

7 *paseos* – Erfahrung und Experiment: Mehrsprachigkeit in der Literatur der Gegenwart

Um die Jahrtausendwende setzt im Zuge der wachsenden Bedeutung von Migration und Globalisierung ein gesteigertes Interesse an Fragen der Sprachwahl, der Übersetzung und der Sprachmischung sowohl von Seiten der Autorinnen und Autoren als auch der Literaturkritik und -wissenschaft ein. Elke Sturm-Trigonakis hat diesbezüglich überzeugend von einer *Neuen Weltliteratur* gesprochen, die die Grenzen der Nationalliteratur programmatisch überschreite.¹ Zentral dafür ist die Thematisierung von Übersetzungsszenarien auf diegetischer wie heterodiegetischer Ebene sowie der Einsatz mehrsprachiger Schreibweisen. Diese gegenwärtige literarische Mehrsprachigkeit unterscheidet sich Sturm-Trigonakis zufolge von früheren Formen mehrsprachigen Schreibens erstens durch ihre Quantität und stetig steigende Visibilität, zweitens durch eine programmatische Verbindung mit poetologischen Reflexionen. Auch Ottmar Ette fasst Mehrsprachigkeit als Merkmal der *Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Sie ergänzt auf stilistischer Ebene die Gestaltung vielfältiger Bewegungen im Raum, die für diese Texte kennzeichnend sind. Mehrsprachigkeit gehört nach Ette zu den Schreibpraktiken eines unablässigen *ZwischenWeltenSchreibens*, das sich nicht in statische Einheiten wie Nation und (Mutter-)Sprache zurückbuchstabieren lässt. Vielmehr geht es dabei um „transkulturelle, verschiedene Kulturen und Sprachen ständig querende Bewegungen, um ein nicht abschließbares Über-Setzen zwischen verschiedenen Polen, die sich ihrerseits ständig verändern, gerade weil sie in immer wieder neu sich stellende Übersetzungsprozesse eingebunden sind.“²

Mit Autorinnen und Autoren wie Yoko Tawada, Feridun Zaimoglu, Emine Sevgi Özdamar und José F.A. Oliver etablierte sich diese weltweit zu beobachtende literarische Verhandlung von kultureller und linguistischer Vielfalt und Veränderung um 2000 auch in der deutschsprachigen Literatur.³ Der hiesige Literaturbetrieb

1 Sturm-Trigonakis: *Global playing*. Auch Sigrid Löffler spricht angesichts der Verbreitung transnationaler Autorinnen und Themen in der Gegenwartsliteratur von einer „neuen Weltliteratur“ (Dies. *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München: Beck, 2013).

2 Ette: *ZwischenWeltenSchreiben*, 185.

3 Vgl. ebd., 181–204. Für eine Übersicht zu Autorinnen und Autoren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, deren Schreiben programmatisch mit der Überschreitung nationalsprachlicher und -kultureller Paradigmen verbunden ist vgl.: Immacolata Amodeo: *Die Heimat heißt Babylon*; Immacolata Amodeo und Rita Franceschini (Hg.). *In einer anderen Sprache*. Stuttgart: Metzler, 2005; Chiellino, Carmine. *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2007;

verfügt mit dem von 1985–2017 durch die Robert Bosch Stiftung vergebenen Adelbert-von-Chamisso-Preis für „Deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache“ über eine öffentliche Plattform für die Diskussion, Rezeption und Kanonisierung mehrsprachiger Schriftstellerinnen und Schriftsteller.⁴ An der Liste der Preisträgerinnen und Preisträger, ihrer Texte und der im Umfeld der Preisvergabe entstandenen Reden und Interviews lässt sich verfolgen, wie zu Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend selbstbewusst mit Mehrsprachigkeit umgegangen und deren poetische Gestaltungsmöglichkeit in den Vordergrund gerückt wird. Damit werden nicht zuletzt auch ältere Forderungen an die ‚Migrationsliteratur‘ aufgenommen, wie jene von Carmine Chiellino, der bezüglich der literarischen Verhandlung der Themenbereiche Fremdheit, Migration und interkultureller Erfahrung bereits 1989 für einen „*linguistic turn*“ weg von der Motiv- und hin zur Sprachgestaltung plädierte.⁵ 2012 wurde in die Verleihungskriterien des Chamisso-Preises explizit der Aspekt einer kunstvollen Sprachgestaltung vor dem Hintergrund des eigenen Sprach- und Kulturwechsels aufgenommen.⁶ Als der Preis 2017 zum letzten Mal durch die Robert Bosch Stiftung vergeben wurde, ist die damit ausgezeichnete Literatur in den Augen der Stiftung von einer förderungsbedürftigen Randerscheinung zu „einem selbstverständlichen und unverzichtbaren Bestandteil deutscher Gegenwartsliteratur geworden.“⁷ Um 2020 gelten transkulturelle Themen und mehrsprachige Autorinnen und Autoren, die ihre Sprachkompetenzen in die Gestaltung ihrer Literatursprache erkennbar einspeien

Amodeo, Immacolata (Hg.). *Literatur ohne Grenzen. Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland. Porträts und Positionen*. Sulzbach: Helmer, 2009; Immacolata Amodeo und Heidrun Hörner (Hg.). *Zuhause in der Welt. Topographien einer grenzüberschreitenden Literatur*. Sulzbach: Helmer, 2010; Dies. (Hg.). *WortWelten. Positionen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur zwischen Politik und Ästhetik*. Sulzbach: Helmer, 2011.

4 Zur Geschichte der Chamisso-Literatur vgl.: Esselborn, Karl. „Der Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur“. *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Hg. Klaus Schenk, Almut Todorov und Milan Tyrdik. Tübingen: Francke, 2004. 317–324; Kegelmann, René. „Türöffner oder Etikettierung? Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und dessen Wirkung in der Öffentlichkeit“. *Die Kunst geht auch nach Brot! Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur*. Hg. Sylvie Grimm-Hamen und Françoise Willmann. Berlin: Frank&Timme, 2010. 13–28; Shchylevska, Natalia. „Chamisso-Literatur. Einige Anmerkungen zu ihrer Definition, Provenienz und Erforschung“. *literaturkritik.de* 15.8 (August 2013). <https://literaturkritik.de/id/18242>. (25. Juni 2015).

5 Chiellino, Carmine. „Über die Notwendigkeit, die Sprache, nicht die Inhalte zu lesen“. *Muttersprache. Zeitschrift der Gesellschaft für deutsche Sprache* 4 (1989): 299–302.

6 Vgl. Shchylevska: „Chamisso“. Zu den Veränderungen der deutschen Literatursprache im Kontext der „Chamisso-Literatur“ vgl.: Shchylevska / Chiellino (Hg.). *Bewegte Sprache*.

7 Vgl. die Kurzdarstellung des Preises durch die *Robert Bosch Stiftung*. <https://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung>. (15. Februar 2021). Seit 2018 wird der Preis als „Chamisso-Preis/Hellerau“ in Dresden vergeben.

sen, auch im deutschsprachigen Literaturbetrieb nicht länger als Nische. Nicht zuletzt durch die literaturwissenschaftlichen Diskussionen, die von der „Chamisso-Literatur“ ihren Ausgang nahmen und Alternativen zu überkommenen ordnungsgebenden Einheiten wie Nationalkultur und -sprache ausloten, fand hier eine Neubewertung statt. Noch bis Ende des 20. Jahrhunderts als Ausnahmen begriffene Thematiken und Biografien wie jene der Migration, des Exils, des Nomadischen und des Sprachwechsels versprechen nun auf breiter Ebene neue Blickwinkel und sprachliche Grenzüberschreitungen sind zumindest im Literaturbetrieb als stilistische Mittel und poetische Innovation angekommen.⁸ Die Ausbreitung von literarischer Verwendung mehrsprachiger Verfahren und ihre Akzeptanz durch Verlage und Literaturkritik steht dabei im Kontext starker Veränderungen und Umwertungen von Mehrsprachigkeit insgesamt, die in Linguistik und Pädagogik in Abkehr von Weisgerbers Muttersprach-Theorien seit Ende des 20. Jahrhunderts nicht mehr (nur) als problematisch oder für die Persönlichkeitsentwicklung schädigend betrachtet wird, sondern zunehmend positiv als Ressource gewertet wird.⁹

Im vorliegenden Kapitel gilt es, diese Entwicklung und Verbreitung mehrsprachiger Schreibweisen zu Beginn des 21. Jahrhunderts erstmals bereits historisierend zu überblicken und dabei auch deren Binnenentwicklung zu erfassen. Zunächst wird dargelegt, wie um 2000 Mehrsprachigkeit in Poetikvorlesungen und Essays ausgehend von der sprachbiografischen Erfahrung zur poetologischen Größe wird, über die sich poetische Innovation und Perspektivität ebenso verhandeln lässt, wie sie einen Ansatz für die kritische Revision der Vorstellungen von der national- und muttersprachlichen Determinierung von Literatur bietet.

Zehn Jahre später scheinen sich mehrsprachige Textverfahren zunehmend auch außerhalb der expliziten Thematisierung des biografischen Hintergrundes ihrer Autorinnen und Autoren zu verbreiten und – wie bereits zu Beginn des in dieser Studie untersuchten Zeitraumes zu Beginn des 20. Jahrhunderts – wieder verstärkt im Zusammenhang mit experimentellen Schreibweisen aufzutreten. Es kann von einer „neuen Mehrsprachigkeit und Mehrstimmigkeit“¹⁰ gesprochen

⁸ Die Forschungsliteratur zu Transkulturalität, Migration und Globalisierung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur lässt sich mittlerweile nicht mehr überblicken und hat sich längst von der übergreifenden Fragestellung der genaueren Untersuchung von Teilbereichen zugewandt. Zum aktuellen Forschungsstand vgl.: Tafazoli, Hamid. *Narrative kultureller Transformationen. Zu interkulturellen Schreibweisen in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2019; Esselborn, Karl. „Herkunft und Ankunft. Neue Sammelbände zu Migrationsgeschichten und zur Migrationsliteratur“ [Sammelrezension]. *Informationen Deutsch als Fremdsprache* 47.2–3 (2020): 110–124.

⁹ Bürger-Koftis, Schweiger und Vlasta (Hg.). *Polyphonie*.

¹⁰ Unter dieser Überschrift fassen Corina Caduff und Ulrike Vedder in ihrer Bestandsaufnahme einen zentralen Bereich deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. (Dies. (Hg.). *Gegenwart schreiben*).

werden, in der sich die autobiografisch begründete Transgression von Sprach- und Kulturgrenzen überlagert mit Schreibweisen, die zunehmend die Norm der Schriftsprachlichkeit und ihres traditionellen Mediums des Buches überschreiten wie *Spoken Word*, intermediale Leseperformances und *digital poetry*. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser neusten Ausformung literarischer Mehrsprachigkeit, zu der teilweise bereits Einzelstudien vorliegen,¹¹ hätte den Rahmen dieser Untersuchung entschieden gesprengt. So wird die Entwicklung mehrsprachiger Literatur hin zu experimentellen Texten lediglich punktuell am Werk der Lyrikerin Heike Fiedler diskutiert. Das Kapitel schließt mit einem Ausblick auf die Frage nach dem Einfluss des aktuellen Medienbruchs der Digitalisierung auf die literarische Gestaltung von Mehrsprachigkeit und zeigt damit ein Forschungsdesiderat in deren Untersuchung auf.

7.1 Die Etablierung von Mehrsprachigkeit als poetologische Größe um 2000

Neben dem Einsatz mehrsprachiger Schreibweisen in Romanen und Erzählungen, wie er sich prominent bei Emine Sevgi Özdamar oder Terezia Mora findet, wird zu Beginn des 21. Jahrhunderts Mehrsprachigkeit zunehmend zum Gegenstand poetologischer Reflexion. In Poetikvorlesungen, Essays und Interviews äußern sich mehrsprachige Schriftstellerinnen und Schriftsteller in historisch vorher nie dagewesener Breite und Programmatik zur Bedeutung ihrer Sprachkenntnisse und ihrer Sprachbiografien für ihr Schreiben.¹² Dies sind in erster Linie Autoren der sogenannten „Chamisso-Literatur“, die in ihrer Zweitsprache Deutsch schreiben wie Yoko Tawada, José F.A. Oliver und Ilija Trojanow. Darüber hinaus wird diese Diskussion aber auch von bilingual aufgewachsenen Schreibenden oder mehrsprachigen Autoren deutscher Erstsprache geführt, die der Kenntnis anderer Sprachen einen wesentlichen Stellenwert für ihr literarisches Schreiben einräumen wie Herta Müller und Marica Bodrožić. In ihren poetologischen Texten wird das Schreiben in einer Zweitsprache bzw. aus einer vorhandenen persönlichen Mehrsprachigkeit heraus umfassend hinsichtlich seiner textimmanenten ebenso wie produktionsästhetischen und sozio-kulturellen Bedeutung reflektiert und darüber hinaus die Frage nach der politischen, poetischen und sprachphilosophischen Dimension literarischer Mehrsprachigkeit gestellt. So erweitern sich die praktizierten

11 Insbes.: Gunkel: *Poesie*.

12 Ausgangspunkt dafür sind einzelne Poetikdozenturen, namentlich die Tübinger Poetikdozentur (seit 1996), die Dresdner Chamisso-Poetikdozentur (2001–2011), die Hamburger Gastprofessur für interkulturelle Poetik (2011–2016).

Techniken mehrsprachigen Schreibens und deren künstlerischer Innovationscharakter um einen geradezu methodischen Anspruch an dieses Verfahren. Nicht zuletzt ist dabei auch eine ausgesprochene Nähe der entsprechenden Autorinnen und Autoren zum literaturwissenschaftlichen Diskurs zu konstatieren. Auffällig viele von ihnen haben selbst ein literaturwissenschaftliches Studium absolviert, sodass sich auf dem Feld der literarischen Mehrsprachigkeit literarischer und theoretischer Diskurs in besonderem Maße zu verschachteln und gegenseitig zu inspirieren scheinen.¹³

Im Folgenden sollen mit um 2000 erschienenen poetologischen Schriften namhafter mehrsprachiger Autorinnen und Autoren Texte untersucht werden, die als Grundlagenarbeit in Sachen literarischer Mehrsprachigkeitsforschung bezeichnet werden können. In ihnen wird die Bedeutung von Mehrsprachigkeit für das literarische Schaffen hervorgehoben und so der Weg für die Ausbreitung mehrsprachiger Schreibweisen geebnet, wie sie heute in zahlreichen Neuerscheinungen im Kontext transkultureller Erzählanlagen zu finden sind. Darüber hinaus wurde auch die literaturwissenschaftliche Mehrsprachigkeitsforschung durch die Auseinandersetzung mit diesen Autorinnen und Autoren und ihren poetologischen Positionen wesentlich befördert.¹⁴

Für dieses Kapitel wurden Texte ausgewählt, die entweder aus Poetikvorlesungen hervorgegangen oder als über das Schreiben zwischen Kulturen und Sprachen Auskunft gebende Essays angelegt sind und für die die Thematik der Mehrsprachigkeit zentral ist. In der chronologischen Reihenfolge ihres Erscheinens sind dies: Yoko Tawadas Textsammlungen *Talisman* (1996) und *Überseezungen* (2002) sowie die Tübinger Poetikvorlesungen *Verwandlungen* (1998), Herta Müllers Tübinger Vorlesung „In jeder Sprache sitzen andere Augen“ (2001), die Essaysammlungen *Mein andalusisches Schwarzwaldedorf* (2007) von José F.A. Oliver, *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* (2007) von Marica Bodrožić sowie Ilija Trojanows Tübinger Vorlesung „Voran ins Gondwanaland“ (2008).

Diese Gruppe von Autorinnen und Autoren ist sowohl bezüglich der biografischen Kontexte und ihrer Sprachkenntnisse als auch hinsichtlich der Anlage ihrer literarischen Werke divers. In ihren poetologischen Texten treffen sie sich aber im Interesse, sich gegenüber dem am Ende des 20. Jahrhunderts insbesondere im

¹³ Die doppelte Zugehörigkeit der mehrsprachigen Schriftstellerin zu einem theoretischen und künstlerischen Diskurs fasst Yoko Tawada (*Verwandlungen. Tübinger Poetikvorlesungen* (1998). Tübingen: Konkursbuch, 2018. 20) wie folgt: „Wer mit einer fremden Zunge spricht, ist ein Ornithologe und ein Vogel in einer Person.“

¹⁴ Vgl. die grundlegenden Studien zur literarischen Mehrsprachigkeit von Sturm-Trigonakis: *Global Playing*; Ette: *ZwischenWeltenSchreiben*; Yıldız: *Beyond*, die von der Gegenwartsliteratur ihren Ausgang nehmen.

deutschsprachigen Raum als noch immer wirkmächtig empfundenen Konzept der muttersprachbasierten Nationalliteratur zu positionieren und ihr Schreiben auch als kritische Auseinandersetzung damit zu präsentieren, indem über die gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung sprachlich-kultureller Grenzüberschreitungen reflektiert wird. Mehrsprachigkeit ist dabei integraler Bestandteil, zuweilen auch Instrument einer breit angelegten Kulturkritik. Obwohl auch dies in den einzelnen Texten auf je verschiedene Weise geschieht, zeigt sich doch in der Zusammenfassung ihrer zentralen Thesen, dass sich dabei übergreifende Schwerpunkte und vergleichbare Topoi zu Mehrsprachigkeit und Literaturproduktion herauskristallisieren. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, wird die biografische Erfahrung des Zweitspracherwerbs und der Mehrsprachigkeit in allen Texten in literarisierter Szenen und einprägsamen poetischen Bildern zur Darstellung gebracht. Es handelt sich trotz des autobiografischen Bezugs der Texte mithin keinesfalls – und das wird bis heute in der Forschungsliteratur oft zu wenig berücksichtigt – in erster Linie um einen sachgetreuen Bericht eines selbst erlebten Sprachwechsels, sondern immer schon um ein literarisierendes Erzählen, Umformen und Entwerfen desselben.

