Jacqueline Gutjahr

Maja Haderlap

Eine raumbezogene Poetik der Sprachlichkeit

[transcript] INTERKULTURALITÄT
Studien zu Sprache, Literatur und Gesellschaft

Jacqueline Gutjahr
Maja Haderlap – Eine raumbezogene Poetik der Sprachlichkeit

Editorial

Differenzen zwischen Kulturen – und die daraus resultierenden Effekte – sind seit jeher der Normalfall. Sie zeigen sich in der Erkundung der »Fremden« schon seit Herodot, in der Entdeckung vorher unbekannter Kulturen (etwa durch Kolumbus), in der Unterdrückung anderer Kulturen im Kolonialismus oder aktuell in den unterschiedlichen grenzüberschreitenden Begegnungsformen in einer globalisierten und »vernetzten« Welt.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit »Interkulturalität« erfuhr entscheidende Impulse durch die »anthropologische Wende« in den Geisteswissenschaften und durch das seit den 1970er Jahren etablierte Fach der Interkulturellen Kommunikation. Grundlegend ist dabei, Interkulturalität nicht statisch, sondern als fortwährenden Prozess zu begreifen und sie einer beständigen Neuauslegung zu unterziehen. Denn gerade ihre gegenwärtige, unter dem Vorzeichen von Globalisierung, Postkolonialismus und Migration stehende Präsenz im öffentlichen Diskurs dokumentiert, dass das innovative und utopische Potenzial von Interkulturalität noch längst nicht ausgeschöpft ist.

Die Reihe **Interkulturalität. Studien zu Sprache, Literatur und Gesellschaft** greift die rege Diskussion in den Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften auf und versammelt innovative Beiträge, die den theoretischen Grundlagen und historischen Perspektiven der Interkulturalitätsforschung gelten sowie ihre interdisziplinäre Fundierung ausweiten und vertiefen.

Die Reihe wird herausgegeben von Andrea Bogner, Dieter Heimböckel und Manfred Weinberg.

Jacqueline Gutjahr ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Abteilung Interkulturelle Germanistik der Georg-August-Universität Göttingen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind (literarische) Mehrsprachigkeit, literaturwissenschaftliche Raumforschung, Interkulturalität und Literatur/Film sowie Sprachenpolitik, Sprachideologien und Sprachenvermittlung.

Jacqueline Gutjahr

Maja Haderlap – Eine raumbezogene Poetik der Sprachlichkeit

[transcript]

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds Niedersachsen-OPEN, gefördert aus zukunft.niedersachsen, unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de/ abrufbar.

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-SA 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/.
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Jacqueline Gutjahr

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt
Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen
https://doi.org/10.14361/9783839475485
Print-ISBN: 978-3-8376-7548-1 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7548-5
Buchreihen-ISSN: 2702-9573 | Buchreihen-eISSN: 2702-9581

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort 7

1. Einleitung 9

2. Rahmung: Sprache(n) und Literatur im sozialen Raum 21
2.1 Mehrsprachigkeit, das Einsprachigkeitsparadigma und das literarische Feld 22
2.1.1 Das literarische als ein auch sprachliches Kräftefeld 22
2.1.2 ›Störfälle‹: Sprachideologien in Verhandlungen von Zugehörigkeit(en) 28
2.2 Literatur(en) und Mehrsprachigkeit mit Bezug zu Kärnten/Koroška 50
2.2.1 Literaturkonzepte: die Literatur der Kärntner Slowen:innen 50
2.2.2 Wahl und Wechsel der Schreibsprache(n) 60

3. Zwischen Verortung und Entgrenzung – Poetologische Reflexionen, Selbstinszenierungen und Positionierungen in epitextueller Autorpoetik 73
3.1 Begriffe: Positionierungen und (Selbst-)Inszenierungspraktiken 76
3.2 Analysen der epitextuellen Autorpoetik 80
3.2.1 *Meine Sprache* – Sprachbiographische Ausgangspunkte zur poetologischen Selbstverständigung 80
3.2.2 *Im Licht der Sprache* – Reflexion des Sprachwechsels von der Sprachgrenze aus 97
3.2.3 Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung – Im Magnetfeld unsichtbarer Grenzen 109
3.2.4 *Das Ich im Wir* – Verortung revisited und der gepaarte Sprachkörper 117
3.2.5 Fazit: Entwicklungen in den Schreibpositionen und Selbstdeutungen 150

4. Übergänge – Sprach(en)- und Erinnerungsräume im Gedichtband *langer transit* 159
4.1 Analyseinstrumentarien: Raum 161
4.1.1 Integratives Raumkonzept 161
4.1.2 Verfahren literarischer Raumdarstellung 175
4.1.2.1 Referentialisierung 176
4.1.2.2 Kombination und Konfiguration 183

4.1.2.3 Perspektivierung ... 186
4.1.2.4 Semantisierung ... 191
4.1.2.5 Funktionalisierung ... 193
4.1.3 Zusammenfassung: Analysefragen ... 198
4.2 Raumdarstellungen in ausgewählten Gedichtgruppen ... 200
4.2.1 *beinah nach hause* – Durchquerungen des Raums als »zweite, poetische Geographie« ... 200
4.2.1.1 »hier leuchte ich« – Räume der Selbstauslotung ... 202
4.2.1.2 »ich« und »du« – Beziehungsräume ... 214
4.2.1.3 »alles ist rand und vergessen und übergang« – Räume des Verschwindens ... 222
4.2.2 *karantanien* – eine Raumkonfiguration als sprach- und gruppenbezogene Erinnerungsperformance ... 234
4.2.2.1 Das Erzählen von einem Anfang als fiktive Ursprungserzählung ... 235
4.2.2.2 *Doing memory*. Vorgeführte Herrscher und ein intertextuelles Rätselspiel ... 241
4.2.2.3 Konstruktion eines mythischen (Sprach-)Lands der »slowenen« ... 246
4.2.2.4 Von *karantanien* zur Kärntner Sprachenproblematik ... 249
4.2.2.5 Ausblick: Zum erinnerungskulturellen Wirkungspotential des Zyklus ... 253
4.2.3 *langer transit* – Der Sprachwechsel als Übergang ... 255
4.2.3.1 Aufbruch aus dem *haus der alten sprache* ... 256
4.2.3.2 Sprachliche Wunsch(t)räume ... 259
4.2.3.3 *übersetzen* als Reflexion auf den Übergang ... 264
4.2.3.4 Spurensuche: Gedächtnislandschaften und Erinnerungsräume ... 267
4.2.3.5 »am ufer des neulands« – Ablegen der »muttersprache« und Selbstverzweigung ... 273
4.2.3.6 Räume der metapoetischen (Selbst-)Reflexion ... 279
4.2.4 Fazit: Die Vielgestaltigkeit dar- und hergestellter Räume in den Gedichten ... 285

5. Zusammenführung der Ergebnisse: Eine raumbezogene Poetik der Sprachlichkeit ... 291

Quellenverzeichnis ... 305
Primärliteratur und Primärtextsiglen ... 305
Weitere Primärtexte ... 305
Interviews ... 307
Sekundärliteratur ... 308
Zeitungsartikel ... 337
Weitere Quellen ... 338

Vorwort

In dieser Studie zur Poetik von Maja Haderlap finden drei meiner primären Forschungsinteressen in produktiver Weise zusammen – (literarische) Mehrsprachigkeit, literaturwissenschaftliche Raumforschung und Sprachenpolitik. Die Erkundung dieser Bereiche in Gedichten, Essays und Reden von Maja Haderlap schärft den Blick für ein komplexes Bedingungsgefüge unterschiedlichster Grenzen, Grenzziehungen und Differenzlinien, der über den Einzelfall hinausreicht. Das vorliegende Buch ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im November 2023 an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen verteidigt habe.

In der Zeit, in der sie entstanden ist, haben mir viele Menschen zur Seite gestanden. Zuallererst gilt mein besonders herzlicher Dank Prof. Dr. Andrea Bogner und Prof. Dr. Simone Winko für ihre wunderbare Betreuung und Begleitung des Projekts über seine gesamte Entstehungszeit hinweg, für ihre wertvollen Impulse und ihr Interesse. Ebenso danke ich Prof. Dr. Hiltraud Casper-Hehne, die mein Promotionsvorhaben immer unterstützt hat. Prof. Dr. Irena Samide, Univerza v Ljubljani, danke ich vielmals für die Übersetzung eines offenen Briefs von Maja Haderlap in der slowenischsprachigen Zeitschrift *Novice* und Jernej Pirnat für das anregende Gespräch über Karantanien und das Mittelalter.

Ein sehr großer Dank gilt auch Helga Heidecker für das umsichtige Korrekturlesen der eingereichten Dissertation sowie meiner großartigen Schwester Anna Gutjahr, die sich daran beteiligt hat. Für die langjährige Freundschaft und die bestärkenden Gespräche während der gesamten Promotionszeit möchte ich mich sehr herzlich bei meiner Kollegin Corinna Albrecht in der Abteilung Interkulturelle Germanistik bedanken. Und natürlich danke ich auch meiner Kollegin Barbara Dengel vielmals für ihren Zuspruch. Meiner gesamten Familie, also auch meiner Kindheitsfreundin Anne Sophie Krossa, gilt der allergrößte Dank für den Rückhalt in allen Lebensphasen.

Dankbar bin ich auch für die großzügige Unterstützung dieser Veröffentlichung aus Mitteln des Publikationsfonds NiedersachsenOPEN, gefördert aus zukunft.niedersachsen.

Nicht zuletzt möchte ich Maja Haderlap sehr herzlich für unser Treffen im September 2020 in Klagenfurt danken und für die Fahrten an und über so viele Grenzen, wie man sie an nur einem Tag bewältigen kann. – Eine außergewöhnliche, eine unvergessliche Erfahrung.

1. Einleitung

> »Schreibe ich über meine Sprache, glaube ich eine geologische Karte aufschlagen zu müssen, deren Schichten meine unterschiedlichen Sprach- und Lebensabschnitte erkennbar machen.«
> »Die Sprache hat also ihren Ort. Der Ausgangspunkt jeder Geschichte liegt im Topografischen.«
> »… bewegte ich mich doch, solange ich denken konnte, in politischen, sozialen, kulturellen und sprachlichen Räumen, die sich unentwegt voneinander abgrenzten.«
> »Es [das lyrische Ich] gleitet zwischen durchlässigen Grenzen und sucht nicht mehr nach dem einen Ort, sondern es sucht das Weite.«[1]

Wie nähert man sich der Poetik einer Autorin? Die vorangestellten (Selbst-)Aussagen von Maja Haderlap sind einem poetologischen Essay, zwei ihrer Reden sowie ihrer Poetikvorlesung entnommen und somit der »epitextuelle[n] Autorpoetik« (Schaffrick 2018: 384) zuzuordnen. Die Autorpoetik umfasst alle selbstreflexiven, »in sich abgeschlossenen Äußerungen von Autoren über ihre Schreibverfahren« (Bickenbach 2013: 48) samt Entstehungsbedingungen ihrer Texte. Generisch lassen sich Reden, Vorlesungen oder poetologische Essays als (öffentliche) auktoriale Epitexte kategorisieren, die materiell, räumlich getrennt vom literarischen Text erscheinen (vgl. Genette 1989: 328). Zugesprochen wird ihnen ein Beitrag »sowohl zur Werkwerdung eines Werkes als auch zu dessen Rezeptionssteuerung« (Wegmann 2021: 109). So kommt ihnen eine kommentierende Funktion für das

1 Die Zitate von Maja Haderlap stammen, in der Reihenfolge ihrer Anordnung, aus ihrem Essay *Meine Sprache* (2011 [2003]), ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur *Im Licht der Sprache* (2014), ihrer Antrittsrede zur Selbstvorstellung bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (2016) und ihrer Poetikvorlesung *Das Ich im Wir* (2022).

literarische Werk zu, jedoch geht »der Kommentar zum Werk in einem biographischen, kritischen oder irgendeinem Diskurs« auf (Genette 1989: 330) und somit weisen Epitexte bisweilen über einen erkennbaren Werkbezug hinaus. – Insbesondere Reden zu unterschiedlichen Anlässen nutzen Autorinnen und Autoren über poetologische Selbstauskünfte hinaus mitunter für eine »politische und/oder moralische Standortbestimmung« (Wegmann 2021: 109) oder auch für eine kritische Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Routinen des Literaturbetriebs. Epitexte sind als »integrale Bestandteile des literarischen Diskurses« (Meyer 2013: 9) aufzufassen und bieten einen möglichen Ort für die Inszenierung von Autorschaft und die Erzeugung von Aufmerksamkeit im literarischen Feld. Durch ihre Selbstinszenierungspraktiken sind Autor:innen[2] an der Hervorbringung eines öffentlich präsentierten Autorbilds beteiligt. Ein solches entfaltet sich im Zusammenspiel von Selbstinszenierung und Fremdinszenierung (vgl. Jürgensen/Kaiser 2011: 11) wie sie z.B. durch Verlage, Literaturkritik, nicht zuletzt auch durch andere Autor:innen als Mitspielende im literarischen Feld erfolgt.

Gleich auf den ersten Blick fällt auf, dass die anfangs zitierten (sprach-)biographischen, poetologischen und metasprachlichen Äußerungen von Maja Haderlap primär um die Trias von Raum, Sprache und Erinnerung kreisen – und dies ist gleichermaßen für ihre literarischen Werke zu konstatieren, im Besonderen für die Gedichte in dem 2014 erschienenen Band *langer transit*, der über mehrere Jahre hinweg entstandene Gedichte[3] enthält und dadurch einen guten Analysegegenstand für eine auf eine Poetik ausgerichtete Arbeit bietet. Im Gegensatz zu dem Roman *Engel des Vergessens* (2011) hat er bislang kaum Beachtung in der literaturwissenschaftlichen Forschung gefunden,[4] wenngleich Haderlap selbst ihm eine besondere Bedeu-

2 In dieser Studie kommt eine flexible Regelung geschlechtergerechter Sprache zur Anwendung. Etablierte (text-)analytische Kategorien, wie z.B. der Sprecher im Gedicht, werden als solche beibehalten.

3 Einzelne Gedichte aus diesem Band sind bereits in Sammelbänden aus dem Jahr 2010, 2011 und 2012 zu finden (siehe Kap. 4.2).

4 Auf den Band *langer transit* fokussieren: Pesnel (2019), Gutjahr (2021) und ansatzweise Banoun (2018), der, wie im Titel seines Artikels angekündigt, die »Présence-absence de la langue slovène« in *Engel des Vergessens* und *langer transit* untersucht. Die meisten der bisher erschienenen Beiträge zu *Engel des Vergessens* beschäftigen sich mit je spezifischen Aspekten der Geschichtsdarstellung sowie der Erinnerungs- und Gedächtnistheorie, auch mit Erinnerungsdiskursen, mit Gedächtnispolitik oder verhandeln den Text als Familien- und Generationenroman, speziell im Kontext von Traumata: Wagner (2013), Banoun (2014), Prutti (2014), Steger (2014), Beganović (2015), Mare (2015), Spreicer (2015), Jeleč (2016), Nenadovic (2016), Kompein (2017), Kuri (2017), Unnerstall (2017), Schörkhuber (2019, 2021), Wintersteiner (2019), Nagy (2020), Stocker (2020), Höfer (2023), Dubrowska (2024). Einen stärkeren Bezug zu Sprache/Mehrsprachigkeit in *Engel des Vergessens* stellen her: Previšić (2014), Polledri (2017), Siller (2020), Neidlinger/Pasewalck (2021). Das Augenmerk auf den Sprachwechsel der Autorin Maja Haderlap legt Ott (2017).

tung in ihren poetologischen Reflexionen zuweist. – Mit dem vorangestellten Zitat, das Ich suche »nicht mehr nach dem einen Ort, sondern es sucht das Weite«, kommentiert sie in ihrer Poetikvorlesung eben diesen Band *langer transit*, wobei die Konstruktion »nicht mehr […], sondern« eine Veränderung, einen Richtungswechsel indiziert. Gerade der Raumbezug spiegelt sich bereits im Titel des Bandes, aber auch in den Zwischentiteln der in Gruppen angeordneten Gedichte und in vielen Gedichttiteln – sei es in Form expliziter sprachlicher Bezeichnungsmöglichkeiten von Räumen (vgl. Dennerlein 2009: 77–84) durch Toponymika in Titeln wie *piran, ein tag über dem jaunfeld, karantanien*, sei es durch ein Konzept wie im Gedichttitel *home*. Zudem ist dieser auffällige Fokus auf Raum in den diversen Titeln an metaphorischen Raumfiguren wie *übersetzen* oder eben *langer transit* erkennbar. Sie dienen in den Gedichten unter anderem der Auslotung und (nicht nur) poetologischen Reflexion von Sprache(n) und Erinnerung – konkret auch eines Sprachwechsels. Die Kategorie Raum erweist sich also für einen analytischen Zugang zu den Gedichten als äußerst produktiv, weil darin über die Raumdarstellung und Raumherstellung auch Erinnerung und Sprache in je unterschiedlicher Weise gestaltet werden. Dies erfolgt mittels unterschiedlicher Verfahren wie der Funktionalisierung von Raum, etwa für die Erinnerungsinszenierung oder auch für die Poetologie. Im letzteren Fall handelt es sich um lyrikinterne poetologische Äußerungen, die auch als »immanente Poetik« (Blumenberg 1983: 146) zu bezeichnen sind. Über Techniken der Referentialisierung kann wiederum nachvollzogen werden, ob, inwiefern und inwieweit das soziale, historische und kulturelle Konnotationspotential von Toponymika in Gedichten und ihren Titeln für den Text funktionalisiert wird.

