

Barbara Siller (Hg.)

Das Un:gehörte, un:gehörig Un: erhörte im mehrkulturellen Schreiben

The un: heard, unsee: mly un: heard-of writing more cultures

THELEM

Barbara Siller (Hg.)

**Das Un:gehörte, un:gehörig Un:erhörte
im mehrkulturellen Schreiben**

**The un:heard, unsee:mly un:heard-of
writing more cultures**

Corker Poetikgespräche 2021 mit Dragica Rajčić Holzner,
Kurt Lanthaler und José F. A. Oliver

THELEM
2023



College of
**Arts, Celtic Studies
and Social Sciences**



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-95908-311-9

© 2023 THELEM Universitätsverlag
und Buchhandel GmbH & Co. KG
Dresden und München
<http://www.thelem.de>
Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.
Gesamtherstellung: THELEM
Made in Germany.

Inhalt

Barbara Siller Das Un:gehörte, un:gehörig Un:erhörte im mehrkulturellen Schreiben The un:heard, unsee:mly un:heard-of writing more cultures	7
--	---

Poetikstatements

Dragica Rajčić Holzner Ein Haus, nirgends	49
--	----

Kurt Lanthaler Prëitambel. Dilan de döt. Bitteschön. Dankeschön. Für alles.	73
---	----

José F. A. Oliver M:undperspektiven in eine Poetik der Zärtlichkeit. Ein Fragment in zehn Verwunderungen	88
--	----

Barbara Siller Poetikgespräche mit Dragica Rajčić Holzner, Kurt Lanthaler und José F.A. Oliver in Cork / Cork Poetry Lectures, 13.–14. April 2021	100
---	-----

Barbara Siller

Das Un:gehörte, un:gehörig Un:erhörte im mehrkulturellen Schreiben The un:heard, unsee:mly un:heard-of writing more cultures¹

I Ausgehend vom Titel, über:setzt

Das Un:gehörte, un:gehörig Un:erhörte im mehrkulturellen Schreiben war das Thema der zweitägigen Poetikgespräche am University College Cork im April 2021, an denen sich die AutorInnen Dragica Rajčić Holzner, Kurt Lanthaler und José F. A. Oliver beteiligten. Der Titel, der das Wort *hören* in unterschiedlichen Wortformen und Kopplungen an das Präfix *un-* beinhaltet, war Programm. In den drei etymologisch verwandten Begriffen bildet *hören* das Grundwort: *Hören* bedeutet etwas ›mit dem Ohr wahrnehmen, vernehmen‹.² Eine zusätzliche semantische Komponente bezieht sich auf den intentionalen Aspekt: Das germanische Verb bedeutet ursprünglich ›unwillkürliches Wahrnehmen mit dem Ohr‹, später hat sich auch die Bedeutung ›absichtlich vernehmen‹ durchgesetzt. Darüber hinaus wird das Wort in der intransitiven Form in der Bedeutung von ›gehörchen‹ gebraucht (›auf jemanden hören‹). *Gehörig* bedeutet ›sich dem Willen eines anderen unterwerfend‹ und trägt die semantischen Komponenten ›abhängig‹ und ›unfrei‹. *Erhören* hat im Unterschied zu *hören* eine explizit perlokutionäre Funktion, in der Bedeutung von ›anhörend erfüllen, Erbetenes gewähren‹: Dem Akt des Wahrnehmens, des Hörens, folgt der Akt des Erfüllens.

Allerdings haben wir die Wörter des Titels in negierter Form vorgeschlagen:
– das Wort *ungehört* in der Bedeutung von ›das, was nicht gehört, nicht berücksichtigt wird‹,

1 Übersetzung und Wortspiel im Englischen von Jon Cho-Polizzi in Anlehnung an den ›oliverschen Doppelpunkt‹. Ich bedanke mich ganz herzlich bei José für das Weiterschreiben des Titels für diese Poetikgespräche und bei Jon Cho-Polizzi für die Übersetzung ins Englische.

2 Vgl. Der Deutsche Wortschatz von 1600 bis heute.

- das Wort *ungehörig* im Sinne von ›unanständig, unangemessen, unverfroren, unziemlich, deplatziert‹; es findet meist Verwendung im Kontext des menschlichen Verhaltens.

Die Bedeutungen von *unerhört* werden im *Digitalen Wortschatz der deutschen Sprache* folgendermaßen angegeben:

- »1. [abwertend] empörend, schändlich, unverschämt
2. noch nie dagewesen, einmalig in seiner Besonderheit
3. [übertrieben] ungeheuer, gewaltig, groß, unglaublich, [...], sehr
4. [veraltend] nicht erhört, nicht erfüllt«.³

Diesen Bedeutungen zufolge war es ein wichtiges Ziel der Poetikgespräche, Aspekte des mehrkulturellen Schreibens, die häufig unbeachtet bleiben, zu beleuchten und auch »empörende« Situationen innerhalb des Literaturmarkts zur Sprache zu bringen, die ganz konkrete Auswirkungen auf die Sichtbarkeit mehrsprachiger Literaturen und damit auch auf deren Wertschätzung haben.

Des Weiteren hat sich aus dem Titel der Poetikgespräche und seiner Übersetzung auch die enge Beziehung erschlossen, welche die »eigenen« und »fremden« Wörter im Text miteinander eingehen, insofern Letztere die Voraussetzung und Bedingung für den Sinn der »eigenen« Wörter bilden. Walter Benjamin schreibt in *Die Aufgabe des Übersetzers*: »In [den Übersetzungen] erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung.«⁴ Einiges spricht am Beispiel unserer Titelübersetzungen dafür, dass sich das Original in der Übersetzung neu entfaltet. Der englischsprachige Titel unserer Poetikgespräche lässt zusätzliche Bedeutungen »entspringen«. Häufig entfalten sich durch die Übersetzungen Bedeutungen, die im Original verborgen bleiben: Übersetzungen können Polyvalenzen und Mehrwertigkeiten offenlegen. Aus dem ins Englische übersetzten Titel »entspringt« beispielsweise das Wort *see/unsee*, dadurch wird der auditive durch den visuellen Aspekt erweitert – die Bedeutung ›Sichtbarkeit‹ kommt ins Spiel. Ich entnehme den Begriff *entspringen* einem Gedicht des zweisprachigen Dichters Gerhard Kofler (1949–2005), dessen dichterisches Schaffen dadurch besticht, dass er beinahe alle seine zuerst auf Italienisch verfassten Gedichte

³ Vgl. Der Deutsche Wortschatz von 1600 bis heute.