Im Folgenden geht es entsprechend nicht um eine detaillierte Aufarbeitung der einzelnen Texte, ihrer Argumentation und ihrer jeweilig anders gelagerten kulturell-linguistischen wie biografischen Spezifität, wie sie in der Sekundärliteratur bereits vorliegt.¹⁵ Vielmehr ist zu zeigen, dass die untersuchten Texte zu Beginn des 21. Jahrhunderts *gemeinsam einen poetologischen Diskurs über literarische Mehrsprachigkeit* bilden. Dies lässt sich anhand von drei Punkten nachvollziehen: Erstens üben die Texte eine *gesellschaftspolitische Kritik* an vereindeutigenden Zu-

¹⁵ Für die ausgewählten Texte ist das a.a.o. untersucht. Zu Tawadas Poetologie der Mehrsprachigkeit vgl.: Kersting, Ruth. *Fremdes Schreiben. Yoko Tawada*. Trier: WVT, 2006; Yıldız: *Beyond*, 109–142; Ivanović, Christine. „Verstehen, übersetzen, vermitteln. Überlegungen zu Yoko Tawadas Poetik der Exophonie“. *Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada*. Hg. Barbara Agnese. Tübingen: Stauffenburg, 2014. 15–28; Pajević, Marko. „Adventures in language. Yoko Tawada's exphonic exploration of German“. *Oxford German Studies* 48.4 (2019): 494–504. Zu Müllers: Eke, Norbert. „In jeder Sprache sitzen andere Augen“. Herta Müllers ex-zentrisches Schreiben“. *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*. Hg. Hans-Richard Brittnacher und Magnus Klaue. Köln: Böhlau, 2008. 247–260; Kilchmann, Esther. „Sprache als Mehrsprachigkeit in der Poetologie Herta Müllers“. *Text + Kritik. Herta Müller* 155 (2020): 174–184. Zu Rakusas: Pastuszka, Anna. „Die Bewegung trägt“. Das transitorische Ich in den Streifzügen und Passagen von Ilma Rakusa“. *Zwischen Orten, Zeiten und Kulturen*. Hg. Jolanta Pacyniak. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2016. 101–110. Zu Olivers: Ruiz, Ana. „Wie verhält sich eine interkulturelle Sprache? Eine Fallstudie am Beispiel des Werkes José F.A. Olivers“. *Bewegte Sprache. Vom ‚Gastarbeiterdeutsch‘ zum interkulturellen Schreiben*. Hg. Natalia Shchylevska und Carmine Chiellino. Dresden: Thelem, 2014. 54–87. Zu Bodrožićs: Behravesh, Monika. „Wortbebene“ im Echoraum der Erstsprache. Spracherleben in Marica Bodrožićs ‘Sterne erben, Sterne färben““. *Affektivität und Mehrsprachigkeit*, 179–195.

schreibungen von nationaler wie sprachlicher Zugehörigkeit und plädieren für deren translinguale und -kulturelle Revision. Zweitens umreißen sie Mehrsprachigkeit als Mittel, *sprachliche Materialität* zur Darstellung zu bringen, gewohnte Lesevorgänge zu unterbrechen und zu entautomatisieren und so Poetizität im Sinne Roman Jakobsons zu erzeugen. Drittens verfolgen sie einen *sprachphilosophischen Ansatz* und reflektieren ausgehend von den verschiedenen Bezeichnungen für eine Sache in unterschiedlichen Sprachen den Einfluss der Sprache auf die Weltsicht.

Mehrsprachigkeit und gesellschaftspolitische Kritik

In allen ausgewählten Texten wird die autobiografische Erfahrung der Begegnung mit einer fremden Sprache und das damit einhergehende Gefühl der Fremdheit in ihrer je unterschiedlichen Situation und biografisch-kulturellen Konstellation geschildert und zum Ausgangspunkt der poetologischen Reflexion genommen. Yoko Tawada nimmt Bezug auf die ersten Aufenthalte in Deutschland und Reisen in Europa als junge japanische Studentin. Herta Müller schildert, wie sie das Rumänische mit fünfzehn bei ihrem Umzug vom Dorf in die Stadt durch Immersion erwarb, wie dieser Prozess von Schweigen und Zögern begleitet war und ihr daraus ein kritischer Blick auf die von Muttersprachlern selbstverständlich gebrauchten Redewendungen sowohl in der Zweit- als auch in der Erstsprache erwuchs. José F.A. Oliver reflektiert sein Aufwachsen als Sohn andalusischer Eltern, die als sogenannte „Gastarbeiter“¹⁶ nach Deutschland gekommen waren, mit Spanisch, Andalusisch, Deutsch und Alemannisch, die je nach Blickwinkel als fremde Idiome wahrgenommen wurden, sich für ihn aber produktiv überlagerten. Marica Bodrožić beschreibt den kindlichen Erwerb des Deutschen nach der Übersiedlung aus Kroatien nach Deutschland im Alter von neun Jahren und seine Verzahnung mit der Persönlichkeitsentwicklung. Ilija Trojanow vermerkt, dass sich sein Deutscherwerb im Alter von zwölf Jahren eng mit seiner eben entdeckten Liebe zur Literatur und zum Lesen verband.

Indem die Texte von diesen autobiografischen, kulturellen und sprachlichen Übergängen und auch den damit verbundenen Verständigungsschwierigkeiten, Ausgrenzungen und Fremdheitserfahrungen erzählen, indem sie dies zusätzlich durch ein innovatives sprachmischendes Schreibverfahren stilistisch nachbilden, positionieren sie sich kritisch gegenüber den Kategorien der National- und Mut-

¹⁶ Oliver nutzt den problematischen Begriff bewusst, um damit eine spezifische historische Realität der Arbeitsmigration in die Bundesrepublik und die damit zusammenhängenden Erfahrungen zu benennen. (Ders. *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. 105–108).

tersprache mit ihren Ein- und Ausschlusskriterien. Dieser wichtige Beitrag zu einer gesellschaftspolitisch virulenten Debatte durch die enge Verschränkung von Sprachgestaltung und Kritik an kulturellen Zuordnungsmustern wurde in der Forschungsliteratur bereits ausführlich herausgearbeitet. Stellvertretend für viele entsprechende Argumentationen sei die breit rezipierte Position von Yıldız zitiert, die in der mehrsprachigen Ästhetik der Gegenwartsliteratur das Versprechen einer „alternative conceptualization of the mother tongue that disaggregates linguistic origins, communal belongings, and affective investments“¹⁷ sieht. Diese Literatur, so Yıldız weiter, kann einen über die Literatur hinaus wirksamen Beitrag zur Neuperspektivierung und Umwertung von Mehrsprachigkeit leisten, indem sie dazu beiträgt, „to change the conceptual frameworks through which we perceive languages and the arenas in which they circulate. A critical multilingualism can help open ‚new affective paths‘ via linguistic practices not tied to kinship and ethnic identity.¹⁸ In den hier untersuchten Texte wird dieses gesellschaftspolitische Anliegen teilweise explizit artikuliert: Trojanow fordert, dass durch Einwanderung aktiv auch die Sprache umgestaltet und erweitert werden soll.¹⁹ Herta Müller kritisiert die Vorstellung scharf, dass eine geteilte Erstsprache eine über diese linguistische Basis hinausgehende Form von Zugehörigkeit, Heimat oder Gemeinschaft stiftet. Die Muttersprache sollte nicht als eine ‚bessere‘ überhöht werden – was unweigerlich soziale Ausschlussmechanismen nach sich ziehe –, sondern als eine Sprache unter anderen wahrgenommen: „Es tut keiner Muttersprache weh, wenn ihre Zufälligkeiten im Geschau anderer Sprachen sichtbar werden.“²⁰ Entscheidend sei letztlich, in welcher Absicht der einzelne Sprecher sie einsetze. José F.A. Oliver betont, dass er sich in mehreren Sprachen bzw. genauer in deren translingualer Durchdringung ebenso wie an einem transnational geprägten Ort heimisch fühle und nicht ‚zerrissen‘ sei: „Zuneigung der Eigenfremde im Balanceakt eingelebter Biografien. Fremde Menschen, die nach und nach eingereist und Land geworden sind. Ein Ort, der sich durch sie verändert hat und Migrationsadresse wurde [...]. Die einen nennen diese Notkunft ‚Wahlheimat‘, die andern vermuten Zerrissenheit auf diesem Weg. Ich hingegen fühle mich einfach nur behaust“²¹. Nach Oliver kann aber die monolingual normierte Standardsprache diese translinguale und -kultu-

17 Yıldız: *Beyond*, 29. Zur politischen Dimension transkultureller und -lingualer Schreibweisen s.u.a.: Konuk, Kader. *Identitäten im Prozeß. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*. Essen: blaue Eule, 2001; Seyhan: *Writing Outside*.

18 Yıldız: *Beyond*, 29.

19 Trojanow, Ilja. „Voran ins Gondwanaland“. Feridun Zaimoglu und Ders. *Ferne Nähe. Tübinger Poetik-Dozentur 2007*. Künzelsau: Swiridoff, 2008. 67–94, hier 78, 82.

20 Müller: „Sprache“, 27.

21 Oliver: *Schwarzwaldorf*, 10.

relle Erfahrung nicht adäquat wiedergeben, weshalb er „nicht nur an den dudenkorrekt ausgelegten Richtschnüre [sic!] einer Sprache entlang schreiben“²² könne. Ähnlich fordert Trojanow, dass Sprache fähig sein müsse, auch den Weg und die Identität eines Sprachwechslers wiederzugeben, und gegebenenfalls zu diesem Zweck verändert werden müsse.²³ Entsprechend wird in allen untersuchten Texten Mehrsprachigkeit als Abweichung und Verfremdung der national- und standardsprachlichen Normen eingesetzt und diese selbst so als *frameworks* im Sinne Yıldız' sichtbar gemacht, die verändert werden müssen, um translinguale und -kulturelle Bewegungen zur Darstellung bringen zu können. Oliver operiert mit Hybridformen, um: „[d]as Wort und seine Verhältnisse aus der Kultur der einen Sprache in die Kultur der anderen Sprache zu *sagen*. [...] El mar la mar Das Meer Die Meerin Der Meer.“²⁴ Müller unterstreicht ihre These von der Zufälligkeit der Erstsprache, indem sie auf die verschiedensprachlichen Benennungen der Dinge als gleichwertig verweist: „Im Dialekt des Dorfes sage man. Der Wind GEHT. Im Hochdeutschen [...] sagte man: Der Wind WEHT. [...] Und im Rumänischen sagte man: Der Wind SCHLÄGT, *vîntul bate*.“²⁵ Bei Tawada finden sich ähnliche Ansätze, verschiedensprachliche Benennungen einander gegenüberzustellen und so in ihrer Arbitrarität und Relativität gegenüber dem Gegenstand zu exponieren.²⁶ Gleichzeitig betont sie stark die Eigenmacht der Zunge, der Sprache überhaupt, die äußersten Regelungen Widerstand leistet. So unterbricht die Zunge der Erzählerin in „Zungentanz“ die Ratschläge des aufgesuchten Arztes für Sprachstörungen, der ihr Sprachbeherrschung beibringen will:

Meine Zunge beginnt plötzlich, Japanisch zu sprechen. Itsudemodonnatokinidemoyomigaettekurusoreyananiwoshitemodoushiyoumonaiarewaittainani. Also nicht so [...] sagt der Arzt.²⁷

22 Ebd., 54. Sehr ähnlich heißt es bei Trojanow („Gondwanaland“, 80): „Die sorgfältig überlegte [...] Abweichung vom Kanon des Universalisten ist eines meiner wichtigen Instrumente. Gerade wenn ich über das Erleben der Fremde [...] schreibe, sind Irritationen, die durch solche Abweichungen ausgelöst werden, wichtiger Teil der poetischen Landschaft.“

23 „Ich will, daß man dieser Sprache anmerkt, daß ich – und Menschen wie ich, Menschen aus Osteuropa, aus Anatolien und Andalusien – hierher kamen, hier gelebt haben, dieses Land mitgestaltet und verändert haben.“ (Ebd., 78).

24 Oliver: *Schwarzwalddorf*, 53.

25 Müller: „Sprache“, 24.

26 So in Tawada: „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“. *Talisman*, 9–18 oder Tawada: „Ein chinesisches Wörterbuch“. Dies. *Überseezungen* (2002). Tübingen: Konkursbuch, 2006. 31.

27 Ebd., 12.

Dieses Anschreiben gegen die nationalsprachliche Normierung, die Demontage einsprachiger Einschränkungen des Ausdruckes aus der eigenen Position als mehrsprachige Autorin heraus wird in den untersuchten Texten durch eine umfassende Verhandlung von Alterität begleitet.

Literaturgeschichtlich ist der Einsatz fremder Sprachen in der Figurenrede ein probates Mittel, „einen Fremden als Fremden zu charakterisieren“²⁸. Der Gebrauch einer fremden Sprache exponiert den Fremden als grundlegend verschieden und ruft die Frage von Übersetzung und Verständigung auf den Plan. Auch in der mehrsprachigen Gegenwartsliteratur werden andere Sprachen eingesetzt, um indexikalisch auf Herkunftssprachen und -kontakte zu verweisen und Kommunikationsschwierigkeiten im Prozess der Migration darzustellen. Gleichzeitig aber wird in der Gestaltung des deutschsprachigen Textes als mehrsprachigen ein Teil dieser Erfahrung linguistischer Alterität gleichsam an die impliziten deutschsprachigen Leser als Teil der Mehrheitskultur zurückgespielt. Die dezidiert sprachliche Gestaltung des Fremden gibt das Fremde nicht als natürlich Gegebenes, sondern als Effekt der Sprache und der sprachlich-literarischen Konstruktion zu denken.

Elke Sturm-Trigonakis hat ausgeführt, wie die Autoren der „Neuen Weltliteratur“ Alterität nicht nur beschreiben, sondern für die Adressaten als Leseerfahrung aufzubereiten. Die anderssprachigen Einschübe dienen ihr zufolge dazu, die Rezipienten

in eine unterlegene Position zu manövrieren, die mit der eines Immigranten, Kolonialisierten oder Fremden vergleichbar ist, sodass asymmetrische Machtverhältnisse entlarvt und umgewertet werden. Dadurch wird Alterität für den Leser quasi ‚am eigenen Leib‘ während des Leseprozesses erfahrbar, denn er liest nicht *über* Alteritätserfahrungen, sondern *er liest Alterität* in aller Unmittelbarkeit und ohne vermittelnde Instanz.²⁹

Dem ist insoweit zuzustimmen, als dass auch in den hier behandelten Texten durch die Begegnung mit den dem impliziten deutschen Leser fremden Sprachen wie Japanisch, Rumänisch, Spanisch und Serbokroatisch ein Moment des Nichtverständens eintritt, eine Konfrontation mit unverständlichen Sprachen gleichsam an die Adresse der Mehrheitsgesellschaft zurückgespielt wird und damit die inhaltlich verhandelte Thematik von Migration und Grenzüberschreitung über die Ebene der Sprache und des Stils betont wird. Gleichzeitig ist aber zu beachten, dass das ganz so

28 „Kein erzählerisches oder dramatisches Mittel scheint effizienter, um einen Fremden als Fremden zu charakterisieren als ihm Fremdsprachliches in den Mund zu legen; kaum eine Erfahrung wird in so plausibler Weise zum Gleichnis des Gefühls, selbst ein Fremder zu sein, wie die, nicht die Sprache der jeweiligen Umwelt zu verstehen.“ (Schmeling und Schmitz-Emans: „Einleitung“, 16).

29 Sturm-Trigonakis: *Global Playing*, 163.

unvermittelt doch nicht geschieht, insofern oft Übersetzungen und Erklärungen beigefügt sind und bereits die Rahmung als literarischer bzw. poetologischer Text eine vermittelnde Instanz darstellt, innerhalb derer Sprachexperimente eben auch ihren Platz haben und erwartbar sind.

Nichtsdestotrotz leben die Texte davon, die Rezipienten über die eingesetzten mehrsprachigen Stellen mit Alterität zu konfrontieren und sie so die von Deleuze und Guattari beschriebene Erfahrung der Minorisierung, der Fremdwerdung in der eigenen Sprache machen zu lassen. Bei Tawada werden in der bereits zitierten Passage und in gesteigerter Form dort, wo dem Text Ideogramme eingefügt sind,³⁰ die Leser mit den Grenzen von Sprachkenntnissen als Grenzen von Les- und Deutbarkeit konfrontiert.³¹ José F.A. Oliver arbeitet, um einen Text herzustellen, in dem Alterität im Sinne von Sturm-Trigonakis gelesen werden kann, mit der Einstreuung spanischer, andalusischer und alemannischer Vokabeln sowie der Verwendung von spanischer Interpunktions (Ausrufezeichen vor dem Satz, Trennung von Wörtern mittels Kolon). Durch den gezielten Einsatz spanischer Vokabeln wird etwa dargestellt, wie sich für die spanischen Einwanderer bei ihren sonntäglichen Spaziergängen das gegenwärtige Leben mit der Erinnerung an die andalusischen Herkunftsorte überlagert. Für die „andalusischen Spanier aus jenem kleinen Ort im Schwarzwald“ verwischen sich „auf diesen iberisch spazierten *paseos* die weltverlorenen Meilensteine zwischen Andalusien und dem Schwarzwaldstädtchen, zwischen Alltag und Sehnsucht“³². Die sie begleitenden Kinder, bereits mehrsprachig und mehrkulturell sozialisiert, vermögen dabei diese verschiedenen Wahrnehmungsebenen zu erkennen und ineinander zu blenden: Sie sehen die iberischen Wege in jenen des Schwarzwaldes, wenn sie „unsere alemannische[n] *Ramblas*“ entlanggehen und nehmen gleichzeitig die Zusammenkunft der Einwanderer als lokalen „*Gruppenhock*“³³ wahr. Dass bei Oliver durchgängig sowohl die spanischen als auch die alemannischen Wörter kursiviert und damit als fremde Wörter markiert werden, setzt ebenfalls einen Akzent der Alterität, entbindet diesen aber von der Zuordnung zu einer spezifischen Sprache. Ebenso wie die spanischen werden auch die alemannischen Ausdrücke am Ende des Buches in einem Glossar aufgeführt, allerdings ohne, wie sonst üblich, die Herkunft der Wörter mit anzuführen. Zwischen *Agria* und *Al-Andaluz* findet sich also *Aktebäbber*, auf *finca* folgt *fongis*, sodass ein des Spanischen wie Alemannischen unkundiger Leser wohl einen Moment unentschieden bleiben kann, welchem Idiom das fremde Wort angehört.

30 Vgl. den Text Tawada: „Die Botin“. *Überseezungen*, 49.

31 Vgl. dazu: Anderson, Susan. „Yoko Tawada and Reading the Strange(r)“. *German Life and Letters* 72.3 (2019): 357–377.

32 Oliver: *Schwarzwaldorf*, 24.

33 Ebd.

Nicht nur durch die Mischung von Deutsch und Spanisch, auch durch die über das Alemannische erfolgende Betonung der inneren Heterogenität der einzelnen Standardsprachen wird die Vorstellung, dass Sprachen hermetisch gegeneinander abgeschlossene Systeme seien, unterminiert.

