

Günter Blamberger

*Verwandlungsspek und Verwandlungszauber*

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Yoko Tawada im Berliner Ensemble, 20.11.2016

Sehr geehrter Herr Gesandter Fujiyama, sehr geehrter Herr von Holtzbrinck, sehr verehrte Frau Gehrke, liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, lieber Herr Peymann, lieber Herr Beil, liebe Frau Ottinger, liebe und heute zu ehrende Yoko Tawada,

laut Programmzettel wird aus der Matinée heute eine Geisterstunde. Nach Kleists *Bettelweib* erwartet uns die *Fuchsgeist-Szene* aus Ulrike Ottingers Film *Unter Schnee* und am Ende Yoko Tawadas Erzählung *Der Hausgeist*. Nichts als Gespenster also, so scheint es. In Kleists Erzählung verweist der Marquese das Bettelweib aus dem Winkel, in dem er seine Jagdbüchse gewöhnlich abstellt, zum Ofen - eigentlich kein übler Platz in einem kalten Schloss. Doch das Bettelweib rutscht aus, stirbt und beginnt zu spuken. Vermeintlich ist der Tod des Marquese am Ende nichts anderes als der Sünde Sold. Neigt Kleist zur Übertreibung, oder ist das Ganze gegen den Strich zu lesen? So lakonisch-nüchtern wird die Gespenstergeschichte erzählt, dass es einen erst zu gruseln beginnt, wenn man von eilfertigen Schuldzuweisungen für diesen tödlichen Sturz absieht, sich dem Schweigen des Textes aussetzt und es erträgt. Das heißt vor allem: aushalten, dass das Sterben so banal und absurd sein kann wie ein Leben, absurd im wörtlichen, ursprünglich musikalischen Sinne, also disharmonisch zur menschlichen Vernunft. „Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener!“ schreibt Kleist 1806 an seinen Freund Rühle.

Das provoziert bis heute, auch Kleist-Preisträgerinnen. Vielleicht erinnern sich manche an Sibylle Lewitscharoffs Dankesrede von 2011, ihre Klage, dass Kleists Literatur trostlos sei. Ein Missverständnis meines Erachtens. Kleists Literatur macht vielmehr das Schweigen der Welt hörbar. Positiv ist das zu verstehen, wie Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* den Vorteil von ästhetischen Ideen vor Vernunftbegriffen verstanden hat. Werke der Dichtung und der Künste nur könnten es wagen, dem Unbestimmten eine Form zu geben, die Grenzen des empirisch und begrifflich Fassbaren zu übersteigen, in Bereiche jenseits der Sagbarkeit für Wissenschaft und Philosophie

vorzudringen. Dazu gehöre das Jenseits des Todes, die Verwandlung von Etwas in Nichts, aber auch die Verwandlung von Nichts in Etwas, das Geheimnis vom Ursprung des Schöpferischen und von der Verwandelbarkeit aller Gestalten und Gestaltgebungen.

Yoko Tawada ist eine Verwandlungszauberin mit einer Leidenschaft für das Unbegreifliche, wie Kleist. „Jedes Portrait ist eine Haltestelle für einen Gesichtszug.“ Dieser Satz fiel gerade, im Dialog von Yoko Tawada und Lars Eidinger über Kleists *Mariopnettentheater*. Ich verstehe ihn als Spott über den Jüngling im Bade, der die einmal eingenommene Haltung des Dornausziehers wiederholen will, festhalten will, was nicht festzuhalten ist. Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Angesicht. So funktioniert es im Leben nicht, nicht in Kleists Leben, nicht in Kleists Dichtung und nicht in der Dichtung Tawadas. Ihre Porträts sind keine Haltestellen, keine Still-Leben, sie entwerfen Misch- und Zwischenwesen, die ständig Grenzen passieren, genauer: sie obsolet machen, sie aufheben. Grenzen zwischen Sprachen, Schriften, Kulturen, Religionen, Ländern, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Mensch und Tier, Leben und Tod. Manchmal verraten das schon die Titel ihrer Werke: *Opium für Ovid* heißt einer, und im Untertitel: *Kopfkissenbuch von 22 Frauen*. Tawada leiht sich von Ovids *Metamorphosen* die Namen und Geschichten mythischer Gestalten und vom Kopfkissenbuch einer Hofdame der japanischen Kaiserin aus der Heian-Zeit den Berichtstil eines scheinbar kunstlosen Tagebuchs, um im Spiegel zweier Jahrtausende und zweier Kulturen den gegenwärtigen Alltag deutscher Frauen zu reflektieren. Zu Beginn der ersten Erzählung steigt Leda in die Badewanne und breitet ihre Flügel aus, als wäre sie selbst der Schwan, in den Zeus sich einst verwandelt hatte, um sie zu verführen. Die Szene hat nichts Erotisches mehr, wie man es von den Porträts der Leda kennt. Die Königstochter ist alt geworden, einsam und lahm. Sie geht über den Fischmarkt, sie geht zur Rentenkasse, doch kein Zuschuss für eine Hüftgelenksoperation könnte ihr den fluiden Körper ihrer Jugend zurückbringen. Was bleibt? Sterben, Schlafen, nichts weiter, oder hoffen, dass der Rausch der Musik und der Rausch der Opiate das Herzweh und die tausend Stöße endet?