Wechselbezüge zwischen Epitexten und Gedichten sind besonders deutlich im Hinblick auf den genannten Sprachwechsel zu erkennen. So wird er in der mit *langer transit* betitelten Gedichtgruppe im gleichnamigen Band über die Darstellung von Raum in seiner übertragenen Bedeutung analytisch greifbar, zugleich bildet er, konkret bezogen auf Maja Haderlaps Wechsel vom Slowenischen in das Deutsche als Schreibsprache, ihren Rede- und Reflexionsgegenstand in der Klagenfurter Rede zur Literatur *Im Licht der Sprache*. In Form von Selbstverortungen, Begründungen, (Selbst-)Rechtfertigungen und Selbstverständigungen durchzieht er einen Großteil ihrer Autorpoetik. Dies ist nicht zuletzt mit Blick auf die Voraussetzungen ihres Schreibens – den spezifischen Zweisprachigkeitsdiskurs in Kärnten, ihre Eingebundenheit in Entwicklungen und Konzeptualisierungen der slowenischen Literatur in Kärnten – sowie auf die zu konstatierende Relevanz der ›Sprachenfrage‹ im (jeweiligen) literarischen Feld und in der breiteren literarischen Öffentlichkeit aufzuklären, wie sie sich z. B. an Vorstellungen und Verhandlungen von Zugehörigkeiten beobachten und rekonstruieren lässt.

Ziel dieser Studie ist es, ausgehend von der augenfälligen Relevanz der Trias von Raum, Sprache und Erinnerung Aussagen über die Poetik einer einzelnen Autorin, Maja Haderlap, in ihrer Mehrschichtigkeit zu treffen und dazu in einem

ersten Schritt die »Rahmenbedingungen literarischer Arbeit [herauszuarbeiten], zu denen auch Selbstbezugnahmen und mediale Positionierungen gehören« (Zanetti 2010: 27), und in einem zweiten Schritt die Raumdarstellung in ihren Gedichten zu untersuchen, um anschließend die Ergebnisse zusammenzuführen und auch Unterschiede in den Äußerungsformen beschreiben zu können. Dieser mehrdimensionale Zugang zur Poetik von Maja Haderlap berücksichtigt, dass »zwischen der Literatur als Kunstform und ihrer betrieblichen Prozessualisierung ein komplexes Beziehungsgeflecht entstanden [ist], das es verunmöglicht, die eine Seite von der anderen zu trennen oder die eine mit der anderen zu identifizieren.« (Theisohn/Weder 2013: 10) Es gilt also, die durch Raum, Sprache und Erinnerung geprägte Poetik von Maja Haderlap sowohl von einer exemplarischen Werkanalyse als auch von ihren Selbstdeutungsmustern aus, die sich in ausgewählten Epitexten in einem bestimmten Zeitraum (2003–2022) herauskristallisieren, nachzuzeichnen und darüber Erkenntnisse zu gewinnen. Abschließend ist zu prüfen, wie und inwieweit sich die Ergebnisse in Beziehung zueinander setzen lassen.

Daraus ergibt sich das folgende Vorgehen. Zur theoretischen Rahmung wird im zweiten Kapitel zunächst der soziale Raum mit Pierre Bourdieus Konstrukt des *champ littéraire* herangezogen und mit seinem sprachsoziologischen Ansatz verbunden. Darauf aufbauend verdeutliche ich ausgehend von zwei Jurydiskussionen anlässlich von Literaturpreisverleihungen in Österreich im Jahr 2016, inwiefern die ›Sprachenfrage‹ in Verhandlungen der Akteur:innen hinsichtlich der Legitimität literarischen Schaffens und der Zugehörigkeit zum literarischen Feld (vgl. Bourdieu 2011: 363f.) relevant werden kann. Das erste Beispiel betrifft eine eigentlich interne, aber öffentlich gemachte und in der Öffentlichkeit weitergeführte Diskussion zur Nicht-Auszeichnung des Autors Florjan Lipuš mit dem Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur, den er zwei Jahre später dann doch erhält. Das zweite Beispiel ist die Jurydiskussion zum Auftritt von Tomer Gardi bei den 40. Tagen der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Die beiden Diskussionen stehen exemplarisch für ›Störfälle‹ im Auszeichnungs- und Anerkennungsritual (vgl. Jürgensen/Weixler 2021: 3f.), in den Aushandlungsprozessen des jeweiligen Literaturpreises und eignen sich dazu, zunächst das Spektrum aufzuzeigen, innerhalb dessen die Sprachenfrage im Hinblick auf bestimmte Autor:innen verhandelt wird. Der Störung wird in kulturwissenschaftlichen Disziplinen »eine produktive und gleichsam stabilisierende Bedeutung zugeschrieben« (Gansel/Ächtler 2013: 13). Sie »problematisiert und produziert Norm-Erwartungen« und befördert als Befragung des Status quo Veränderung (Habscheid/Koch 2014: 9). Potentiell eröffnet sie also Spielräume für (Selbst-)Reflexion, Kritik, Revision, Anpassung und Innovation, in jedem Fall bringt sie als Irritation etwas zum Vorschein. In den gewählten Fallbeispielen sind dies Grenzen und Grenzziehungen, die als feine Differenzlinien im literarischen Feld bzw. im Literatursystem wirksam sind. Zum einen ist an den beiden Beispielen zu zeigen, inwiefern darin die Vergabekriterien im Hinblick auf Sprache proble-

matisiert werden, zum anderen wird deutlich, wie in solchen Verhandlungen Annahmen über Zugehörigkeiten sowie (il)legitimes Sprechen und Schreiben wirksam werden und in welchen sprachideologischen Ausprägungen sie auftreten.

Das Wissen um diese Zusammenhänge ist insofern für diese Studie bedeutsam, als sich auch Maja Haderlap in spezifischer Weise mit der Sprachenfrage konfrontiert sieht und sich immer wieder dazu positioniert. Hierbei erweist sich das auf das späte 18. Jahrhundert zurückgehende und seither als zentrales Strukturierungsprinzip fungierende *monolingual paradigm* (Yildiz 2012: 2) nach wie vor als wirkmächtig. Das Einsprachigkeitsparadigma bezeichnet die Auffassung, dass jedem Menschen und jeder sozialen Formation *eine* ›wahre‹ Sprache, und zwar die eine »mother tongue« eigen ist und sie darüber gleichsam natürlich verbunden sind mit »an exclusive, clearly demarcated ethnicity, culture, and nation« (ebd.). Weiter aufklären lässt sich die Relevanz und Komplexität der Sprachenfrage im Rückgriff auf die Sprachideologieforschung, deren Interesse eben Prozessen der Distinktion aufgrund oder mithilfe von Sprache, etwa in der Begründung von Gruppenzugehörigkeiten oder Ausschlüssen (vgl. Busch 2019: 110), gilt. Homogenisierende Vorstellungen spielen dabei eine zentrale Rolle: »Language, especially shared language, has long served as the key to naturalizing the boundaries of social groups« (Kroskrity 2005: 509). Sprachideologien sind soziohistorisch bedingt und bezeichnen Meinungen zu, Bewertungen und Interpretationen von sowie Urteile über Sprache(n) und Sprachgebrauch (vgl. Busch 2019: 107f.), die auf mehr oder weniger sozial verfestigten Annahmen, Überzeugungen, Werten und Einstellungen über/zu Sprache beruhen[5], und lassen sich wie folgt spezifizieren: Sie sind a) häufig an bestimmte soziale Gruppen geknüpft und können auch von diesen instrumentalisiert werden, b) veränderlich und multipel, sodass auch innerhalb sozialer Gruppen sprachideologische Differenzierungen zu beachten sind, und c) den Akteur:innen unterschiedlich stark bewusst, wobei insbesondere die wenig reflektierten als wirkmächtig gelten (Busch 2019: 111; vgl. Kroskrity 2010). Die herausgearbeiteten und anhand der beiden Jurydiskussionen exemplifizierten Zusammenhänge bieten auch *eine* Erklärung dafür, warum sich bestimmte Autor:innen in der literarischen Öffentlichkeit sehr häufig und immer wieder zu ihrer (Mehr-)Sprachigkeit, zur Wahl ihrer Schreibsprache(n) und zu nicht nur sprachlichen Zugehörigkeiten äußern und/oder äußern *sollen*. Dies gilt, wie zu zeigen sein wird, in komplexer Weise für Maja Haderlap.

---

5 Die meisten Definitionen lehnen sich an die von Silverstein (1979: 193) an, der unter Sprachideologien »any sets of beliefs about language articulated by the users as a rationalization or justification of perceived language structure and use« fasst. Die Erweiterung von Kroskrity (2010: 192) lässt stärker eine kritische Sicht auf Sprachideologien erkennen, er bestimmt sie als »beliefs, feelings, and conceptions about language structure and use which often index the political economic interests of individual speakers, ethnic and other interest groups, and nation states.«

In Studien zu individuellen Autorpoetiken sind auch soziale, historische, (sprachen- und kultur-)politische Rahmenbedingungen des Schreibens in den Blick zu nehmen, vor deren Hintergrund die jeweiligen »Auffassungen von Ein- und Mehrsprachigkeit bzw. von Sprachigkeit im allgemeinen« (Gramling 2017: 35) zu beschreiben sind. Dies erfolgt zum einen im Hinblick auf Literaturkonzepte und -modelle am Beispiel der ›slowenischen Literatur in Kärnten‹ – auch als ›Kärntner slowenische Literatur‹ oder als ›Literatur der Kärntner Slowen:innen‹ bezeichnet – mit ihrem ausgeprägten Bezug zu Sprache und Erinnerung, zum anderen im Hinblick auf die Wahl der Schreibsprache bzw. Schreibsprachen. Diese Ausführungen tragen wesentlich zur Kontextualisierung und Einschätzung der autorpoetischen Äußerungen von Maja Haderlap bei.

In den sich anschließenden Analysen kommen zwei methodische Zugänge zur Anwendung. Die Untersuchung der epitextuellen Autorpoetik im dritten Kapitel richtet sich auf poetologische (Selbst-)Reflexionen, auf Kommentierungen und Stilisierungen des eigenen Schreibens sowie auf Praktiken der schriftstellerischen Selbstinszenierung. Darüber hinaus werden die Positionierungen von Maja Haderlap in den Blick gerückt. Mit Epitexten positionieren sich Autor:innen nicht nur zu ihrem Werk und im literarischen Feld, sondern bisweilen auch, wie an der Vielzahl der sprachbiographischen und auch metasprachlichen Äußerungen von Maja Haderlap zu zeigen ist, in ihrer eigenen und der ihnen zugeschriebenen Sprachlichkeit bzw. Mehrsprachigkeit sowie gegenüber bestimmten Sprachideologien. Die Klärung der Begriffe ›Positionierungen‹ und ›Selbstinszenierungspraktiken‹ ist den Analysen vorangestellt. Die Ergebnisse geben Aufschluss darüber, warum, inwiefern und in welcher Weise die Schreibpositionen und poetologischen Selbstverständigungen von Maja Haderlap stets auf Raum, Sprache und Erinnerung bezogen sind. Die Auswahl der Texte, die in der Zeit von 2003–2022 entstanden sind bzw. publiziert wurden, ermöglicht es, auch Veränderungen in den Selbstdeutungsmustern und Positionierungen nachzuvollziehen und zu beschreiben.

Daran knüpft im vierten Kapitel eine detaillierte Analyse der Räume und ihrer Darstellung in drei ausgewählten Gedichtgruppen aus dem Band *langer transit* an. Da Raum in dieser Studie die zentrale Analysekategorie bildet, ist zunächst darzulegen, was unter Raum in der Literatur, insbesondere in der Lyrik, zu verstehen ist. Vorgestellt wird ein Raumkonzept, das Schnittstellen zu Erinnerung und Gedächtnis sowie narratologische und kulturwissenschaftliche Zugänge integriert, um die Vielfalt der in den Gedichten von Maja Haderlap dar- und hergestellten Räume erfassen zu können. Darauf folgt eine Beschreibung unterschiedlicher, meist auf Erzähltexte angewendeter Verfahren literarischer Raumdarstellung, die für die Gedichtanalysen adaptiert und im Zuge der Analysen kontinuierlich erweitert und verfeinert wurden. Dies sind: Referentialisierung, Kombination und Konfiguration, Perspektivierung, Semantisierung und Funktionalisierung. Das auf diese Weise gewonnene differenzierte Instrumentarium wird in Form von

Analysefragen zusammengefasst. Damit leistet diese Studie auch einen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Raumforschung, die in Bezug auf die Lyrikforschung und ihre Praxis noch als Desiderat gilt (vgl. Burdorf 2015: 182).

Ausgehend von der Prämisse, dass es zu kurz greift, autorpoetische Texte wie Essays, Reden und Poetikvorlesungen lediglich zur Kommentierung der literarischen Texte heranzuziehen, führt das fünfte Kapitel die über beide Zugänge gewonnenen Erkenntnisse nicht-reduktiv zusammen und leuchtet ihr Verhältnis aus. Dazu werden Aspekte herausgegriffen, die in beiden Äußerungsformen hervorstechen, wie etwa der Sprachwechsel, den Maja Haderlap sowohl epitextuell thematisiert als auch in und durch Lyrik darstellt, sodass der Frage nach Unterschieden nachgegangen werden kann. In der literaturwissenschaftlichen Mehrsprachigkeitsforschung wird hinsichtlich des Sprachwechsels moniert, viele Studien konzentrierten sich auf die damit verbundenen biographischen Gründe und gingen nicht näher auf die durch ihn erzeugte Innovation der Literatursprache, die ästhetischen Formen und Funktionen ein (vgl. Pelloni/Voloshchuk 2023: 8f.). Zudem vernachlässigten Publikationen zur Poetik der Mehrsprachigkeit kulturelle Prozesse und Übergänge, wie sie in der Literatur inszeniert werden und Ausdruck finden (ebd., S. 9). Eine Besonderheit in einer der untersuchten Gedichtgruppen, der Gruppe *langer transit*, ist, dass Maja Haderlap darin den Sprachwechsel räumlich *als* Übergang vorführt und damit den Übergang selbst in den Mittelpunkt ihrer Inszenierung rückt. Um ihn adäquat untersuchen zu können, ist ein raumtheoretischer Zugang unabdingbar. Durch das erarbeitete, differenzierte Analyseinstrumentarium wird insgesamt greif- und sichtbar, warum, wie und wozu Maja Haderlap vorwiegend räumliche Konstrukte in ihrer Lyrik nutzt.

Maja Haderlap: Ausgangspunkte für das Sprechen und Schreiben

Maja Haderlap, 1961 in Eisenkappel/Železna Kapla geboren, publizierte schon während ihrer Schulzeit erste Gedichte. Ab den 1980er Jahren arbeitete sie im Redaktionsteam der von 1960–1991 in Kärnten erschienenen slowenischen Literatur- und Kulturzeitschrift *mladje* (Jungholz, Nachwuchs) mit und war zwei Jahre, bis zur Einstellung der Zeitschrift im Jahr 1991, deren Herausgeberin (Heft 68–71). In Form von eigenen Publikationen beteiligte sie sich auch an Überlegungen zur Kulturpolitik und zur slowenischen Literatur in Kärnten, deren Entwicklungen und Konzeptualisierungen sie rückblickend und selbstreflexiv in ihrer Poetikvorlesung *Das Ich im Wir* aufgreift. Nach ihrem Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien und ihrer Promotion im Jahr 1988 zum slowenischen Laienspiel

im Kontext der Entwicklung der slowenischen Kulturpolitik in Kärnten[6] entschied sie sich zunächst für das Theater. Sie arbeitete als Dramaturgie- und Produktionsassistentin in Triest und in Ljubljana und war von 1992 bis 2007 Chefdramaturgin am Stadttheater Klagenfurt. Als Maja Haderlap 2011 zum Wettbewerb um den Ingeborg-Bachmann-Preis antrat, sich dort mit einem Auszug aus dem Roman *Engel des Vergessens* durchsetzte und dadurch schlagartig erhöhte Aufmerksamkeit errang, hatte sie bereits drei Gedichtbände vorgelegt. Dies sind *Žalik pesmi* (1983, Salige Gedichte) und *Bajalice* (1987, Wünschelruten), für den Maja Haderlap 1989 den Preis der France-Prešeren-Stiftung erhielt, sowie der Band *Gedichte – Pesmi – Poems* (1998), der die Gedichte der beiden erstgenannten slowenischsprachigen Bände samt Übersetzungen ins Deutsche und Englische und darüber hinaus den Zyklus *Pesmi – Gedichte – Poems 1990–1995* enthält. Dieser umfasst erste in deutscher Sprache verfasste Gedichte, die in dem Band zusammen mit ihren Übersetzungen ins Slowenische und Englische präsentiert werden. Der Gedichtband *langer transit*, auf den diese Studie fokussiert, erschien 2014. Auch als Übersetzerin ist Maja Haderlap in Erscheinung getreten, etwa des Gedichtbands *Protitok/Gegenströmung* (2002) von Taja Kramberger aus dem Slowenischen ins Deutsche. Ihre eigenen literarischen Texte übersetzt sie in der Regel nicht selbst, was sie in ihrer Poetikvorlesung kommentiert (siehe Kap. 3.2.4).