Zusätzlich zu dieser Verfremdung des deutschen Textes durch die Wörter anderer Sprachen wird in den besprochenen Texten auch das Deutsche verfremdet, sodass es auch auf den muttersprachlichen Leser wie ein fremdes Wort wirkt und für ihn so die Erfahrung nachvollziehbar wird, dass auch das Deutsche eine Fremdsprache sein kann. So lösen Yoko Tawada und Marica Bodrožić einzelne Wörter aus dem Kontext, um sie in ihrer Bedeutung über Homonyme zu verfremden: „Nur im Deutschen lässt sich denken, daß Engel auch etwas mit Enge zu tun haben müssen“³⁴ heißt es bei Bodrožić. Tawada bedient sich wiederholt der Oberflächenübersetzung, um Wortbedeutungen zwischen den Sprachen in Bewegung zu bringen und dies als programmatischen Schreibansatz zu zeigen: „Auch ‚bin‘ ist ein schönes Wort. Im Japanischen gibt es auch das Wort ‚bin‘, das klingt genau gleich und bedeutet ‚eine Flasche‘. Wenn ich mit den beiden Wörtern ‚ich bin‘ eine Geschichte zu erzählen beginne, öffnet sich ein Raum, das Ich ist ein Pinselansatz und die Flasche ist leer.“³⁵

Eine besondere Spielform der Verfremdung des Deutschen in mehrsprachigen Texten ist die orthographisch nicht korrekte Wiedergabe einzelner Wörter, wie sie Oliver betreibt, um ihre Aussprache durch einen Nichtmuttersprachler zu zeigen. So evoziert er die „unnachahmliche Art und Weise“, wie sein Vater „dieses Wort aussprach: ‚Gah’tawaita‘ [...]. Ich werde den Tonfall, die Aussprache niemals vergessen. [...] Gah’tawaita / Kihlé:jrang“.³⁶ Die mit dem Akzent ihrer Aussprache verschriflichten deutschen Wörter sind eine Abweichung vom Standarddeutschen und wirken auf den ersten Blick für den Leser ähnlich fremd, wie Olivers spanischen Eltern die deutschen Bezeichnungen „Gastarbeiter“ und „Kühlschrank“ gewesen sein mögen. Erzielt wird hier mithin ein Effekt der Verfremdung und der Fremdheitserfahrung im Deutschen selbst auch für deutschsprachige Leserinnen und Leser. Mit Derridas *Einsprachigkeit des Anderen* lässt sich argumentieren, dass es hier gewissermaßen darum geht, die eigene Sprache in der Nutzung durch den anderen zu lesen und mithin zu erkennen, dass die eigene Sprache immer auch die des anderen ist. Die Botschaft „[m]an spricht niemals eine einzige Sprache – oder vielmehr, es gibt kein reines Idiom“³⁷ wird von allen hier untersuchten Texten

34 Bodrožić, Marica. *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007. 14.

35 Tawada: *Überseezungen*, 57.

36 Oliver: *Schwarzwalddorf*, 96.

37 Derrida: *Einsprachigkeit*, 21.

vertreten und in unterschiedlichen Szenen mittels des Einsatzes literarischer Mehrsprachigkeit aufbereitet. Wie gezeigt wurde, wird dabei über die Abweichung von der standardsprachlichen Norm die sozio-kulturelle Norm des Monolingualismus‘ mit ihren politischen Implikationen von (Nicht-)Zugehörigkeit zum nationalen Gemeinwesen in Frage gestellt.

Mehrsprachigkeit und Poetizität

Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, heben die untersuchten Texte immer wieder Laut- und Schriftbilder hervor und stellen die These auf, dass im Wechsel der Sprachen „das Wort als Wort“ hervortritt. Sie postulieren mithin als Effekt mehrsprachigen Schreibens die Generierung von Poetizität, im Sinne Roman Jakobsons verstanden als Hervortreten der poetischen Funktion. Über diese Hervorhebung des Signifikanten ergeben sich sprachkritische Reflexionen zur Generierung von Bedeutung, aber auch eine Nähe zum experimentellen Sprachspiel. Monika Schmitz-Emans hat in ihren Untersuchungen avantgardistischer Literatur festgehalten, dass es die „Erfahrung der Fremdheit und Widerständigkeit von Buchstaben und Texten“ sei, die „zu reflektierten Schreibweisen und schriftbewussten Lektüren“³⁸ stimuliere. Diese Erfahrung der Fremdheit von Zeichen wird den hier untersuchten Autorinnen und Autoren zufolge systematisch im Rahmen des Spracherwerbs gemacht. Tatsächlich weisen auch (bereits erwähnte) Untersuchungen der Fremdsprachendidaktik einen Zusammenhang von Spracherwerb und Sprachbewusstheit (*language awareness*) nach. In der fremden Sprache fallen Steffi Morkötter zufolge Laut- und Schriftbilder, aber auch wörtliche Bedeutungen idiomatischer Wendungen stärker ins Auge.³⁹ Mithin ist die erhöhte Wahrnehmung der poetischen Funktion ein Nebeneffekt des Spracherwerbs, der in seinem Verlauf mit der erfolgreichen Aneignung der Bedeutung allmählich wieder zurücktritt. Trojanow schreibt, dass ihn die Begeisterung für die Sprache von den muttersprachlichen Lesern seines Alters unterschieden habe: „dieses Staunen mit weitaufgerissenen Augen und tief offenem Ohr über die Schönheit und den Reichtum dieser Sprache, die ich ja erst kurz zuvor [...] erlernt hatte. Nichts von dem, was sich mir in schillernder Vielfalt offenbarte, war selbstverständlich.“⁴⁰ Die besprochenen Texte mehrsprachiger Autorinnen und Autoren stellen diese vorübergehende Begleiter-

³⁸ Schmitz-Emans, Monika. „Yoko Tawadas Imaginationen zwischen westlichen und östlichen Schriftkonzepten und -metaphern“. *Yoko Tawada. Fremde Wasser*. Hg. Ortrud Gutjahr. Tübingen: Konkursbuch, 2012. 269–295, hier 274.

³⁹ Morkötter: *Language Awareness*.

⁴⁰ Trojanow: „Gondwanaland“, 78.

scheinung beim Erlernen einer neuen Sprache gewissermaßen auf Dauer und nutzen sie zu Sprachreflexion und -spiel: „Ich richte mein Ohrenmerk auf mögliche Komposita, ergötze mich an Flammenschrift oder [...] Kabelsalat“⁴¹ schreibt Trojanow und führt eigene Kompositabildungen wie „Gassengicht“ an. Bestätigt wird hier die These Simone Hein-Khatibs, dass sich bei mehrsprachigen Autoren die für die schriftstellerische Arbeit ohnehin zentrale Sprachbewusstheit, das Augenmerk auf Lautbilder und buchstäbliche Bedeutungen tendenziell noch verstärkt.⁴² Die Texte halten Momente des Überganges zwischen den Sprachen fest und machen so erst sichtbar, was im regulären Spracherwerbsprozess, aber auch in der Übersetzung flüchtige Stufen sind, die überwunden werden müssen und mit Abschluss der Übersetzung bzw. des Zweitspracherwerbs verschwunden sind. Nicht zuletzt zeigen sie so den spezifischen Wert einer literarischen Reflexion von Mehrsprachigkeit, insofern sich nur in diesem Medium diese Übergangsstufen und Symptome noch unabgeschlossener Spracherwerbs- und Übersetzungsprozesse als ästhetische Bildungen und sprachliche Leistungen eigenen Wertes produktiv machen lassen.

Umfassend wird die Begegnung mit der fremden Sprache als Ort, an dem sich die Materialität der Zeichen erforschen lässt, im Werk Yoko Tawadas erkundet. Noch bevor *language awareness* in der Fremdspracherwerbsforschung breit thematisiert wurde, entwarf sie ihre eigene Theorie des Fremdspracherwerbs als Möglichkeit, konventionalisierte Bedeutungsgebung zu lösen und sich auf den Signifikanten als arbiträre Laut- bzw. Buchstabenanordnung zu konzentrieren, von dem ausgehend neue Wege der Sinngebung eingeschlagen werden können. Tawadas interkulturelle Sprachexperimente sind dabei durchgängig von der poststrukturalistischen Literaturtheorie und den sprachphilosophischen Schriften Walter Benjamins inspiriert, die sie ihrerseits um den Sprachwechsel als explizites Feld semiotischer Reflexion erweitert.⁴³ Als poetologische Ausgangsthese ihrer Arbeit formuliert Tawada in *Talisman*:

41 Ebd., 81.

42 Hein-Khatib: *Mehrsprachigkeit*.

43 Zur Lektüre Tawadas vor diesem literaturtheoretischen Hintergrund vgl.: Ivanović, Christine. „Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins“. *Yoko Tawada. Poetik der Transformation*. Hg. Dies. Tübingen: Stauffenburg, 2010. 171–206; Ette, Ottmar. „Zeichenreiche. Insel-Texte und Text-Inseln bei Yoko Tawada und Roland Barthes“. *Yoko Tawada. Poetik der Transformation*. Hg. Christine Ivanović. Tübingen: Stauffenburg, 2010. 207–230; Ervedosa, Clara. „Poststrukturalismus und Postkolonialismus als Inspiration. Zum Verhältnis von Poesie und Theorie in Tawadas Text *Talisman*“. *Yoko Tawada. Fremde Wasser*, 368–378; Boog, Julia. *Anderssprechen. Vom Witz der Differenz in Werken von Emine Özdamar, Felicitas Hoppe und Yoko Tawada*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2017. 213–253.

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.⁴⁴

Tawada setzt „Muttersprache“ hier mit symbolischer Ordnung gleich, in der ein starrer Signifikant-Signifikatsbezug Sprache und Sprecher beherrscht. Im Fremdspracherwerb lasse sich dieser lösen, weil Signifikate mit anderslautenden Signifikanten verbunden werden müssen. Darin scheint ein Moment der Freiheit und des künstlerischen Sprachexperimentes gegeben zu sein. „In diesem Sinne verstehe ich es als ein künstlerisches Experiment, eine fremde Sprache zu sprechen“, schreibt Tawada an anderer Stelle.⁴⁵ Die Einsprachigkeit hingegen, so scheint es ihr, beeinträchtige die literarische Produktion, die auf Verschiebungen von Signifikats-Signifikantenbezüge angewiesen ist, auf Dauer geradezu.⁴⁶ In *Überseezungen* wird diese These ergänzt durch die Konstatierung der *language awareness* in der Fremdsprache, womit auch das Hervortreten der poetischen Funktion betont wird: „Eine Sprache, die man nicht versteht, liest man äußerlich. Man nimmt ihr Aussehen ernst.“⁴⁷ Wie Yongju Lee jüngst gezeigt hat, fasst Tawada in diesem Sinne die Muttersprache programmatisch als eine Limitierung auf, während sie die Aneignung von Fremdsprachen als Möglichkeit befreiender, semiotischer Extension sieht.⁴⁸ Die Ablösung von der Muttersprache und der Einsprachigkeit durch das Erlernen einer Fremdsprache wird in den Texten der Sammlungen *Talisman* und *Überseezungen* als Möglichkeit eines spielerischen, von Bedeutungskonventionen befreien Umgangs mit Sprache präsentiert. Aus der Perspektive einer Erzählerin, die das Deutsche vor dem Hintergrund der japanischen Erstsprache als Fremdsprache erwirbt, werden dessen Ausdrücke verfremdet und mit neuen Be-

44 Tawada: *Talisman*, 15.

45 Tawada: *Verwandlungen*, 10.

46 In einem Interview äußert Tawada die Meinung, dass die japanische Gegenwartsliteratur „so einheitlich ist, dass sie ohne Fremdsprachen auskommt [...] deshalb wird sie auch immer langweiliger.“ (Saalfeld, Lerke von (Hg.). *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*. Gerlingen: Bleicher, 1998. 187).

47 Tawada: *Überseezungen*, 34.

48 Vgl.: Lee, Youngju. „Gefangen im ‘Hause des Seins’. Monolingualism as semiotic limitation, multilingualism as semiotic extension in the German works of Yoko Tawada“. *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis* 24.2 (2019): 163–188. Gegenüber der positiv belegten Notion der ‚Befreiung‘ hat Susan Anderson („Tawada“) auf die Thematisierung von Isolation und Verständigungsunmöglichkeit bei Tawada verwiesen.

deutungsangeboten angereichert.⁴⁹ Ebenso wird auch die Schrift, das lateinische Alphabet, in seiner grafischen Form wahrgenommen und davon ausgehend neue Lesarten entwickelt. In *Überseezungen* entdeckt die Erzählerin in einem „d, ein[en] Halbkreis mit einer erhobenen Hand, und ein[em] ,u, ein leeres Gefäß.“⁵⁰ In *Talisman* fällt ihr nach Durchfahrt des Gotthardtunnels auf, dass im Ortsname Airolo „zweimal der Buchstabe ,O‘ [steht], als wollte der Name die Form der Tunnelausgänge [...] nachbilden.“⁵¹

Mit dem Blick auf die Fremdsprache als eine befreiende, sprachspielerische Möglichkeiten eröffnende, wird die konventionelle Sicht auf die Nicht-Muttersprache als eine mangelhafte dezidiert konterkariert: „Sie sagen zum Beispiel, dass man eine Fremdsprache nie so gut beherrschen könne wie die Muttersprache. Man bemerkt sofort, dass das Wichtigste für sie die Beherrschung ist. Meiner Meinung nach ist es überflüssig, eine Sprache zu beherrschen“⁵² heißt es programmatisch in dem Erzählband *Überseezungen*, wobei sich Tawada auch von dem Ziel der Sprachbeherrschung abwendet und stattdessen die ‚unfertigen‘ Formen im Prozess des Spracherwerbs als poetisch und ästhetisch produktiv begreift.

Auch die anderen hier untersuchten Texte rücken an verschiedenen Stellen das Hervortreten sprachlicher Materialität und daran ansetzende, poetische Gestaltungsmöglichkeiten im Zusammenhang mit Sprachwechsel und Mehrsprachigkeit ins Licht. Oliver entdeckt, dass sich zwischen den Sprachen ein Spiel der Bedeutung eröffnet:

Ein Haus und zwei Stockwerke, zwei Sprachen. [...] Der alemannische Dialekt im ersten Stock, das Andalusische im zweiten. Dazwischen Treppenstufen ohne grammatisches Geschlecht. Entwurf ins Spiel um die Bedeutungen [...] Mondin & Mond: *la luna, I Mond*. Weiblich die eine, männlich der andere⁵³.

Bodrožić beschreibt als Nebeneffekt des kindlichen Zweitspracherwerbs die Entwicklung einer Bewusstheit für Schriftzeichen. In der deutschen Sprache wird „[d]

49 Vgl. dazu „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“; „Erzähler ohne Seelen“. *Talisman*.

50 Tawada: *Überseezungen*, 33.

51 Tawada: *Talisman*, 101. Auf die spezifische Schriftästhetik, die Tawada in der interkulturellen Konfrontation von lateinischem Alphabet und Ideogrammen entwickelt, kann hier nicht näher eingegangen werden. Vgl. dazu: Schmitz-Emans: „Tawadas Imaginationen“; Bay, Hansjörg. „A und O. Kafka – Tawada“. *Yoko Tawada. Poetik der Transformation*. Hg. Christine Ivanović. Tübingen: Stauffenburg, 2010. 149–169; Kilchmann, Esther. „Verwandlungen des ABCs. Yoko Tawada und die Kulturgeschichte des abendländischen Buchstabens“. *Yoko Tawada. Fremde Wasser*, 350–368;

52 Tawada: *Überseezungen*, 110.

53 Oliver: *Schwarzwaldorf*, 19.

er eigene Name [...] ein mit Buchstabenbackpulver zu erobernder Planet.“⁵⁴ Die neu erworbene Sprache lädt zum experimentellen Spiel mit Bedeutung ein: „Das deutsche Wort Leib und, wenn nur ein Buchstabe vertauscht wird, der Imperativ *Lieb!* darin. Welche Vernarrtheit ich im Deutschen entwickle, die Buchstaben zu verdrehen. Überall wittere ich innen vergrabenen Sinn“⁵⁵. Aber auch auf die Wahrnehmung der Erstsprache wirkt die sich im Prozess des Spracherwerbs einstellende *language awareness* wieder zurück: „In meiner ersten Muttersprache heißt das Wort für Liebe *ljubav*, auch hier bringt der Buchstabe L es ins Sichtbare, bringt es, so zeigt sich mir dieses Buchstabenbild, hinüber in das Land des Buchstabens J, der zu großen Teilen in der Erde lebt“⁵⁶. Durch die Linse des Sprachwechsels lässt sich mithin auch in der Erstsprache eine Dimension von Materialität und Poetizität wieder freilegen, die im automatisiert-kommunikativen Gebrauche zurücktritt. Bodrožić entdeckt schließlich Wörterbücher als Orte, in denen sich die Wörter als einzelne Signifikanten zeigen und die so zur Bildung von Assoziationsketten einladen. Sie beschreibt, wie aus dem Lemma „*Herbstzeitlose*“ auf diese Weise ein literarischer Text generiert wurde:

Allein das Wort *Herbstzeitlose* warf mich in einen Atlantik der Winde. Daß etwas im Namen an eine Jahreszeit gebunden ist und in der Sprache doch die Karawane der Zeitlosigkeit nach sich ziehen kann, ruft einen ekstatischen Zustand hervor. Hinzu ist das ganze Wortbild auch noch eine Blume, die giftig ist und vielen Gedichten Patin war. [...]. Ich gehorchte nur noch dem Zucken der lesegeleiteten Zellen, [...] schaffte neue Nachschlagewerke an, [...] stieß zu den Lilien vor [...] bis [...] ich eines Tages zum Stift griff.⁵⁷

Nicht zuletzt in diesem Abschnitt zeigt sich, dass die über den Sprachwechsel erzeugte erhöhte Aufmerksamkeit auf einzelne Wörter und ihre buchstäbliche Bedeutung in den untersuchten Texten Gegenstand immer neuer poetischer Faszination ist, über den gerade in poetologischen Essays zum Sprachwechsel bildreich reflektiert wird und der so zum Generator neuer Geschichten, Wort- und Sinnzusammenhängen avanciert. Deutlich wird gerade bei Bodrožić außerdem, dass sich mit der hervorgehobenen Poetizität auch die von Jakobson konstatierte „Spürbarkeit der Zeichen“⁵⁸ einstellt. Die fremde Sprache wird in *Sterne erben, Sterne färben* geradezu körperlich erfasst, sie ruft einen „ekstatischen Zustand“ hervor, Wörter werden „erlebt“, es werden „Erfahrungen mit ihnen [gemacht] ohne ihre Bedeutungen zu kennen“, sie führen zu körperlichen Reaktionen wie Zusammenzucken

54 Bodrožić: *Sterne*, 11.

55 Ebd., 137.

56 Ebd., 14.

57 Ebd., 138–139.

58 Jakobson: „*Linguistik*“. Ders. *Poetik*, 93.

und Gänsehaut.⁵⁹ Bei Herta Müller erscheinen die rumänischen Wörter körperlich, sie machen „[i]m Unterschied zum Deutschen [...] große Augen, wenn ich sie, ohne zu wollen, mit meinen deutschen Wörtern vergleichen mußte. Ihre Vertracktheiten waren sinnlich, frech und überrumpelnd schön.“⁶⁰ Trojanow staunt beim Spracherwerb ähnlich über die Schönheiten des Deutschen.⁶¹ Müllers Einschätzung, das Rumänische sei „sinnlicher“⁶² als das Deutsche muss so gesehen nicht auf tatsächliche Eigenschaften des Rumänischen bezogen werden, sondern könnte das Resultat seines Erwerbs als Zweitsprache sein, während dessen es materiell und spürbar erfahren wurde.