⁴ Benjamin, *Illuminationen*, S. 52.

selbst ins Deutsche übersetzte und diese dann als *en face edition*⁵ in einem deutschsprachigen Verlag (Haymon Verlag in Innsbruck) veröffentlichen ließ.⁶ Kofler schließt sein Gedicht *Testo a fronte / Text gegenüber*⁷ mit »la copia / è l'origine / dell'originale«, was der Autor als »aus der Kopie entspringt / ursprünglich / das Original« ins Deutsche übersetzt. Hier wird das zeitliche Verhältnis zwischen Original und Übersetzung umgedreht.⁸ An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass Übersetzungsprozessen – seien es manifeste oder latente Übersetzungen – in der mehrsprachigen Literatur eine wesentliche Bedeutung zukommt. Sie führen zu Spannungsmomenten im Text und – denkt man an den Schreibprozess – treiben den Text gleichzeitig voran. Der Titel im Original und in der Übersetzung kann unter anderem zu folgenden Fragestellungen anregen: Was ist in der mehrsprachigen/mehrkulturellen⁹ Literatur hör:bar/nicht hör:bar? Welche mehrsprachigen/mehrkulturellen Literaturen sind hör:bar? Worauf hören Literaturbetriebe und die Literaturwissenschaften? Was ist im Text sicht:bar/bleibt un:sicht:bar? Welche mehrsprachigen/mehrkulturellen Literaturen werden nicht gesehen? Was ist, wenn es um die Produktion und Rezeption von mehrsprachiger/mehrkultureller Literatur geht, unanständig, unangemessen oder unverschämt, und von welchem Blickwinkel aus? Was dagegen ge:hoert sich? Was wird er:hoert/nicht er:hoert?

Übersetzungsprozesse (manifeste oder latente)¹⁰ können den Lesefluss des Textes auch vermindern: Indem Lesende manifesten Übersetzungen oder, im Falle der latenten Übersetzungsverfahren, unvertrauten Sprachelementen,

5 Gentes, Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations, S. 276.

6 Vgl. zur Selbstübersetzung bei Gerhard Kofler: Siller, Poesia in due lingue – ricezione monolinguale.

7 Kofler, Uhrwerkslogik der Verse, S. 164–165.

8 Die Wortwahl *copia/Kopie* überrascht, zumal Übersetzungen und Kopien auf sehr unterschiedliche Prozesse verweisen und unterschiedliche Konnotationen haben.

9 Mehrsprachige Literatur ist immer auch mehrkulturelle Literatur. An dieser Stelle werden jedoch beide Begriffe nebeneinander verwendet, um sowohl den sprachlichen als auch den kulturellen Aspekt zu akzentuieren, die miteinander sehr eng verbunden sind. (Radaelli, Literarische Mehrsprachigkeit, 2011)

10 In Anlehnung an die Begriffe *manifeste Mehrsprachigkeit*, *latente Mehrsprachigkeit* verstehe ich unter *manifesten Übersetzungsprozessen* jene Prozesse, in denen die Übersetzung im Text explizit vorgenommen wird, indem der Text parallel zum fremdsprachigen Ausdruck, Teilsatz oder Satz auch die Übersetzung anbietet. *Latente Übersetzungsprozesse* werden hier als Prozesse definiert, in denen ein fremdsprachiger Ausdruck, Teilsatz oder Satz bereits in übersetzter Form im Text erscheint.

Metaphern und unbekanntem Wortkollokationen begegnen, werden sie zum Anhalten bewogen. Vielleicht denken sie über die Übersetzung nach, überlegen sich Alternativen, wenn sie mit den Sprachen vertraut sind, oder freuen sich über unvertraute Wörter und Bedeutungen. Gerade diese Momente der Spannung, Verlangsamung und Entfremdung sind für das Erfahren von Literatur und Sprache sehr bedeutend. Ilse Aichinger sagt in einem Gespräch mit Christoph Janacs im Jahr 1982, dass für sie »der Umgang mit der normalen Sprache immer schwieriger [werde]«, weil sie ihr »so leer«¹¹ vorkomme. In ihrem sehr bewussten Verwenden von Fremdwörtern in den Texten vermutet sie »eine Möglichkeit, die Sprache sich selbst zu entfremden und so allein zu lassen, dass sie wieder allein sprechen muss.«¹² Aichinger erkennt genau in dieser Begegnung und in diesem Dialog zwischen »eigenen« und »fremden« Wörtern, in diesem Zusammenspiel zwischen Eigenem und Fremdem, die Möglichkeit, Sinn herzustellen: »[D]ie Nebeneinanderstellung von fremden und eigenen Wörtern [bringt] die eigenen Wörter wieder zu sich selbst, auch zu ihrer Einsamkeit, die sie nötig haben, damit sie überhaupt Sinn hervorbringen und Wirklichkeit darstellen.«¹³

Diese Nebeneinanderstellung von »fremden und eigenen Wörtern« haben wir auch im Titel der Poetikgespräche zu zeigen versucht. Dieser Versuch erwies sich als spannend, denn Wortspiele – und wir haben in den Titeln ganz bewusst mit Wörtern gespielt – eröffnen neue Sichtweisen auf Wörter und Wortbedeutungen; daran erinnern uns mehrsprachige Texte immer wieder. Unumstritten ist dabei, dass wortspielerische Schreibverfahren aufgrund ihrer sprachkritischen Funktion für die Literatur im Allgemeinen eine ganz wesentliche Bedeutung haben und dass mehrsprachige Texte nicht als Randphänomene zu betrachten sind.

Multilinguale Dichtung muß es sich schon längst nicht mehr gefallen lassen, als bedeutungslose Spielerei abgewertet zu werden. Gerade ihre vielfältigen Spielformen ermöglichen poetische Aussagen besonderer Art. Fundamentalste Voraussetzung dafür ist die Bedeutung, welche in der multilingualen Dichtung dem sprachlichen ›Material‹ als solchem zukommt,¹⁴