Dem Bachmann-Preis im Jahre 2011 folgte noch im gleichen Jahr, ebenfalls für *Engel des Vergessens*, der Bruno-Kreisky-Preis für das politische Buch. Mit diesem Preis wird »politische Literatur ausgezeichnet, die für Freiheit, Gleichheit, soziale Gerechtigkeit, Solidarität, Demokratie und sozialen Zusammenhalt, Toleranz und die Freiheit der Kunst einsteht.«[7] Damit deutet sich bereits an, was sich auch weiter an der Art der ihr zugesprochenen Preise[8] und an sie gerichteten Einladungen zu Veranstaltungen ablesen lässt: Maja Haderlap wird vorrangig als politische Autorin wahrgenommen und ist als solche gefragt. Abzulesen ist dies etwa an den Laudationes anlässlich der Verleihung des Ehrendoktorats der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt im Jahr 2012, an der sie als Lehrbeauftragte tätig war. Aus der Pressemitteilung zu der Veranstaltung geht hervor, dass die Laudationes erstmals und sym-

6 Der Titel der Dissertation lautet: *Die Grundzüge der slowenischen Kulturpolitik in Kärnten 1946 bis 1976 und der Funktionswandel des slowenischen Laienspiels sowie seine Bedeutung für die slowenische Kulturpraxis in Kärnten* (Wien, 1988). In slowenischer Sprache ist sie 2001 unter dem Titel *Med politiko in kulturo. Slovenska gledališka dejavnost na Koroškem 1946–1976* im Drava Verlag erschienen.

7 Karl-Renner-Institut: Bruno-Kreisky-Preis für das Politische Buch. https://renner-institut.at/angebote/bruno-kreisky-preis/bruno-kreisky-preis-fuer-das-politische-buch (abger.: 01.03.2025).

8 Weiter zählen dazu (in Auswahl): Rauriser Literaturpreis (2012), Vinzenz-Rizzi-Preis (2013), Max Frisch-Preis der Stadt Zürich (2018), Österreichischer Kunstpreis für Literatur (2019), Christine Lavant Preis (2021).

bolträchtig – mit Bezug zum regionalen Zweisprachigkeitsdiskurs – »in den beiden Landessprachen« gehalten wurden. Haderlap wird darin als »öffentliche Schriftstellerin« sowie durch die im Artikel zitierte Laudatorin Doris Moser »als politische Autorin« bezeichnet, »die der Kraft der poetischen Sprache vertraut, die in ihrer Literatur das Private und das Politische in Eins setzt, ungetrennt und doch nicht vereint.«[9] In diesen Worten klingt das komplexe Ineinander von Wertschätzung und Indienstnahme, von Selbst- und Fremdinszenierung an, das in Form von Reflexionen auch in die Reden und Essays von Maja Haderlap einfließt. Gefragt ist Maja Haderlap längst auch als Rednerin oder Gesprächspartnerin zu gesellschaftlichen und politischen Fragen. Im Rahmen von Veranstaltungen soll sie Stellung nehmen zur Gegenwart, zur Zukunft, zur Situation und Geschichte der Kärntner Slowen:innen, zur Politik, zu Europa, zum Kärntner Ortstafelstreit.[10] Neben weiteren Literaturpreisen erhielt sie 2011 das Große Goldene Ehrenzeichen des Landes Kärnten, 2016 den Slowenischen Staatsorden für Verdienste im zivilen Bereich, letzteren konkret »für ihren bemerkenswerten literarischen Beitrag zur Thematisierung der Minderheits- und Identitätsproblematik im österreichischen, breiteren deutschsprachigen und mitteleuropäischen Raum«.[11] Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ist Maja Haderlap seit 2016 und Dopisni člani (korrespondierendes Mitglied) der Slovenska akademija znanosti in umetnosti/der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste seit 2017.

Zusammen mit dem Regisseur Georg Schmiedleitner erarbeitete Maja Haderlap eine Bühnenfassung des Romans *Engel des Vergessens*, die am 8. September 2015 am Akademietheater Wien uraufgeführt wurde, und schlägt damit wieder eine Brücke zum Theater. Eine weitere Theateradaption, *Angel pozabe – Engel des Vergessens* des Regisseurs Igor Pison, wurde in slowenischer Sprache bereits am 14. März 2014 im Schauspielhaus Ljubljana uraufgeführt und war als Gastspiel des Slowenischen

9 Universität Klagenfurt: Die öffentliche Schriftstellerin: Ehrendoktorin Maja Haderlap. Pressemitteilung, 31.10.2012. https://www.aau.at/blog/uninews_41830/ (abger.: 01.03.2025).

10 Dazu drei Beispiele. Im Mai 2014 partizipiert Maja Haderlap an der von 3sat initiierten Befragung von 25 Schriftsteller:innen zu ihren Europa-Vorstellungen. Kulturzeit 3sat: Maja Haderlap über Europa, Video, 19.05.2014 (abger.: 21.03.2023). Im Literaturhaus Graz war sie im Rahmen der Veranstaltung *Out of Joint (I): Maja Haderlap: Wer wir waren. Zukunftsrede* eingeladen, dem Beispiel von Roger Willemsen folgend einen Blick aus der Zukunft zurück in die unmittelbare Gegenwart zu werfen. Literaturhaus Graz, 11.10.2022. https://2022.steirischerherbst.at/de/program/events/3804/maja-haderlap-wer-wir-waren-zukunftsrede (abger.: 01.03.2025). Und in einem Interview in *Die Zeit* soll sie erzählen, welche Erinnerung sie an den »Ortstafelsturm« hat, wie das Zusammenleben nach der Lösung der Ortstafelfrage 2011 »funktioniert«, wie sich die EU-Mitgliedschaft Sloweniens ausgewirkt hat und ob sie »inzwischen Wertschätzung als Kärntner Slowenin« erlebt (Brunner 2022).

11 Bachmann-Preis: Slowenischer Staatsorden für Maja Haderlap, Mitteilung, 11.06.2015. https://bachmannpreis.orf.at/v2/stories/2715713/ (abger.: 01.03.2025).

Nationaltheaters Drama Ljubljana am 10. Januar 2016 mit deutschen Übertiteln am Stadttheater Klagenfurt zu erleben.

Als ein Höhepunkt kann die Einladung an Maja Haderlap gelten, die Festrede beim Staatsakt aus Anlass der 100. Wiederkehr des Jahrestages der Gründung der Republik Österreich zu halten. Diese Einladung hatte Signalwirkung im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit disparaten Erinnerungsdiskursen, konstatierte doch die Ich-Erzählerin in *Engel des Vergessens*, die von ihrem Aufwachsen in ihrer Familie und der Dorfgemeinschaft der Kärntner Slowen:innen in den *Grape* (Gräben), den Tälern Südkärntens mit ihren vielen traumatischen und nachwirkenden Geschichten aus dem Krieg, dem Partisanenkampf gegen die Nazis erzählt, eine noch fehlende Verbindung zwischen den unterschiedlichen Gedächtnissen:

> »Bin mir sicher, dass es die Haltung zur Vergangenheit in diesem Lande mit sich bringt, dass unsere Familiengeschichten so befremdlich erscheinen und sich in solcher Verlassenheit und Isolation vollziehen. Sie stehen in nahezu keiner Verbindung zur Gegenwart. Zwischen der behaupteten und der tatsächlichen Geschichte Österreichs erstreckt sich ein Niemandsland, in dem man verloren gehen kann.« (Haderlap 2011: 185)

In ihrer Festrede beim Staatsakt thematisiert Maja Haderlap Fragen, die auch in den Analysen der ausgewählten Epitexte im dritten Kapitel aufscheinen, und zwar *von wo aus* und *als wer* sie überhaupt spricht oder sprechen kann:

> »Man hat mich eingeladen, bei diesem Staatsakt eine Rede zu halten. Eine erstaunliche, kühne Einladung, die mich ehrt, die mich aber auch in einen unerbittlichen Kreislauf aus Zweifeln geschleudert hat. Lange Zeit war ich damit beschäftigt, zu überlegen, aus welcher Position ich überhaupt reden könnte. Weder kann ich im Namen einer Partei noch im Namen einer Institution oder Gruppe sprechen. Allenfalls als Individuum, mit eigener Lebensgeschichte, als Dichterin, Kärntner Slowenin, Österreicherin, die eine Beziehung zur Republik Österreich hat. Eine Beziehung zu haben bedeutet nicht nur, durch staatliche Bildungsinstitutionen gegangen zu sein oder Steuern zu zahlen, es besagt auch, sich einzumischen, zu engagieren und an politischen Orientierungsprozessen teilzunehmen. In dieser Beziehung geht es […] um das, was wir sind und sein wollen.« (Haderlap 2018: 6f.)

Die sich aus diesen Worten herauskristallisierenden Herausforderungen des Sprechens zwischen Individuum und jeweils beanspruchter oder zugeschriebener Gruppenzugehörigkeit, zwischen öffentlich eingenommener, ausgefüllter, zugewiesener

Rolle und *schreibendem Ich*,[12] zwischen (Familien-)Geschichte und der Möglichkeit einer eigenen Lebensgeschichte können als charakteristische Spannungsverhältnisse, die sich auch in ihren Texten spiegeln, aufgefasst werden. Sie sind in Fragen von Verortung und die Suche nach Ausgangspunkten und Sprache eingebunden. Zuletzt, am 11. September 2023, erschien Maja Haderlaps Roman *Nachtfrauen*, der sogleich für den Österreichischen Buchpreis 2023 (Shortlist) nominiert wurde.

12 Vom »schreibenden Ich« spricht Maja Haderlap, im Rekurs auf Ingeborg Bachmann, in ihrer Poetikvorlesung *Das Ich im Wir* (siehe Kap. 3.2.4).

2. Rahmung: Sprache(n) und Literatur im sozialen Raum

Wer gehört dazu und darf sich Schriftstellerin oder Schriftsteller nennen? Welche Zugehörigkeitsvoraussetzungen gelten und wer hat die Macht, sie zu definieren und mitzubestimmen? Welche Sprache(n) und welche Ausdrucksweisen können sich unter welchen Bedingungen als legitim durchsetzen? Diese Fragen lassen sich ausgehend von Pierre Bourdieus Theorie des *champ littéraire* in Verbindung mit seinem sprachsoziologischen Ansatz stellen.

Das Konstrukt des literarischen Feldes bietet zum einen eine theoretische Fundierung für die Untersuchung schriftstellerischer Selbstinszenierungspraktiken (siehe Kap. 3.1), zum anderen lässt sich ausgehend von der Annahme, das literarische Feld sei auch ein »Kampf um Sprachautorität« (Bourdieu 2020b [2017]: 135), an konkreten Beispielen zeigen, dass Zugehörigkeiten und der Bereich literarischer Legitimität innerhalb eines literarischen Feldes zuweilen explizit – und jeweils in bestimmter Hinsicht – über Sprache verhandelt werden. Die in solchen Interaktionen zutage tretenden und immer wieder im Literaturbetrieb aufscheinenden Sprachideologien greift auch Maja Haderlap in ihren Reden und Essays auf. Zur Veranschaulichung ihres Wirkens und ihrer Wirkmächtigkeit in der Herstellung und Verhandlung von Zugehörigkeitsverhältnissen bieten sich (öffentliche) Jurydiskussionen anlässlich der Vergabe von Literaturpreisen an. Denn Literaturwettbewerbe und Literaturpreisvergaben zählen nicht nur zu den Instanzen der Literatur- und Autorenförderung, sondern initiieren auch Plattformen für die öffentliche Auseinandersetzung mit Literatur (vgl. Plachta 2019: 140). Der Literaturpreis als Auszeichnungs- und Anerkennungsritual führe, so Jürgensen (2013: 286), mit den preisstiftenden Institutionen, Verlagen, Medien, Autor:innen, Literaturkritiker:innen und den Lesenden alle wesentlichen Instanzen des literarischen Feldes zusammen. Durch Signalisierungen und Beeinflussungen aktueller literarischer Tendenzen werde das literarische Feld gleichsam im Prozess sichtbar (ebd.).

Vorgestellt werden zwei Diskussionen um ›Störfälle‹. In ihnen manifestieren sich gewissermaßen zwei Pole, zwischen denen sich auf Sprache bezogene Verhandlungen im Hinblick auf bestimmte Autor:innen bewegen. Vorab können sie

bezeichnet werden als eine Sprache neben der als legitim erachteten und als eine (künstlerische) Ausdrucksweise neben der (unhinterfragt) als legitim angenommenen – verbunden mit Vorstellungen von Sprachbesitz. Die Veranschaulichung dieser Zusammenhänge wird ergänzt durch Ausführungen zu Konzeptualisierungen von Literatur mit Bezug zu der Literatur der Kärntner Slowen:innen und ihrer Rezeption sowie zu der oft sprachideologisch aufgeladenen Wahl der Schreibsprache(n).

2.1 Mehrsprachigkeit, das Einsprachigkeitsparadigma und das literarische Feld

2.1.1 Das literarische als ein auch sprachliches Kräftefeld

Untersuchungen zu einer Autorpoetik, insbesondere zu Selbstinszenierungspraktiken, stützen sich zumeist auf das Konzept des literarischen Feldes und nehmen somit Literatur und Autorschaft als gesellschaftliches Phänomen in den Blick. Das Feldkonzept eignet sich dafür, weil es die Gesamtheit aller Akteur:innen in den Blick rückt, also »nicht nur die unmittelbaren Werkproduzenten« (Bourdieu 2011: 319), sondern auch die Literaturkritik, Verlage, Akademien, Jurys und – durch vervielfachte Beteiligungsmöglichkeiten an der öffentlichen literarischen Kommunikation in den sozialen Medien – zunehmend nicht professionelle Lesende (vgl. Franzen 2022: 116). Sie alle produzieren und definieren die Bedeutung des Kunstwerks und »den Wert des Autors«, sie verhelfen zu Bekanntheit und Anerkennung, durch sie wird der Künstler, »der das Werk schafft, selbst innerhalb des Feldes erschaffen« (Bourdieu 1999: 271). Daraus resultiert eine enge Verflochtenheit von Literatur als künstlerischer Ausdrucksform und dem Literaturbetrieb:

> »Texte werden individuell geschrieben, Literatur wird sozial gemacht. Wer einen Text in der Schublade hat, kann sich als dessen Verfasser fühlen, Autor wird er durch die soziale Anerkennung seines Weltauslegungsangebots durch Verleger, Leser und Kritiker, erst dann gehört sein Text zur Literatur als Institution, ist preis- und kanonfähig.« (Dücker 2019: 155)

Es geht also vor allem darum, Aufmerksamkeit zu erzeugen, öffentlich präsent zu sein und zu bleiben, Gehör und darüber soziale Anerkennung zu finden.

Pierre Bourdieu fokussiert nun auf diesen sozialen Raum, »in dem die Produzenten der Werke und ihres Wertes *situiert* sind« (Bourdieu 2011: 309, Herv. i.O.). Mit dem literarischen Feld bietet er ein relationales Konstrukt an, das die »objektiven Beziehungen zwischen den Positionen« verdeutlicht, die Individuen oder Gruppen in ihrem Wettstreit um die künstlerische »Legitimität« innerhalb des Feldes ein-

nehmen (Bourdieu 1999: 340). Die aus diesen Positionen erfolgenden Positionierungen umfassen »alle strukturierten, akteursspezifischen Ausdrucksformen« (Bourdieu 2011: 312) und dazu zählt er nicht nur die literarischen Werke, sondern auch alle anderen poetologischen, theoretischen oder politischen Äußerungen und Aktionen, die ihren distinktiven Wert aus der Abgrenzung zu bestehenden Positionierungen beziehen (vgl. ebd.). Dieser Annahme zufolge verhält sich, im notwendigen Streben nach Singularität, »der Autor eines literarischen Textes, unbewusst oder bewusst, immer zu anderen Autoren« (Joch/Wolf 2005: 1f.). Das literarische Feld bestimmt Bourdieu (1999: 340) als »Universum[-] mit eigenen Funktions- und Transformationsgesetzen« und vor allem, den Machtaspekt akzentuierend, als ein »Kräftefeld, das auf alle einwirkt, die es betreten«, zugleich als »eine Arena, in der Konkurrenten um die Bewahrung oder Veränderung dieses Kräftefelds kämpfen.« (Ebd., S. 368) Wie sich die Akteur:innen darin bewegen und ob sie feldspezifische Profite erzeugen können, hängt von ihrer je aktuellen Kapitalzusammensetzung ab. Die jeweilige Position legt nahe, ob im Handeln eher die Strategie der Bewahrung oder der Veränderung der Feldstruktur und damit verbundener Kräfteverhältnisse verfolgt wird (vgl. Jurt 2015: 242). Objektiv definiert sind die Positionen in diesem Feld also einerseits »durch ihre aktuelle und potenzielle Situation (situs) in der Verteilungsstruktur der Kapital- (bzw. Macht)formen« und andererseits durch ihre Beziehung zu den anderen Positionen, geprägt durch »Herrschaft oder Unterordnung« (Bourdieu 2011: 312). Somit zielt das Handeln der Mitspielenden vor allem auf die Vermehrung von symbolischem Kapital in Form von Ansehen und sozialer Anerkennung, das wiederum mit dem Besitz von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital[1] einhergeht. Die feldinternen Auseinandersetzungen tragen dazu bei, fortwährend den »kollektive[n] Glauben an das Spiel« (Bourdieu 1999: 363) zu reproduzieren. Es ist die dem literarischen Feld »eigene Form von *illusio* im Sinne des Sich-Investierens, Sich-Einbringens in das Spiel, das die Akteure […] dazu bewegt und disponiert, die von der Logik des Feldes aus gesehen relevanten Unterscheidungen zu treffen« (ebd., S. 360, Herv. i.O.), um Distinktionsprofite zu erzielen. Sie entwickeln also einen Sinn für die im Feld geltenden sozialen Spielregeln. Die spezifische Logik eines Feldes legt auch fest, »was auf diesem Markt *Kurs hat*, was im betreffenden Spiel relevant und *effizient* ist, was *in Beziehung auf dieses Feld* als spezifisches Kapital und daher als Erklärungsfaktor der Formen von Praxis fungiert.« (Bourdieu 2021 [1987]: 194, Herv. i.O.)