In der Konfrontation von zwei und mehr Sprachen wird bei allen besprochenen Autorinnen und Autoren ein über die kommunikative Funktion einer bloßen Sachbezeichnung hinausgehender sprachlicher Mehrwert gewonnen. Mehrsprachiges Schreiben ist mithin nicht nur eine Möglichkeit, Erfahrungen von Transkulturalität und Grenzüberschreitungen ästhetisch zu gestalten, es ist auch ein Mittel zur Erzeugung von Poetizität.

Mehrsprachigkeit als sprachphilosophischer Ansatz

„In jeder Sprache sitzen andere Augen“ lautet die ebenso programmatiche wie bildhafte Überschrift von Herta Müllers erster Vorlesung im Rahmen ihrer Tübinger Poetikdozentur 2001. Auch in den anderen Texten wird die These vertreten, dass die unterschiedlichen Sprachen eine unterschiedliche Perspektive auf die Dinge eröffnen, indem sie sie anders benennen. José F.A. Oliver konstatiert: „Die parallele Wahrnehmung zweier Sprachen lässt mich die Dinge und ihre Verhältnisse ständig aus verschiedenen Perspektiven erleben.“⁶³ Bodrožić vermerkt: „Alles mußte doppelt bewältigt werden, die eigene Wahrheit im Deutschen, die eigene Wahrheit in der Sprache der Mutter. [...] Das Durchschreiten beider Sprachen kam mir manchmal vor wie ein zweifaches Leben, wie zwei autonom nebeneinander

⁵⁹ Vgl.: „Ich erlebte Wörter, machte Erfahrungen mit ihnen, ohne ihre Bedeutung zu kennen. Beim erstmals gehörten Wort Marterpfahl zuckte etwas in mir zusammen, und ich bekam eine lange anhaltende Gänsehaut.“ (Bodrožić: *Sterne*, 105). Ähnlich vermerkt Özdamar: „meine Erfahrung mit deutschen Wörtern ist ganz körperlich.“ (Özdamar, Emine Sevgi. *Der Hof im Spiegel*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2001. 131).

⁶⁰ Müller: „Sprache“, 24.

⁶¹ Trojanow: „Gondwanaland“, 78.

⁶² Müller: „Sprache“, 27.

⁶³ Oliver: *Schwarzwaldorf*, 54.

wirkende Lebensspuren“⁶⁴. Tawada beschreibt in ihrer Essaysammlung *Talisman*, wie die Fremdsprache eine Entfremdung auch gegenüber bekannten Gegenständen hervorruft: „[Der Bleistift] hieß aber nicht mehr ‚Enpitsu‘, sondern ‚Bleistift‘. Das Wort ‚Bleistift‘ machte mir den Eindruck, als hätte ich es jetzt mit einem neuen Gegenstand zu tun. [...] Bis dahin war mir nicht bewußt gewesen, daß die Beziehung zwischen mir und meinem Bleistift eine sprachliche war.“⁶⁵ Angeknüpft wird mit diesen Zitaten an elementare sprachphilosophische Diskussionen, in denen erstens danach gefragt wird, ob es die Sprache ist, die – um in Müllers Bild zu bleiben – „Augen hat“ und die Sprecher folglich Dinge auf bestimmte Weise sehen lässt, und zweitens, ob auch die einzelnen natürlichen Sprachen deshalb einen Einfluss auf die Wahrnehmung ausüben. Die hier untersuchten Texte bejahen beides. Sie gehen mithin im Anschluss an Wilhelm von Humboldt davon aus, dass sich der Mensch den Zugang zur Welt über Sprache erschließt und dass diese Sprache, wie es in *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* heißt, ihrerseits immer schon „ein Vielfaches“⁶⁶ darstellt. Auch wenn Humboldt die Gemeinsamkeit der natürlichen Sprachen (*langues*) als Ausformungen der einen menschlichen Sprache (*language*) betont, so geht er doch auch davon aus, dass sich mit dem Gebrauch einer jeweiligen natürlichen Sprache die Ansichten über die Dinge vervielfältigen: „Mehrere Sprachen sind nicht ebenso viele Bezeichnungen einer Sache; es sind verschiedene Ansichten derselben“⁶⁷. Bei Humboldt wird das Bild von Mehrsprachigkeit allerdings letztlich durch die romantische Vorstellung grundiert, dass sich aus der Sammlung, aus der richtigen Zusammensetzung dieser Ansichten schließlich wieder ein Weg zu der einen gemeinsamen Sprache finden ließe.

Demgegenüber geht es in den untersuchten poetologischen Ausführungen stärker darum, die Mehrsprachigkeit selbst nicht als eine auf dem Weg zur einen Sprache zu überkommende Zwischenstufe zu begreifen, sondern als ein Potential, andere Ansichten eines Gegenstandes kennenzulernen und damit den eigenen von einer bestimmten Nationalsprache geprägten Blick zu verändern und die Idee einer eindeutigen und richtigen Sichtweise zu relativieren.

Wie die Zitate zeigen, kann es als Konsens der poetologischen Reflexionen zu Mehrsprachigkeit um 2000 gelten, dass der Wechsel der Sprachen in besonderem

⁶⁴ Bodrožić: *Sterne*, 96.

⁶⁵ Tawada: *Talisman*, 9.

⁶⁶ von Humboldt, Wilhelm. „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues“ (1806). Ders. *Gesammelte Schriften*. I. Abteilung, Werke, Bd. 72, hg. v. Albert Leitzmann. Berlin: De Gruyter, 1968. 111–303, hier 240.

⁶⁷ von Humboldt, Wilhelm. „Fragmente der Monographie über die Basken“ (1801/02). Ders. *Gesammelte Schriften*. I. Abteilung, Werke, Bd. 72, hg. v. Albert Leitzmann. Berlin: De Gruyter, 1968. 593–608, hier 602.

Maße auch einen Wechsel der Perspektiven auf einen Sachverhalt bedeutet. Tawada thematisiert in *Überseezungen*, wie in den verschiedenen Bezeichnungen von „Ich“ im Japanischen und im Deutschen verschiedene Konzepte von Persönlichkeit und interpersonaler Sprechsituationen enthalten sind. Während das Japanische entsprechend Geschlecht, Alter und Klasse verschiedene Ausdrücke zur Selbstbezeichnung bereithält, schätzt die Erzählerin an „ich“ gerade, dass damit keine weiteren Informationen über den Sprecher verbunden sind. In der Hervorhebung des grafischen Buchstabenbildes seines Anfangsbuchstabens „I“ vergleicht die Erzählerin es mit einem „einfache[n] Strich, wie der Ansatz eines Pinselstriches, der das Papier betastet und gleichzeitig die Eröffnung einer Rede ankündigt.“⁶⁸ Oliver beschreibt, wie die andalusischen Fischer je nach Ertrag das Meer unterschiedlich wahrnehmen und deshalb verschieden bezeichnen, eine Unterscheidung, die weder die spanische noch die deutsche Standardsprache kennt.⁶⁹

Ausführlich verhandelt Herta Müller die Bilingualität als Öffnung, als Möglichkeit, die Welt anders zu perspektivieren und damit der keine Varianz und Reflexion zulassenden Eindeutigkeit der Erstsprache zu entfliehen. Diese dialektale „Dorfsprache“ ihres banatschwäbischen Geburtsortes beschreibt Müller als von Eindeutigkeit wie Kargheit gezeichnet: „In der Dorfsprache – so schien es mir als Kind – lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten. [...] Ein für immer geschlossenes Einverständnis.“⁷⁰ Die Erstsprache steht hier ähnlich wie bei Tawada für die Erfahrung einer starren symbolischen Ordnung, durch die Apostrophierung als „Dorfsprache“ wird sie überdies auch fest an einen Ort gebunden, sozusagen territorialisiert. Demgegenüber ermöglicht auch bei ihr der Erwerb anderer Sprachen – zunächst des Hochdeutschen, dann des Rumänischen – Bewegung, wird zu einer Art „Heftklammerentferner“ im Sinne Tawadas. Müller spricht von „ständigen Verschiebungen, die zwischen Sprachen bei ein und derselben Tatsache passieren. Fast jeder Satz ist ein anderer Blick. Das Rumänische sah die Welt so anders an, wie seine Worte anders waren.“⁷¹ Sie diskutiert diesen Effekt an mehreren Beispielen. So heiße die Lilie im Rumänischen *crin* und sei maskulin: „Sicher schaut DIE Lilie einen anders an als DER Lilie.“⁷² Für die Mehrsprachige interagieren die differenten Bilder miteinander und generieren so beständig neue: „Eine doppelbödige Lilie ist immer unruhig im Kopf und sagt deshalb ständig etwas Unerwartetes von sich und der Welt. Man sieht in

68 Tawada: *Überseezungen*, 57.

69 Oliver: *Schwarzwalddorf*, 53.

70 Müller: „Sprache“, 7.

71 Ebd., 25.

72 Ebd.

ihr mehr als in der einsprachigen Lilie.“⁷³ Müller fasst die Begegnung der Sprachen mithin als kreativen Prozess und nutzt so, wie Paola Bozzi festgehalten hat, „ihre Zweisprachigkeit positiv als Möglichkeit produktiver Sprach- und Bildimpulse“⁷⁴. Dabei bedient sie sich des bereits besprochenen Effektes der Poetizität und stilisiert darüber hinaus Mehrsprachigkeit zum Mittel, buchstäblich „mehr“⁷⁵ zu sehen als in der Einsprachigkeit. Als Eröffnung anderer Sichtweisen gewinnt die Zweitsprache gerade auch für das Schreiben in der Erstsprache eine wichtige Funktion: „Ich wollte den Spagat der Verwandlungen nicht mehr missen. [...] Ich habe in meinen Büchern noch keinen Satz auf Rumänisch geschrieben. Aber selbstverständlich schreibt das Rumänische immer mit, weil es mir in den Blick hineingewachsen ist.“⁷⁶ In der Untersuchung von Müllers Werk unter dem Aspekt der Mehrsprachigkeit ist dies ein viel zitiertter Satz, der allerdings seinerseits schon aufgrund seiner poetischen Verdichtung der Interpretation bedarf. Eine eher soziolinguistisch grundierte Lesart macht in den charakteristischen Wortbildern, Neologismen und Pseudo-Idiomatismen in Müllers Werk Übersetzungen aus dem Rumänischen aus oder entdeckt Anverwandlungen rumänischer Syntax in bestimmten für deutsche Ohren sperrig wirkenden Satzbauten.⁷⁷ Diese Untersuchungen sind insofern unverzichtbar, als sie zeigen, dass die Deutschsprachigkeit von Müllers Werk auf linguistisch nachweisbare Weise zutiefst translingual und -kulturell durchwirkt ist. Ihre deutsche Literatursprache ist dabei so gestaltet, dass ihre deutschen Leserinnen und Leser die Erfahrung von Mehrsprachigkeit und Vieldeutigkeit machen können, ohne dazu ihre Muttersprache verlassen oder Rumänisch lernen zu müssen. Gleichzeitig entschlüsselt sich aber die Spezifik von Müllers Literatursprache nicht vollständig durch die Rekonstruktion möglicher aus dem Rumänischen übersetzter Wortbilder. Was dabei verloren zu gehen droht, ist die Erfassung eben jenes poetischen Überschusses der Sprache, der mit der literarischen Darstellung von Multiperspektivität der Mehrsprachigkeit unmittelbar verknüpft ist. Gut zeigen lässt sich das an Müllers Beispiel der *Schwalbe*, die „im Rumänischen rîndunica, die REIHENSITZCHEN heißt.“⁷⁸ Müller wendet hier ein aus der mehrsprachigen Lite-

73 Ebd.

74 Bozzi, Paolo. *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2005. 120.

75 Müller: „Sprache“, 25.

76 Ebd., 27.

77 Herghelegiu, Raluca. „Augen, die in der Sprache sitzen‘. Zur Latenz des Rumänischen bei Herta Müller“. *Die fiktive Frau. Konstruktion von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Ana M. Palimariu und Elisabeth Berger. Konstanz: Hartung-Gorre, 2009. 391 – 404; Tünde, Eva Aniș. *Die Mehrsprachigkeit in den Werken von Herta Müller*. Hamburg: Dr. Kovač, 2017.

78 Müller: „Sprache“, 27.

ratur gut bekanntes Verfahren der buchstäblichen Übersetzung an und schafft so einen deutschen Neologismus, eine dichterische Neukreation. Dabei geht sie einen Schritt weiter und schreibt, dass ihr das sprechende rumänische Wort auch einen zutreffenderen Blick auf den damit benannten Vogel vermittelt habe, da darin gesagt werde, dass die Schwalben im Sommer auf Drähten nebeneinandersäßen. Es darf allerdings wohl angenommen werden, dass auch *rîndunica* für den Rumänischsprecher automatisiert ist, sodass seine buchstäbliche Bedeutung erst durch den Blick aus einer anderen Sprache wieder hervorgekehrt wird. Gerade in der mehrsprachigen Anordnung treten mithin die Bildlichkeit des Ausdruckes, aber auch die unterschiedlichen Perspektiven unterschiedlicher Wörter besonders hervor. Zusätzlich blitzt hier in der Übersetzung zwischen deutsch und rumänisch jenes Moment auf, in dem, wie Walter Benjamin in der *Aufgabe des Übersetzers* schreibt, eine den Dingen nahe Sprache plötzlich erkennbar wird, ohne dass es freilich dauerhaft festgehalten werden könnte. Dieser Effekt ist bei Müller allerdings Bestandteil einer Literarisierung, insofern er dadurch zustande kommt, dass die Konstellation zweier natürlicher Sprachen im Medium der Literatur erfolgt, wo es die Freiheit gibt, in einem poetischen Verfahren einen dritten Ausdruck („Reihensitzchen“) zu kreieren. In Müllers Betonung der Wichtigkeit, die die Bilingualismus-Erfahrung für ihr Schreiben hat, ist also neben der konkreten Arbeit mit dem Rumänischen auch ein Verständnis von Literatur als einer immer schon abweichenden, einer anderen Sprache mitzulesen. Dass die Notion des Fremdsprachlichen oder der Sprachfremdheit in ihrem Schreiben eine große Rolle spielt, ist deshalb auch in diesem übertragenen Sinne zu lesen, dass Müller die Literatur selbst als Ort der Anders- und Mehrsprachigkeit versteht und mithin als Ort, an dem die sonst flüchtigen Erfahrungen mit anderer Bedeutung und Dinglichkeit der Wörter, auf die man im Rahmen des Erst- und Zweitspracherwerbs stößt, bewahrt und vermittelt werden können.

Zusammenfassend lässt sich der sprachphilosophische Beitrag der untersuchten Texte dahingehend bestimmen, dass der Erwerb anderer Wörter für dieselben Dinge die Eröffnung anderer Perspektiven mit sich bringt. Dies wird bei allen Autorinnen und Autoren als Gewinn und Quelle poetischer Schaffenskraft gewertet. Mehrsprachigkeit wird buchstäblich zu *mehr* Sprachigkeit. Mehrere Sprachen zur Verfügung zu haben, wird als Möglichkeit zur Reflexion und mehrdimensionalen Wahrnehmung der Welt gesehen, schafft aber gleichzeitig auch den Raum zur poetischen Kreation, weil dadurch die zur Verfügung stehenden Bezeichnungen pluralisiert werden.

Als Zwischenfazit zur literarischen Mehrsprachigkeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts lässt sich festhalten, dass die untersuchten Texte den Übergang von Kulturen und Sprachen als Knotenpunkt politisch-sozialer Bedeutung und Poetizität perspektivieren. Sie erproben so jenseits nationalliterarisch geprägter ästhetischer

Normvorstellungen „revolutionary experimentations in language and style“⁷⁹ zur Darstellung von Migrations- und Fremheitserfahrungen. Dabei werden Fragen der Sprachgestaltung unmittelbar mit sozial-politischer Kritik verknüpft. Im Experimentieren mit Sprache(n) geht es um die Findung von im emphatischen Sinne anderen Sprachen, Sicht- und Darstellungsweisen. Dadurch soll die im Konzept von Monolingualismus nicht vorgesehene Erfahrung des Sprachwechsels und der Mehrsprachigkeit zur Darstellung gebracht und gleichzeitig auch bei den deutschen Leserinnen und Lesern die Vorstellung fester Zugehörigkeit und unbedingter Verfügbarkeit einer (Mutter-)sprache unterminiert werden. Mehrsprachige Schreibweisen weichen von der Norm der Einsprachigkeit ab und produzieren damit einen Effekt der Verfremdung. Eben dadurch erzeugen sie aber auch den Aspekt der Literarizität oder Poetizität.⁸⁰ Wie gezeigt wurde, werden mehrsprachige Schreibweisen von den untersuchten Gegenwartsautorinnen durchgängig auch verwandt, um sprachliche Materialität und damit die poetische Funktion im Sinne Roman Jakobsons hervorzuheben. Verknüpft ist damit ebenfalls die sozio-kulturelle Kritik, die bereits bei Jakobson mit dem poetischen Effekt verbunden ist, insofern er einer Automatisierung in der Beziehung zwischen Begriff und Zeichen und damit auch einem Absterben des Realitätsbewusstseins entgegenwirkt. Auch in den besprochenen Poetologien haben mehrsprachige Verfahren zum Ziel, die automatisierte Beziehung zwischen Begriff und Zeichen auszuhebeln und so Bewußtsein für neue Realitäten zu befördern.

In literaturhistorischer Perspektive wird deutlich, dass die untersuchten Texte mit ihrer These von der vorteilhaften Nähe mehrsprachiger Erfahrung zur literarischen Produktion eine bemerkenswerte Verschiebung in der traditionellen Einschätzung von Muttersprache, Fremdspracherwerb und Dichtung vornehmen. Verabschiedet wird die lange prägende Vorstellung, ein Dichter könne nur in der Muttersprache bzw. einer einzigen, rigoros beherrschten Sprache, Werke schaffen. An die Stelle einer nationalliterarischen und -sprachlichen Zentrierung von Literatur setzen die poetologischen Texte der 2000er Jahre die programmatische translinguale Grenzüberschreitung.

⁷⁹ Seyhan: *Writing*, 107.

⁸⁰ Vgl.: Fricke: *Norm*.