11 Aichinger, Genau hinsehen, was geschieht, S. 33.

12 Aichinger (wie Anm. 11), S. 34.

13 Ebd. S. 34.

14 Schmitz-Emans, Nach-Klänge und Ent-Faltungen, S. 69.

argumentiert Monika Schmitz-Emans. Mit ihrem Fokus auf den Begriff des Spiels – der pejorative Begriff *Spielerei* steht im Gegensatz zu den positiv konnotierten *Spielformen* – bringt sie einen sehr wichtigen Aspekt in die Betrachtung mehrsprachiger Literatur ein. Das Spiel, losgelöst von Zweckmäßigkeit und Zielgerichtetheit, eröffnet gerade durch seine Entgrenzung unbegrenzte Möglichkeiten. Lautfolgen, Wortformen und Wortbedeutungen, Satzstrukturen, sozusagen das gesamte Sprachmaterial, können neu ausgelotet werden. Dass Sprachspiele oft auch komische Effekte erzeugen, darauf hat Esther Kilchmann in ihrem Essay *Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur* verwiesen. Sie liest sie als »Moment[e] der Erleichterung«, als »subversive ›Lust am Unsinn« (hier am Beispiel von Yoko Tawada), aber auch als Momente, die »politische« Bedeutung haben können (hier am Beispiel von Zé do Rock).¹⁵ Es überrascht insofern wenig, wenn Schmitz-Emans schlussfolgert, dass mehrsprachige Literaturen »einen wichtigen Beitrag zum Großprojekt poetischer Sprachreflexion«¹⁶ leisten. Das bedeutet allerdings noch lange nicht, dass mehrsprachig ausgerichtete Perspektiven und Ansätze im Literatur- und Kulturbetrieb, aber auch in pädagogischen und anderen gesellschaftlichen Institutionen vorherrschend wären. Yasemin Yildiz setzt sich in ihrem Buch *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition* mit der Thematik der einsprachigen versus mehrsprachigen Perspektive in der Literatur auseinander, wobei sie das Konzept der Postmonolingualität entwickelt, das sich in der Spannung zwischen dem dominanten Paradigma der Einsprachigkeit und den Praktiken der Mehrsprachigkeit hin- und herbewegt.¹⁷ *Spannung* ist ein Begriff, den Yildiz in ihrem Buch sehr häufig verwendet, und sie zeigt auf, wie AutorInnen sich immer wieder an dieser Spannung zwischen den gegensätzlichen Paradigmen abgearbeitet haben, so beispielsweise Franz Kafka, T. W. Adorno, Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoğlu. Für Kafka war das Konzept der Muttersprache von vornherein problematisch, Yildiz zufolge bedeutete ihm die Muttersprache einen Ort der Entfremdung und der Trennung, der gerade in der Spannung zwischen Vertrautem, Verdrängtem und Wiederkehrendem zum »Unheimlichen« wird. Eine propagierte Einsprachigkeit entspricht auch

15 Kilchmann, *Techniken und Topoi*, S. 125.

16 Ebd.

17 Vgl. Yildiz, *Beyond the Mother Tongue*, S. 20: »the tension between monolingual paradigm and multilingual practice«.

vielen Texten und AutorInnen der Gegenwartsliteratur nicht; dennoch wird diese Perspektive häufig bei der Betrachtung von Texten zum Ausgangspunkt gemacht, außer wenn die Texte und Biografien diese von vornherein nicht zulassen. Literaturwissenschaften sowie auch der Literaturbetrieb halten oft zu lange an herkömmlichen Kategorien fest und tun sich nicht selten schwer damit, Kategorien aufzugeben, ohne vorher einen Ersatz dafür gefunden zu haben. Für Schmeling und Schmitz Emans liegt ein Grund dafür auch in der Natur der literarischen Mehrsprachigkeit selbst: »Die Vielfalt der Phänomene scheint einerseits nach einem begrifflichen Zugriff zu verlangen, bei dem das weitläufige Gelände des literarischen Multilingualismus endlich einmal kartiert würde, unterläuft aber auch immer wieder jede definitive Klassifikation.«¹⁸

Beispiele für solche Kartierungen im literaturwissenschaftlichen Betrieb sind die Etiketten *Gastarbeiterliteratur*, *Migrantenliteratur*, *Chamisso-Literatur* oder *Interkulturelle Literatur*. Diese Etikettierung hat die von Zehra Cirak formulierte »Schubladenkraft«¹⁹ zur Folge, die die literarischen Werke und auch die AutorInnen nicht selten in eine gewisse Ecke drängt, aus der es sich nicht mehr so leicht herauskommen lässt. Die Modifikatoren *Gastarbeiter* und *Migranten* der Komposita sind zu Recht auf viel Kritik gestoßen, nicht nur, weil sie einschränkend sind und viele Aspekte verschleiern – im Begriff *Gastarbeiterliteratur* wird die Literatur durch die beruflich-gesellschaftliche Rolle des Autors definiert (ganz abgesehen davon, dass der Terminus *Gastarbeiter* bereits ein fragwürdiger Begriff ist), *Migrantenliteratur* verweist auf das Faktum der Migration, wodurch immer auch ganz bestimmte Erwartungshaltungen an die Texte entstehen –, sondern auch, weil sie mit abwertenden Konnotationen verbunden sind. Abgesehen von damit verbundenen inhaltlichen Erwartungshaltungen (*Wie verhält sich der Literaturbetrieb zu Texten, die traditionell diesen Kategorien zugeordnet werden, sich aber mit Inhalten auseinandersetzen, die nichts mit dem Kontext der Gastarbeiter oder der Migration gemeinsam haben?*) suggerieren diese Kategorien auch sprachliche Erwartungshaltungen – die Annahme, dass die AutorInnen dieser Literaturen nicht deutscher Muttersprache seien, was meist weitere damit zusammenhängende Gedankengänge auslöst. Während die Kategorie *Interkulturelle/transkulturelle Literatur* die Frage aufwirft, ob das Attribut überhaupt vonnöten ist – ist Literatur nicht grundsätzlich interkulturell/

18 Schmeling/Schmitz-Emans, Einleitung, S. 20.

19 Çirak zit. nach Yeşilada, Autorinnen jenseits des Dazwischen, S. 14.

transkulturell? – setzt diese zumindest die Identitäten der Schreibenden nicht fest, weil sie diesbezüglich keine Zuschreibungen vorschlägt.²⁰ Mit ihr tritt auch der Aspekt der Muttersprache in den Hintergrund, wobei *Muttersprache* in der Bedeutung von »in der Kindheit meist im Kontakt mit den Eltern (und ohne besonderen Unterricht) erlernte Sprache«²¹ grundsätzlich eine sehr vereinfachende und problematische Kategorie ist, die in ihrer Ursprungsbezogenheit (auf das Elternhaus) und Singularität vielmehr in die Irre führt als Tatsachen erhellt. Yildiz, die dem Begriff der Muttersprache in der ideologisch aufgeladenen Diskussion eine zentrale Bedeutung zumisst, warnt jedoch auch davor, ihn vorschnell aufzugeben. Stattdessen schlägt sie vor, mit dem Begriff bzw. jenseits dessen zu denken:

The fact that ›mother tongue‹ is a highly ideological, charged, and misleading term is in some ways easy to recognize. Yet simply avoiding this term and substituting it with a more neutral one, such as ›first language‹, does not in itself resolve the issues tied up in it. The conception of language, origin, and identity that ›mother tongue‹ marks is very much in effect today, even when the term itself is not explicitly invoked. It is therefore useful to think with this term rather than to ignore it. In fact, I argue that it is the affectively charged dimension of the ›mother tongue‹ that accounts for the persistence of the monolingual paradigm and its homologous logic. We thus need to work through the mother tongue and not simply sidestep its force. [...] Rather, it means writing beyond the *concept* of the mother tongue.²²