Ein anderes Probestück von Tawadas Kunst der Transformation heißt *Etüden im Schnee*. Ein Roman, der die Tonarten wechselt wie in einer musikalischen Etüde, und gleich einer Etüde im ursprünglichen Wortsinn Studien der Kultur- und Zeitge-

schichte treibt aus der Perspektive dreier Eisbären, die wie E.T.A. Hoffmanns Kater Murr oder Kafkas Rotpeter ihre Biographie erzählen. Großmutter Bär treibt es von Moskau über Westdeutschland nach Kanada, die Tochter Toska zieht es von Kanada in die DDR, Knut, der Enkel, wird zum Liebling der Berliner und zum Medienstar. Laut Ovids *Metamorphosen* kommt ein Bärenjunges als gestaltloser Klumpen zur Welt, die Zunge der Mutter formt es zu einer menschenähnlichen Gestalt, damit es später aufrecht gehen, Menschen täuschen und fressen kann. In christlicher Mythologie gilt der Bär als Simulationskünstler, als Verstellungsteufel, die Bärensprache deshalb als Lügensprache. Die Bären, die uns Tawada aufbindet, sind – im Gegensatz zu Kleists Bären, ich komme darauf zurück – freundliche Tiere, die in ihren Anverwandlungen Menschen nicht fressen, sondern verstehen wollen. Tawada erzählt Knuts Abstammung übrigens faktentreu, der Rest dieser kaleidoskopischen Spiegelung von Generationen-, Ein- und Auswanderer-, Zeit- und Tierroman verdankt sich ihrer grandiosen Einbildungskraft, die manchmal an den Surrealismus oder magischen Realismus erinnert, und doch etwas gänzlich anderes ist.

Denn Yoko Tawada steht nicht, wie noch die europäischen Literaten der Avantgarde und ihre lateinamerikanischen Nachfolger, in einer ‚querelle des anciens et des modernes‘ und damit unter permanentem Innovations- und Originalitätsdruck. Ihre Kreativität behauptet keine ‚creatio ex nihilo‘. Tawada versteht Kreativität vielmehr als einen beständigen Prozess von Wechselwirkungen, als eine in die jeweiligen Orte und Zeiten, in die Gesetze der Natur und der sozialen Traditionen eingebundene ‚creatio in situ‘, die als evolutionärer Prozess definiert wird und nicht als revolutionäre Neuschöpfung eines Individualgenies. Das entspricht daoistischer wie konfuzianischer Tradition. Tawadas Texthäuser bestehen – gestatten Sie mir den Vergleich – nach Art der japanischen Architektur aus vielen Räumen, die nicht mit einer festen Wand, sondern mit Schiebetüren aus Papier voneinander abgetrennt sind, Schiebetüren, auf denen immer wieder andere Bilder gemalt werden können, die durchlässig sind für alle Stimmen im Inneren, und wenn sie aufgeschoben werden, durchlässig für Stimmen im Äußeren und für Bilder der Natur im Wechsel der Jahreszeiten. Es gibt im Japanischen nicht nur viele Wörter für Schnee, es gibt auch viele Wörter für Wind, für den Wind, der Innenräume und Außenräume, Natur und Geist verbindet. Kleist träumte von der Wiederherstellung natürlicher Grazie. Yoko Tawadas Texte regiert die *fûga*, das japanische Wort für Wind-Anmut, eine ich-lose Gelassenheit, in der die

Natürlichkeit, wie sie der Wind im Spiel seiner Bewegungen zeigt, zum Vorbild der künstlerischen Gestaltgebungen wird.

Yoko Tawada schreibt in Deutsch und Japanisch, sie schreibt, um wieder Titel ihrer Erzählungen und Essays zu zitieren, in *Überseezungen*, in *euroasiatischen, südafrikanischen, nordamerikanischen Zungen*, mit der *Stimme eines Vogels* und der *Schrift einer Schildkröte*. Vorschnell, ja verfehlt wäre es, ihre Werke der Migrationsliteratur zuzurechnen, wie es manchmal geschieht. Um Weltliteratur handelt es sich hier, der eine Kultur- und Kommunikationstheorie als Engagement zugrunde liegt, für das man gegenwärtig nur zutiefst dankbar sein kann. Ulrike Ottinger teilt als Filmkünstlerin dieses Engagement. So gilt ihr zweifach Dank. Für die Wahl dieser Preisträgerin und für die Wahlverwandtschaft mit ihr. Vielstimmigkeit heißt Yoko Tawadas wie Ulrike Ottingers Prinzip des Schöpferischen. Im Wissen darum, dass es eine reine, von fremden Traditionen unbeeinflusste Nationalkultur nie gegeben hat. Im Wissen darum, dass eurozentrische Betrachtungsweisen obsolet sind. Im Wissen darum, dass man nicht aus dem Fremden ins Eigene übersetzen darf, dergestalt dass das Fremde in der eigenen nationalen Denkwelt verschwindet, sondern umgekehrt: dass man aus dem Eigenen ausgehen und ins Fremde übersetzen, übergehen, also reisen und sich in fremden Formen und Gestalten erproben muss, um diese verstehen zu können. Tawada wie Ottingers Kunst regiert eine Poetik des Dazwischen, der Zwischenzeiten und Zwischenräume, ein Beziehungssinn, der Kulturen spielerisch verbindet, aber nichts Beliebiges hat. Weil Nomaden, wenn sie unterwegs sind, zwischen Überflüssigem und Notwendigem zu unterscheiden lernen.