7.2 Mehrsprachigkeit und das Revival avantgardistisch-experimenteller Schreibweisen

Für die jüngsten Entwicklungen mehrsprachiger Literatur ist die Verschiebung von der Erfahrung zum Experiment und damit auch eine Ausweitung des Verfahrens über eine – wenn auch nur ungefähr – definierbare Gruppe wie jene der „Chamisso-Autoren“ hinweg zentral. Aufbauend auf den poetologischen Überlegungen zur produktiven Durchbrechung der nationalsprachlichen Norm und zur Innovationskraft mehrsprachiger Literatur verwenden immer mehr Autorinnen und Autoren die Technik der Sprachmischung, ohne dass dies zwingend biografisch mit dem Schreiben in der Zweitsprache oder einem vollkommenen Bilingualismus verbunden sein muss. Entscheidend scheint dabei weniger die individuelle sprachlich-kulturelle Herkunft als vielmehr das Interesse an Effekten der Poetizität und der Verfremdung sowie an avantgardistischer Literatur, die mit Sprach- und Sinnzerstörungen experimentiert. Neben der weiterhin dezidiert Themen der Interkulturalität und Migration verhandelnden Erzählliteratur lässt sich die Verbreitung mehrsprachiger Verfahren derzeit insbesondere in der Lyrik beobachten.⁸¹ Insgesamt verbinden sich im gegenwärtigen literarischen Feld so Praktiken von Sprachmischung mit dem *revival* avantgardistischer Formen wie konkreter Poesie, aber auch *Spoken Word* und intermedialen Schriftperformances.⁸² Mehrsprachigkeit im engeren Sinne der Kombination von mehreren Nationalsprachen wird dabei auf die ‚innere Heterogenität‘ der Standardsprachen in Form von Sozio- und Dialekten ausgeweitet.⁸³ Zudem wird der Bruch mit der linearen Schriftnorm, wie es für avantgardistische Literatur charakteristisch ist, mit der Durchkreuzung nationalsprachlicher Ordnung verbunden.

Insgesamt lässt sich für die Entwicklung literarischer Mehrsprachigkeit seit der Jahrtausendwende die These formulieren, dass sie nicht nur an Verbreitung, sondern auch an Produktivität gewonnen hat und zur Erweiterung poetischer Verfahren geworden ist, die auf eine Durchbrechung einheitlich normierter – linearer, nationalsprachlicher – Schriftbilder, nebst zugehörigen Denkweisen und Lebens-

81 Vgl.: Gunkel: *Poesie*.

82 Vgl.: Benthien, Claudia. „Visuelle Polyphonie. Cia Rinnes *archives zaroum* als mediale Transformation konkreter Poesie“. *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*. Hg. Claudia Benthien und Gabriele Klein. Paderborn: Fink, 2017. 123–139; Benthien, Claudia, und Wiebke Vorrath. „German Sound Poetry from the Neo-Avantgarde to the Digital Age“. *Soundeffects. An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience* 71 (2017): 4–26.

83 So in der regen Schweizer *Spoken Word*-Szene. Vgl. dazu: Corina Caduff: „Mehrsprachigkeit, Dialekt und Mündlichkeit“. *Gegenwart schreiben*, 187–198; Leuenberger, Stefanie. „Nachwort“. *Radio*. Hg. Pedro Lenz. Luzern: spoken script, 2014. 188–195.

entwürfen, abzielen. Wie im Folgenden am Werk von Heike Fiedler gezeigt werden soll, verschiebt sich der Fokus dabei von der Sprachbiografie des Autors bzw. dem soziolinguistischen Produktionskontext eines Werkes auf die in den Texten inszenierte Eigendynamik und Beweglichkeit von Sprachen wie von Sprache überhaupt.

langues de mehr: Heike Fiedler

Die in Genf lebende deutsch-französische Lyrikerin und Performerin Heike Fiedler schließt erkennbar an die sprachexperimentellen Genres des Lautgedichts sowie der visuellen Poesie an und verbindet diese programmatisch mit mehrsprachigen Verfahren. Ihre beiden Gedichtbände *langues de mehr* (2010) und *sie will mehr* (2013) lassen sich so als eine dezidiert translinguale Fortschreibung avantgardistischer Sprachexperimente bezeichnen. Während auch bei anderen Lyrikerinnen und Lyrikern der Gegenwart (wie Ann Cotten, Nora Gomringer, Dalibor Marković, Cia Rinne, Uljana Wolf) eine Renaissance von im Umkreis von Dadaismus und konkreter Poesie entwickelten Formen zu beobachten ist und in diesem Rahmen der Einsatz von textinterner oder latenter Mehrsprachigkeit, so sticht das Werk Fiedlers hier doch durch die zentrale Stellung gerade des Sprachwechsels und der Sprachmischung hervor, die in beinahe jedem Gedicht in unterschiedlichen Ausformungen zu entdecken ist. Auch weil die Lyrikerin bislang im Gegensatz zu den oben erwähnten Autorinnen und Autoren noch wenig Aufmerksamkeit von Seiten der Forschung erhalten hat, soll hier exemplarisch an ihren Texte untersucht werden, wie gegenwärtig experimentelles Schreiben mit Mehrsprachigkeit verbunden wird.

Fiedler arbeitet in ihren Texten hauptsächlich mit Deutsch, Französisch und Englisch, in einigen Gedichten findet sich zusätzlich Spanisch und Russisch. Sprachwechsel wie Übersetzungs- und Wortspiele sind dabei in grafische und lautliche Experimente eingebettet bzw. lässt sich auch umgekehrt formulieren, dass ihre Lautgedichte und visuelle Poesie so gut wie immer auch mit textinterner Mehrsprachigkeit operieren. Poetische Mehrsprachigkeit wird bei Fiedler mithin so verstanden, dass der Fokus über die Begegnung von zwei oder mehreren klar identifizierbaren Nationalsprachen hinaus auf die Vielheit und Beweglichkeit in jeder einzelnen Sprache und in Sprache und Schrift überhaupt gerichtet wird. Entsprechend programmatisch lautet der Titel von Fiedlers 2010 publizierter erster Gedichtsammlung *langues de mehr*: Wortspielerisch wird hier die bereits für die poetologischen Texte diskutierte Position aufgegriffen, dass Mehrsprachigkeit buchstäblich als ein ‚mehr‘ an Sprache, eine Vervielfältigung von Ausdrücken in alle Richtungen verstanden wird. Mit der Paronomasie von *mehr* und *Meer* greift Fiedler außerdem das Assoziationsfeld des bewegten und uferlosen Elementes des Wassers

auf, wie es sich etwa auch in Tawadas Neologismus *Überseezungen* findet. In der Verbindung von Wasser und Sprache wird die Abgrenzung von einer territorial und monolingual normierten Sprachordnung betont: *langues de mehr* perspektiviert Sprache(n) stattdessen als fluide und vielfältige Gebilde. Die Gedichte in *langues de mehr* und dem zweiten Lyrikband *sie will mehr* (2013) inszenieren entsprechend fließende Übergänge zwischen Sprachen, aber auch zwischen Wort und Laut, Buchstaben und Strich, Verständlichkeit und Unverständlichkeit. Das *langues de mehr* voran gestellte Motto lenkt die Aufmerksamkeit auf die Flüchtigkeit und Beweglichkeit in der Sinnbildung, die sich sowohl durch Wortzerlegungen in einer Sprache selbst offenlegen lässt als auch durch Übergänge zwischen verschiedenen Sprachen:

„lau tt teil
,entre sons et fragments, le sens se crée
dans l'inattendu, dans les interstices de
nos attentes.“⁸⁴

Wie es auch für andere Gedichte Fiedlers charakteristisch ist, wird hier eine poetologische Reflexion formuliert und zugleich lautlich und visuell inszeniert. Fiedler hebt so in vielfältiger Weise Autoreferentialität und Materialität von Sprache und Schrift hervor, indem Wörter getrennt, auf ihre Konsonanten reduziert oder verdoppelt werden sowie einzelne Buchstaben hervorgehoben oder nicht-linear arrangiert werden. Im Druck werden diese Verfahren durch grafische Inszenierungen von Buchstaben und Wörtern und Anleihen an visuelle Poesie unterstützt, in der Performance der Gedichte werden lautmalerische Aspekte betont und mit den Übergängen von Wörtern zu Lauten und Geräuschen gearbeitet. Im Folgenden soll an einzelnen Gedichten untersucht werden, welche Bedeutung der Sprachmischung in diesem weiteren sprachexperimentellen Feld zukommt.

„Wasserblasen“

Das Gedicht unterhält sowohl durch das titelgebende Motiv als auch in der Kombination von standardsprachlicher Überschrift mit dazu assoziierbaren Lauten eine intertextuelle Beziehung zu Hugo Balls Lautgedichten (vgl. Kapitel 2.3). Anders als Ball arbeitet Fiedler allerdings mit einem klar erkennbaren Anordnungsmuster von Lauten, die aus einer beschränkten Abfolge von Variationen auf das standardisiert onomatopoetische *glugg* bestehen. Zudem ist ihr Lautgedicht nicht primär kunst-

84 Fiedler, Heike. *langues de mehr*. Luzern: spoken script, 2010. 9.

Wasserblasen

look look look look look look look look look
 glugg glugg glugg glugg glugg glugg glugg gloack glock
 glock glock glock glock glock glock gloack glack
 glack glack glack glack glack glack glack
 glack glaock glock glock glock glock glock glock glock
 glock gloack glugg glugg glugg glugg glugg glugg glugg
 glugg look look look look look look look look

Abb. 2: Fiedler: „Wasserblasen“. *langues de mehr*, 14.

sprachlich, sondern erkennbar deutsch-englisch angelegt. Gerahmt von einer Reihung des englischen Wortes *look* im ersten und letzten Vers wird im Mittelteil *glugg* durch systematische Lautverschiebung variiert (*glugg gloack glock glack* und zurück zu *glugg* und *look*). Die Rahmung durch *look* lässt sich mehrfach lesen: Innerhalb des binären Zeichensystems kann es als Hinweis *schau!* verstanden werden und damit als Aufforderung, sich das Gedicht auch in seiner visuellen Form gut anzusehen. Ebendabei muss in *look* das Schriftbild ins Auge fallen, dessen doppeltes *oo* Wasserblasen ähnelt. Durch die mehrfache Wiederholung des Wortes, aber auch seine Erkennbarkeit als ‚fremdes Wort‘ unter dem deutschen Titel „Wasserblasen“ wird ein Effekt der Verfremdung und der Betonung der Wortgestalt erzeugt. Neben dem visuellen Aspekt tritt dabei auch die lautliche Ähnlichkeit zwischen *look* und dem Geräusch des Gluggerns hervor. Die Verwendung von *look* kennzeichnet das Gedicht mithin nicht nur als ein zweisprachiges, es ruft auch insofern eine mehrfache Wahrnehmung auf, indem es sowohl den Seh- als auch den Hörsinn adressiert. Mehrsprachigkeit wird in „Wasserblasen“ zur Vervielfältigung nicht nur der Bedeutung, sondern auch der sinnlichen Wahrnehmung von Worten und Lauten eingesetzt. Ebendiese ermöglicht am Ende des ersten Verses die Oberflächenübersetzung von *look* in *glugg*, wobei ein dem Deutschen und Englischen gemeinsamer onomatopoetischer Ausdruck gefunden wird: *to glug* bzw. *glugg/gluck*. Im Mittelteil des Gedichtes fließen die beiden Sprachen unter dem titelgebenden Motiv des

Wassers so ineinander und ergänzen sich zu einer Lautabfolge, in der die einzelnen Wörter nach der avantgardistischen Sprachlogik nicht als binär strukturierte, arbiträre Zeichen funktionieren, sondern als Signifikanten, die eine lautliche, nicht-arbiträre Ähnlichkeitsbeziehung zum Bezeichneten der im Wasser aufsteigenden Blasen unterhalten. Die onomatopoetischen Ausdrücke erscheinen dabei als Ort, an dem sich die Sprachen zunächst zueinander hin zu öffnen vermögen und in einem weiteren Schritt – über die von *look* und *glugg* abgeleiteten, nicht-standardisierten Varietäten *glock* *gloack* etc. – auch auf einen nicht-arbiträren Ausdruck der Dinge bzw. der Naturgeräusche hin. Mit Blick auf Walter Benjamins Theorie des Übersetzens ließe sich auch formulieren, dass es in „Wasserblasen“ um jenes „innerste Verhältnis der Sprachen“⁸⁵ geht, das Benjamin als das „einer eigentümlichen Konvergenz“⁸⁶ bestimmt.

„which language“

Die so betitelten beiden Gedichte sind mehrsprachig, deutsch-englisch-französisch und deutsch-englisch, und sowohl durch die gehäufte Verwendung von ‚do‘ als auch durch die Übereinanderlegung von Wörtern im Druckbild verbunden. Diese Technik führt dazu, dass beide Texte stellenweise unleserlich werden, und lässt sich als Schriftexperiment sowie auch als Verbildung von Mehrsprachigkeit interpretieren bzw. als Reflexion darüber, dass mit der Durchbrechung der monolingualen Ordnung in den Texten auch die konventionelle Schreibrichtung, die lineare Anordnung von Schrift und deren Abgrenzung von „bloßen“ graphischen Zeichen gestört wird. Bzw. gilt umgekehrt, dass die literarische Repräsentation von Mehrsprachigkeit an die Grenzen linearer Schriftanordnung stößt.

Der erste Text „which language do you speak“ weist einen ähnlichen Aufbau wie der dadaistische *poème simultan* auf und integriert zugleich auf Ebene des Druckbildes Verfahren optischer Poesie. Das Gedicht besteht aus drei Strophen in drei Sprachen (Englisch, Deutsch, Französisch). Mit Bezug auf das nur zu Beginn genannte „which language“ wird eine unabgeschlossene Reihe von Fragen gestellt: „do you speak do you cook do you play...“. Auf inhaltlicher Ebene lässt sich sagen, dass damit danach gefragt wird, inwiefern alle möglichen menschlichen Tätigkeiten, aber auch Gefühle und Bedürfnisse („do you feel“ / „do you fear“ / „isst du“ / „lässt dich handeln“ / „macht dich frei“) mit einer bestimmten Sprache verbunden sind bzw. sich unterscheiden, je nachdem in welcher Sprache sie artikuliert werden.

85 Benjamin: „Aufgabe“, 12.

86 Ebd.

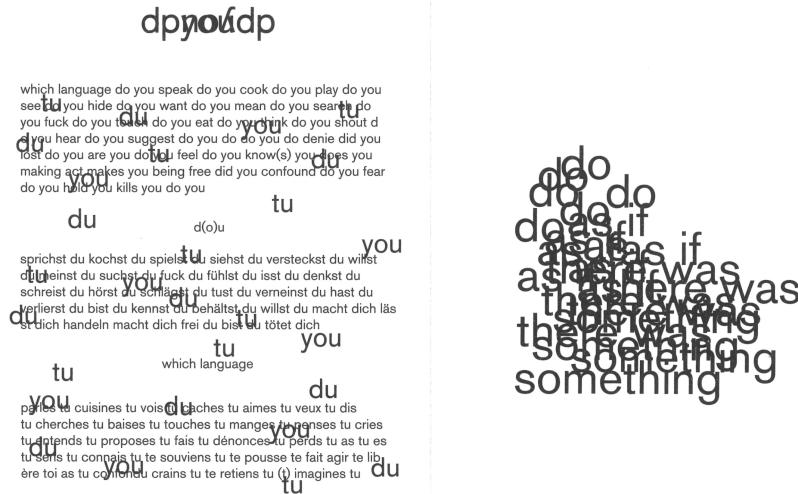


Abb. 3: Fiedler: „which language“. *langues de mehr*, 26–27.

Entsprechend sind die drei Strophen abgesehen von einigen leichten Abweichungen Übersetzungen voneinander. Neben dem nur einmal genannten und so betonten Objekt der Frage, „which language“, wird deren Adressat „you“ / „du“ / „tu“ hervorgehoben, indem diese Wörter vergrößert und über den Text verteilt gedruckt sind. Auch dies lässt sich unterschiedlich erklären: So könnte die Mehrzahl der verwendeten Sprachen dazu führen, dass ihre Verschriftlichung an die Grenzen des normierten Textbildes stößt. Die in Abweichung davon über den Text gedruckten Wörter könnten außerdem darauf hinweisen, dass der Text auch als eine Art Partitur für eine mögliche Aufführung angelegt ist, bei der nach Art des dadaistischen *poème simultan* die einzelnen Strophen in einzelnen Sprachen gleichzeitig gelesen werden, wodurch sie sich im Klang vermischt, das ständig wiederholte „you“ / „du“ / „tu“ aber auch aus diesem vielsprachigen Klangteppich heraustreten könnte. Die Dadaisten hatten für die Verschriftlichung des bereits besprochenen *poème simultan* „L'amiral cherche une maison à louer“ zur Notation der deutschen, französischen und englischen Teile als Stimmen eines Musikstückes gegriffen, wodurch die einzelnen Stimmen voneinander geschieden und einzeln lesbar waren, während sie sich in der mündlichen Aufführung vermischt und unverständlich wurden. Auch bei Fiedler sind die drei Strophen in drei Sprachen untereinander angeordnet und so einzeln lesbar. Gleichzeitig wird ihre Vermischung aber ange deutet, indem die Wörter „tu“, „du“ und „you“ einzeln verstreut über den gesamten

Text geschrieben werden und so sowohl die Einsprachigkeit der einzelnen Strophen als auch das lineare Schriftbild aufgebrochen werden. Im Titel wird dieses Vorgehen radikaliert, indem die Buchstaben eines oder mehrerer Worte hier so übereinander gedruckt sind, dass sie unlesbar werden. Weder einzelne Sprachen noch Buchstaben sind darin zu unterscheiden, sodass im Grafischen ein Pendant zu der – bei der mündlichen Performance von Fiedler unter Einsatz technischer Mittel erzeugten – Vermischung der Stimmen zum unverständlichen Geräusch erzeugt wird. Kurz: In der mehrsprachigen Überlagerung von Wörtern und der Lösung der Schrift aus ihrer linearen Anordnung ist schließlich nur noch die materielle Beschaffenheit von Sprache aus Laut oder Buchstabe, nicht aber ihre signifikante Funktion oder einzelsprachliche Zugehörigkeit zu erkennen. Der Titel kehrt den selbstreferentiell-autotelischen Charakter von Sprache hervor und führt damit die Frage „which language do you speak“, die als basal in der Verständigung auf ein gemeinsames Medium der Kommunikation gelten kann, ad absurdum. Sie wird im Gedicht so lange repetiert und variiert, bis sie nur noch auf sich selbst verweist und den Vorgang des Sprechens als einen endlos variablen, aber auch repetitiven und sich überlagernden Austausch von Signifikanten zur Darstellung bringt.

Diesen sprachkritischen Ansatz führt auch das sich im Band auf der gegenüberliegenden Seite befindliche Gedicht fort.

Hier werden Wörter und Buchstaben übereinander gedruckt, sodass der von „do“ und „something“ gerahmte mittlere Teil des Gedichtes nicht vollständig lesbar ist. In der Lösung von Schrift aus der linearen Anordnung und in der Überlagerung von Wörtern ist nur noch deren graphische Beschaffenheit, nicht aber ihre signifikante Funktion und nationalsprachliche Zugehörigkeit zu erkennen. So bleibt beim viermal wiederholten und teilweise überschriebenen „was“ unentschieden, ob es Deutsch oder Englisch zu lesen ist. In der hier visuell als Überlagerung von Wörtern umgesetzten Mehrsprachigkeit wird Schrift gewissermaßen in Kritzelei rückbuchstabiert und damit ihres logo- und ethnozentrischen Anspruchs, als direkte Benennung der Dinge zu funktionieren, enthoben.⁸⁷

„Streugedicht“

In diesem Gedicht öffnet Fiedler die für ihre Lyrik maßgebliche deutsch-französisch-englische Dreisprachigkeit weiteren Sprachen und fügt Spanisch und Russisch

⁸⁷ Ausführlich hat Sarah Kofman diese der Schrift immer schon innewohnende Dynamik zur Abweichung und Verrückung untersucht: Dies. *Schreiben wie eine Katze. Zu E. T. A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr“*. Graz: Böhlau, 2013.