1 Diese Kapitalformen unterscheidet Bourdieu (1983: 185–196) detailliert wie folgt: 1. ökonomisches Kapital (unmittelbar und direkt in Geld konvertierbar), 2. kulturelles Kapital, nochmals zu unterscheiden als a) inkorporiertes kulturelles Kapital (verinnerlichte Bildung), als b) objektiviertes kulturelles Kapital (Schriften, Gemälde etc.) und als c) institutionalisiertes kulturelles Kapital (Titel, Zertifizierungen erworbener Bildung), 3. soziales Kapital (Beziehungen gegenseitigen Kennens oder Anerkennens, Zugehörigkeit zu einer Gruppe).

Vermittelt ist die Beziehung zwischen den Positionen, also der feldspezifischen Sozialstruktur, und den Positionierungen durch den Habitus, die »Akteursdispositionen« (Bourdieu 2011: 335), die als sich in der Sozialisation herausbildende, in den Körper eingeschriebene »Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata« (Bourdieu 1993: 101) zu verstehen sind. Diese Dispositionen, zu denen auch der sprachliche Habitus zählt, bilden sich innerhalb der Eigengesetzlichkeit und Eigendynamik des literarischen Feldes weiter aus, verändern sich mit ihm:

> »Je nach der Struktur der Möglichkeiten in Gestalt der verschiedenen Positionen und der Eigenschaften der Positionsinhaber, gerade im Hinblick auf die soziale Herkunft und die dazu gehörigen Dispositionen, und auch je nach der aktuellen und potenziellen Position innerhalb des Feldes, die als Erfolg oder Misserfolg erlebt werden kann, spezifizieren sich die Dispositionen, die mit einer bestimmten gesellschaftlichen Herkunft verbunden sind, also innerhalb jedes einzelnen Entwicklungsstandes des Feldes in strukturell markierten Praktiken.« (Bourdieu 2011: 337)

Entscheidend ist nun, dass sich die anhaltenden Auseinandersetzungen, die Bourdieu zufolge das literarische Feld prägen, in erster Linie als *Definitionskämpfe* gestalten. Die im Feld agierenden Individuen oder Gruppen konkurrieren entsprechend ihrer Stellung im Feld um »das Monopol der legitimen Art und Weise kulturellen Schaffens« (Bourdieu 2011: 362), um die den eigenen Interessen entgegenkommende Definition von »literarischer Legitimität« (ebd., S. 354) und »der wahren Zugehörigkeit zum Feld« (ebd., S. 353) – und nicht zuletzt auch konkret um eine Definition der »Zulassungsvoraussetzungen« (ebd., S. 353) bzw. der »Zugehörigkeitsvoraussetzungen« (ebd., S. 355). Die Handlungen der Akteur:innen im jeweiligen Feld sind somit stets darauf ausgerichtet mitbestimmen oder beeinflussen zu können, was Literatur ist, wer sich überhaupt Schriftstellerin oder Schriftsteller nennen darf und ist, wer dazugehört (ebd.).

Nach Aufmerksamkeit und Positionen streben Schriftsteller:innen, so Jürgensen und Kaiser (2011: 10), wesentlich »durch grundsätzlich resonanzbezogene paratextuelle Aktivitäten und Techniken«, die zum Repertoire der Inszenierungspraktiken zählen (siehe Kap. 3.1). Das literarische Feld ist in dieser Hinsicht als Kontext zu verstehen, der diese Praktiken mitbestimmt, mit denen sich Autor:innen zu anderen Akteur:innen in Beziehung setzen und in denen sie »Bedeutung und Identität (die ihnen einerseits von Mitspielern zugeschrieben wird, andererseits aber auch ihr Selbstverständnis umfasst)« hervorbringen (Kyora 2014: 13).

Für diese Studie ist nun vor allem relevant, wie Bourdieu seinen feldtheoretischen Ansatz mit seinen sprachsoziologischen Überlegungen verbindet. Im Kern geht es ihm darum herauszustellen, dass Sprache nicht unabhängig von »den sozialen Bedingungen ihrer Produktion und Reproduktion wie auch ihres

Gebrauchs« (Bourdieu 2020a [2017]: 33) betrachtet werden kann, also eng mit sozialen Strukturen, Bedingungen und Kontexten verknüpft ist. So forme auch das literarische Feld, wie jeder soziale Raum, zugleich ein sprachliches Feld als System sprachlicher Machtverhältnisse (Bourdieu 2020b [2017]: 135) mit eigenen habitualisierten Sprachpraxen und -stilen. Kommunikationsbeziehungen, der sprachliche Austausch, sind für Bourdieu immer auch »symbolische Machtbeziehungen […], in denen sich die Machtverhältnisse zwischen den Sprechern oder ihren jeweiligen sozialen Gruppen aktualisieren.« (Ebd., S. 107) Und so verbinden sich Versuche der Mitbestimmung dessen, was Literatur und literarische Legitimität ist, auch mit einem Ringen »um Sprachautorität« (ebd., S. 135), das heißt die Akteur:innen konkurrieren »im Feld der spezialisierten Produktion um das Monopol und die Durchsetzung der legitimen Ausdrucksweise« und um »die legitime Kunst des Schreibens« (ebd., S. 136).[2] Für sie geht es nicht nur um das Streben nach Distinktion, sondern auch um »ihre Beteiligung an der Produktion, Legitimierung und Durchsetzung einer Sprache, die von anderen Sprachen unterschieden und selbst ein Unterscheidungsmerkmal ist.« (Ebd., S. 137) Hinzu kommt, dass sich jede Ausdrucks- und Schreibweise, jedes als symbolischer Tausch aufgefasste Sprechen und damit die Position auf dem jeweiligen sprachlichen Markt immer gegenüber anderen behaupten muss. Maßgeblich ist dabei die Nähe oder Distanz zum übergeordneten, von der offiziellen (Staats-)Sprache beherrschten Markt. – Bedingt durch dessen Vereinheitlichung bildet sie die einzig legitime Sprache und »wird zur theoretischen Norm, an der objektiv alle Sprachpraxen gemessen werden.« (Ebd., S. 118) Auf diese Weise produziert sie also auch soziale Effekte. Dass diese offizielle Sprache auch für das (jeweilige) literarische Feld die maßgebliche ist, zeigt sich schon daran, dass ein Großteil der literarischen Institutionen auf Einsprachigkeit ausgerichtet ist. So ist in Österreich und in Deutschland die deutsche Sprache als Textkriterium für die Vergabe der wichtigsten Literaturpreise, etwa für den Ingeborg-Bachmann-Preis und den Georg-Büchner-Preis, festgeschrieben und wirkt somit hinsichtlich des Zugangs regulierend.[3]

---

2 Siehe dazu ausführlich »Das literarische Feld« im Text *Der Fetisch Sprache*, 1975 publiziert und in der Übersetzung von Hella Beister erstmals 2017 veröffentlicht (Bourdieu 2020a [2017]: 43–62), sowie »Das literarische Feld und der Kampf um die Sprachautorität« im Text *Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches* in der Version von 1982 (Bourdieu 2020b [2017]: 135–141), erstmals 1990 auf Deutsch veröffentlicht.

3 In den Richtlinien für die Vergabe des Bachmann-Preises heißt es etwa: »Bei den Lesungen […] sind ausnahmslos unveröffentlichte, deutschsprachige Prosatexte (keine Übersetzungen) […] zugelassen.« Bachmann-Preis: Alle Infos zum Bewerb. https://bachmannpreis.orf.at/stories/3285605/ (abger.: 01.03.2025). Dies gilt im Übrigen auch für die Exil-Literaturpreise, die im Rahmen eines Wettbewerbs »zur förderung der literatur von autor*innen, die aus einer anderen sprache und kultur kommen und in deutscher sprache schreiben«, vergeben werden,

Das Ringen um die Macht zur Definition literarischer Legitimität funktioniert Bourdieu zufolge also über Ausschlüsse. Und die Distinktion in der Begründung von Zugehörigkeiten oder Ausgrenzungen erfolgt auch mithilfe von Sprache – und hier kommen die Sprachideologien ins Spiel. Aufzeigen lassen sich diese Zusammenhänge an Interaktionen, in denen Zugehörigkeiten zum literarischen Feld explizit über Sprache verhandelt werden. Dies betrifft in besonderer Weise Autor:innen, die – entgegen den Normalitätserwartungen des Einsprachigkeitsparadigmas – nicht in ihrer sogenannten ›Erstsprache‹ oder ›Muttersprache‹ schreiben, oder solche, die dies tun, aber nicht in der unhinterfragt als offiziell angenommenen Sprache in bestimmten sozialen Räumen. Mitunter manifestieren sich in feldinternen Interaktionen Einflüsse »diskursiv verfestigter sprachideologischer Einstellungen, Normen und Kategorisierungen« (Busch 2019: 107), die etwa als Vorstellungen von Sprachbesitz oder sprachlicher Korrektheit in Erscheinung treten. Mithilfe von Sprachideologien, von Diskursen über Sprache und ›richtigen‹ Sprachgebrauch werden soziale und politische Machtkonstellationen produziert und reproduziert, sie wirken nicht nur von außen auf die Einzelnen ein, sondern werden von diesen auch verinnerlicht (vgl. Busch 2021: 29). Es geht dabei immer auch um die Legitimität bestimmter Sprachen, Sprecher:innen und Sprechweisen in den jeweiligen sozialen oder territorial gedachten Räumen, um soziale Hierarchien legitimen Sprechens. Darauf bezogene Verhandlungen im literarischen Kräftefeld lassen bisweilen unterschiedlich akzentuierte Aktualisierungen des Einsprachigkeitsparadigmas erkennen (siehe Kap. 2.1.2).

Tendenziell existiert eine Diskrepanz zwischen einzelsprachlich orientierten Institutionen oder der traditionellen »Ein-Sprachen-Philologie« (Mecklenburg 2021: 13) einerseits und der tatsächlichen (immer schon) über Normen von Einsprachigkeit hinausweisenden, Vorstellungen abgeschlossener Einzelsprachen transzendierenden Literaturproduktion sowie innerhalb eines bestimmten Territoriums in je ›anderen‹ oder in mehreren Sprachen schreibenden Autor:innen andererseits. Für Letztere stellt sich in der Logik einzelsprachlicher und nationalphilologischer Sichtweisen und Denkmuster die Frage der Zuständigkeit. Auch Ordnungskategorien[4] wie ›deutsche Literatur‹, ›österreichische Literatur‹ oder ›slowenische Literatur‹ spielen eine Rolle, wenn oder je mehr sie in ihren Herstellungen (noch) den Imaginationen einer monolingualen Nationalliteratur[5] verhaftet sind

---

denn sie verstehen sich »als türöffner«. Verein Exil: Exil-Literaturpreise. https://www.edition exil.at/exil-literaturpreise (abger.: 01.03.2025).

4 Wie Fohrmann (1989: 84) ausführt, wird ›Nation‹ im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zur »Ordnungskategorie klassifikatorischen Wissens« im Hinblick auf eine Literatur(geschichte).

5 Der Begriff ›Nationalliteratur‹ ist, wie Harth (2003: 48) herausstellt, eine deutsche Erfindung und taucht zum ersten Mal 1777 in einem Abriss der Sprach- und Literaturgeschichte von Leonhard Meister auf. Er nehme die »Erzählung der Geschichte der Nationalliteratur zum Preis und Ruhm der Kulturnation und eines hochkarätigen Lektürekanons« der Germanistik als

oder sich in ihnen nationalkulturelle Limitierungen fortschreiben und dadurch Ausblendungs- oder Ausgrenzungsmechanismen im Hinblick auf davon abweichende Formen greifen. In dem Modell einsprachig imaginierter Territorien gelten ›translinguale‹ Menschen und Texte als Ausnahmen, »die je nach Bedarf berücksichtigt und flexibel kategorisiert werden können.« (Gramling 2016b: 137) Dabei werden sie jedoch immer, wie Gramling (ebd.) weiter in Anlehnung an Dorostkar (2014) anmerkt, »an ihrer jeweiligen Distanz zur territorialen ›Sprachigkeit‹ gemessen und entsprechend markiert«.

Für Österreich konstatiert Sievers (2016: 18) bis in die späten 1950er Jahre die selbstverständliche Aufnahme ›zugewanderter‹ Autor:innen in den sich zu jener Zeit noch als transnational verstehenden österreichischen Literaturbetrieb, »solange sie sich der Hegemonie der deutschen Sprache […] unterordneten« (ebd., S. 19), in den 1970er und 1980er Jahren jedoch eine ihre Ausgrenzung nach sich ziehende »Nationalisierung des österreichischen literarischen Feldes« (ebd., S. 18).[6] Die österreichische Germanistik, so Leben und Koron (2019: 12), habe begonnen, »den Staat nun als eigenen Literaturraum zu begreifen«, und dies habe zu einer Fokussierung auf deutschsprachige Literatur geführt. Diese Nationalisierung des literarischen Feldes werde in einem langsamen Prozess seit den 1990er Jahren wieder aufgebrochen, dauere aber noch an (Sievers 2016: 18). Darauf deutet auch folgende Feststellung aus *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich* hin: »Dass die Literatur in Österreich nicht nur deutschsprachig ist, drang nach 1989 allmählich wieder ins allgemeine Bewusstsein.« (Kriegleder 2018: 583)[7] Wie angehängt erscheint diese Aussage unter

---

Nationalphilologie des 19. Jahrhunderts vorweg. Die Literaturgeschichten der Nationalphilologen konstruierten mit narrativen Mitteln, und auf Unterscheidung angelegt, die Nation als imaginäre Kulturgemeinschaft (ebd.). – Diskreditiert ist der Begriff durch seine Verwendung in der völkischen und der nationalsozialistischen Germanistik (Lamping 2013: 12f.), als Konzept an seine Grenzen gelangt durch die Wahrnehmung der tatsächlichen Vielfalt literarischer Produktion innerhalb der Grenzen, die sich Nationen gaben und geben.

6 Sievers (2016: 23–30) stützt sich dabei u.a. auf folgende Indikatoren: a) die Ausbildung umfassender literarischer Strukturen in Österreich in den 1970er und 1980er Jahren (Gründungen von Literaturzeitschriften und Verlagen mit Veröffentlichungsmöglichkeiten für junge österreichische Autor:innen, Einrichtung von Literaturpreisen und -förderung), b) die damit einhergehende Tendenz einer Fokussierung auf Österreich und der Beginn der Schreibung der Geschichte der österreichischen Literatur, c) literarische Netzwerke, in denen ›zugewanderte‹ Autor:innen zu unterschiedlichen Zeiten in Österreich agierten. Zudem habe sich die Vorstellung davon ›nationalisiert‹, was unter österreichischen Autor:innen zu verstehen sei – Förderungen, Preise hätten lange Zeit nur österreichischen Staatsbürger:innen offen gestanden, Zeitschriften und Verlage nicht mehr die gleiche »transnationale Offenheit für ZuwanderInnen« (ebd., S. 27) gezeigt wie noch in den 1950er Jahren.

7 Schmidt-Dengler und Zeyringer (1995: 16) sehen in ihren Überlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs den Unterschied ihres Projekts zu »deutschen Vorstellungen darin, daß nicht eine Geschichte einer Literatur (in) einer bestimmten Sprache (Deutsch) zu schreiben ist – wir gehen von einem Kontext aus (Österreich) und sehen wohl, daß es hier auch Litera-

dem Stichwort »[m]ehrsprachige Autoren« am Ende des letzten Kapitels und damit der gesamten Literaturgeschichte. Zuerst genannt wird Maja Haderlap, die der »Kärntner slowenische[n] Literatur« wieder zu erhöhter Beachtung verholfen habe. Anschließend wird indirekt eine neue Kategorie gebildet durch den Verweis, dass für den Literaturbetrieb Österreichs nach 1989 »eine verstärkte Präsenz von ›Immigranten‹, also von Autoren und Autorinnen, die entweder selbständig oder als Kinder mit ihren Eltern ins Land gekommen waren«, kennzeichnend sei (ebd., S. 584). Unter diese Kategorie subsumiert werden z.B. Michael Stavarič, Vladimir Vertlieb, Dimitré Dinev, Julya Rabinowich und Ann Cotten.[8] Gemeint sind also meist zwei Gruppen, die durch Begriffsbildungen wie »minoritäre oder migrierte AutorInnen« (Kohl u.a. 2021: 43) als solche erst als different konstruiert und hinsichtlich ihrer Teilhabe oder Nicht-Teilhabe am deutschsprachigen Literaturbetrieb oft zusammengedacht werden. Die sich darin andeutende Differenzlinie lässt sich an ›Störfällen‹ auf der Ebene von Interaktionen präzisieren und illustrieren. Diese sind Gegenstand des folgenden Kapitels.