Abgesehen von dieser Problematik der dahinterstehenden Ideologie verschleiert der Begriff die Pluralität jeder Sprache. Denn oft wird vergessen, dass jede

²⁰ Dass der transkulturelle Aspekt die Lyrik im besonderen Maße betrifft, darauf hat Sebastian Donat in seinem Beitrag *Lyrische Transkulturalität am Beispiel des Ghasels in der deutschsprachigen Dichtung* (Donat, *Lyrische Transkulturalität*, S. 42) hingewiesen: »Unter architektureller Perspektive handelt es sich bei Lyrik in hohem Maße um ein per se transkulturelles Phänomen. Denn zusätzlich zu bewusst einsetzbaren, nicht gattungsspezifischen permeativen Verfahren, wie der Intertextualität oder der Mehrsprachigkeit, stellt hier von vornherein das Versmaß bzw. die Gedichtform in den allermeisten Fällen eine Verschmelzung von fremd- und eigenkulturellen Bestandteilen dar. Hinzu kommt, dass Lyrik wie wohl keine andere literarische Gattung darauf ausgerichtet ist, kulturelle Hybridität – egal ob primär strukturell bedingt oder individuell hergestellt – nach außen hin sichtbar zu machen.«

²¹ Vgl. Der deutsche Wortschatz (wie Anm. 2).

²² Vgl. Yildiz (wie Anm. 17), S. 13.

Sprache bereits in sich mehrsprachig ist: »Wer eine Sprache spricht, beherrscht mehr als eine Sprache«,²³ schreiben Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans. Der Sprecher einer Sprache ist nämlich oft auch ein Sprecher eines Dialekts oder Soziolekts, also einer Sprache, die sich in Wortschatz, Grammatik und Aussprache von der standardisierten Form unterscheidet.

Wie mühsam es für viele Menschen ist, wenn eine Gesellschaft von einem monolingualen Verständnis ausgeht und plurale Konzepte nicht wahrnimmt und/oder nicht wahrnehmen will, beschreibt Kübra Gümüşay sehr eindrücklich in ihrem Buch *Sprache und Sein*.²⁴ Sie veranschaulicht die Realitätserfahrung mehrsprachiger Menschen anhand der Metapher der Mauer:

Wir Kinder, die in verschiedenen Sprachen leben, sehen Mauern, die sich durch unsere Gesellschaft ziehen, die für die meisten Menschen, die ausschließlich die dominierende Sprache sprechen, vermutlich nicht sichtbar sind. Wir Kinder von zwei oder mehr Sprachen lernen früh, uns entlang dieser Mauern, über sie hinweg und manchmal mitten durch sie hindurch zu bewegen.

Wir leben auf beiden Seiten der Mauer, wechseln hin und her und hoffen, die auf der einen Seite können sehen, was auf der anderen Seite geschieht. Und umgekehrt. Wir tragen Dinge von hier nach dort, wir laufen, wir erklären.

Dabei wird die zusätzliche Leistung, die mehrsprachige Menschen vollbringen, übersehen und die Fähigkeiten, die aus ihrer Mehrsprachigkeit heraus entstehen, nicht als Wert wahrgenommen. Dies ist vielfach im schulischen Bereich der Fall, wo trotz mehrsprachiger SchülerInnen monolinguale Standpunkte die Curricula prägen. Denn das monolinguale Prinzip zieht sich quer durch alle Institutionen einer Gesellschaft. Gümüşay wirft daher die gesellschaftspolitisch äußerst brisante Frage auf: »Und was passiert mit Menschen, die eine Sprache sprechen, in der sie als Sprechende nicht vorgesehen sind?«²⁵

Dieser Frage liegt der Besitzgedanke zugrunde, dass nämlich eine Sprache jemandem gehört und damit gleichzeitig jemand anderem nicht. Derrida hat sich in seinem Essay *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese* mit den Begrifflichkeiten des Besitzes im Kontext von Sprache auseinandergesetzt. Vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrungen mit

23 Schmeling/Schmitz-Emans (wie Anm. 18), S. 14.

24 Gümüşay, *Sprache und Sein*, S. 34.

25 Ebd. S. 41

Sprachen, insbesondere durch die sprachliche Schulbildung in Algerien, in der das Französische die Vormachtsstellung erhielt und Kinder zur französischen Einsprachigkeit erzogen wurden, während das Arabische ausgegrenzt wurde, schreibt er:

Was mir schwerfällt zu verstehen, das ist dieses ganze Wortregister des Habens, der Gewohnheit, des Besitzens einer Sprache, welche die eigene wäre oder nicht, Deine zum Beispiel. Als ob das besitzanzeigende Fürwort oder Eigenschaftswort in bezug auf die Sprache hier von dieser vorgeschrieben würde.²⁶

Mit dem bewussten Ausschluss von Sprachen aus Erziehungskontexten werden individuelle Sprachrechte missachtet und verletzt, denn die Allgemeine Erklärung der Sprachrechte (Barcelona 1996) betont unter Artikel 13, Punkt 2 das Recht einer jeden Person auf Mehrsprachigkeit:

Jede Person hat das Recht, mehrsprachig zu sein – und jene Sprache zu kennen und zu verwenden, die am geeignetsten ist für die persönliche Verwirklichung oder für die soziale Mobilität – dies ohne jede Beeinträchtigung der in der Erklärung festgelegten Garantien für den öffentlichen Gebrauch der dem betreffenden Gebiet eigenen Sprache.²⁷

Neben diesem gesetzlich fundierten Recht auf Mehrsprachigkeit bleibt festzuhalten, dass die Sprachen eines jeden Menschen jenseits von Ein- und Zuordnungen liegen, da sie immer vielfältiger und komplexer sind, als die Kategorien es veranschaulichen. Dass außerdem die Sprache der Dichtung grundsätzlich eine völlig einzigartige und einmalige ist, darauf hat Paul Celan hingewiesen: »An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. [...] Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.«²⁸

Sprache ist insofern auch nicht etwas, das man von vornherein hat, beherrscht oder das einem zuerteilt wird, sondern man muss, so wie Ilse Aichinger es einmal ausgedrückt hat, »[i]mmer wieder de[n] Versuch [wagen], Sprache zu finden«.²⁹

26 Derrida, Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese, S. 42.

27 Vgl. Allgemeine Erklärung der Sprachenrechte. Diese Erklärung wurde vom PEN-Club und von mehreren Nichtregierungsorganisationen unterzeichnet, von UNESCO allerdings bisher noch nicht übernommen.