Streugedicht

we would like if tu quieres pourquoi. как было бы what about all i am. bin so confused would really would like to do ne peux pas. wieso denn nicht, we have to go. непрямая дорога. don't go нет don't.

müssen doch, por qué, haben doch und подождите ausserdem, dann soll er doch. he он да geht doch so nicht doesn't go y esperar. wait. dann will wait was denn auch sonst what else, so ist es eben is. it is it could it можно could be ist es aber nicht wieso.

accès by the inside, ok. conectar con el público out of knowledge warum alors arrête. it's not a negation. c'est complètement affirmatif total positives waiting was wie is that yes it is really, réellement vrai.

en avion non oui c'est déjà jeudi. and meanwhile безмолвно muchas cosas la vida, i would like to да.

we know we know feu rouge. red line border it's so early do you ? помнишь yes, para que a través and in between vamos por un tiempo even selbst wenn ja : звук, отсвет. das sind doch dann, this are obligations.

libero, tanto, i am bist du yes. здесь ist doch confusion. als ausdruck cada vez más a punto de romperse похоже alles eben ist doch alles gut. ja. sure. всё.

si quieres re construire how to do you i ja no what you yes mi you and i don't understand wieso.

Abb. 4: Fiedler: „Streugedicht“, *langues de mehr*, 138.

(in kyrillischer Schrift) hinzu. Das titelgebende Streuen lässt sich sowohl auf die Sprachen als auch auf den Prozess der Sinnbildung beziehen. Der erste Satz fordert dabei zur umfassenden Frage nach einem warum auf: „we would like if tu quieres pourquoi“. Diese wird immer wieder aufgegriffen und verliert sich zugleich in der mehrsprachigen und mehrdeutigen Textur: „could be ist e saber nicht wieso. // accès

by the inside, ok. Conectar con el público out of knowledge warum“. Für den Moment scheint sich ein Konsens einzustellen („Ja. Sure. Bcë“), letztlich entpuppt sich aber jedes abschließende Verständnis als Täuschung, mündet aufs Neue in der „confusion“ der Sprachen. Der erzielte Konsens wird unmittelbar wieder von der Zirkulation der Zeichen erfasst und als Einsicht bleibt nur: „ist doch confusion. als ausdruck cada“. Ähnlich wie im ‚Fazit‘ des Simultangedichtes „l'amiral cherche une maison à louer“ (es lautet: „l'amiral n'a rien trouvé“) kommen die Stimmen zu keinem Ergebnis und führen im zirkulären Schluss zum Beginn der Sinnsuche zurück: „i don't understand wieso.“ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Einsatz von Sprach- und Schriftmischung im „Streugedicht“ dazu dient, das Verfehlen von Kommunikation zu veranschaulichen, indem sprachkritisch darauf hingewiesen wird, dass die Worte die Dinge nie restlos zu fassen bekommen und die kommunikative Funktion von Sprache durch deren Vielgestaltigkeit und materiellen Eigenwert eingeschränkt ist. In Szene gesetzt wird somit gleichsam die post-babelsche Kondition aller Sprachen, die nach dem Verlust der Transparenz im Abfall von der Ursprache lediglich ihre Opazität gemeinsam haben. Gleichzeitig wird eben diese Opazität und Selbstreferentialität als schöpferisches poetisches Potential genutzt, um in der Montage einzelsprachlicher Versatzstücke die Wörter ihren konventionalisierten Bedeutungszusammenhängen zu entfremden und so eine neue vieldeutige Textur zu schaffen.

7.3 Mehrsprachige Literatur und digitales Medium

Die Konjunktur experimenteller mehrsprachiger Verfahren in der gegenwärtigen Lyrik ist von der für diese ebenfalls zentralen Intermedialität kaum zu trennen. Entsprechend führt Fiedler ihre Gedichte auch technisch unterstützt als multimediale Bild-Ton-Installationen auf und überschreitet damit die Grenze von der Lyrik hin zur Performance und Medienkunst.⁸⁸

Es würde den Rahmen der vorliegenden, auf schriftliche Formen literarischer Mehrsprachigkeit ausgerichteten Untersuchung sprengen, den vielschichtigen Inszenierungen von Sprache und Sprachen im Bereich von *spoken word*, Rap und anderen Kunstformen am Übergang von Literatur, Oralität und Musik nachzuge-

⁸⁸ Zur vielfältigen und dynamischen Verflechtung gegenwärtiger Lyrik und Medienkunst vgl.: Benthien, Claudia. „Performed Poetry. Situationale Rahmung und mediale ‚Über-setzungen‘ zeitgenössischer Lyrik“. *Rahmenbrüche. Rahmenwechsel*. Hg. Uwe Wirth. Berlin: Kadmos, 2013. 287–312; Benthien, Claudia, Jordis Lau, und Maraike M. Marxen. *The Literariness of Media Art*. New York: Routledge, 2019.

hen.⁸⁹ Unweigerlich in den Blick gerät am Ende dieser Studie aber dennoch die Frage nach den Zusammenhängen gegenwärtiger literarischer-schriftlicher Mehrsprachigkeit und ihrer Konjunktur mit dem medialen Umbruch der Digitalisierung. Dies nicht nur aus literaturhistorischen Gründen, sondern auch weil gerade in der Kombination experimenteller mit mehrsprachigen Verfahren wie solchen, die bei Heike Fiedler diskutiert wurden, sprachliche Materialität in einer Weise verhandelt und poetisch hervorgehoben wird, die bereits an die Grenzen des Mediums Buch führt.

Wenn in Fiedlers Aufführung ihrer Gedichte die Zerstreuung der Buchstaben über eine Seite nicht nur wie im Druck angedeutet ist, sondern sich die Zeichen über den Bildschirm bewegen,⁹⁰ so zeigt sich darin auch, wie mit der Digitalisierung im Bereich der Lyrik zu Beginn des 21. eine zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte avantgardistische Vision umsetzbar geworden ist: Wörter und Buchstaben sind nicht länger statisch. Gelöst vom gedruckten Medium lassen sie sich aus ihrer Fixierung lösen, bewegen sich über Bildschirme, ordnen sich zu neuen Figuren und Sinnzusammenhängen und lösen diese wieder auf. Kenneth Goldschmidt zufolge arbeitete die avantgardistische Buchstabenästhetik bereits auf diesen Medienwechsel hin, war ein „displaced genre in search of a new medium“⁹¹ und lebt nun durch den digitalen Medienumbruch wieder auf.

Ist damit eine Nähe zwischen avantgardistisch-experimentellem Schreiben und digitalem Medium gegeben, so wird in Medien- und Soziolinguistik auch von einem Zusammenhang von digitalem Medium und Ausbreitung mehrsprachiger Schreibpraktiken bei gleichzeitiger Stärkung des Englischen als Hauptsprache ausgegangen. Untersuchungen haben gezeigt, dass *social media*, Chat- und Kommentarfunktionen die Mischung von Varietäten und Standardsprache sowie *Codeswitching* zwischen verschiedenen Standardsprachen befördern, was zunächst auf die hier vorhandene informelle Schreibsituation zurückgeführt wird, in der der Übergang zu mündlichen Sprachformen ein fließender ist.⁹² Gleichzeitig werden dabei aber

⁸⁹ Vgl. dazu: Caduff, Corina: „Mehrsprachigkeit“, Uhrmacher, Anne. „Das Spiel mit Sprachdifferenz in Texten populärer Lieder“. *Leben*, 195–228.

⁹⁰ Für einzelne Screenshots und Videos der Performances vgl.: Fiedler, Heike. *Screenshots, Performances*. www.realtimepoem.com. (22. April 2021).

⁹¹ Kenneth Goldsmith (*Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia Univ. Press, 2011. 61) geht deshalb so weit zu behaupten, dass die konkrete Poesie eigentlich erst im digitalen Medium bei sich selbst angekommen sei: „Concrete poetry has framed the discourse of the Web, but the Web has, in effect, given a second life to concrete poetry. [...] For many years, concrete poetry has been in limbo, a displaced genre in search of a new medium. And now it's found one.“

⁹² Lee, Carmen: *Multilingualism online*. Abingdon: Routledge, 2017.

mündliche Formen nicht einfach abgebildet, vielmehr entwickelt sich, wie Jannis Androutsopoulos gezeigt hat, in den erwähnten Medien eine eigene verschriftlichte Sprachform, die stark von Mehrsprachigkeit und Hybridformen geprägt wird. Androutsopoulos schlägt deshalb vor, mediale Formen von Mehrsprachigkeit ein Stück weit von der Sprecherposition mit ihrer soziolinguistischen Verortung und biografischen Mehrsprachigkeit zu lösen und das Medium selbst als ein mehrsprachig strukturiertes in den Blick zu nehmen. Dabei prägt er den Begriff des „*networked multilingualism*“, um darzustellen, dass das Medium selbst bereits die Mehrsprachigkeit vorprägt aufgrund seiner gegenüber dem herkömmlich schriftlichen Text veränderten vernetzten Schreibstruktur.⁹³

Inwiefern dieses Konzept, das die Vernetzung mit anderen Nutzern, aber auch die Einbettung des eigenen Schreibens in das „*global mediascape of the web*“⁹⁴ mit Bezug auf die Sprachverwendung berücksichtigt, auch für die literarische Produktion mehrsprachiger Texte im digitalen Medium von Bedeutung sein könnte, wurde bislang nicht diskutiert.

Im Folgenden soll die Frage aufgeworfen werden, inwiefern der gegenwärtige Medienwechsel in einem Verhältnis zur unübersehbaren Konjunktur sowohl mehrsprachiger als auch experimenteller Schreibweisen insbesondere in der Lyrik stehen könnte und inwiefern einzelne Texte die veränderte Schreibsituation ihrerseits reflektieren. Mit Katherine Hayles geht es also um die „*digital mark*“ mehrsprachigen Schreibens, die, Hayles zufolge, nicht nur digitale Texte im engeren Sinne tragen, sondern auch solche, die nach wie vor in Buchform erscheinen, aber durch das digitale Schreibmedium geformt sind. Mit einer solchen Fragestellung geht es nicht zuletzt auch darum, die Erforschung von Mehrsprachigkeit in der Gegenwartsliteratur, die ihren Schwerpunkt nach wie vor auf der wachsenden sozialkulturellen Bedeutung von Migration und Globalisierung hat und mehrsprachige Literatur als soziokulturelles Ergebnis der biografischen Mehrsprachigkeit ihrer Autoren versteht,⁹⁵ um eine mediale Dimension zu erweitern.

⁹³ Androutsopoulos, Jannis. „Networked Multilingualism. Some Language Practices on Facebook and their Implications“. *International Journal of Bilingualism* 19.2 (2015): 185–205.

⁹⁴ Ebd., 185.

⁹⁵ Auch in den Untersuchungen zur translingualen Lyrik stand bislang eine biografisch begründete Auseinandersetzung des Autors / der Autorin mit verschiedenen Sprachen und Kulturen im Vordergrund (Gunkel: *Poesie*; Zemanek, Evi.: „*Exophone, transkulturelle, polyglotte Lyrik*“. *Handbuch Lyrik*, 478–479).

,Digital Mark‘

Die Frage, inwiefern der digitale Umbruch und die damit zusammenhängende veränderte Sprachauffassung mit mehrsprachigem Schreiben verbunden sein könnten, spielt in den in diesem Kapitel bereits untersuchten poetologischen Reflexionen mehrsprachiger Autorinnen und Autoren so gut wie keine Rolle. Hier lässt sich durchaus auch kritisch anmerken, was Claire Bishop an der Gegenwartskunst insgesamt kritisiert, dass diese häufig digitale Mittel nutze, ohne zu reflektieren, was eine solche Filterung und Gestaltung durch das Digitale bewirke.⁹⁶

Im Korpus der in diesem Kapitel untersuchten poetologischen Schriften ist Yoko Tawada die einzige Autorin, die die Frage des (Schreib-)Mediums und seiner Bedeutung explizit aufgreift. Bereits in „Von Muttersprache zur Sprachmutter“ reflektiert die Autorin über den Wechsel von der Erst- zur Zweitsprache, vom Japanischen zum Deutschen, als Wechsel nicht nur für die *poesis*, sondern auch in der *techné* des Schreibens. Im Büro, in dem die Erzählerin arbeitet, ist sie von Schreibgeräten umgeben, an ihnen reflektiert sie in autoreferentieller Zuspitzung, was es heißt, die Welt in einer anderen Sprache zu beschreiben: „Das Wort ‚Bleistift‘ macht mir den Eindruck, als hätte ich es jetzt mit einem neuen Gegenstand zu tun [...]. Bis dahin war mir nicht bewußt gewesen, daß die Beziehung zwischen mir und meinem Bleistift eine sprachliche war.“⁹⁷ Der eigentliche Sprachwechsel wird mithilfe einer Schreibmaschine vollzogen: „Sie hatte einen großen, breiten tätowierten Körper, auf dem alle Buchstaben des Alphabets zu sehen waren. Wenn ich mich vor sie hinsetzte, hatte ich das Gefühl, daß sie mir eine Sprache anbot. Ihr Angebot änderte zwar nichts an der Tatsache, daß Deutsch nicht meine Muttersprache ist, aber dafür bekam ich eine neue Sprachmutter.“ Dass Tawada über den Sprachwechsel so stark als einen Wechsel der Schreibtechnik reflektiert, liegt zunächst darin begründet, dass der Wechsel vom Japanischen zum Deutschen einen Wechsel des Schriftsystems von Ideogrammen und Silbenschrift zum lateinischen Alphabet erfordert. Gleichzeitig wird die Entfernung von der japanischen Erstsprache in Korrespondenz zum Wechsel zu einem technischen Schreibmedium gesetzt, die Zweitsprache unterhält mithin keine Verbindung mehr zu einem (mütterlichen) Körper, stattdessen ist es eine „Maschine, die mir eine Sprache schenkte“⁹⁸. Das Schreiben in der Zweitsprache ist bei Tawada dazu geeignet, die medialen und technischen Aspekte von Sprache gegenüber der Vorstellung ihrer Gebundenheit an einen natürlichen Körper zu betonen.

⁹⁶ Bishop, Claire. „Digital Divide. On Contemporary Art and New Media“. *Art Forum* (September 2012): 435–441.

⁹⁷ Tawada: „Muttersprache“. *Talisman*, 9.

⁹⁸ Ebd., 13.

Ihre zusammen mit den Tübinger Poetikvorlesungen *Verwandlungen* publizierten Notate „E-Mail für japanische Gespenster“ führen die medientheoretischen Reflexionen über das literarische Schreiben in differenten Sprachen und Schriftsystemen fort.⁹⁹ Auch hier beginnt Tawada damit, das Schreiben als eine handwerkliche Technik des Setzens von Buchstaben zu fassen und das westliche Alphabet als vom Schreibsystem der Ideogramme her betrachtet, „gegenständlich“ und „außerhalb meines Körpers“¹⁰⁰ befindlich zu zeigen. Mit dem Wechsel ins digitale Schreibmedium lösen sich die Zeichen weiter sowohl vom Körper und vom Träger- und Schreibmedium wie Papier und Bleistift oder Pinsel als auch von einer automatischen Einbindung in feste Sinneinheiten ab: „Die Buchstaben auf dem Bildschirm [...] sind nur Schatten auf der Oberfläche des elektronischen Wassers [...]. Sie haben kein Gewicht und können jetzt hier sein und im nächsten Moment an einem entfernten Ort in einem anderen Computer erscheinen“¹⁰¹. Tawada kommt hier mithin zum gleichen Schluss über die Materialität der Schrift im digitalen Medium wie die Medientheoretiker Katherine Hayles und Janez Strehovec, die von „flickering signifiers“¹⁰² sprechen bzw.: „Inside the digital medium, the word loses its authority and solidity [...] and it appears as a raw material for numerous transformations.“¹⁰³ Diese von Tawada als geisterhaft bezeichnete Medialität, die der computererzeugten Schrift grundsätzlich innewohne, steigert sich beim parallelen Gebrauch unterschiedlicher Schriftsysteme weiter. Bei ihrem ersten Computer, der neben dem Alphabet auch japanische Schriftzeichen generieren konnte, so die Erzählerin weiter, sei sie mit dem Phänomen der „Buchstabengespenster“ konfrontiert gewesen, einer technischen Störung, bei der sich bestimmte Buchstabenkombinationen in Ideogramme verwandeln. Tawada gewinnt aus diesem technischen Phänomen ein metaphorisches Bild für ihren Bilingualismus, das die japanische Muttersprache mit ihren Bildern und Rhythmen als latent unter dem deutschen Text gelegene zeigt. Bemerkenswerter mit Blick auf die medientechnischen Aspekte mehrsprachigen Schreibens ist in unserem Zusammenhang allerdings, dass das zweisprachige Schreiben hier den Prozess des Schreibens im digitalen Medium sichtbar macht als

⁹⁹ Vgl.: Weigel, Sigrid. „Suche nach dem E-mail für japanische Geister. Yoko Tawadas Poetik am Übergang differenter Schriftsysteme“. *Yoko Tawada. Fremde Wasser*, 127–143.

¹⁰⁰ Tawada: „E-Mail für japanische Gespenster“. *Verwandlungen*, 34–40, hier 36. Für eine ausführlicher Analyse von Tawadas Buchstabenästhetik am Schnittpunkt von Avantgarde, Schrifterwerb und Zweitsprache vgl.: Kilchmann: „Verwandlungen“.

¹⁰¹ Tawada: „E-Mail“, 37.

¹⁰² Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: Chicago Univ. Press, 1999. 27.

