir nicht etwa ein fertiges Produkt exportieren, sondern im Prozess des Schaffens vom Ort lernen, an dem wir leben, proben und spielen, [...] ich spiele mit den Wörtern. Der ‚Ort‘ ist in diesem

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 278.

Fall ‚die deutsche Sprache‘. Es gibt aber auch einige japanische Stellen im Stück, die man onomatopoetisch verstehen kann.

Tawada entwirft ihre Theaterstücke als eine transkulturelle und transtextuelle Form des Theaters. In ihm verweben sich, zum Teil unentwirrbar verwickelt, traditionelle mit modernen Formen, östliche mit westlichen Techniken, alte mit neuen Texten, Sprachen und Praktiken. Tawada zeigt, welchen Reichtum der künstlerische Ausdruck gewinnt, wenn er sich fortwährend verwandelt und das Material seiner Verwandlung aus einem denkbar reichen kulturellen Reservoir bezieht, aus dem Japanischen und dem Deutschen. Vielleicht ließe sich diese Imagination des Heraufziehens der Moderne auch anders darstellen, nicht jedes Bild ist plausibel. Hier ist sie zu einer hybriden Dialektik der Moderne geworden: einer dreidimensional verketteten Relektüre westlicher und östlicher Traditionen. Christine Ivanovic spricht in diesem Zusammenhang mit Blick auf die onomatopoetischen Strategien der Texte von Exophonie – das heißt von der Stimme, die aus der Schrift heraustritt –, die sie als Tawadas Strategie begreift, „Eigenes und Fremdes, Gegenwärtiges und Vergangenes, räumlich und zeitlich weit voneinander Entferntes, Lebendes und Totes, die Sprache der Dinge und die der Menschen gleichzeitig vernehmbar macht – und dabei deren jeweilige Autonomie zu wahren versucht. Exophonie bedeutet demzufolge, die Kulturanalyse Benjamins in unsere Zeit zu verlängern, nicht allein um der Aufzeichnung von Geschichte(n) willen, sondern um ‚die von Jetztzeit erfüllte‘ Geschichte gerade in ihrer Mehrstimmigkeit zur Sprache kommen zu lassen“.<sup>22</sup> Mehrstimmigkeit bedeutet auch, dass keine Hierarchie etabliert wird, sondern dass sich die Stimmen, Traditionen, Herkünfte und Texte überlagern, manchmal lauter, manchmal auch kaum vernehmbar, sich hören lassen. Gregor Samsa kann nicht mehr sprechen, aber er kann Sprache als Musik wahrnehmen. Ähnliches geschieht, wenn deutsche Zuschauer und Zuschauerinnen auf der Bühne Japanisch hören und nicht damit gerechnet wird, dass eine Übersetzung erfolgt.

---

<sup>22</sup> Christine Ivanovic: Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: Dies. (Hg.): *Yoko Tawada*, S. 171-206, hier S. 205.

In ihrem Theaterstück *Pulverschrift Berlin*<sup>23</sup> hat Yoko Tawada einen noch größeren und detailreicheren Mikrokosmos entworfen. Soichiro Itoda hat, angeregt von Kleist, Walter Benjamin und Heiner Müller, dargelegt, wie Yoko Tawada unter Einbeziehung traditioneller Elemente des Nô-Theaters eine moderne Gesellschaftsanalyse Europas und Japans vorlegt. Er betont zum Schluss seiner Ausführungen, „dass es sich bei dem Stück *Pulverschrift Berlin* um den gelungenen Versuch handelt, ein Stück ‚Japan zu kreieren‘, einen Mikrokosmos auf der Bühne, der, durchwirkt mit Elementen einer traditionellen Nô-Aufführung, Theatralisches und Poetisches in sich vereint“. Und er fährt fort: „Durch die Verquickung der Handlung mit Elementen und Mustern des traditionellen Nô will sie keine historisierende Rückbesinnung inszenieren, sondern, ganz im Gegenteil, kulturelle Grenzen sprengen, um [...] ein ganz eigenes ‚Japan zu kreieren‘.“<sup>24</sup>