28 Celan, Gesammelte Werke in fünf Bänden, S. 175.

29 Aichinger (wie Anm. 11), S. 58.

Sprachmischung und Sprachwechsel stehen in ihrer spielerisch-ästhetischen Form »in engem Zusammenhang mit dem Selbstverständnis des Menschen«, betonen Schmeling und Schmitz-Emans: »Und dieser [Mensch] sieht sich in einer ›babylonischen‹ Sprachwelt besser repräsentiert als in einer paradiesisch-homogenen.«³⁰ Mehrkulturelles Schreiben spiegelt das Selbstverständnis des Menschen als ein mehrkulturelles und mehrsprachiges Wesen, das davon ausgeht, dass in einer Kommunikation nicht immer alles verstanden werden kann und auch nicht muss. Verständnislücken bedeuten Ausgangspunkte für Reflexion, sind eine willkommene Herausforderung und fordern zu Offenheit, Toleranz und Geduld auf. Vom lesenden Rezipienten verlangen transkulturelle Texte eine post-monolinguale und post-monokulturelle Lesart: Die Texte bergen polyvalente Ausdrücke, Metaphern, Redeweisen und Sprichwörter aus mehreren Sprachen und Kulturen, die die Lesenden entdecken dürfen und oft nur zum Teil ausfindig machen und entschlüsseln können. Durch die »komplexen Prozesse [...] der Überlagerung und Durchmischung heterogener kultureller Einflüsse«³¹ bleibt stets ein Unsicherheitsmoment bestehen – und gerade dieses verweist darauf, dass letztendlich jede Form der Kommunikation, ob einsprachig, mehrsprachig oder intermedial, ein Moment des Unverständnisses bzw. Missverständnisses enthalten kann, das dann wiederum auf die Vielzahl der möglichen Bedeutungen verweist und auch darauf, dass Bedeutungen nie endgültig sind und immer offen für Neuaushandlungen bleiben müssen. Die mögliche Produktivität von Missverständnissen zeigt Schmitz-Emans anhand der Kalendergeschichte *Kannitverstan*, in der

[das] falsch verstandene Fremdwort [...] einen Erkenntnisprozeß im Helden der Geschichte sowie mittelbar im Leser aus[löst] – einen Erkenntnisprozeß, der bei reibungslosem Funktionieren der Kommunikation (bei Nichtexistenz von Sprachgrenzen also) nicht ausgelöst worden wäre. Und das ist die tiefere Bedeutung der kleinen Geschichte, die auch auf Fremdsprachliches in literarisch-poetischen Texten zu beziehen wäre: Das Un-verständliche besitzt ein reiches Bedeutungspotenzial, vielleicht ein reicheres als das Verständliche. Nicht-(im Sinne von Falsch-)Verstehen kann sinn-schöpferisch sein.³²

30 Vgl. Schmeling/Schmitz-Emans (wie Anm. 18), S 13.

31 Ebd. S. 27.

32 Schmitz-Emans, *Die Sprache der modernen Dichtung*, S. 80.

Dieses schöpferische Potential des »Fremdsprachlichen« betrifft den Leseprozess gleichermaßen wie den Schreibprozess. »Das Verhältnis mehrfacher Deterritorialisierung«,³³ das mehrsprachige DichterInnen zur Sprache haben, kann Potentiale für das Schreiben bieten. Wenn man in der »eigenen Sprache« nicht zuhause ist, sondern »[i/n] der eigenen Sprache wie ein Fremder leb[t]«,³⁴ als »Nomade, [...], [als] Zigeuner«,³⁵ kann man sich in dieser Sprache nie »einheimisch« fühlen.

Die Distanz zur Sprache, die jegliche »Naturalität« und »Normalität« unmöglich macht, ist ein wesentlicher Teil mehrsprachiger Literaturen. Ilse Aichinger hat diese nicht selbstverständliche Haltung zur Sprache auch bei Kindern wahrgenommen, da diese in der Sprache noch nicht »heimisch« seien:

Das Kind entdeckt in der Sprache die Wirklichkeit und in der Wirklichkeit die Sprache. – Kinder müssen immer wieder die Sprache erfinden, damit sie da ist; weil sie noch nicht so heimisch sind, sagen sie so viel mehr und decken noch nicht zu.³⁶

Deleuze und Guattari geben für den Sprachgebrauch in diesem Sinne die Anweisung, man solle »Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch machen, das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegenstellen [...]«.«³⁷

II Zentraler Exkurs: Kanonisierung und Kanon

Wer sich im Feld der literarischen Mehrsprachigkeit bewegt, sieht sich unmittelbar mit der Frage nach Kanonbildungen und Kanonisierungsprozessen konfrontiert. Welcher Platz wird literarisch mehrsprachigen Texten zugewiesen? Welchen Stellenwert haben mehrsprachig/mehrkulturell Schreibende im Literaturbetrieb sowie auch in der Literaturvermittlung?

³³ Deleuze/Guattari, Für eine kleine Literatur, S. 27.

³⁴ Ebd. S. 38.

³⁵ Ebd. S. 28–29.

³⁶ Aichinger (wie Anm. 11), S. 35.

³⁷ Deleuze/Guattari (wie Anm. 33), S. 38–39.

Inwiefern bleiben Kanonisierungsbildungen offen für Verschiebungen und Umschreibungen?

Reingard Nethersole stellt in ihrem Beitrag *Macht und Ohnmacht des Kanons* die Komplexität und Problematik der Kanonisierung dar:

Selektive Verfahren des Ein- und Ausgrenzens, die das notwendige Resultat einer jeden Kanonisierung bestimmen, sind grundsätzlich als von Interessen geleitete, diskursive Handlungen mit Praxischarakter in genealogischer Prozeßhaftigkeit zu verstehen, die gleichwohl die Vermittlung zeitlicher Distanz zwischen literarischen Werken und dem jeweiligen Horizont ihrer Rezeption einschließen, jedoch außer einer temporalen Problematik auch eine räumliche enthalten. Will man nämlich der Kanondebatte gerecht werden, selbst wenn sie sich im Schutzraum des ›Feldes literarischer Produktion‹ und nach den ›Regeln der Kunst‹ abspielt, wie Pierre Bourdieu es nennen würde, müßten wirtschaftspolitische Dimensionen, aber auch Herrschaftselemente mitberücksichtigt werden.³⁸

Damit sind einige grundlegende Problematiken des Kanonisierungsprozesses genannt: interessensgeleitete Selektion, traditionsgebundene Auswahlverfahren, Praktiken der Festlegung nach dem Kriterium Zentrum/Peripherie, ökonomische Aspekte, politische Motive und Machtfragen.