2.1.2 ›Störfälle‹: Sprachideologien in Verhandlungen von Zugehörigkeit(en)

Inwiefern Sprache in Verhandlungen von Akteur:innen im Feld mitunter eine Schlüsselrolle zukommt und »wie weit der Prozess der nationalen Grenzüberschreitung im Literaturbetrieb fortgeschritten ist« (Sievers 2016: 11), lässt sich an Diskussionen im Rahmen der Vergabe von Literaturpreisen sowie an den Reaktionen darauf überprüfen. Der Literaturpreis kann mit Jürgensen (2013: 286) als ritualisierter Handlungskomplex begriffen werden, als ein »Prozess, der grundsätzlich auf eine Strategie der Kanonisierung als Normierung kultureller Wertmuster abzielt, die ihren Höhepunkt in der Konsensproklamation der Preisübergabe findet.« Besonders prägnant zeige sich die Logik des Rituals an ›Störfällen‹ (vgl. Jürgensen/Weixler 2021: 4). Nachfolgend werden zwei Beispiele für Störfälle vorgestellt. Sie veranschaulichen, wie Verhandlungen im Hinblick auf Sprache aussehen

---

tur in mehreren Sprachen zu betrachten gilt.« Betrachtet wird diese Literatur dann z.B. in *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650* im Kapitel *1970/73-1986/88/89* in einem eineinhalbseitigen Abschnitt mit dem Titel *Slowenisch*. Darin heißt es: »Mit der ›Minderheitenfeststellung‹ des Jahres 1976 entstand […] eine breite politische Bewegung. In diesem Kontext trat österreichische Literatur in slowenischer und kroatischer Sprache stärker hervor« (Zeyringer/Gollner 2012: 693, Herv. i.O.). Fokussiert wird dann die »slowenische Literatur« mit Florjan Lipuš, Janko Ferk und Maja Haderlap.

8 Zuvor, also in die ›reguläre‹ Darstellung dieses mit *Im neuen Europa: 1989–2018* (Kriegleder 2018: 544–587) betitelten Kapitels eingebunden, findet sich bereits der Verweis auf Autor:innen wie Peter Waterhouse, bezeichnet als »zweisprachig aufgewachsene[r] Autor« (ebd., S. 552), Gehard Kofler als »mehrsprachiger Lyriker« (ebd.) und Raoul Schrott, der einen »Ruf als mehrsprachiger poeta doctus« kultiviert habe (ebd., S. 553).

können und lassen das Spektrum an ideologischen Facetten in der Sprachenfrage als Aushandlung legitimer Sprache(n) und legitimen Ausdrucks erkennen. Die Störung manifestiert sich in diesen Beispielen als punktuelle Irritation im Anerkennungsritual, die konkret an Interaktionen zwischen verschiedenen Akteur:innen nachzuzeichnen ist, Normalitätserwartungen offenlegt und potentiell eine korrektive Wirkung hat. Aus kulturwissenschaftlicher Sicht sind Störungen »prominente Anlässe gesellschaftlicher Selbstthematisierung, im Rahmen derer die Verhältnisse von Ordnung und Unordnung, von systemischen Ein- und Ausschlüssen […] jeweils neu verhandelt werden.« (Koch/Petersen 2011: 10) In erster Linie werden an Störungsdiskursen Grenzen sichtbar, sie ermöglichen »einen reflexiven Blick auf kulturelle Verarbeitungsroutinen und basale gesellschaftliche Muster.« (Ebd.) Letztere zeigen sich in den ausgewählten Beispielen an gesellschaftlich dominanten Sprachauffassungen und Hierarchisierungen von Sprachen und Sprechweisen, die sie nach sich ziehen. Diese Störfälle erweisen sich als besonders aufschlussreich im Hinblick auf unhinterfragte und ideologiegeleitete Annahmen über die »politisch und kulturell legitime[-] Sprache« (Bourdieu 2020a [2017]: 31), über als legitim erachtete Sprecher:innen einer Sprache, (il)legitimes Sprechen und Schreiben und über die impliziten Maßstäbe, an denen Sprachpraxen und sprachliche Produkte gemessen werden. Zugleich erweisen sich die Normen, die sich hinter diesen Annahmen verbergen, ansatzweise als verhandelbar, denn ein neuer Sprachgebrauch kann sich, so Bourdieu (ebd., S. 45), bei entsprechender »Macht zur Veränderung der ›Marktlage‹« durchsetzen. Oder, mit Blick auf die produktiv-stabilisierende Wirkung einer Störung formuliert, die Irritation bietet einen Anlass »für Akte erneuerter und erneuernder Selbstverständigung« (Gansel/Ächtler 2013: 13) und somit für eine Anpassungsleistung oder sie eröffnet zumindest einen Spielraum zur Reformulierung gesellschaftlicher Selbstbeschreibungsformeln (Koch/Petersen 2011: 10).

Beispiel 1: Eine ›andere‹ Sprache neben der als legitim erachteten

Das erste Beispiel betrifft die Diskussion der Jury zur Vergabe des Großen Österreichischen Staatspreises für Literatur. Es handelt sich um die höchste Auszeichnung, mit der die Republik Österreich unter anderem »ein hervorragendes Lebenswerk« würdigt.[9] In der Preisprogrammatik ist, anders als in den Richtlinien zum Bewerb des Ingeborg-Bachmann-Preises, die Schreibsprache der Autor:innen nicht als Vergabekriterium festgelegt. Der Preis wird einmal im Jahr einer Künstlerpersönlichkeit aus den Bereichen Architektur, Bildende Kunst, Literatur oder Musik

9 Bundesministerium Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport: Großer Österreichischer Staatspreis. https://www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/preise/staatspreise-kunst-und-kultur/grosser-oesterreichischer-staatspreis.html (abger.: 01.03.2025).

verliehen, das Vorschlagsrecht hat der aus bisherigen Staatspreisträger:innen bestehende Österreichische Kunstsenat. Als »Skandal« (Klein 2018), »[p]einliche Affäre« und »schändliche[r] Vorfall in der österreichischen Kulturszene« (Jung 2017) wird im Nachgang die Nicht-Verleihung des Preises an den dafür vorgeschlagenen Florjan Lipuš im Jahr 2016 bewertet. Es dringt nach außen, dass einzelne Jurymitglieder ihre Ablehnung des Vorschlags damit begründen, dass Lipuš auf Slowenisch und nicht auf Deutsch schreibt. Öffentlich gemacht wird die Jurykontroverse vor allem durch einen sechs Monate nach der Entscheidung in *Die Presse* veröffentlichten Gastkommentar von Jochen Jung (2017).[10] Darin nennt er zunächst einige Mitglieder der derzeitigen Jury namentlich: Friederike Mayröcker, Gerhard Rühm, Peter Handke, Josef Winkler und Peter Waterhouse. Dann weist er Lipuš den Titel »der bedeutendste slowenischsprachige Autor Österreichs« (ebd.) zu und verweist darauf, dass er auch auf Deutsch zu lesen sei, womit er sich für eine Berücksichtigung von Übersetzungen ausspricht. Anschließend legt er, diesmal ohne namentliche Konkretisierung, aber in dem Bewusstsein, dass er damit »bedeutende Autoren bloßstellt« (ebd.), Interna der juryinternen Abstimmung offen:

> »Nachdem bei der entscheidenden Jurysitzung eines der Mitglieder nicht dabei sein konnte, aber nur die Stimmen Anwesender gezählt werden, hätten sich mindestens drei der Genannten für diesen Vorschlag aussprechen müssen. Es war aber so, dass zwei der Anwesenden den Vorschlag entschieden ablehnten, und zwar unfassbarerweise mit dem Argument, der Autor schreibe ja nicht auf Deutsch.« (Ebd.)

Jung bewertet dieses Juryargument weiter als »jenseits aller zivilisatorischen Übereinkommen« sowie »juristisch vollkommen inakzeptabel« – auch mit dem Verweis darauf, dass Lipuš »österreichischer Staatsbürger und Slowenisch eine der mehreren Sprachen, die in Österreich gesprochen und geschrieben werden«, ist (ebd.). Mit seinen Bewertungen positioniert er sich also deutlich gegenüber der Einsprachigkeitsideologie im Sinne je für sich einsprachig gedachter Territorien und Subjekte bei gleichzeitiger Betonung von »Staatsbürgerschaft« als Zugehörigkeitskriterium.

Mit Blick auf den von Jung vorgebrachten ›Angriff‹ auf Teile der Jury urteilt einige Zeit später Paul Jandl (2017) in seinem in *Die Welt* veröffentlichten Artikel *Dörfliche Engstirnigkeit* – eingeleitet mit den Worten: »Wer war's? Der literarische Täterkreis könnte kaum erlauchter sein« – aus der Entscheidung über die Nichtvergabe sei »ein Mittelding aus Posse und Politikum geworden« (ebd.). Die Frage »Wer ist ein österreichischer Schriftsteller?« und damit explizit die Frage der Zugehörigkeit aufwer-

10 Anzumerken ist, dass Jochen Jung Verleger und Gründer des Verlags Jung und Jung ist, in dem 2016 die 2. Auflage des Romans *Der Zögling Tjaž* samt *Nachschrift* von Florjan Lipuš in der Übersetzung von Peter Handke und Helga Mračnikar (der *Nachschrift* von Johann Strutz) erschienen ist.

fend, verweist er am Beispiel von Lipuš, der in seinen Romanen gerade »die dörfliche Engstirnigkeit mit ästhetisch avancierten Mitteln decouvriert« habe, auf das (zeitweise) instabile Verhältnis Österreichs zu »literarische[n] Minderheiten«, insbesondere der slowenischen. Veränderungen macht er an der historisch-politisch-aufklärerischen Qualität »einer slowenischsprachigen Literatur Österreichs« fest, »deren Intensität tausend Geschichtsstunden« aufwiege, und nennt als Beispiel Janko Messner, Gustav Januš und Maja Haderlap, »die von den Rändern her schreiben, um ins Zentrum von Österreichs Borniertheit zu treffen.« (Ebd.) Er streicht also zum einen die ästhetisch-innovative Qualität der Romane von Lipuš, zum anderen die erweiterten Perspektiven auf die österreichische Geschichte durch ihn und die genannten Autor:innen, eingeordnet als solche der ›literarischen Minderheiten‹, heraus. Jandl weist zudem darauf hin, dass die Stadt Graz im Jahr 2013 die Richtlinie des Franz-Nabl-Literaturpreises, konkret die Vorgabe, ein Werk müsse auf Deutsch verfasst sein, änderte, um den Preis Lipuš zusprechen zu können.[11]

In seinem Portrait über Florjan Lipuš greift Peter Klein (2018) den Vorfall noch einmal auf. Er bezeichnet Lipuš als einen »der großen österreichischen Dichter der Gegenwart« und zitiert Peter Handke mit weiteren Interna zu der Jurykontroverse:

> »Ich wollte den großen slowenisch-österreichischen Autor Florjan Lipuš auszeichnen, vor allem für den Roman ›Boštjans Flug‹, für mich eines der drei, vier Bücher von Weltliteratur, die in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg geschrieben worden sind. Er erzählt von Florjans Mutter, die einem Partisanen Brot gegeben hat und dafür im KZ vergast worden ist, zusammenfantasiert mit einer Liebesgeschichte, die man in solcher Innigkeit noch nie gelesen hat, so, wie es nur in einer slawischen Sprache möglich ist. Dieses Meisterwerk wurde vom Kunstsenat zurückgewiesen: Man kannte Florjan Lipuš nicht, obwohl er bei Suhrkamp erscheint und auch Josef Winkler sehr für ihn votiert hat. Das Argument war, dass man ihn nicht beurteilen kann, weil er ja übersetzt ist. Das heißt, ein österreichischer Schriftsteller slowenischer Sprache kommt nicht einmal für die Erörterung zum Großen Österreichischen Staatspreis infrage! Ich finde, dass der Kunstsenat sich damit disqualifiziert hat und abgeschafft werden sollte.« (Ebd.)

Handke greift auf die Formulierung »Meisterwerk« und das Label »Weltliteratur« zurück, um die Qualität und die Bedeutung des Werks über (nationale, regionale, sprachliche) Grenzen hinaus herauszustreichen. Die behauptete Unbekanntheit des Autors weist er zurück, indem er sein Erscheinen in einem renommierten

11 In der Richtlinie des Franz-Nabl-Literaturpreises heißt es nun: »Weiters kann dieser Preis einer Autor*in zuerkannt werden, die nicht in deutscher Sprache schreibt, jedoch in deutscher Sprache publiziert und dabei die kulturelle und sprachliche Vielfalt Österreichs repräsentiert und damit in einen europäischen Literaturkontext zu bringen ist.« (Landeshauptstadt Graz, ABl. 2020, Jg. 116, 36)

deutschen Verlag geltend macht. In dem zitierten Juryargument der Unmöglichkeit der Beurteilung eines übersetzten Werks scheint der Topos der Unübersetzbarkeit auf, den Handke selbst durch die Formulierung »nur in einer slawischen Sprache möglich« im Hinblick auf die ›Innigkeit‹ der erzählten Liebesgeschichte wiederum auch befördert. – Den Roman *Zmote dijaka Tjaža* (Der Zögling Tjaž) von Florjan Lipuš hatte er selbst gemeinsam mit Helga Mračnikar ins Deutsche übersetzt und ihm dadurch zu Anerkennung weit über Kärnten hinaus verholfen.[12] Weiter bezeichnet Handke Lipuš als »slowenisch-österreichischen Autor« und »ein[en] österreichische[n] Schriftsteller slowenischer Sprache«, hebt ihn dadurch aus der Limitierung vereindeutigender Kategorisierungen heraus und unterstreicht insgesamt seine Zugehörigkeit zum literarischen Feld. Anzumerken ist, dass Lipuš – nicht nur für sich selbst, sondern für die gesamte Gruppe der Kärntner Slowen:innen – vor dem Hintergrund der von Handke genannten traumatischen Kindheitserlebnisse, der gewaltsamen Vertreibung und Deportation der Slowen:innen, der Zurückdrängung und des Verbots der slowenischen Sprache in Kärnten zur Zeit des Nationalsozialismus, des langjährigen Sprachenstreits in den Jahren danach sowie mit Bezug zu dem »Topos der Sorge über drohenden Sprachverlust« (Busch 2010b: 176) dezidiert und streitbar das Slowenische als alleinige Literatursprache einfordert (siehe dazu seine Kritik speziell an Maja Haderlap in Kap. 2.2.2). In dieser Forderung spiegelt sich auch die essentialistische Verknüpfung von einer Sprache mit einer fixen, exklusiven Gruppenidentität und somit ebenfalls das Einsprachigkeitsparadigma.

Im Jahr 2018 erhält Florjan Lipuš den Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur. Der angestoßene und wiederholt aufgegriffene Diskurs durch Akteur:innen im Feld hat, so ließe sich daraus schließen, zu einer Reflexion von Sprache(n) und Zugehörigkeitsverhältnissen (in) der Literatur und zu einer partiellen Reformulierung gesellschaftlicher Selbstbeschreibung beigetragen. Oder, mit Bezug zu Bourdieu (2020a [2017]: 45) formuliert, die Kontroverse hat zu einer (temporären) Veränderung der sozialen Machtverhältnisse im Hinblick auf den symbolischen Profit und die Anerkennung der Legitimität eines spezifischen Sprachkapitals geführt. Zugleich wirkt die Entscheidung in den historischen und gesellschaftspo-

12 Dazu schreibt Fabjan Hafner (2016: 312) in seinem Nachwort zu der von ihm herausgegebenen Ausgabe von *Der Zögling Tjaž und Nachschrift*: »Breitere Anerkennung hat auch Lipuš erst über das Deutsche erfahren, nicht nur in Kärnten und im gesamten deutschsprachigen Raum. *Der Zögling Tjaž* wurde beispielsweise gar nicht aus dem Original, sondern aus der deutschen Übersetzung ins Französische übertragen. Obwohl Lipuš seine Werke vor der *Tjaž*-Übersetzung ohne Ausnahme in Verlagen in Slowenien publiziert hat, ist seit 1981 mit dem Erscheinen der deutschen Übersetzung ein steiler Anstieg von Prestige und Anerkennung zu verzeichnen.« Schon in einem früheren Beitrag schrieb Hafner (2009: 140), Lipuš rücke, »bei aller Dankbarkeit für die Vergrößerung seines literarischen Einzugsgebiets, von seiner grundsätzlichen Übersetzungsskepsis nicht ab«.

litischen Diskurs um Sprachenrechte und ›Minderheiten‹ hinein. So versteht es, wie in seiner Dankesrede erkennbar, Lipuš selbst:

> »Die Sprache ist mehr als ein Werkzeug, mehr als eine Begleiterscheinung des Alltags. Die Sprache ist nicht nur ein Unterscheidungsmerkmal, sie ist auch das einzige geistige Fundament, auf dem eine Identität errichtet werden kann. Wenn diese Erkenntnis für die Mehrheitsbevölkerung gilt, so gilt sie umso mehr für die Minderheit. Die Volksgruppe kann ihren Weiterbestand nur auf Kultur und Sprache aufbauen. Die Kärntner Slowenen haben beides zu verlieren. […] Das ist jedoch nicht der alleinige Grund, warum jemand in Kärnten in seiner slowenischen Muttersprache schreibt. Es geht auch und es geht vor allem um sein persönliches Befinden, um die innere Notwendigkeit, um das Verwirklichen des Einzigartigen, des Eigenen, des Persönlichen.« (zit.n. Gmünder 2018)

Lipuš begründet in seiner Rede explizit seine Entscheidung, auf Slowenisch zu schreiben. Besonders deutlich rekurriert er auf die Vorstellung der alleinigen Fundierung von Identität auf Sprache, ihre primäre Konstruktion (›errichten‹) durch Sprache und Kultur. Neben der Essentialisierung der Verbindung von Sprache und Identität klingt in seinen Worten die Verbindung der einen Sprache, der Muttersprache, mit national oder ethnisch imaginierter (Gruppen-)Identität an (vgl. Yildiz 2012: 9). Er betont das Recht auf so verstandene Identitätsbildung auch »für die Minderheit«,[13] was als implizites Plädoyer für Sprachenrechte gelten kann. Zugleich spricht er der »Muttersprache« die zentrale Rolle im »Verwirklichen […] des Persönlichen« zu, worin sich das in der Romantik propagierte besondere »Wechselverhältnis von Sprache und künstlerischer Individualität« spiegelt, die Vorstellung des »Menschen als Hervorbringung (nur) einer Sprache« (Kliems/Trepte 2004: 357). Darüber hinaus versteht er den Preis als Anerkennung für die gesamte Volksgruppe und unterstreicht dessen (kultur-)politische Bedeutung in Verbindung mit der von Unrecht und Gewalt geprägten Geschichte. Direkt im Anschluss an das obige Zitat fährt er fort: »Die heutige Würdigung dessen empfinde ich auch als eine Wiedergutmachung des Unrechts an den Kärntner Slowenen.« (zit.n. Gmünder 2018)

Die Kontroverse um die Nicht-Auszeichnung von Florjan Lipuš mit dem Großen Österreichischen Staatspreis 2016 wirkt nach. So wird auch Josef Winkler, der an der Diskussion direkt beteiligt war, in einem Interview im Jahr 2022 in der *Kleinen Zeitung* um seine Einschätzung gebeten und äußert sich wie folgt:

---

13 Heller (1999:7) stellt Effekte und Wechselwirkungen des historischen Musters im Zusammenhang mit Ausgrenzung und Diskriminierung heraus: »Linguistic minorities are created by nationalisms which exclude them. At the same time, the logic of linguistic nationalism is available to minorities as a way to resist the power of the majority.« Dies veranschaulicht die durch jeweilige Einsprachigkeiten und Nationalismen erzeugten (Zug-)Zwänge.