¹⁰³ Strehovec, Janez. „Alphabet on the Move. Digital Poetry and the Realm of Language“. *Reading Moving Letters*. Hg. Roberto Simanowski, Jörgen Schäfer und Peter Gendolla. Bielefeld: transcript. 207–230, hier 213.

einen, der immer schon eine Übersetzung auf dem Weg zwischen dem schreibenden Körper und dem geschriebenen Text auf dem Bildschirm erfordert. Dabei allerdings sind die technischen Erzeugungsprozesse auf das westliche alphabetische Schriftsystem ausgerichtet. „Wenn man Japanisch mit dem Computer schreiben will, muss man den Text entweder mit japanischer Silbenschrift oder in der Umschrift mit europäischem Alphabet eingeben. Der Computer setzt ihn dann in Ideogramme um.“¹⁰⁴ Mit anderen Worten müssen die Befehle zur Schrifterzeugung alphabetisch erfolgen, das Schriftsystem der Ideogramme kann dann sekundär erzeugt werden. In einem weiteren Abschnitt ihres Textes beschreibt Tawada, zu welchen Störungen und sinnentstellenden Veränderungen von Wörtern und Satzzusammenhängen es dabei kommen kann. Sie begreift dies als Fehlübersetzung, die allerdings je nach Lesart poetisches Potential entfalten oder als Fehlleistungen beim Schreiben verdrängte Gedanken offenbaren können.¹⁰⁵ Insgesamt gliedert Tawada so in „E-Mail für japanische Gespenster“ das computergenerierte Schreiben in ihre bereits besprochene Poetologie mehrsprachigen Schreibens ein, in der dem produktiven Umgang mit Übersetzungsstörungen ein zentraler Stellenwert zukommt. Gleichzeitig sieht der Text im computerbasierten Schreiben eine Nähe zum experimentellen Schreiben mit seiner Betonung der Materialität und Medialität der Zeichen sowie eine Nähe zum Übersetzen und der damit verbundenen Generierung von Mehrdeutigkeiten.

Schließlich kritisiert Tawada allerdings auch die auf dem westlichen Schriftsystem basierende Normierung, die in der Verarbeitung anderer Schriftsysteme zu Störungen führt. So beschreibt sie in *Überseezungen*, dass es einer Serie von Übersetzungen bedarf, um ein Ideogramm auf dem Bildschirm entstehen zu lassen: Zunächst müsse das japanische Wort nach phonetischer Schreibweise in lateinischen Buchstaben getippt werden, was allerdings bereits dem japanischen Schriftsystem und dessen Verhältnis zur mündlichen Sprache fremd sei: „Man muss also so schreiben, dass das Wort sich ähnlich anhören würde, falls eine Amerikanerin versuchen würde, es laut vorzulesen.“¹⁰⁶ Mit anderen Worten bringt das computerbasierte Schreiben die japanische Muttersprachlerin in die Situation, ihre Erstsprache wie eine Fremdsprache zu schreiben, damit sie von dem auf dem alphabetischen System beruhenden Computer überhaupt verarbeitet werden kann. Nur mithilfe dieser Übersetzung kann der Computer passende Ideogramme ermitteln, die wiederum der Schreiberin zur Auswahl vorgelegt werden. Tawada zufolge ist

104 Tawada: „E-Mail“, 39.

105 Als Beispiel gibt Tawada an, dass der Computer immer das japanische Wort für ‚Literaturpreis‘ falsch schreibe, sodass sich daraus ein Satz mit der Bedeutung ‚Die Sätze lächeln bitter‘ ergebe. (Ebd., 40).

106 Tawada: „Der Apfel und die Nase“. *Überseezungen*, 15–17, hier 15.

dieser Prozess anfällig für Störungen, die sie dann allerdings in bereits beschriebener Weise der Fehlübersetzungen poetisch nutzbar macht. Gleichzeitig wird hier auch zu bedenken gegeben, wie sehr das computerbasierte Schreiben mit dem westlichen Alphabet – und darüber hinaus dem Englischen – als Basis verknüpft ist und entsprechende Anpassungsleistungen von Sprechern bzw. Schreibern anderer Schriftsysteme fordert.

So entsteht ein ambivalentes Bild des digitalen Schreibens als einem, das einerseits dazu geeignet ist, mehrsprachiges Schreiben zu erleichtern und Konzepte der körper- bzw. territoriumsgebundener Mutter- bzw. Nationalsprache zu hinterfragen, weil Sprache technisch als Abfolge von Zeichenkombinationen verarbeitet wird und der Schreibprozess überdies komplexe Übersetzungsprozesse zwischen natürlicher Sprache und Programmiersprachen involviert, was gleichzeitig deren westliche Normierung offen legt. Andererseits scheint sich in Gestalt der Programmiersprachen erneut eine dominante Sprachnorm herauszubilden, vor deren Hintergrund die einzelnen verschiedenen Sprachen erst auf der Oberfläche des Bildschirms erzeugt werden.

Digital poetry von Johannes Auer, Jörg Piringer und Jean Balpe

Tawadas Reflexion mehrsprachigen Schreibens mit Bezug auf das Schreibmedium bestätigt einerseits die These einer Nähe von mehrsprachigem, experimentellem und computergeneriertem Schreiben, insofern das Medium die Verwendung von verschiedenen Schriftsystemen angehörenden Zeichen technisch ermöglicht. Zudem kommt es in den entsprechenden Programmen zu Übertragungsstörungen und Übersetzungsfehlern, die wiederum einem experimentell-poetischen Zugriff auf Sprache und der Auflösung konventioneller Sinnzusammenhänge in der mehrsprachigen Textur entgegenkommen. Gleichzeitig wird im besprochenen Text aber auch klar, dass diese Pluralisierung und die Befreiung einzelner Zeichen und Wörter aus herkömmlichen Text- und Sinnordnungen nur eine Seite des Schreibens im digitalen Medium darstellt. Auf der anderen Seite werden die auf dem Bildschirm erscheinenden Texte durch entsprechende Befehle der Programmiersprachen hervorgebracht, es liegen ihnen somit maschinell verarbeitbare Quellcodes zugrunde.¹⁰⁷ Die Möglichkeiten ästhetischer Schriftgestaltung am Bildschirm werden mithin durch ein stark normiertes System erzeugt. Der Code ist, wie Beat Suter

¹⁰⁷ Vgl. Simanowski, Robert. „Reading Digital Literature. A Subject Between Media and Methods“. *Reading Moving Letters*. Hg. Ders., Jörgen Schäfer und Peter Gendolla. Bielefeld: transcript, 2010. 15–28.

und René Bauer es formuliert haben, eine „Abbildungsvorschrift, die jedem Zeichen eines Zeichenvorrats eindeutig ein Zeichen oder eine Zeichenfolge aus einem möglicherweise anderen Zeichenvorrat zuordnet.“¹⁰⁸ Dies macht ihn letztlich zu einer „eineindeutige[n] Sprache [...]. Der Code verändert, führt aus, gestaltet. Der Gegensatz dazu ist die uneindeutige menschliche Sprache“¹⁰⁹. Mit Bezug auf unsere Fragestellung lässt sich folgern, dass sich in digital hervorgebrachten Texten eine Spannung zwischen deren mehrsprachiger, bisweilen experimentell gestalteter Oberfläche einerseits und deren technischer Erzeugung über in sich geschlossene – und sozusagen höchst monolingual strukturierte – Programmiersysteme andererseits ergibt. Letztere wiederum sind zwar keine natürlichen Sprachen, trotzdem aber wegen ihrer Nähe zum westlichen Schriftsystem und insbesondere zum Englischen nicht unabhängig von bestehenden kulturellen, politischen und sprachlichen Hegemonien.

Wie ebendieses Spannungsverhältnis im digitalen Medium wiederum poetisch gestaltet und verhandelt wird, soll nun abschließend an ausgewählten Arbeiten aus dem Bereich der *digital poetry* von Johannes Auer, Jörg Piringer und Jean-Pierre Balpe diskutiert werden. Der Begriff der *digital poetry* wird dabei im Sinne von Strehovec als ein „umbrella term“¹¹⁰ verwandt, der es erlaubt, verschiedene Formen computergestützter experimentell-künstlerischer Arbeit mit Schrift in den Blick zu bekommen. Dabei gehe es, so Strehovec weiter, nicht nur um die Entwicklung neuer technologiegestützter ästhetischer und poetischer Formen, sondern ebenso sehr um einen Kommentar zum gegenwärtigen, von „globalization, multiculturalism, new economy“¹¹¹ bestimmten kulturellen Kontext. In diesem Sinne betreiben auch die hier untersuchten Autoren mit ihren digitalen Sprachkunstwerken eine künstlerische Erforschung von Schrift und Sprache im digitalen Medium. Alle drei Autoren nutzen dabei die technischen Möglichkeiten, Schrift buchstäblich in Bewegung zu bringen.

Johannes Auer überträgt in seinem bekannten, bereits 1997 entstandenen Werk „worm applepie for döhl“ Reinhard Döhls ikonisches Apfel-Gedicht ins Digitale und würdigt damit die konkrete Poesie als Vordenkerin der elektronischen Literatur.¹¹²

¹⁰⁸ Suter, Beat, und René Bauer: „Code und Wirkung“. *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*. Hg. Hannes Bajohr. Berlin: Frohmann, 2016. 71–87, hier 73.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Strehovec: „Alphabet“, 207.

¹¹¹ Ebd., 208–209.

¹¹² Für einen umfassenden Überblick über die Netzliteratur aus dem deutschsprachigen Raum vgl.: Suter, Beat. *Von Theo Lutz zur Netzliteratur. Die Entwicklung der deutschsprachigen elektronischen Literatur* (2012). <http://www.netzliteratur.net>. (1. Oktober 2013).



Abb. 5: Döhl, Reinhard. „ohne Titel [Apfel]“, (1970), Siebdruck auf Papier, ZKM Karlsruhe. Foto: Franz J. Wamhof, <https://zkm.de/de/werk/apfel-mit-wurm> [31.08.2021].



Abb. 6: Auer, Johannes. „worm applepie for döhl“ (1997), <http://auer.netzliteratur.net/worm/applepie.htm> [5.5.2021].

Mit Blick auf die Vorlage, das Gedicht Döhls, lässt sich zunächst festhalten, dass es bereits im Analogen versucht, sich jener „eineindeutigen Sprache“¹¹³ anzunähern, die Suter/Bauer den Quellcodes im Gegensatz zur uneindeutigen natürlichen Sprache attestieren. Döhls Text ist einsprachig, nicht nur, weil er ausschließlich mit deutschen Lexemen operiert, sondern weil er die Arbitrarität des Bezeichnenden gleichsam auszuhebeln versucht, indem Signifikanten und Signifikate zur Übereinstimmung gebracht und so ein Maximum an Eindeutigkeit herzustellen versucht wird. Der Leser liest Apfel und (bei genauer Lektüre) einmal Wurm und sieht das Bild eines Apfels mit einem Wurm darin. Dabei evoziert das konkrete Gedicht die auch mit dem Konzept der Muttersprache verbundene Vorstellung einer Übereinstimmung von Wort und Ding: Sie sind hier aneinander „geheftet“, wie es bei Tawada heißt, es gibt, wie Herta Müller es formuliert, „keine Lücken“¹¹⁴ zwischen dem Gegenstand und seiner Bezeichnung.

Johannes Auer nun setzt einerseits genau bei dieser Eindeutigkeit an, die das Gedicht für eine maschinelle Lesbarkeit geradezu prädestiniert. Andererseits bringt er durch die Übertragung ins Digitale Bewegung in das Gedicht, sodass es sich in seiner festen Gestalt schließlich auflöst. Das in Döhls Apfel abweichende Wort *Wurm* – bzw. der Wurm – wird rot hervorgehoben und animiert. Er löst sich aus dem Apfel, bewegt sich in einem bestimmten Muster über diesen hinweg und löscht ihn dabei. Die Buchstabenfolge Wurm wird dabei immer größer und, wenn der Apfel verschwunden ist, verschwindet auch er und der Ablauf beginnt erneut.¹¹⁵

Auf visueller Ebene setzt Auer damit eine Interpretation um, die bei Döhl dem Leser überlassen bleibt: Der dem Apfel inhärente Wurm wird nicht dauerhaft statisch bleiben, sondern den Apfel auffressen. In Bezug auf die Schrift wird damit eine Bewegung der *différance* im Sinne Derridas sichtbar gemacht: Wo im Druck noch suggeriert wird, dass die Wörter fest unterscheidbare Dinge bezeichnen (einen Apfel und einen Wurm), sind hier die Signifikanten in Aktion untereinander begriffen, wodurch sich bestehender Sinn auflöst und neuformiert. Das digitale Medium ermöglicht es, wie Christiane Heibach es formuliert hat, dass sich Schrift „nicht nur in der philosophischen Konstruktion der Poststrukturalisten, sondern auf der materiellen Ebene von ihrer Fixierung löst“¹¹⁶. Auers Adaption von Döhls Schriftexperiment zeigt dabei, wie im neuen Medium die nach Derrida der Schrift

113 Suter und Bauer: „Code“, 73.

114 Müller: „Sprache“, 7.

115 Auer, Johannes. *worm applepie for döhl* (1997). [\(5. Mai 2021\)Vgl. Abbildung im Anhang der Arbeit.](http://auer.netzliteratur.net/worm/applepie.htm)

116 Heibach, Christiane. *Texttransformation – Lesertransformation. Veränderungspotentiale der digitalisierten Schrift*. [\(21. August 2021\).](http://www.dichtung-digital.mewi.unibas.ch/2000/Heibach/30-Mai/index.htm)

überhaupt inhärente Bewegung und die Spannung von Anwesenheit und Abwesenheit hervortritt.

Damit wird zunächst die Befragung von Zeichenlogiken, Bedeutungsgenerierung und medialen Bedingungen von Schrift, wie sie die avantgardistisch-experimentelle Literatur begonnen hat, weitergeführt. Eine grundsätzliche Erkenntnis ist dabei, dass die der Schrift traditionell zugesprochene Eigenschaft des „Feststehenden“ nicht ihr selbst, sondern ihrem traditionellen Trägermedium – Stein, Pergament, Papier – geschuldet sei, wie Heibach ausführt. In der Transformation ins digitale Medium, wo sie nun elektronisch generiert werde, werde sie hingegen so beweglich, aber auch so ephemер wie ihr neuer Träger, wobei sich auch die Frage nach ihrer Materialität und Repräsentationsfunktion neu stelle.¹¹⁷ Mit anderen Worten gestaltet die *digital poetry* Schrift buchstäblich als wandernd, als Zeichen mit hoher Autoreferentialität, die materiell umherschweifen und dabei auch ihre Sinnzusammenhänge verändern. Sie sind dabei ebenso in einer Bewegung der Deterritorialisierung begriffen, wie sie sich vom physischen Körper – und damit auch vom Konzept der Muttersprache wie der natürlichen Sprachen – lösen, insofern sie maschinell erzeugt werden. An Auers Poem lässt sich auch zeigen, dass diese Transformation ins Digitale einen Übersetzungsprozess erfordert. Das einsprachige, in der natürlichen Sprache Deutsch (die gleichzeitig Erstsprache des Autors ist) verfasste Ausgangsgedicht von Döhl muss zunächst in eine Skriptsprache übertragen werden. Auer arbeitet mit PHP, die Übertragung lautet: `$wurm = ($apfel>0) ? 1 : 0;` (dt.: *Ist der Apfel größer Null, ist(s)t der Wurm. Ansonsten is(s)t er nicht.*)¹¹⁸ Dies nun ist die „eineindeutige Sprache“ (Suter/Bauer), die das digitale Poem erzeugt. Dieses wiederum kann insgesamt nicht nur mit Bezug auf Verwendung einer Skriptsprache und des Deutschen als mehrsprachig bezeichnet werden, es verweist zusätzlich durch seinen englischen Titel darauf, dass *digital poetry* ohne Übersetzungsprozesse und Abweichung von herkömmlichen Sprachordnungen undenkbar ist. Der Titel „worm applepie for döhl“ lässt auch die bereits diskutierte konstitutive Spannung der *digital poetry* zwischen eindeutigen *code works* und mehrdeutiger Textoberfläche hervortreten, insofern er uneindeutig ist und sowohl als „Wurm-Apfelkuchen für Döhl“ als auch als „warmer Apfelkuchen für Döhl“ verstanden werden kann. Dass Auer für die digitale Version von Döhls Gedicht zu einem englischen Titel greift und damit den wormstichigen deutschen Apfel in einen *apple pie* als stereotypes Versatzstück US-amerikanischer Alltagskultur verwandelt, bestätigt schließlich auch die eingangs aufgeworfene These: Der *digital poetry* gehe es nicht nur um die Technologie gestützte Neuinszenierung von Schrift,

117 Ebd.

118 Suter und Bauer: „Code“, 72.

sondern sie zeige diese als unlösbar verbunden mit dem kulturellen Kontext der Globalisierung und der internationalen Kommunikationsnetze. Für beide sind nicht nur über die Grenzen natürlicher Sprachen hinweg funktionierende Programm- sprachen unabdingbar, sondern auch die Verbreitung des *Global English*. Bereits früh klingt mithin im „worm applepie“ eine Problemlage an, die Kenneth Goldsmith wie folgt umreißt: „Globalization and digitization turns all language into provisional language. The ubiquity of English: now that we all speak it, nobody remembers its use. The collective bastardization of English is our most impressive achievement. [...] We can make it say anything we want, like a speech dummy.“¹¹⁹ Polemisch wird hier der digital unterstützten, sprachgrenzenüberschreitenden Kommunikation unter stellt, dass sie Sprache als provisorisches Mittel nutze und dabei Standardsprachen nicht mehr richtig zu gebrauchen wisse, was letztlich zu einer Reduktion der Sprachfähigkeit überhaupt führe. Die global verbreitbare Sprache drohe dabei selbst zu einem „dummy“, zu einer maschinell gesteuerten Attrappe zu verkommen.

Es ist ebendiese Spannung zwischen technisch erzeugter und vervielfältigbarer Sprache und menschlichem Gestaltungsvermögen, die Jörg Piringer ins Zentrum seiner Arbeiten stellt. Der Wiener Künstler entwirft *digital poetry*, Poesie-Apps, Klanginstallationen und elektronische Musik, die er über seine Webseite zugänglich macht und in Installationen und Performances präsentiert.¹²⁰ Als wichtige Bezugs punkte für sein Schaffen nennt Piringer (sprach-)experimentelle Autoren wie H.C. Artmann, gleichzeitig hebt er hervor, dass seine Arbeit mehr ist als die Nachgestaltung avantgardistischer Poesie im neuen Medium, indem für ihn als Informatiker gerade auch die Verfassung der seinen Sprachkunstwerken zugrunde liegenden Programme integraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit ist.¹²¹ Piringer ist mithin, wie Cara Wuchold hervorgehoben hat, „Buchstabenkünstler und Programmierexperte“¹²² und führt so *techné* und *poesis* auf spezifische Weise wieder zusammen. In seinen poetischen Arbeiten wird diese Doppelstruktur selbstreflexiv sichtbar gemacht. Einmal entwickelt Piringer Buchstaben- und Lautinszenierungen, in denen die bereits beschriebene Beweglichkeit von Schrift und Sprache im neuen Medium im Zentrum steht. So in „abcdefghijklmnopqrstuvwxyz“, einer „electronic visual sound poetry performance“, die der Autor als Erweiterung von visueller und Lautpoesie versteht.

¹¹⁹ Goldsmith: *Uncreative Writing*, 221.

¹²⁰ Piringer, Jörg. Website. <https://joerg.piringer.net/>. (17. Juli 2021). Einige Arbeiten liegen gedruckt vor in: Piringer, Jörg. *Datenpoesie*. Klagenfurt: Ritter, 2018.