Der Ursprung des Kanons liegt in der antik-christlichen Tradition begründet und ist zunächst mit einer Handlung, einem Ritual verbunden.³⁹ Cancik zufolge »erhöhen [Rituale] die Berechenbarkeit, machen das Leben übersichtlicher, bewirken Entlastung und Disziplin. Wiederholung, Gerechtigkeit, Tradition reduzieren die Spannung, den Erwartungsdruck, erzeugen die Freude, Bekanntes wieder zu erkennen.«⁴⁰ Damit ist selbstverständlich auch gesagt, dass durch die Übersichtlichkeit all das ausgeblendet wird, was sich nicht so einfach zu- und einordnen lässt, dass die Entlastung zu Ungunsten von dem geht, was man nicht so einfach maßregeln kann und dass Wiederholung und Normatives auch Innovation und Offenheit verhindern.

In den Literaturwissenschaften hat die Kanondebatte seit Mitte der 1980er Jahre unter dem Einfluss der Literaturtheorie aus Nordamerika an Fahrt aufgenommen:

³⁸ Nethersole, *Macht und Ohnmacht des Kanons*, S. 112.

³⁹ Cancik, *Kanon, Ritus, Ritual*, S. 1.

⁴⁰ Ebd. S. 19.

Revisionen tradierter Aufgabenbereiche und Curricula, Neugestaltungen von Studiengängen und die fortschreitende Multiplikation von Fachgebieten lassen sich darüber hinaus als Epiphänomene des weitaus signifikanteren Wandels innerhalb einzelner, bisher als von einer hegemonisch verstandenen Hochsprache und Leitkultur getragener Nationen in multi- und plurikulturelle Räume begreifen,⁴¹

schreibt Nethersole. Dies hatte auch eine kritische Abrechnung mit den binären Relationen zur Folge, wie mit den Konzepten »eigen/fremd, eigenes/anderes, Nähe/Ferne, Besonderes/Allgemeines, Partikularität/Universalität, lokal/global oder kurz: uni-(Einheit) im Gegensatz zu multi- (Vielheit, -falt)«. ⁴²

Stabilität macht Rituale aus und damit ist es auch nicht einfach, diese aufzubrechen. Im Literaturbetrieb, in den literarischen Zeitschriften, in den Verlagen und bei den literarischen Anerkennungsritualen der Preisvergaben ist der Kanon noch stärker interessegeleitet und damit noch stärker Machtstrukturen unterworfen. Die Nichtanerkennung hat auch sehr konkrete ökonomische Konsequenzen: das Prekariat von AutorInnen,⁴³ das (auch) mit der mehrsprachigen/mehrkulturellen Situation verbunden ist.

Literarisch mehrsprachige/mehrkulturelle Texte wurden im deutschsprachigen Literaturkanon lange an der Peripherie angesiedelt. Der Chamisso-Preis, der von 1985 bis 2017 an AutorInnen nicht deutscher Erstsprache vergeben wurde, war eher ein Ausnahmephänomen als eine »zentrale« Praxis. In der Gegenwart hat sich in dieser Hinsicht zwar einiges verschoben, mehr und mehr renommierte Literaturverlage nehmen mehrsprachige Texte in ihr Verlagsprogramm auf, etwas mehr Sichtbarkeit von mehrsprachigen AutorInnen zeigt sich auch bei Preisvergaben, wenngleich noch lange nicht hinreichend. Hier ist es die Aufgabe aller am Literaturbetrieb Beteiligten,

⁴¹ Nethersole (wie Anm. 38), S. 108.

⁴² Ebd.

⁴³ Sandra Vlasta hat in ihrem Beitrag *Mehrsprachigkeit, Montage, Übersetzung* zu Barbi Marković auf dieses Faktum hingewiesen, das sie nicht nur auf die Protagonistinnen des Romans *Superheldinnen* (Residenz 2016, S. 204–205) bezieht: »Selbst wenn die beiden Protagonistinnen »fertig ausgebildet« (eine Aussage, die sich schlussendlich nicht nur auf den Sprechapparat bezieht) nach Österreich kommen, so stehen die Wahrnehmung des Akzents und die Reaktionen darauf jeder Anerkennung dieser Ausbildung im Wege. Diese Aussage kann wohl implizit auch als Kommentar über die Autorin und ihr Schreiben bzw. dessen Möglichkeiten und Rezeption im deutschsprachigen Feld gelesen werden [...].«

ritualisierte Auswahlverfahren und tradierte Kategorien kontinuierlich zu reflektieren, infrage zu stellen sowie ihre Zeitgemäßheit zu überprüfen. Warum nicht einmal den Kanon völlig auf den Kopf stellen, kommentierte José F. A. Oliver kritisch-ironisch bei den Corker Poetikgesprächen 2021. Mehrsprachige Literaturen verweisen uns immer auch auf die Begrenztheit unserer Kategorien- und Kanonbildung, und darauf, dass diese interessegeleitet sind und von kulturpolitischen und ökonomischen Faktoren mitbestimmt werden.

Am Beispiel eines völlig anders strukturierten Kanons der Tierwelt (»eine gewisse chinesische Enzyklopädie«)⁴⁴, den Foucault aus einem Text von Jorge Luis Borges in durchaus ironischer Absicht in der Einleitung zu *Die Ordnung der Dinge* zitiert, will Foucault aufzeigen, wie feste Denkstrukturen wieder fluid gemacht und »alle Vertrautheiten unseres Denkens auf[ge]rüttelt«⁴⁵ werden können bzw. müssen. Daran zeigt sich einmal mehr die Konstruiertheit von Einteilungen, und dass diese auch ganz anders und neu gedacht werden können:

Tiere werden in Borges' Buch den folgenden Gruppen zugeordnet:

- a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörende, i) die sich wie Tolle gebärden, j) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, k) und so weiter, l) die den Wasserkrug zerbrochen haben, m) die von Weitem wie Fliegen aussehen.⁴⁶

Was käme heraus, wenn wir probeweise – durchaus auch spielerisch-verrückende – Umstrukturierungspraktiken im deutschsprachigen Literaturkanon wagen würden?