> »Diejenigen, die in zwei Zeitungen höhnisch über den Kunstsenat geschrieben haben, dass es im ersten Anlauf für Lipuš nicht geklappt hat, sind vor zehn oder zwanzig Jahren nicht auf die Idee gekommen, nennenswerte Besprechungen zum Werk von Lipuš zu schreiben oder ihn für einen renommierten Preis vorzuschlagen. Es ist immer leicht, sich zu empören, ohne ordentlich recherchiert zu haben. Es hat weit über ein halbes Jahrhundert gedauert, bis das erste Mal ein Kärntner Slowene, der ausschließlich auf Slowenisch schreibt, die höchste Auszeichnung der Republik erhalten hat. Damit hat es sich nun auch herumgesprochen, dass die muttersprachliche Literatur der Kärntner Slowenen österreichische Literatur ist.« (Winkler 2022)

An diesem Störfall im Preisvergaberitual wird auch offenbar, dass Literaturpreise – zumal ein Staatspreis – neben ihrer sozialen Funktion, der Ausstattung der Autor:innen mit ökonomischem, kulturellem und symbolischem Kapital, auch eine kulturpolitische Funktion übernehmen (vgl. Jürgensen 2013: 287). Weiter zeigt sich an diesem Beispiel die Leistungsfähigkeit des Feldbegriffs zur Berücksichtigung je spezifischer Konstellationen in der Genese des literarischen Feldes. Er erleichtert z.B. die Erfassung regionaler oder lokaler Variationen, »da er als *konstruktiver* seiner räumlichen Reichweite nach variabel ist.« (Joch/Wolf 2005: 16, Herv. i.O.) Nicht zuletzt bemisst sich die Einheit eines literarischen Feldes auch »nach den konkret nachweisbaren Macht- und Einflussbeziehungen« (ebd.). Köstler (2019: 83) sieht in der Verleihung des Großen Österreichischen Staatspreises für Literatur an Lipuš – wie auch in der Vergabe des Bachmann-Preises an Schriftsteller:innen wie Emine Sevgi Özdamar (1991) und Maja Haderlap (2011), mit deren Roman *Engel des Vergessens* »sich die internationale Aufmerksamkeit auf Themen, die die halbvergangene Geschichte und Lebenswelt der slowenischen Volksgruppe in Kärnten betreffen«, gerichtet habe – einen Indikator für »eine transkulturelle Öffnung« (ebd.).

Hinsichtlich der Sprachenfrage geht es jedoch um unterschiedliche Facetten. So werden Autor:innen wie Özdamar zumeist über den Topos der Bereicherung der deutschen Sprache und Literatur, einer sprachästhetisch, thematisch oder ähnlich gedachten Horizonterweiterung in den Literaturbetrieb eingebunden.[14] Der Topos

14 So heißt es in der Reihe *Bachmannpreis: Köpfe aus 45 Jahren* in dem Portrait zu Özdamar: »Sie gewann mit einem Auszug aus ihrem Roman ›Das Leben ist eine Karawanserei‹. Dabei war bemerkenswert, dass im 15. Jahr zum ersten Mal eine Autorin den Bachmann-Preis erhielt, die aus einem anderen Kulturkreis stammt, aber auf Deutsch schreibt. Das bedeutet, dass sie die Literatur um neue Themen und eine neue Sprache bereichert.« (Thuswaldner 2022) Und auch in der Begründung der Zusprechung des Georg-Büchner-Preises 2022 heißt es: »Mit Emine Sevgi Özdamar zeichnet die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung eine herausragende Autorin aus, der die deutsche Sprache und Literatur neue Horizonte, Themen und einen hochpoetischen Sound verdankt. […] Ungewohnte literarische Stilmittel und aus dem Türkischen inspirierte Sprechweisen prägen ihre multiperspektivischen Texte, die neben intimen persönlichen Erfahrungen ein breites Panorama deutsch-türkischer Geschichte

oder »Mythos der *Bereicherung*« (Pabis 2018: 196, Herv. i.O.) gründet auf essentialistischen und regulierenden Grenzziehungen, etwa zwischen einem Innen und einem Außen. Darauf verweist schon Adelson (1990: 382), die betont, dass dabei die epistemologische und politische Implikation der Vorstellung unhinterfragt bleibe, deutsche Literatur habe »at its center something distinctly German to which foreign elements can be added or substracted«. Über den Topos der Bereicherung bleiben auch die von Verfahren literarischer Mehrsprachigkeit durchzogenen Texte weiter als ›deutschsprachige‹ kategorisierbar und somit mit den Vergaberichtlinien des Ingeborg-Bachmann-Preises oder des Georg-Büchner-Preises kompatibel. Auf diese Weise wird die für literarische Institutionen konstitutive Einsprachigkeit sowie die Logik der Zuordnung von Werken zu einer Sprache stabilisiert. Zugleich vermag die Anerkennung solcher Werke über Literaturpreise einen Beitrag zu Veränderungen und Entgrenzungen der Vorstellungen und Bestimmungen von ›österreichischer Literatur‹, ›deutscher Literatur‹ oder ›deutschsprachiger Literatur‹ zu leisten.

Im Falle von Lipuš und dem Großen Österreichischen Staatspreis ist hingegen ein Bekenntnis zu einer Sprache, die damit neben der ›offiziellen‹ Anerkennung in einem öffentlichen sozialen Raum und in diesem als Literatursprache findet, vonnöten. Die Sprachenfrage – und dies verdeutlicht ihre Komplexität – führt im Falle von Maja Haderlap noch in etwas anderer Hinsicht und in anderen Kontexten zu Auseinandersetzungen, vorrangig mit Florjan Lipuš, und zwar im Hinblick auf ihren Wechsel der Schreibsprache (siehe Kap. 2.2.2).

Beispiel 2: Die Legitimität von Ausdrucksweisen und Vorstellungen von Sprachbesitz

Auch im zweiten Beispiel einer Jurydiskussion ist die Verhandlung von Zugehörigkeit und literarischer Legitimität sprachideologisch geleitet. Insbesondere implizite sprachliche Ideologien sind als »Implikaturen von metasprachlichen Äußerungen« nur durch die Analyse von »authentischen Metasprachdiskursen zugänglich.« (Maitz/Foldenauer 2015: 219) Nachfolgend wird die Diskussion im Anschluss an die Lesung von Tomer Gardi im Rahmen der 40. Tage der deutschsprachigen Literatur im Jahr 2016 in den Blick genommen.[15] Die Jurydiskussionen beim Bachmann-Wettbewerb sind öffentlich und lassen sich als mediales Ereignis mit einer spezifischen, ritualisierten Dramaturgie beschreiben. Neben den Selbstinszenierungen der Autor:innen ist dabei Literaturkritik in Aktion beobachtbar und die wirksamsten Funktionen von Literaturkritik sind, so Moser (2021: 279), »Orientierung ge-

entfalten«. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Büchner-Preis 2022 an Emine Sevgi Özdamar, 9.08.2022. https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/presse/2022-08-09/buechner-preis-2022-an-emine-sevgi-oezdamar (abger.: 01.03.2025).

15 Bachmann-Preis: Jurydiskussion Tomer Gardi, Video, 24.05.2016. https://bachmannpreis.orf.at/v3/stories/2773156/index.html (abger.: 01.03.2025).

ben, Selektion betreiben, angemessenen Umgang mit Literatur vorexerzieren«. Kritik »heißt nun allerdings […] auch ›scheiden‹« (Bolten 1990: 84) in der vergleichenden Auseinandersetzung mit dem Kritisierten und so stellt sich die Frage, was zur Unterscheidung und Wertung herangezogen wird. Gerungen und gestritten wird in den Jurydiskussionen in Klagenfurt auch um Kategorien literarischer Urteilsbildung. Die Jury des Bachmann-Wettbewerbs verfügt über eine weitreichende Entscheidungsmacht: von der Auswahl und Einladung der Autor:innen mit ihren Texten bis hin zur Preisvergabe – das macht sie zu »Gate-Keepern des Literaturbetriebs« (Moser 2021: 279).

Angestoßen wird die Debatte um Tomer Gardi durch die von der Jurorin Meike Feßmann aufgeworfene Frage »Wie sind die Einwanderungsbedingungen in die Sprache?« (Minute 06:03)[16] Vorauszuschicken ist der auffälligste Aspekt in der Inszenierung Tomer Gardis in und mit dem für den Bachmann-Preis typischen Selbstdarstellungsformat des Videoportraits. Das bald nach der ersten 3sat Live-Übertragung im Jahr 1989 eingeführte Videoportrait wird im Rahmen des Wettbewerbs jeweils vor der Lesung der beteiligten Autor:innen eingespielt. In seinem Video schweigt Gardi, während die Kamera in Groß- und Detailaufnahmen und mit wechselnden Kamerawinkeln, zumeist aus der Aufsicht, jeweils *Teile* seines Körpers und seiner Kleidung einfängt – so etwa ein Detail von seinem Hemd, seine auf dem Oberschenkel liegende Hand, ein Detail von einem Auge, einem Ohr, vom Mund und, in einer längeren Einstellung, auch seinen eben für die Stimme, das Sprechen zentralen Kehlkopf. Am Schluss ist Gardi vom Kopf bis zur Hüfte zu sehen, bewegungslos auf einem Stuhl sitzend und weiter schweigend, ernst blickt er 42 Sekunden lang in die Kamera. Gesamt, also von Kopf bis Fuß, ist er nicht zu sehen. Das Portrait führt somit die Verflochtenheit von Selbst- und Fremdinszenierung vor: Gardi inszeniert sich selbst über sein Schweigen und die – mittels der Kamera imitierte, in Szene gesetzte – detaillierte Beschau und Ausleuchtung ›von außen‹.[17] – Dies könnte als Anspielung auf Einordnungen und Zuschreibungen verstanden werden oder auch auf die Situation und die Spielregeln, auf die sich Autor:innen mit ihrer Teilnahme am Wettbewerb einlassen: während der Jurydiskussion zuhören zu müssen ohne mitreden zu können.

16 Zentrale Äußerungen der Juror:innen wurden wörtlich aus dem Video zur Diskussion über Gardi transkribiert: einfache, inhaltlich-semantische Transkription nach Dresing/Pehl (2018: 20–22).

17 Das Videoportrait hat Tomer Gardi selbst gemeinsam mit einem Freund konzipiert und gedreht. Darin ist der Rückgriff auf ein filmisches Darstellungsmittel erkennbar: die Einführung einer Figur über eine Fragmentierung ihres Körpers. Dabei handelt es sich um ein Mittel zur Aufmerksamkeitslenkung und Zuschaueraktivierung. Die partiell und sukzessive gegebenen visuellen Informationen wirken als Anreiz, das (noch) Nicht-Gegebene zu konkretisieren, nach und nach eine Vorstellung der ausschnitthaft präsentierten Figur zu entwickeln (Dablé 2012: 112–116).

Im Anschluss an seine Lesung richtet sich der Fokus in der Diskussion rasch weg von seinem Text und dem darin dargebotenen Spiel mit medialen Zuschreibungen und dynamischen pluralen (sprachlichen) Identitäten – »Wir sind babylonisch.« (Gardi 2016: 91) – hin zur Infragestellung seiner Sprachkompetenz und Sprachbeherrschung und, darauf bezogen, der Legitimität seiner Teilnahme am Bachmann-Wettbewerb. Der Text, den Gardi dort präsentiert, ist ein Auszug aus seinem kurz darauf erschienenen Roman mit dem sprechenden Titel *broken german* (2016), der auf das ›gebrochene‹ Sprechen anspielt und damit zugleich auf einen sprachideologischen Topos verweist. So wird der Deskriptor *broken* verwendet, um Sprecher:innen innerhalb der Standardsprachideologie[18] als »nonnative« zu konstruieren und zu positionieren (Lindemann/Moran 2017: 649). Darauf deutet im Übrigen auch das erste, ebenfalls mit *broken german* betitelte Kapitel des Romans von Gardi hin. Darin treffen die drei Kinder Amadou, Radili und Mehmet auf Fußballfans, deren Team gerade verloren hat:

> »Von hinten schreit sie dann jemand nach. Hallo ihr! Hallo ihr! Was für Sprache redet ihr da! Radili und Amadou und Mehmet reden Deutsch aber kein Arien Deutsch sondern ihr Deutsch wie mein Deutsch auch die ich hier schreibe und wie ich die rede. Die drei gehen weiter und antworten nicht als aber von hinten jemand da laut schreit, Hei. Ihr da. Was ist das für eine komische Sprache, dass was ihr da redet! Dann hält Radili und dreht sich um sagt dass es Deutsch ist. Mehmet und Amadou halten mit ihm und drehen auch um. Nein sagt eine. Glatze. Rote Augen von Trink. Nein, sagt er. Das ist kein Deutsch, sagt er. Was WIR reden ist Deutsch, sagt er. Das was WIR reden ist Deutsch. Was ihr da redet ist kein Deutsch.« (Gardi 2016: 6, Herv. i.O.)

Diese prominent am Anfang des Romans platzierte Textstelle,[19] in der Relationen von Sprache und Macht zum Ausdruck kommen, ist allerdings in dem Auszug, den Gardi beim Bachmann-Wettbewerb gelesen hat und auf den sich die Jury bezieht, nicht enthalten. Zudem wurde der Auszug ohne Titel eingereicht. Dass dem Reden der drei Kinder im ersten Kapitel des Romans abgesprochen wird, ›deutsch zu

18 Der Begriff *standard language ideology* wurde von Milroy und Milroy (1985) eingeführt. Lippi-Green (1994: 166) definiert ihn als: »a bias toward an abstracted, idealized, homogeneous spoken language which is imposed from above, and which takes as its model the written language. The most salient feature is the goal of suppression of variation of all kinds. […] SL ideology is part of a greater power construct, a set of social practices on which people depend without close analysis of underlying assumptions.«

19 Als Zitat aus dem Roman *broken german* von Tomer Gardi ist heute auf einer der Tafeln im Eingangsbereich des Literaturhauses Graz zu lesen: »Das ist kein Deutsch! Was WIR reden ist Deutsch.« (Herv. i.O.) Leiter des Literaturhauses ist derzeit Klaus Kastberger, auf dessen Einladung Gardi 2016 am Bachmann-Wettbewerb teilgenommen hatte.

sein‹, referiert auf eine machtvolle, diskriminierende und exkludierende Differenzkonstruktion, sie werden zu sprachlich ›anderen‹ und zu illegitimen Sprechern gemacht. Zugleich verweist der (spätere) Romantitel auf die den Text durchziehende (Kunst-)Sprache, die Vorstellungen von normierter Sprache und Sprachkorrektheit unterläuft und ihnen zuwiderläuft. – Eine auffällige und entsprechend distinkte textuelle Positionierung.

In der Jurydiskussion konstatiert Meike Feßmann, dass der Text von Gardi »uns einfach in die Lage bringt zu erkennen, dass unsere Kategorien einfach überhaupt gar nicht mehr funktionieren« (Minute 05:29) – wessen Kategorien (»unsere«) wäre schon hier zu fragen. Kurz darauf stellt sie die bereits zitierte Frage nach den »Einwanderungsbedingungen« in *die* Sprache und übernimmt darin das Vokabular aus sozialen und politischen Diskursen über Sprache und Migration. Implizit referiert sie auf die Praxis, dass Sprachanforderungen bzw. Sprachnachweise politisch zur Regulierung von Zuwanderung eingesetzt werden. Zugleich taucht die Rede von Autor:innen, die gewissermaßen ›von außen‹ kommend in die deutsche Sprache ›eingewandert‹ sind, immer wieder im *literarischen* Diskurs um Migration und Sprache auf.[20] Zu der Frage von Feßmann kann man darüber hinaus mit Bourdieu feststellen:

> »Spricht man von *der* Sprache, ohne sie näher zu bestimmen, meint man damit unausgesprochen die offizielle Sprache einer politischen Einheit, das heißt die Sprache, die innerhalb der territorialen Grenzen dieser Einheit als die einzig legitime gilt, und dies umso zwingender, je offizieller […] der Anlass ist – die Schriftsprache also oder doch eine Sprache, die *so gut wie die Schriftsprache* (das heißt ihrer würdig) ist, produziert von Akteuren mit Schreibbefugnis, den Schriftstellern« (Bourdieu 2020a [2017]: 7, Herv. i.O.).