¹²¹ Vgl. Wuchold, Cara. *Von nerdigen Dichtern und dichtenden Nerds – Poesie und digitale Medien*. http://www.netzliteratur.net/wuchold/Digitale_Poesie_Cara_Wuchold.pdf. (17. Juli 2021).

¹²² Ebd.

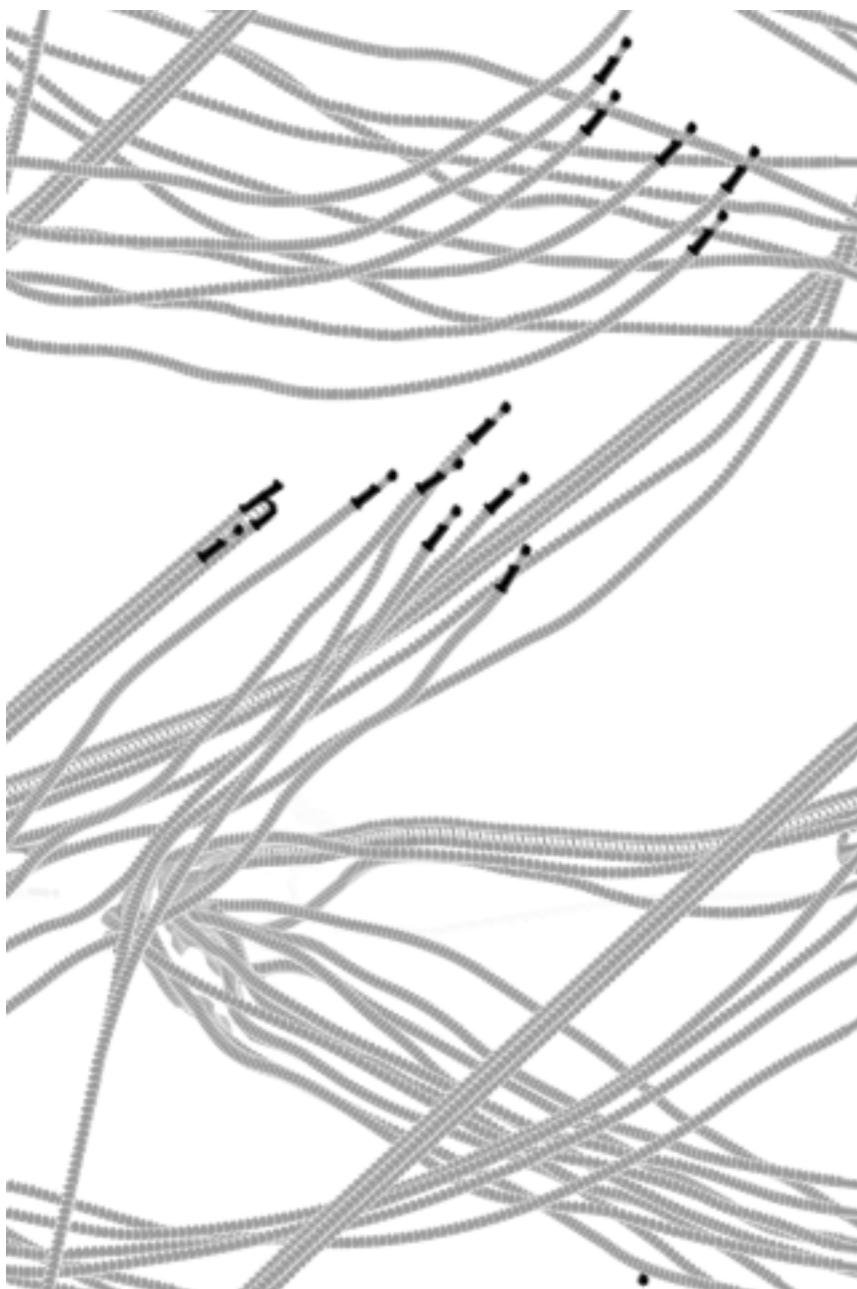


Abb. 7: Piringer, Jörg: „abcd“, <http://joerg.piringer.net/index.php?href=performance/abcd&defghijklmnopqrstuvwxyz.xml&mtitle=abcd&defghijklmnopqrstuvwxyz>. [17. 7. 2017].

In der audiovisuellen Performance werden auf stimmlichen Input hin Buchstaben erzeugt, die sich dann, akustisch begleitet von ihren Phonemen, autonom über den Bildschirm bewegen. Dabei entsteht ein sich ständig neuformierendes Laut- und Textbild, einzelne Buchstaben und Phoneme gruppieren und überlagern sich zu akustischen Kombinationen und graphischen Anordnungen, um sich dann wieder aufzulösen. Wie analoge avantgardistische Vorgänger der Buchstabendichtung basiert auch „abcdefghijklmnopqrstuvwxyz“ letztlich auf der Faszination, dass sich aus der Beschränktheit der zur Verfügung stehenden Buchstaben eine unüberschaubare Vielfalt an Kombinationsmöglichkeiten ergibt, wobei im digitalen Medium sich nicht nur Sinnzusammenhänge von Wörtern, sondern auch die Buchstaben selbst wieder auflösen können. Hinzu tritt ein Effekt der Poetizität, da die Buchstaben und Laute in ihrer dinglichen Materialität jenseits Einbindung in semantische Einheiten gezeigt werden. Diesen Ansatz der digitalen Weiterentwicklung von Buchstabendichtung verfolgt Piringer auch in anderen Arbeiten wie seiner „insta visuel poetry“, 30 Poemen auf *instagram*, in denen aus der Bewegung von Buchstaben Figuren generiert werden, wobei beispielsweise ein in eine spiralförmige Laufbahn gebrachtes ä als Ammonit erscheint. Komplementär dazu gibt es die von Piringer entwickelten Apps, mit denen der User selbst spielerische *sound poems* entstehen lassen kann.¹²³

Dem Autor geht es jedoch nicht allein um die Erzeugung von *digital poetry* als neue technische Möglichkeiten ausschöpfende und auf der Oberfläche des Bildschirmes genießbare Fortführung avantgardistischer Poesie. In seinem jüngsten Projekt *Datenpoesie*¹²⁴ plädiert Piringer dafür, die „*digital mark*“ aller Texte vermehrt zu reflektieren und damit die Auswirkungen der wachsenden technischen Erzeugungsmöglichkeiten (und durch Algorithmen gesteuerten Verbreitung) von Sprache auf Schreiben und Sprachverwendung selbst. Dabei sei es Aufgabe der Poesie, „die bedingungen und strukturen eines sprachmediums spielerisch [zu] hinterfragen“¹²⁵. In seiner *Datenpoesie* versucht er aktuelle Sprachtechnologien auszuloten. So wurde für „allgemein erklär menschenrecht“ die „Allgemeine Erklärung der Menschenrechte“ im Sinne eines rekonstruierten Sprachverarbeitungsalgorithmus bearbeitet, der auf eine systematische Datenreduktion und Vereinheitlichung abzielt. Die Präambel der von der Generalsversammlung der Vereinten Nationen 1948 in Paris verabschiedeten Resolution lautet dann: „da anerkenn angebor wurd gleich unverausser recht mitglied gemeinschaft mensch

123 <http://joerg.piringer.net/index.php?href=abcdefg/abcdefg.xml>. (17. Juli 2021).

124 Piringer, Jörg. *Datenpoesie*. <https://www.logbuch-suhrkamp.de/joerg-piringer/datenpoesie/>. (17. Juli 2021).

125 Ebd.

grundlag freiheit gerechtig fried welt bildet nichtanerkenn veracht menschenrecht akt barbarei gefuhr hab gewiss [...]“¹²⁶. Zur Diskussion gestellt wird so, wie viel vom Ausgangstext in dieser Reduktion erhalten geblieben ist, und darüber hinaus, aus welchen Quellen (und welchen natürlichen Einzelsprachen) sich die Daten speisen, die für die Sprachverarbeitung benötigt wurden, und inwiefern diese Prozesse letztlich auch das Verständnis des Textes selbst beeinflussen könnten.

Eine explizite poetische Auseinandersetzung mit der Frage der Vielsprachigkeit vor dem Hintergrund der Anforderung an eine globale Kommunikation und einer entsprechenden digitalen Übersetzbarkeit der einzelnen Sprachen und Schriften hat Piringer in seiner Arbeit „*unicode infinite*“ vorgelegt. Darin werden die Glyphen des *unicode standard* in einen automatisierten Ablauf gebracht und so „the duality of digital character as both image and code“¹²⁷ aufgeführt. Bei *unicode standard* handelt es sich um das seit Ende der 1980er Jahre betriebene Unternehmen, das für alle weltweit verbreiteten Schriftzeichen einen standardisierten Code erarbeiten will, damit diese einheitlich digitalisiert werden können: „everyone in the world should be able to use their one language on phones and computers.“¹²⁸ Anliegen des *unicode*-Consortiums ist es mithin, das Problem der verschiedenen Einzelsprachen auf der Ebene von deren digitaler Hervorbringung zu lösen. Buchstaben und Zeichen wurden in verschiedenen Ländern zunächst auch aufgrund verschiedener Codes digitalisiert, sodass es zu erheblichen Übersetzungsschwierigkeiten und Inkompatibilitäten zwischen den Ländern und Sprachen kam. Unicode nun „provides a unique number for every character, no matter what the platform, no matter what the program, no matter what the language. [...] It allows data to be transported through many different systems without corruption.“¹²⁹ Auf diese Weise begreift sich das gigantische Übersetzungs- und Vereinheitlichungsunternehmen als Beitrag zu internationaler Vernetzung, Austausch und Verteilung geschriebener Texte unter Ausräumung von basalen Verständigungsproblemen. Während hier naturgemäß sowohl die auf der Oberfläche erzeugten Zeichen als auch die *code works*, die zu ihrer Hervorbringung geschrieben werden müssen, vollkommen in den Dienst der Datenvermittlung gestellt werden, mithin nur als Informationsträger fungieren, entwickelt Piringers poetische Auseinandersetzung mit dem gigantischen Übersetzungs- Vereinheitlichungs- und Standardisierungsprojekt eine eigene Perspektive. Dabei wird die Blickrichtung auf die Zeichen gleichsam umgedreht und richtet sich nun nicht länger auf ihren kommunikativen Wert, sondern ihre Materialität und

126 Ebd.

127 Portela, Manuel. „*Signs in the Machine. The Poem as Data Flow*“. *Media Theories and Cultural Technologies*. Hg. Maria Teresa Cruz. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2017. 99–115, hier 107.

128 So das auf der Homepage formulierte Hauptanliegen, <https://home.unicode.org/>. (17. Juli 2021).

129 <http://www.unicode.org/standard/WhatIsUnicode.html> (17. Juli 2021).

Ästhetik. In „*unicode infinite*“ werden, begleitet von einem sonoren Tipplaut, insgesamt 49571 Zeichen in rascher Reihenfolge (immer ein Zeichen pro *frame*) abgespielt.¹³⁰ Dabei wählt Piringer eine andere Abfolge als in der offiziellen Liste, die die Zeichen entlang ihrer Zugehörigkeit zu einem Schriftsystem bzw. einer natürlichen Sprache gliedert. Stattdessen lässt er die Zeichen nach dem Kriterium der optischen Ähnlichkeit aufeinander folgen, die durch einen automatischen Erkennungsprozess berechnet wurde. „*unicode infinite*“ rückt so die Signifikanten jenseits lingustischer Zugehörigkeit in ihrer grafischen Materialität in den Vordergrund und stellt eine lediglich ästhetisch begründete Beziehung zwischen den Zeichen verschiedener Schriftsysteme her. *En passant* eröffnet sich damit eine neue Sprachordnung, die nach ästhetisch-poetischen Gesichtspunkten reguliert wird, und in dem Unternehmen globaler digitaler Übertragbarkeit natürlicher Sprachen wird ein genuin poetisches Potential freigesetzt. Gleichzeitig zeigt auch diese Arbeit die einzelnen Schriftzeichen als „flickering signifiers“¹³¹, hervorgebracht vor einem vereinheitlichenden digitalen Ansatz, der letztlich auf die Konvertierbarkeit der einzelnen Sprachen in eine universal verwendbare (Programm-)sprache ausgerichtet ist, und richtet so den Blick auf das fundamentale westliche Verständnis menschlicher Vielsprachigkeit zwischen der Vielfalt von Babel und der Einheit von Pfingsten.

Mit der mythischen Urszene der Sprachen vor dem Horizont der Digitalisierung setzt sich Jean-Pierre Balpe in seiner Installation *Babel Poesie* auseinander. Der französische Schriftsteller und Medienwissenschaftler schuf diese mehrsprachige „Poesiemaschine“ 2004 für die Ausstellung *p0es1s. Digitale Poesie* in Berlin.¹³² Aufgrund eines bestimmten Wörterreservoirs werden darin auf Input des Betrachters hin auf dem Bildschirm jeweils einmalige Texte generiert. Sprachmischung erscheint dabei als ein Oberflächenphänomen, generiert durch die unterliegende technische Verarbeitung, ihr Grad kann vom Betrachter auf einer Skala variiert werden (bspw. zwischen „besonders französisch“ und „besonders deutsch“). Dem Ausstellungskommentar zufolge schreibt *Babel Poesie* so

Poesie für Neue Europäer, die immer mit einer ganzen Reihe von Sprachen zu tun haben, ohne auch nur eine von ihnen richtig zu sprechen. Man hat es hier mit einer Poesie der Trash-Sprache, des Wortmülls, der Chaosrede und zugleich mit einer neuen Poesie zu tun, die mit grenzenlosem Textfluss arbeitet und auf einen assoziativen und endlosen Prozess hin konzi-

¹³⁰ <http://joerg.piringer.net/index.php?href=installation/unicodeinfinite.xml>. (17. Juli 2021).

¹³¹ Hayles: „Posthuman“, 27.

¹³² Vgl. den Katalog zur Ausstellung: Block, Friedrich W., Christiane Helbach, und Karin Wenz (Hg.). *p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

piert ist. Jean-Pierre Balpes Poesiemaschinen [...] zielen auf eine dynamische Poesie [...] die weniger die technischen Mittel als vielmehr sich selbst als Poesie der Poesie ausstellt.¹³³

Babel Poesie geht es mithin nicht um Nachbildung oder Entwürfe von Mehrsprachigkeit im konventionellen Sinne (also das Beherrschende mehrerer Sprachen und die damit oft verbundene Hoffnung auf erhöhte (interkulturelle) Kommunikationskompetenz), sondern um ein Verfahren, in dem Sprachen neu gemischt und zu poetischen Effekten verdichtet werden. Dabei verweist Balpe allerdings gerade auch explizit auf die „technischen Mittel“, die dieses Sprachspiel erst zu generieren vermögen. Das Kunstwerk zielt diesbezüglich auf Transparenz ab, indem neben den generierten Texten auch „abwechselnd unterschiedliche Code-Wörter auf dem Bildschirm [gezeigt werden], die abwechselnd auf das dem Generator zugrundeliegende Wörterreservoir oder das Code-Regelwerk verweisen.“¹³⁴ Gezeigt wird dadurch, dass die auf dem Bildschirm erscheinende Schrift nur sekundärer Effekt eines darunter liegenden Programmes ist. „Babel“ besteht also nicht nur darin, dass immer neue Gedichtkombinationen in verschiedenen europäischen Sprachen realisiert werden, sondern dass dies aufgrund eines universalen *Codes* geschieht. Wir haben hiermit eine übergreifende Einheitsprogrammiersprache oder vielmehr -schrift, die festlegt, wie die „natürlichen“ Sprachen erzeugt werden, die aber hinter diesen verborgen bleibt und nur bruchstückhaft vor den Augen des Betrachters erscheint. Vor dem Hintergrund dieser funktionierenden und kontrollierenden (künstlichen) Universalssprache scheint aber der Hauptzweck der einzelnen (natürliche) Sprachen nicht mehr in ihrer kommunikativen Funktion zu bestehen, da die Kohärenzstiftung technisch übernommen werden kann, während dabei die natürlichen Sprachen vermehrt in ihrer Materialität hervortreten und für ein poetisches Oberflächenpiel eingesetzt werden.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass sich am Ende des untersuchten Zeitraumes ein ambivalentes Bild bezüglich des Spannungsverhältnisses von mehrsprachiger und einsprachiger Textordnung ergibt.¹³⁵ Einerseits scheint das

133 http://www.p0es1s.net/de/projects/jean_pierre_balpe.html. (7. Oktober 2013). Zu einer Besprechung von *Babel Poesie* im Kontext von Balpes Schaffen und mit Schwerpunkt auf die Frage der „Interaktivität“ des Kunstwerkes vgl.: Reither, Saskia. „Poesiemaschinen oder Schreiben zwischen Zufall und Programm“. „System ohne General“. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*. Hg. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti. München: Fink, 2006. 131–148, hier 138–40.

134 Ebd., 140.

135 Helmich kommt auch für die analoge Literatur zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn er auf die steigende Bedeutung eines internationalen Literaturmarktes und damit verbunden des Englischen verweist: „In der Realität dürfte die Rolle der übrigen, vor allem der kleinen Literatursprachen gegenüber dem Englischen deutlich abnehmen. Ungeachtet aller Hybridisierungs- und Vielsprachigkeitsvorstellungen registrieren wir in der aktuellen Wirklichkeit vielfachen Sprachentod [...].

digitale Medium die Produktion mehrsprachiger Texte anzuregen und zu befördern, andererseits wird diese – wie jeder am Bildschirm lesbare Text – bereits in der doppelten Schreibstruktur des Mediums erzeugt und basiert mithin auf einer eindeutigen Programmiersprache. Diese ist zwar keine natürliche Sprache und in ihrer technischen Erzeugtheit dem Konzept der Muttersprache wie der mit einem Territorium verbundenen Nationalsprache geradezu entgegengesetzt. Frei von sprachpolitischen Fragen und von hegemonialen Sprachordnungen ist die künstliche Sprache deshalb trotzdem nicht, insofern sie trotz ihrer internationalen Ausrichtung auf westlichen Sprachsystemen basiert. In der Bestrebung, dass jede natürliche Sprache über eindeutige Zuweisung entsprechender Zeichen im digital verarbeitbaren Code restlos übersetzt werden kann, wie es im Unternehmen *unicode* geschieht, ist letztlich gerade im Umgang mit lingualer Vielfalt auch eine kulturelle Einheitsbestrebung zu erkennen. Die besprochenen literarischen Gegenwartstexte machen dieses Spannungsverhältnis sichtbar, indem sie am Übergang der Medien Materialität und Opazität von Zeichen und Sprachen inszenieren. Sie stellen jenen Teil von Sprache in den Vordergrund, der nicht restlos übersetzungsfähig ist. Mit ihrer Inszenierung von Mehrsprachigkeit verbindet sich so ein sprach- wie kulturkritisches Anliegen.

Wer auf dem internationalen Buchmarkt schnell reuüssieren will, schreibt englisch oder zumindest in seiner jeweiligen Trägersprache unkompliziert mit dem Nahziel der englischen Übersetzung.“ (Helmich: *Ästhetik*, 553).