Im folgenden Teil werden poetische Ansätze der drei AutorInnen, Dragica Rajčić Holzner, Kurt Lanthaler und José F. A. Oliver, vorgestellt, die an den Corker Poetikgesprächen 2021 teilgenommen haben. Die Idee war, drei AutorInnen miteinander ins Gespräch zu bringen, deren Schreiben aus dem Mehrsprachigen/Mehrkulturellen schöpft und deren Texte neue Schreibverfahren sowie veränderte Zugänge zu Wort- und Textstrukturen sichtbar

44 Jorge Luis Borges zit. nach Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 17.

45 Foucault (wie Anm. 44), S. 17.

46 Ebd.

werden lassen. Außerdem – und das ist sehr wesentlich – stand von Beginn an die politisch-gesellschaftliche Intentionalität dieser Schreibpraktiken im Zentrum der Gespräche: Der experimentelle Umgang mit Sprache(n) rüttelt an verfestigten, deutlich abgegrenzten Strukturen, hinterfragt gewohnte Denkkategorien, unterzieht einengende Ordnungssysteme einer Kritik und bringt tradierte Hierarchien ins Wanken.

III Die Poetik des Adaptierens und Adoptierens⁴⁷ – Dragica Rajčić Holzner

»Immer wieder der Versuch, Sprache zu finden.«⁴⁸

Ein Haus, nirgends

wenn
stück
für stück
glaube
von Wörtern
herunter fehlt
was
mache ich dort
was mache ich da
ich sammle Silben
baue Ihnen
ein haus, nirgends⁴⁹

Sprachphilosophische Gedanken stehen im Mittelpunkt dieses Gedichtes der Autorin Dragica Rajčić Holzner, das 2000 im Gedichtband *Post Bellum* erschienen ist; ein Buch, in dem die menschlich verheerenden Folgen der Balkankriege poetisch verarbeitet werden. Die Autorin wurde 1959 in Split in Kroatien geboren und wuchs dort auf. 1978 kam sie erstmals in die

⁴⁷ Rajčić, Unbekannte Wörter adaptieren = adoptieren, S. 243.

⁴⁸ Aichinger, Es ist besser, man schweigt, S. 58.

⁴⁹ Rajčić, Post Bellum, S. 127.

Schweiz, wo sie als »Gastfrau«⁵⁰ die Rollen der »Putzfrau, Büglerin und Heimarbeiterin«⁵¹ übernahm. Als sie 1988 nach Kroatien zurückkehrte, arbeitete dort als Journalistin für die von ihr gegründete Zeitschrift *Glas Kaštela*. Während des Jugoslawienkriegs kehrte die Autorin 1991 mit ihren drei Kindern in die Schweiz zurück, wo sie das Studium *Soziokulturelle Animation* an der HSA Luzern absolvierte.

Ihre Arbeit als Schriftstellerin begann Dragica Rajčić Holzner in den 1970er Jahren zunächst auf Kroatisch; heute publiziert sie ausschließlich auf Deutsch, schreibt aber auch auf Kroatisch. Die Autorin lebt in Zürich und Innsbruck.

Zu ihren Veröffentlichungen zählen der Gedichtband *Halbgedichte einer Gastfrau* (Narziss & Ego, 1986), *Lebendigkeit Ihre zurück* (Eco Verlag, 1992), *Post Bellum* (edition 8, 2000) und *Buch von Glück* (edition 8, 2004), des Weiteren die Kurzprosa *Nur Gute kommt ins Himmel* (Eco Verlag, 1994) sowie der Roman *Glück* (Der gesunde Menschenversand, 2019), für den sie 2021 den Schweizer Literaturpreis erhielt. Der jüngste Roman *Liebe um Liebe* (Matthes & Seitz, 2020) steht zum vorhergehenden Buch in einer engen intertextuellen Beziehung, schlägt sprachstilistisch aber eine andere Richtung ein: Während alle vorausgehenden Publikationen die sprachlichen Normen unterwandern, sei es in der Orthographie oder in der Grammatik, »gehört« dieser Roman den Regeln. Diesen Wandel hat die Autorin selbst einmal ironisierend kommentiert, indem sie die Erwartungshaltungen erwähnt: »Es ist jetzt alles so, wie Deutschlehrer sich das wünschen.«⁵² Dahinter verbirgt sich auch eine gewisse Resignation gegenüber den vorherrschenden Verlags- und Marktstrukturen, denen Schreibende immer ausgesetzt sind.

Sprachkritische Züge stehen im Mittelpunkt der Arbeiten von Dragica Rajčić Holzner. Indem Wortformen umgestaltet werden, schillern neue Bedeutungen durch bzw. entstehen Polyvalenzen, so auch im Gedicht am Eingang dieses Abschnitts, in dem ein lyrisches Ich eine Zerfalls- und Verlustsituation erlebt: Das Vertrauen in Wörter – ist es deren Sinnhaftigkeit, Ausdrucksfähigkeit oder beides? – »fällt herunter«, zerbricht oder fehlt womöglich. Die jeweilige Lesart hängt davon ab, ob die Lesenden der

⁵⁰ Vgl. der Titel des 1986 erstmals erschienenen Gedichtbands *Halbgedichte einer Gastfrau*.

⁵¹ Rajčić Holzner, homepage.

⁵² Uhlmann, Rezension *Liebe um Liebe*.

Bedeutungsspur von *fehlen* oder von *fallen* folgen. Diese Erfahrung löst im Ich eine Selbstbefragung, ja Selbstzweifel, aus, bevor es sich dazu entscheidet, die Sprachteile wieder neu zusammenzusuchen und ihnen eine Behausung zu geben. Das Aufgeben von vorgeschriebenen Wörtern führt das Ich auf die Suche nach den »eigenen« Wörtern, eine Suche, die sich in der Sprache des Gedichtes widerspiegelt. Die vom Ich erbaute Behausung für die Wörter – der Gedanke, mit dem das Gedicht schließt – sollte diesen Schutz bieten, befindet sich jedoch im »Nirgendwo«. Damit finden die verfremdeten und vom Ich umgestalteten Wörter zwar ihren Platz im Gedicht, doch das Haus selbst bleibt ortslos. *Ein Haus, nirgends* ruft den Titel des 1979 erschienenen Romans *Kein Ort. Nirgends* von Christa Wolf auf, in dem sich die Autorin ausgehend von der fiktiven Begegnung zwischen Karoline von Günderrode und Heinrich von Kleist mit Daseinsbegrenzungen auseinandersetzt: Fehlende Freiräume, Einengungen durch das System und Außenseitertum sind wesentliche Themen des Textes. Auch das Ich des Gedichtes von Dragica Rajčić Holzner steht isoliert da, alleingelassen mit seiner Sprache – ein Verweis auf das Ausgesetztsein und die Verlassenheit von AutorInnen, deren Sprache fremde Elemente »einlässt«. ⁵³ Von Verlagen werden diese »unangepassten« Texte nicht immer willkommen geheißen und aufgenommen. Verfremdung verunsichert und darin liegt auch eines ihrer Potentiale.