Gerade die Schreibbefugnis von Tomer Gardi stellt Feßmann aufgrund seiner vermeintlich fehlenden Sprachkompetenz in der ›offiziellen‹ Sprache in Frage und sieht das *Wir* (auch im Folgenden durch die Formatierung ›kursiv‹ hervorgehoben), auf das sie sich fortwährend beruft, angesichts bestimmter Autor:innen und Menschen in einer prekären Lage. Zur besseren Nachvollziehbarkeit der nachfolgenden Aus-

20 Als Beispiel kann die Beschreibung der Chamisso-Preisträger:innen durch Berg (2007: 5) dienen: »Die ausgezeichneten Autoren haben ganz unterschiedliche kulturelle Hintergründe und sind durch Arbeitsmigration, Asyl, Exil oder Studium nach Deutschland gekommen. Eines aber verbindet sie: Die deutsche Sprache, in die sie eingewandert sind und die sie zu ihrer eigenen und wichtigsten Ausdrucksform gemacht haben. Dieser Wechsel in die deutsche Sprache […] vollzieht sich in künstlerischer und literarischer Aneignung und macht das Werk der Adelbert-von-Chamisso-Preisträger zu einem selbstverständlichen Bestandteil der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.«

führungen hier zunächst der gesamte weitere, sich an die Frage nach den »Einwanderungsbedingungen« anschließende Redebeitrag im Wortlaut:

> »Gibt es sozusagen einen Liberalismus des Sprachgebrauchs, dass man sagt: *wir* freuen uns, Tomer Gardi ist da, er nimmt als Israeli an dem Wettbewerb teil, es macht aber nichts aus, dass er nicht DEUTSCH spricht, sondern das ist gerade das Erfrischende, was *wir* normalerweise schwierig avantgardistisch konstruieren, ne Kunstsprache, die irgendwie gebrochen ist in Silben, ne Verwirrung der Grammatik. Das kann er ganz von alleine und das bringt er ein und das ist ne schöne Bereicherung *unseres* Wettbewerbs. Oder ob man sagt, bei einem Literaturwettbewerb sollte eigentlich die GRUNDvoraussetzung die Beherrschung der SPRACHE sein. Also so hätten *wir* mindestens vor zehn Jahren argumentiert und so haben *wir* auch oft argumentiert, dass *wir* nämlich gesagt haben: Das ist keine Literatur oder dieser Autor kann nicht Deutsch. Und dass *wir* jetzt MÜHE haben, das durchzusetzen, also diese Behauptung aufzustellen spricht glaube ich dafür, in welcher Lage *wir* sind, wie schwierig die Gegenwart ist. Und wenn man's jetzt vergleicht, wenn man sich jetzt vorstellen würde, Tomer Gardi hätte das auf Hebräisch geschrieben und es wäre von nem Übersetzer übersetzt worden, dann hätten *wir* jetzt natürlich einen Text, der in *für uns* nicht ungewöhnlichem DEUTSCH geschrieben wäre. Das heißt es ist dadurch auch so ne Art HYBRIDsprache entstanden und *wir* müssen eigentlich jetzt ästhetisch drüber diskutieren, ob *wir* ästhetisch damit einverstanden sind, zu sagen, *wir* können das mit denselben Maßstäben bewerten wie das andere. (…) Man muss, glaube ich, dabei aufpassen, dass man nicht in so ne Art Authentizitätsfetischismus gerät. Jetzt nur weil jetzt hier ein israelischer Autor sitzt und *wir* VORSICHTIG sind und sagen, der Text stammt aus der Feder eines, der natürlich selbstverständlich immer aufgenommen werden sollte *bei uns*, müssen *wir* die Frage stellen, wenn GENAU derselbe Text jetzt aus der Feder, sagen wir mal Jan Snelas, stammen würde, wie würden *wir* über diesen Text reden. Und unterm Strich heißt das ja, dass *wir* doch den AUTOR als REALE Person wieder SEHR viel deutlicher mit in die Wertung einbeziehen wie in den Zeiten, in denen *wir* gelernt haben mit Foucault zu sagen, ›wen kümmert's mich, wer spricht‹. Und alles, was *wir* hier machen sind ja postkoloniale Studien, die entstanden sind aus dem Poststrukturalismus. Und JETZT haben *wir* praktisch mit den postkolonialen Theorien, aber vor allem mit den Menschen, die jetzt *zu UNS* kommen, die Tatsache, dass es keine reinen SPRACHspiele mehr sind, sondern auf ganz andere Weise noch mal Ernst wird aus *unserer* Liberalität, mit *unseren* Begriffen, wie *wir* damit umgehen.« (Minute 06:08-09:05)

Explizit stößt Feßmann eine Diskussion über die Legitimität des »Sprachgebrauchs« und über darüber zu definierende Zugehörigkeiten und Zulassungsvoraussetzungen, zunächst konkret bezogen auf einen »Literaturwettbewerb«, an. Die Konfrontation mit Gardis *Text*, in dem er eine literarische Erzählstimme jenseits einer Begrenzung durch »nationalsprachliche[-] Interaktionserwartungen«

(Redder 2015: 24) und Standardsprachlichkeit entwickelt und damit Standardsprachideologien[21] gleichermaßen evoziert und unterläuft, verleitet sie zu der Aussage, dass *sein Autor,* dessen Staatsbürgerschaft sie im Kontext seiner Teilnahme (»als Israeli«) hervorhebt,[22] »nicht Deutsch spricht«. Einem »Liberalismus des Sprachgebrauchs« stellt Feßmann als »GRUNDvoraussetzung« für die Teilnahme an einem Literaturwettbewerb »die Beherrschung der SPRACHE« gegenüber. Weiter legt sie einen Unterschied nahe zwischen einer »Kunstsprache«, beschrieben als innovative ästhetische Hervorbringung (»was *wir* normalerweise schwierig avantgardistisch konstruieren, ne Kunstsprache, die irgendwie gebrochen ist in Silben, ne Verwirrung der Grammatik«), und dem von Gardi zum symbolischen Tausch angebotenen sprachlichen Produkt. – Die Formulierung »Das kann er ganz von alleine« suggeriert, dass er das von ihr wahrgenommene ›Gebrochene‹ nicht künstlerisch herstellt bzw. herstellen muss und der Text sozusagen seine vermeintlich fehlende Sprachkompetenz, sein Sprechen abbildet. Sie kontrastiert also die literarische Konstruktion einer spezifischen Sprechweise oder Erzählstimme mit einer vermeintlich ›authentischen‹ Manifestation der Sprache des Autors bzw. seines Sprechens. Somit spricht Feßmann Gardi implizit ab, »*wirklich* Künstler« (Bourdieu 1999: 353, Herv. i.O.) und seinem Text, *wirklich* Literatur zu sein.[23] Aufgrund der nicht weiter erläuterten ›schwierigen‹ Gegenwart sei aber nicht mehr ohne Weiteres »durchzusetzen« und zu sagen: »Das ist keine Literatur oder dieser Autor kann nicht Deutsch.« Damit stellt sie die Verhandlung dessen, was Literatur

21 Diese generieren v.a. Vorstellungen von Sprachkorrektheit und Hierarchisierungen: »The primacy of standard languages is a result of complex ideology formation processes. At the core of standard language ideology […] stand, on the one hand, beliefs about language correctness; on the other hand, it is characterized by a strong belief in ›the one best variety‹ and a general denigration and rejection of all other (non-standard) varieties.« (Vogl 2012: 13)

22 Auf der Homepage des Bachmann-Preises werden Autor:innen wie Juror:innen, als eine Art Herkunftsanzeige oder -zuordnung, mit einem Länderkennzeichen hinter ihren Namen aufgeführt. Tomer Gardi 2016 z.B. mit dem Zusatz ISR. Tomer Gardi ist 1974 im Kibbuz Dan in Galiläa geboren und lebt derzeit in Berlin. Er hat Literatur- und Erziehungswissenschaft in Tel Aviv und Berlin studiert. Der ebenfalls 2016 angetretene, in Köln geborene Autor Selim Özdogan wird mit TUR aufgeführt. Teilweise gibt es durch Schrägstrich getrennte Mehrfachangaben, etwa 2023 bei Martin Piekar: D/PL.

23 Verfestigt wird dieser Eindruck durch eine ihrer Äußerungen an späterer Stelle. Sandra Kegelmann (ab Minute 11:19) erinnert an Zé do Rock, der 2013 am Bachmann-Wettbewerb teilnahm und für »heiße Debatten« gesorgt habe. Sie wird von Feßmann mit dem Einwurf unterbrochen: »Aber das war nen anderer Fall, wenn ich das kurz sagen darf, es ist zwar ein Autor, der aus Brasilien stammte, aber völlig flüssig Deutsch redet, und der nen Kunstbrasilianisch, nen Kunstausländerdeutsch gesprochen hat.« (Minute 11:32-11:45) Die Fähigkeit, eine Kunstsprache zu kreieren, macht sie also erneut an der Sprachkompetenz des Autors fest, der *trotz* seiner ›Herkunft‹ (»zwar aus… stammte«) ihrer Einschätzung nach »völlig flüssig Deutsch spricht« und bringt damit Vorstellungen einer *native-like-performance* ins Spiel.

ist und wer sich Autor:in nennen darf, in einen Zusammenhang mit der Kompetenz von ›eingewanderten‹ Autor:innen in der deutschen Sprache.

Mehrfach sucht Feßmann nach Bezugspunkten, indem sie zur Scheidung Vergleichsverhältnisse im Hinblick auf das Kritisierte anregt. Vorstellungen von sprachlicher Korrektheit aufrufend, bringt sie etwa die hypothetische Möglichkeit einer übersetzten Version des Textes von Gardi ins Spiel: »wenn man sich jetzt vorstellen würde, Tomer Gardi hätte das auf Hebräisch geschrieben und es wäre von einem Übersetzer übersetzt worden, dann hätten *wir* jetzt natürlich einen Text, der in *für uns* nicht ungewöhnlichem DEUTSCH geschrieben wäre.« Dahinter scheint sich die Annahme zu verbergen, dass Gardi den Text dann in einer Sprache verfasst hätte, die er ›kann‹, und dass mit der Übersetzung ein Text in ›legitimem‹, ›richtigem‹ Deutsch vorläge. Die Sprache in dem von Gardi tatsächlich vorgelegten Text (dis-)qualifiziert sie demgegenüber sprachpuristisch als »Hybridsprache« und stellt ihren ästhetischen Wert und ihre ästhetische Beurteilbarkeit im Vergleich (»wie«) zu einem nur vage mit »das andere« gekennzeichneten sprachlichen Produkt zur Diskussion: »ob *wir* ästhetisch damit einverstanden sind, zu sagen, *wir* können das mit denselben Maßstäben bewerten wie das andere«. Den (Vergleichs-)Maßstab selbst sowie Urteilskategorien für ästhetischen Wert präzisiert sie nicht. Nach einer kurzen Pause leitet sie zunächst mit ihrer auf Herkunft oder deutsche Geschichte anspielenden Formulierung »nur weil jetzt hier ein israelischer Autor sitzt und *wir* VORSICHTIG sind« einen Grund zum Stichwort »Authentizitätsfetischismus« ein, setzt dann aber zur Herstellung eines weiteren Vergleichsverhältnisses an: »wenn GENAU derselbe Text jetzt aus der Feder, sagen wir mal Jan Snelas, stammen würde«. Den Vergleich bzw. die Abgrenzung bezieht sie auf »eines, der natürlich selbstverständlich immer aufgenommen werden sollte *bei uns*«, also eine Person, die ›von außen‹ kommt, versus einen wie Jan Snela, den sie offenbar als Beispiel für einen ›Muttersprachler‹, einen ›nicht-eingewanderten Autor‹ oder ähnliche Kategorien heranzieht. Mit ihrer Frage: »wie würden *wir* über diesen Text reden?« deutet sie Unterschiede in der Beurteilung an, und zwar mit Bezug zu Kriterien wie Herkunft.

In Abgrenzung zu Foucault, der den Autor(begriff) für obsolet erklärte, schlussfolgert Feßmann (»unterm Strich heißt das ja«), ausgelöst durch die Begegnung mit Gardi, »dass *wir* doch den AUTOR als REALE Person wieder sehr viel deutlicher mit in die Wertung einbeziehen«. Unter Berücksichtigung des Kontexts der Äußerung meint sie neben dem Faktor ›Herkunft‹ die Kompetenzen der Autor:innen in der deutschen Sprache als Voraussetzung dafür, Literatur produzieren und literarisch beurteilt werden zu können. Das anfangs konstatierte Nicht-mehr-Funktionieren der nicht explizit benannten oder erläuterten Kategorien bezieht sie schließlich auf den Umgang »mit den Menschen, die jetzt *zu UNS* kommen, die Tatsache, dass es keine reinen SPRACHspiele mehr sind«. Sie rekurriert damit wieder, nun homogenisierend, auf ›Eingewanderte‹ und ihre angebotenen sprachlichen und literari-

schen Produkte, die sich nicht mehr als ›reine‹ Sprachspiele – gemeint ist offenbar: nicht als Kunstsprache und nicht unhinterfragt als Literatur – qualifizieren ließen. Dies stellt sie als Herausforderung »*unserer* Liberalität« und Begriffe dar und indiziert damit ein Machtgefälle.

Wer ist aber dieses *Wir* im Einzelnen, das Feßmann durchgängig zur Positionsnahme und Grenzziehung – also ›wir‹ (sowie das possessive »unseres« oder »für uns«, »bei uns«, »zu uns«) versus der/die jeweils ›andere/n‹ (also derjenige, der »als Israeli« an dem Wettbewerb teilnimmt und »nicht DEUTSCH spricht»», »ein israelischer Autor« oder auch die »Menschen, die jetzt zu uns kommen«) – verwendet und darüber eine vermeintlich geteilte Einstellung und Einschätzung, geteilte sprachliche Norm- und Wertvorstellungen oder gar geteilte Kriterien zur Beurteilung literarischer Produkte aufruft (»so hätten *wir* mindestens vor zehn Jahren argumentiert und so haben *wir* auch oft argumentiert«)? Die Jury beim Bachmann-Wettbewerb? Die Literaturkritik? Oder sind es gar die Deutschen, Österreicher etc. (»die Menschen, die jetzt *zu UNS* kommen«)? Oder die ›Deutschsprachigen‹ als ›Muttersprachler‹ (»in *für uns* nicht ungewöhnlichem DEUTSCH«)? Implizit ruft Feßmann als Maßstab der Beurteilung des angebotenen sprachlichen, literarischen Erzeugnisses die Norm der Muttersprachlichkeit (Martyn 2014: 43)[24] und die Autorität des Muttersprachlers auf. So liegt den geäußerten sprachlichen Werturteilen (»Hybridsprache« etc.) und zur Diskussion gestellten Kriterien für Ein- und Ausschlüsse neben der Standardsprachideologie, und eng mit dieser verknüpft, »the ideology of native speaker authority« (Bonfiglio 2013: 29) zugrunde, die auf einer Achse von Ermächtigung (»empowerment«) und Entmächtigung (»disempowerment«) funktioniert:

---

24 Siehe dazu die Ausführungen von Martyn (2014: 41–45) zur *Herstellung* des hierarchischen, vermeintlich natürlichen Verhältnisses zwischen dem Maßstab ›Muttersprachen-Niveau‹ und dem Maßstab ›poetisch‹ oder ›literarisch‹. Das Verhältnis von Poetik und Muttersprachlichkeit beschreibt er als Umkehrung und geschichtlichen Wandel, expliziert an Martin Opitz und dann an Herder. Er argumentiert: »Für Martin Opitz etwa hätte die Frage, ob ein Text, der in einer Zweitsprache verfasst wurde, das poetische Niveau von muttersprachlich verfassten Texten erreichen könne, keinen Sinn gehabt. Dass man in der erlernten Sprache, Latein, dichten könne, stand außer Zweifel; gezeigt werden musste vielmehr, ob man auch in der Muttersprache etwas Vergleichbares zustande bringen könne. […] Die Eigenart der Muttersprache untersteht mithin bei Opitz der Beurteilung der Poetik und nicht umgekehrt.« (ebd. S. 42) Aus Äußerungen von Herder in *Über die neuere deutsche Literatur* (1767–1768) folgert er: »Vorher hieß es: man *könne* in der Muttersprache dichten, und man *solle* es auch, und zwar aus Treue zu ihr, aus Vaterlandsliebe, oder auch, um das ungebildete, des Lateinischen unkundige Volk zu erreichen. Jetzt aber heißt es, man *müsse* in der Muttersprache dichten […] und zwar aus Gründen, die durchaus poetischer Natur sind. Wahre und wahrhaft kreative Dichtung ist Dichtung in der Sprache, die dem Dichter ›natürlich‹ ist, die ihm quasi mit der Geburt zugeeignet wurde – die Muttersprache.« (ebd., S. 43, Herv. i.O.)

> »Those born into the matrix of nation and language can often invoke, in conversations with someone foreign to that matrix, the notion of a birthright of linguistic authority, an authority that is configured as an infallible innate sense of the acceptable utterance.« (Ebd.)