Der Kleist-Preis, mit dem wir heute Yoko Tawada ehren, hat eine lange Tradition. Laut Satzung lässt er nur die Auszeichnung von Autoren zu. Regisseure und Dramaturgen kommen nicht in Frage. Ansonsten hätten Claus Peymann und Hermann Beil diesen Preis längst erhalten. Ihre Interpretation der *Herrmannsschlacht* von 1982 ist für mich die beste Kleist-Inszenierung aller Zeiten. Sie hat das Stück erst wieder spielbar gemacht, nach Jahrzehnten einer nationalisierenden Aneignung und entsetzlicher Schwarz-Weißmalerei in der Abgrenzung von Fremdem und Eigenem. Das Duett von Kirsten Dene und Gert Voss über den Raub von Tuschens festen deutschen Zähnen und blonden Haaren, den ihr römischer Galan Ventidius angeblich plant, ist in der Kleist-Gemeinde Kult. Man lacht und dann vergeht einem das La-

chen, in der Einsicht, wie hier Hass erregt, einer Ehefrau vom Ehemann ein Bär aufgebunden, sie zur Mörderin gemacht wird, die Ventidius durch einen Bären fressen lässt. Herrmann beherrscht die Bären-, die Lügensprache, er ist ein Meister der, wie man heute sagen würde, postfaktischen Rede. So wird bei Peymann und Beil aus einem Befreiungsdrama eine Ehetragödie und aus einem germanischen Gründungsmythos ein Propagandastück, das sich selbst aufhebt. Am Ende des Stückes sitzen Gert Voss und Kirsten Dene mit leeren Gesichtern einander gegenüber und schminken sich ab - mit allen Verstellungsmasken auch alle Ideale ab. Peymann und Beil zeigen die Trostlosigkeit einer Welt, in der Unwahrheit und Unmenschlichkeit keinen Widerspruch mehr von Seiten einer moralischen Autorität hervorrufen. Daran wollte ich noch einmal erinnern, nicht nur aus Gründen der Aktualität, sondern auch, weil Claus Peymann und Hermann Beil fünfzehn denkwürdige Kleist-Preis-Matinéen für uns arrangiert haben, heute ist das Berliner Ensemble in dieser Intendanz das letzte Mal Gastgeber, leider. Die Kleist-Gesellschaft schuldet Ihnen beiden großen Dank, lieber Herr Peymann, lieber Herr Beil.

Sehr herzlich zu danken ist für die heutige Inszenierung den Dramaturgen Jutta Ferbers und Steffen Sünkel sowie Lars Eidinger, der am Vorabend in Prag noch den Hamlet gegeben hat und durch die Nacht nach Berlin gefahren ist, und Alexander von Schlippenbach für ihr intensives Spiel, das uns den Beunruhigungs- und Faszinationswert von Kleists und Tawadas Texten spüren lässt. Zu danken ist dem gesamten Organisationsteam des Berliner Ensemble sowie meinen Mitarbeitern Dr. Björn Moll, Adrian Robanus und David Gabriel für die Mühe der Verbergung von Mühe bei der Vorbereitung dieser Preisverleihung. Es ist mir eine besondere Freude, dass Stefan von Holtzbrinck heute unter uns ist und ich ihm persönlich danken kann für die seit Jahrzehnten so verlässliche und großzügige Förderung des Kleist-Preises durch die Holtzbrinck Publishing Group. Gleiches gilt für den Bund und die Länder Berlin und Brandenburg. Herr Schmitt-Hüttebräuker, Frau Helsing, Frau Wagner, Herr Nowak, Frau Bückmann - schön, dass Sie alle gekommen sind und dafür sorgen, dass die große Tradition des Kleist-Preises lebendig bleibt. Großer Dank gebührt auch seiner Exzellenz, Herrn Botschafter Yagi, und seinem Vertreter, Herrn Gesandten Fujiyama. Die japanische Botschaft wird uns später die Ehre eines Empfangs erweisen, im Foyer des Berliner Ensemble, nach der Preisverleihung. Aber jetzt dürfen wir uns erst einmal auf die Laudatio von Ulrike Ottinger freuen.