Auch unter Bezugnahme auf *Kafka Kaikoku* lässt sich dieser Analyse zustimmen. Kreiert wird nicht nur Japan, sondern auch Deutschland wird noch einmal neu entworfen. Kafkas und Izumis Texte werden neu vermessen, aufeinander bezogen, und ihre Figuren betreten wortwörtlich die Bühne Tawadas. Dabei kommt es aber nicht immer zu Vermischungen und Hybridisierungen. Oft genug bleiben die verschiedenen Elemente nebeneinander stehen und tragen zur Verwunderung der Zuschauenden bei. Dabei ist zudem zu berücksichtigen, dass Yoko Tawadas Bilder generell sich zwar mit den von Kafka heraufbeschworenen vermischen, dennoch aber, weil sie aus deutlich verschiedenen Kontexten stammen, auch anders zu bewerten sind. Kafkas Transkulturalität war keine von ihm freiwillig begrüßte, sondern sie ergab sich zwangsläufig aus seiner Lebenssituation als Jude in einer antisemitischen Umgebung, während Yoko Tawada Transkulturalität weniger politisch und deswegen auch nicht mit Hinblick auf gesellschaftliche Machtverhältnisse bewertet. Kafkas monströsen Bildern bleibt deshalb der Schrecken eingeschrieben, während sich die auch von

---

<sup>23</sup> Es wurde 2004 in Berlin uraufgeführt.

<sup>24</sup> Soichiro Itoda: Anatomie west-östlicher Diskurssemantik. Yoko Tawadas *Pulverschrift Berlin* – Ein Kulturwelten-Szenario zwischen Tradition und Moderne. In: Ivanovic (Hg.): *Yoko Tawada*, S. 125-148, hier S. 148.

Tawada verwendeten Bilder weiter verwandeln, indem sie sich immer weiter mischen.<sup>25</sup>

Tawada begreift Kafkas Erzählung jedoch als einen Schlüsseltext der Moderne, indem sie in ihm eine Dialektik der Aufklärung wahrnimmt, die einerseits das Potenzial der Verwandlung als positive Veränderung begreift und andererseits ebenso deutlich macht, dass die Verwandlungen zugleich auch Schrecken bedeuten, weil sie die Gefahren, die mit der Moderne sich verbinden, abzubilden vermögen. Anders ausgedrückt: Ein Individuum in der Moderne kann und soll (?) sich dem Prozess der Moderne nicht aufopfernd zur Verfügung stellen, sondern sich der Dynamik der Verwandlungen reflektierend nähern, indem die Verluste, so wie sie sich als wiederkehrende Bilder der Erinnerung zeigen, wahrgenommen werden.

Yoko Tawada hat für diese Verwandlungsmechanismen eine eigene poetologische Technik gefunden. Wenn Gregor sagt: „Ich wurde von meinem Autor zur Adoption freigegeben“,<sup>26</sup> dann ist mit diesen Worten gesagt, wie Tawada die Figuren, und um die geht es hier in erster Linie, aus ihren ursprünglichen Kontexten löst und in neue hineinpasst. Die Figuren und auch die Figuren der Autoren werden zu Wiedergängern auf der Bühne, begegnen sich dort und setzen ihre Erfahrungen dem Dialog mit anderen aus ihrem ursprünglichen Kontext losgelösten Figuren aus. Sie sind als solche auch Flüchtlinge, Migranten aus vergangenen Textwelten, die bei Tawada auf der Bühne revitalisiert werden. Die Figuren haben insoweit neben ihrer grotesken auch eine leidvolle Seite. Sie scheinen aus sagenhaften mythischen und unbewussten Welten aufgestiegen und werden dazu verwendet, Yoko Tawadas mehrdimensionale, transkulturelle Dialektik der Moderne zu imaginieren und in einem weiteren Schritt imaginativ zu bewältigen.

Es bleibt festzuhalten, dass das Stück – das verdeutlicht auch der Bezug auf die Ukiyoe-Bilder ganz programmatisch – „Bilder aus einer schwebenden Welt“<sup>27</sup> zeigt, die nicht immer greifbar, aber in ihrer Subtilität doch sehr deutlich als zusammengesetzte, umherflirrende,

---

<sup>25</sup> Zu diesem Zusammenhang vgl. Hansjörg Bay, A und O, S. 167.

<sup>26</sup> Tawada, *Kafka Kaikoku*, S. 273.

<sup>27</sup> Ebd.

transkulturell dynamische Bilder wahrzunehmen sind: „Izumi Ukiyoe, die Bilder aus einer schwebenden Welt. Die Kleidung ohne Knöpfe flatterte im Wind, die Füße schwammen ohne Schuhen [sic], die Männer schwebten ohne Krawatten. Das Weltliche schwebte.“<sup>28</sup>

Yoko Tawadas Theaterstück denkt die Begegnung zwischen verschiedenen Kulturen so beweglich, dass es sehr verschiedene kulturelle Inhalte pulverisiert und neu zusammenfügt, zu einer *Pulverschrift*, die keine Fremdkulturalität mehr kennt, sondern nur noch ein Amalgam darstellt von sich ständig vermischenden und vielleicht in letzter Instanz sich nicht mehr zu erkennen gebenden Heterogenitäten.

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 273.