Die durch das Adaptieren und Adoptieren von Wörtern, wie Dragica Rajčić Holzner es in einem ihrer poetologischen Essays formuliert, entstehenden Mehrdeutigkeiten entgrenzen die Sprache und ermöglichen dadurch neue Blickrichtungen auf Wörter. Die Verfremdungsmodi lassen Momente des Nichtverstehens und Lücken im Text entstehen, die die Lesenden zum Dialog einladen. Auch für die Schreibenden bedeutet dieser »Adaptierungs-/Adoptierungsprozess« einen zusätzlichen Arbeits- und Lernschritt, der den Schreibprozess verlangsamt und immer wieder an die Nichtselbstverständlichkeit der Ausdrucksmittel erinnert: »In der anderen Sprache schreibe ich langsamer, es ist wie barfuss gehen über

⁵³ Thomas Wild (ununterbrochen mit niemandem reden, S. 20–21) verwendet im Zusammenhang von Ilse Aichingers Schreibverfahren den Begriff des *Einladens, Einlassens* des Anderen in den Text: »Ihre Praxis, Differenzen einzutragen, nicht zuletzt in das vermeintlich Eigenste, die Sprache, könnte man versuchsweise statt als ›Veränderung‹ als ein Verfahren der Veränderung beschreiben. Das Andere, das bewusst nicht Einholbare, wird in die Schrift, in den Text eingeladen, eingelassen.«

Steine«,⁵⁴ schreibt Rajčić Holzner. Allerdings zählen diese Schreibverfahrensweisen, wie die Autorin sie pflegt, zu den literarischen Randerscheinungen. Deleuze/Guattari zufolge kann allerdings eine »kleine [...] (nicht etablierte) Schreibweise [...] innerhalb großer Sprachen« die Basis für »die revolutionären Bedingungen *jeder* Literatur«⁵⁵ bilden, womit die Kraft dieser Literaturen, zu wandeln, zu verändern und umzuwälzen, klar betont ist. Denn das Sprachspiel ist alles andere als (nur) ein Sprachspiel, es ist ein politisches Verfahren, Ausdruck eines Widerstands gegen territoriales, nationales Gedankengut, gegen verfestigte Sprach- und Identitätsbegriffe und so fort. Insofern steht das Verfahren für eine Haltung, die gerade im Feld der Übersetzung oft diskutiert wird: Praktiken der Verfremdung statt jene der Einbürgerung.⁵⁶

Nicht selten wird diese Schreibpraktik aber auch biografisch verortet,⁵⁷ und dann wird sie auch meist als Mangel wahrgenommen und mit Begriffen wie *Gastarbeiterdeutsch*⁵⁸ oder *Migrantendeutsch* versehen. Dragica Rajčić Holzner problematisiert diese auf die biografische Situation reduzierte Kategorisierung im vorliegenden Band und verweist auf die damit verbundene Verunsicherung sowie auch Einengung für sie als Schreibende, besonders am Anfang ihres Schreibens: »Die Rezeption beschränkte sich auf meine private Situation und die ungenügenden Sprachkenntnisse. Ich

54 Rajčić Holzner, Poetikstatement im vorliegenden Band, S. 69.

55 Deleuze/Guattari (wie Anm. 33), S. 27.

56 Anne Michaels schreibt in ihrem Roman *Fugitive Pieces* (S. 109) über die Übersetzungsphilosophie folgendes: »Translation is a kind of transubstantiation; one poem becomes another. You can choose your philosophy of translation just as you choose how to live: the free adaptation that sacrifices detail to meaning, the strict crib that sacrifices meaning to exactitude. The poet moves from life to language, the translator moves from language to life; both, like the immigrant, try to identify the invisible, what's between the lines, the mysterious implications.«

57 Hier stellt sich immer wieder die Frage, wo und wie sich die Grenze ziehen lässt: Auch der vorliegende Text nennt die biografischen Eckdaten der AutorInnen und eine allzu direkte Verbindung zwischen dem Text und dem Leben der AutorInnen könnte dadurch suggeriert werden.

58 Die Autorin selbst übernimmt diesen Begriff bei der Darstellung ihrer eigenen Biografie auf ihrer Homepage (wie Anm. 51): »Rajčić pflegt in ihren deutschsprachigen lyrischen Werken häufig einen bewusst an das so genannte ›Gastarbeiterdeutsch‹ angelehnten, an der Oberfläche rudimentär-fehlerhaft wirkenden Stil.«

konnte nur flüchten vor dieser Rezeption und dem Wirbel um meine Person und die prekäre Arbeitssituation der Putzfrau.«⁵⁹

Roman Jakobson hat einst in seinen Beiträgen zur Poetik zu Recht darauf verwiesen, dass die »Situation«, wie er die biografischen Fakten nennt, nur einen Aspekt in »der Rede« darstellt, und dass die Poesie diese immer in etwas anderes überträgt:

Wir wollen nicht einfach das Werk aus seiner Situation ableiten. Andererseits dürfen wir in der Analyse eines dichterischen Werkes die maskierten und wiederholten Korrespondenzen zwischen dem Werk und einer Situation nicht vernachlässigen, zumal die regelmäßige Verknüpfung zwischen gewissen Eigenschaften, die mehreren Werken eines Dichters gemeinsam sind, mit einem Ort, Daten oder biographischen Voraussetzungen, die ihrer Entstehung gemeinsam sind. Die Situation ist eine der Komponenten der Rede; die poetische Funktion verwandelt sie wie jede andere Komponente.⁶⁰

Dabei spricht Jakobson dem Biografischen durchaus auch seine Bedeutung zu, wie das obige Zitat zeigt, aber er spricht sich auch sehr klar dafür aus, dass die Biografie nur einen einzigen Aspekt in einer Textinterpretation darstellt. Aber genau die Reduktion auf diesen Aspekt scheint bei mehrsprachigen AutorInnen bzw. mehrsprachigen Literaturen sehr oft der Fall (gewesen) zu sein. Dabei steht gerade bei dieser Form der Literatur das ästhetische Kriterium besonders im Vordergrund, da die Arbeit mit und an den Sprachen darin manifest wird. Damit verdeutlicht sie jene sprachlichen Prozesse, die für die Literatur im Allgemeinen eine wichtige Rolle spielen, noch stärker: beispielsweise sprachreflexive Prozesse, transkulturelle Übersetzungsverfahren, sprachliche Verfremdungen, die Schaffung von Neologismen und neuen Metaphern bzw. die Übertragung von Metaphern aus einem sprachlichen Feld in ein anderes. Insofern sollte mehrsprachige Literatur auch nicht als eine Varietät der Literatur gesehen und behandelt werden, sondern ganz im Zentrum der Literatur stehen.

⁵⁹ Rajčić Holzner, Poetikstatement im vorliegenden Band, S. 60.

⁶⁰ Jakobson, Poetik, S. 47.