Die über Sprache und konkret über Sprachkompetenz diskutierte Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zum literarischen Feld erstreckt sich auch auf die Autorisierung oder Verweigerung des Zugangsrechts zu Autorschaft über den Maßstab der Muttersprache, denn die vermeintlich »familiär verbürgte Abkunft authentifiziert und autorisiert eine Sprachgemeinschaft gerade durch die Abgrenzung von jenen, die sich ihr als Fremde annähern und folglich einen Zugang zu dieser Sprache ›nur‹ als Fremdsprache besitzen.« (Ette 2007: 168) Auch solche hierarchisierenden Kontrastierungen von Muttersprache und Fremdsprache sind auf das monolinguale Paradigma zurückzuführen, also auf die Annahme, dass Menschen quasi natürlich nur *eine* ›echte‹ Sprache besitzen, diese als Muttersprache ›perfekt‹ und ›flüssig‹ beherrschen und sich nur darin ›richtig‹ oder ›wahrhaft‹ ausdrücken bzw. in ihr schreiben können. In dieser Betrachtungsweise ist »die Frage der Sprachbeherrschung in erster Linie eine Frage nach der Autorisierung von Herrschaft über die Sprache – und damit nicht zuletzt nach gesellschaftlich legitimierter Autorschaft.« (Ebd.)[25] Mit der sprachlichen Gestaltung seines Textes rührt Gardi sozusagen an den Grundfesten national-standardisierender Sprachenregime. Die von der Jurorin Feßmann über den ›realen‹ Autor Gardi diskutierten Normverstöße im Sprachgebrauch und ihre Tendenz, diese als fehlende Sprachkompetenz und nicht als Kunstsprache oder zulässiges Gestaltungsmittel auszulegen, überlagern und verhindern eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Erzählten, mit dem Text selbst und bringen sie zu der Einschätzung, diesen nicht mit vorhandenen, von ihr nicht spezifizierten Kategorien ästhetisch beurteilen zu können.

Dies ist vermutlich einer der Gründe dafür, warum auch die Jurorin Hildegard Keller ihren Redebeitrag damit einleitet, Klaus Kastberger, der Gardi eingeladen hatte, zu gratulieren, »dass er ins sichere Gelände der Literatur eine Tellermine eingebaut hat« (Minute 14:00). Sie greift das Thema der Kunstsprache und die Sprachkompetenz des Autors wieder auf und bringt die Frage des Sprachbesitzes bezogen darauf, wem die deutsche Sprache gehört, ein. Auch diese Frage erweist

25 Auch Fleig (2020: 223) weist darauf hin, dass die Reaktionen beim Bachmann-Wettbewerb 2016 zeigen, dass die eng mit »der muttersprachlichen Einsprachigkeitsnorm« verbundene »Norm des reinen und korrekten Deutsch« bis heute prägend für »den deutschen Literaturbetrieb und seine Institutionen« ist, belegt dies aber nicht an Äußerungen der Jurymitglieder. Der Fokus ihres Artikels liegt auf Gardis Roman *broken german* selbst, der in ihrer Lesart »die Grenzen, die aus der […] Einsprachigkeitsnorm erwachsen«, thematisiere und für »Mehrsprachigkeit als Element literarischer Polyphonie und gesellschaftlicher Pluralität« plädiere (ebd.).

sich in der Regel als sprachideologisch geleitet, verweist sie doch auf die Muttersprachenideologie in der Vorstellung, der Besitz einer Sprache sei ein Geburtsrecht. So wird sie von den Autor:innen selbst, die als in die deutsche Sprache ›eingewanderte‹ etikettiert werden, in ihren poetologischen Reflexionen aufgegriffen – auch von Maja Haderlap (siehe Kap. 3.2). Erkennbar ist diese Vorstellung an durch Possessivpronomina markierten und suggerierten Besitzverhältnissen, also etwa: *unsere* Sprache.[26] Das Schreiben in einer *anderen* Sprache, in der Muttersprache *von anderen* erscheint in dieser Sichtweise als »Aneignung eines mobilen kulturellen Besitzes – eben einer bestimmten Sprache – gleichsam durch Mundraub, ohne durch eine direkte Genealogie, für welche die Mutter symbolhaft einsteht, abgesichert zu sein.« (Ette 2007: 167)

Hildegard Keller sieht Gardis Auftritt und Text quasi als Akt selbstbestimmter Sprachermächtigung:

> »Und die Tellermine geht auf. Die Explosion betrifft Dinge, die uns alle betreffen in der Welt. Natürlich vom Thema her: Migration, die globalen Wanderungsprozesse, die bewirken, dass die Muttersprache meiner Mutter nicht mehr die ist von mir usw. Oder sogar NOCH schneller. Dieser Generationenwechsel, auch in der Sprache. Die Explosion betrifft natürlich auch die Sprache. Und sicher, Sie haben zu Recht darauf hingewiesen, Frau Kegel, nicht nur die ›Kanak Sprache‹, was ja eine Kunstsprache ist. Also Herr Gardi ist wahrscheinlich zu jung, um die allerersten literarischen Gehversuche von Gastarbeitern zu kennen, in einer ECHTEN gebrochenen Sprache, mit einer ECHT defizienten Grammatik, wie SEINE ist, die er ja auch mit Selbstbewusstsein hier kundgetan hat. Ja. (…) Das heißt auch, die Tellermine ist nicht SO avantgardistisch, wie man meinen könnte. Eben. Auch wenn sie uns hier etwas durcheinander bringt. Ja, wie reagieren wir darauf. Ich für meinen Teil würde ich sagen, es ist eine Art poetisches Pidgin, obwohl wenig, das

26 Dazu ein Beispiel. Im Vorwort des Bandes *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland* heißt es: »Daß zugewanderte Autoren die Reichweite *unserer* Sprache, das Spektrum der Gattungen und stilistischer Möglichkeiten erweitern und für vermehrte Weltluft sorgen, liegt auf der Hand.« (Pörksen 2008: 9, Herv. JG) Marica Bodrožić positioniert sich dazu, wie durch das Konzept des Bandes angeregt, wie folgt: »Was im Text als Mehrwelt schon da ist und sich als solche ohne Erklärungen auch mühelos verstehen lässt, wird auf der Rezeptionsebene wieder getrennt. Warum? Offenbar wird eine Orientierung benötigt. […] Aber für was eigentlich genau? Um was zu tun? Das Fremde wieder zu verorten, wohin es gehört? Vor kurzem sagte eine Frau bei einer meiner Lesungen: ›Es ist ein Genuss, wie Sie sich in unserer Sprache ausdrücken können.‹ In unserer Sprache! Das ließ mich aufhorchen. Und ich muss gestehen, dass es mir auch wehtat, eine solche Formulierung zu hören. Die Sprache, ohne die ich nichts wäre […] und in der ich jetzt einen Roman von 367 Seiten geschrieben habe: ist also gar nicht *meine* Sprache! Doch will ich sie überhaupt besitzen? […] Kann diese deutsche (und kann irgendeine andere) Sprache jemand gehören? Die Sprache gehört zum Glück auch dem Schreibenden nicht« (Bodrožić 2008: 68f., Herv. i.O.).

> hätte ich vielleicht noch erwartet, hier und da ein Wörtlein Ivrid vorkäme oder so was oder was anderes aus Ihrem Native-Sprachraum. Ist nicht der Fall, spielt sich alles auf Deutsch ab. […] Anregend ist, dass WIR lernen, unsere eigene Sprache, die Gesetze unserer Grammatik neu zu sehen. Also hier vor allem in Bezug auf die Passagen, wo es um Opfer und Täter geht, um Aktiv und Passiv, um Akkusativ, ist natürlich klar, die Schuld drin ist im Wort, letztlich in der Wortgeschichte. Im DATIV. Im Geben und Nehmen, im NACHlassen, im ZURÜCKlassen, was dann andere wieder aufnehmen und weitertragen in ihrem Leben. (…) Das fand ich anregend. Eben. War auch für mich in dem Sinn nicht neu, weil ich das kenne. Das lernt man kennen, wenn man mit Menschen anderer Muttersprache zu tun hat, die sich in DEUTSCH versuchen oder IRGENDEINER Sprache. (…) Und was sich für mich darin ausdrückt, ist dann eine Art neues Selbstbewusstsein eines Menschen, der sagt: ›Wem gehört DEUTSCH. Deutsch gehört ALLEN, Deutsch gehört auch MIR, ich kann Bachmann-Preis.‹« (Minute 14:11-16:42)

Einerseits verschwimmt bei ihr die Sprache oder Sprachkompetenz der ›realen‹ Autor:innen mit der Sprachlichkeit ihrer literarischen Texte, wenn sie in Anspielung auf die sogenannte Gastarbeiterliteratur die »allerersten literarischen Gehversuche von Gastarbeitern […] in einer ECHTEN gebrochenen Sprache, mit einer ECHT defizienten Grammatik« aufruft und dann mit Blick auf Gardi hinzufügt »wie SEINE ist, die er ja auch mit Selbstbewusstsein hier kundgetan hat.«[27] Durch den Vergleich »wie SEINE« bezieht sie die Äußerungen zur Sprache »von Gastarbeitern« auch auf Gardi, wobei nicht klar ist, ob sie mit der Verwendung »ECHTEN« und »ECHT« Vorstellungen von Authentizität bemüht oder ob sie einen Unterschied markiert zwischen der »ECHTEN gebrochenen Sprache« in den ersten Texten von »Gastarbeitern« und der, die sie in dem Text von Gardi erkennt. Andererseits versucht sie, die sprachliche Gestaltung des Textes näher zu fassen, etwa »als poetisches Pidgin«, und zeigt sich wiederum enttäuscht, dass sich »alles auf Deutsch« abspielt und keine »Wörtlein Ivrid« vorkommen, dass Gardi nichts aus *seinem* »Native-Sprachraum« einarbeitet. Mit der anscheinend direkt an Gardi adressierten Formulierung »aus Ihrem Native-Sprachraum« nimmt sie eine Abgrenzung vor, weist ihm indirekt einen Platz zu und dabei schwingt die Vorstellung eines Hineingeborenseins in die Matrix von Nation und Sprache (vgl. Bonfiglio 2013: 29) mit. Mit »spielt sich alles auf Deutsch ab« klassifiziert sie den Text als ›deutsch‹, zugleich deuten ihre Äußerungen auf ein enges Verständnis von Mehrsprachigkeit als Gestaltungsmittel, als Verfahren in literarischen Texten hin. Auch sie verwendet die auf Abgrenzung angelegte, durch das »eigene« sogar noch verstärkte Formulierung »unsere eigene Sprache«,

27 Anzumerken ist, dass die sogenannte ›Gastarbeiterliteratur‹ nicht allein von als ›Gastarbeiter:innen‹ bezeichneten Menschen geschrieben wurde und sich darin auch – eben als Kunstsprachen mit je spezifischen Funktionen – Inszenierungen des sogenannten ›Gastarbeiterdeutsch‹ finden.

hebt aber primär den spezifischen, in Anspielung auf die deutsche Geschichte im Text hergestellten Blick *auf* die deutsche Sprache, der »die Gesetze unserer Grammatik« neu zu sehen lehre, hervor. Leicht paternalistisch bezieht sie dies auf eigene Erfahrungen »mit Menschen anderer Muttersprache […], die sich in DEUTSCH versuchen«, und äußert dann, wiederum auf die Sprachlichkeit des ›realen‹ Autors Gardi bezogen, in imitierender Aneignung und gleichzeitig Zuschreibung einer Sprechweise: »›Wem gehört DEUTSCH. Deutsch gehört ALLEN, Deutsch gehört auch MIR, ich kann Bachmann-Preis.‹«

Die deutlichste Gegenposition zu den Äußerungen von Feßmann nimmt Klaus Kastberger (ab Minute 18:37) ein, auch wenn er zunächst einräumt: »Ich tu mich vielleicht genauso schwer mit diesem Text oder kann ihn auch schwer einordnen, das war der Grund für mich, ihn zu nominieren.« Er verweist auf die Richtlinie zur Zuerkennung des Bachmann-Preises im Hinblick auf die einzureichenden Texte und entkoppelt sie von Standardsprachideologien:

> »Sie wissen alle, also das Einzige, was gegeben sein muss: er muss auf Deutsch geschrieben werden, es steht nicht in den Vorgaben, es muss gutes Deutsch sein, es müssen die Beistriche korrekt sein, sondern es muss einfach DEUTSCH sein. […] Deutsch war's ja.« (Minute 19:02-19:16)

Weiter betont er, dass man den Text sehr wohl mit ästhetischen Kategorien benennen könne und lenkt den Blick auf dessen formal-sprachliche Gestaltung als unabdingbare Voraussetzung für das darin Erzählte und Verhandelte. Er qualifiziert den Text einerseits diffus im Fremdheitsmuster ›exotisch‹, andererseits – mit Bezug auf Deleuze und Guattari und ihre Ausführungen in *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975) – als extrem politisch:

> »Ich glaub auch, dass der Text gerade DESHALB, weil er in diesem broken oder in diesem gebrochenen Deutsch ist, seine Qualitäten hat, also ich kann mir nicht vorstellen, dass ähnliche Inhalte, die dieser Text hat, in dieser Dichtheit sich rüberbringen ließen, wenn der korrektes DEUTSCH wäre, wenn es eine Muttersprache wär. Das heißt er braucht die Voraussetzungen dieses gebrochenen Textes FUNDAMENTAL für das, was er sagt, und das macht die Dichtigkeit und die Vielfältigkeit dieses Textes aus. […] Natürlich ist das eine extreme Untersuchung der Fragen von Identität. Was ist Identität? Ich hab die falschen Kleider, ich tausch die Rollen zwischen Mann und Frau. […] Ich stell mir die Frage ›Was bin ich eigentlich?‹ ›Bin ich ein Jude, bin ich ein Palästinenser?‹ ›Was heißt es, wenn ich sozusagen mit meiner Mutter, die aus Israel kommt, nach Deutschland komme?‹ Es wird ja alles anzitiert, und wir haben's ja gehört. Und es ist ja ganz ganz zart nur angedeutet. Da sind ja so viele Themen drin, da ist ja die ganze Geschichte des 20. Jahrhunderts drinnen. Einfach: deutsche Krähen, drum reagieren wir ja drauf. Und ich glaub der Text BRAUCHT diese Form natürlich, um diese ganze Dichtheit auch darzustel-

> len. ICH glaube, dass das ein extrem politischer Text ist in DER Form wie Deleuze und Guattari eine ›kleine Literatur‹ definiert hat. Also Ausgangspunkt dort war Kafka. Er sagt […], wenn man in einer tschechischsprachigen Umgebung Deutsch schreibt, dann ist das eine kleine Literatur und alle formalen Fragen werden automatisch politische Fragen. Und nun kommt Tomer Gardi aus Israel, schreibt dort einen deutschen Text. Es ist ja auch ein Text, der nicht sozusagen als Stadtschreiber in Graz erschienen ist. […] Es ist ein unglaublich exotischer Text. Viel exotischer als alle Texte, die ich bislang gehört habe, ist dieser Text. Also ich glaub, das ist ein wirklich EXTREM politischer Text, der aber Politik auf formaler Ebene abhandelt.« (Minute 19:17-21:20)

Mit der Formulierung »Statement« betont Kastberger die kulturpolitische Implikation (vgl. Dembeck/Parr 2017: 11) des Textes.[28] Er übernimmt zwar die Vorstellung »sprachlicher Integration«, hinterfragt aber den Maßstab (mutter-)sprachlicher Korrektheit als Zulassungsvoraussetzung zum deutschsprachigen Literaturbetrieb. Er versucht die Sprache des Textes über ihre Beurteilung nach Normen der Standardsprachlichkeit hinaus in ihrer Wirksamkeit zu fassen und bemüht den Topos der Bereicherung der deutschen Sprache:

> »Es ist natürlich ein Statement irgendwie auch. Frau Feßmann hat es auch angesprochen: Wie gehen wir mit sprachlicher Integration um. Es zeigt ja, dass man nicht korrekt DEUTSCH werden kann, um ein vollständiges Mitglied des deutschsprachigen Literaturbetriebs zu sein. Es ist einfach eine völlig falsche Voraussetzung, wenn man glaubt irgendwie man müsste korrekt Deutsch können. Man müsste zuerst einmal alle Regeln beherrschen. […] Der Vorteil von dem Text ist ja: er bringt ja was Neues ins Deutsche rein. […] Und es ist ja nicht so, dass diese Sprache keine Beschreibungsfähigkeiten hätte, ganz im Gegenteil. Die Sprache ist sehr exakt, gerade deshalb, weil sie nicht korrekt ist. Für mich macht das viel klar und ist sehr detailliert und ich kann ihm wirklich nachfolgen auch in seiner Verfasstheit und auch in seinem Zusammenhang und da lernt man was Neues draus.« (Minute 21:30-22:35)

Das Erscheinen des Romans *broken german* einige Monate nach dem Bachmann-Wettbewerb nutzt Kastberger, um sich mit einem Artikel in *Die Zeit* noch einmal explizit zur Jurydiskussion in Klagenfurt zu positionieren – insbesondere gegenüber Vorstellungen von Sprachkorrektheit in Verbindung mit Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit:

---

28 Dembeck und Parr (2017: 11) verstehen diese als »eine Art kulturpolitische ›Agency‹ der literarischen Texte« und verstehen darunter »die Art und Weise, wie sie schon in ihrer sprachlichen Form, in ihrem Umgang mit Sprachdifferenz, kulturell und sozial wirken wollen«.

> »Wenigstens in der Literatur sollten wir uns Diskussionen über Einwanderungsbedingungen ersparen. […] An keiner Grenze der Welt lassen sich Veränderungen aufhalten, die die Gegenwart selbst an der Sprache und an der Literatur bewirkt. An welche Grenze wollten sich die Wächter eines guten, richtigen und ordentlichen Deutsch heute auch hinstellen? Wie sähen ihre Barrikaden und Fangzäune aus? Mit welchen Quoten und Kriterien wollten sie operieren?« (Kastberger 2016)

Sechs Jahre später, im Jahr 2022, erhält Tomer Gardi für seinen neuen Roman *Runde Sache*, dessen ersten Teil er erneut in einer »broken german«-Erzählstimme gestaltet und dessen zweiten Teil er auf Hebräisch verfasst hat – letzterer erscheint in dem Buch in der deutschen Übersetzung von Anne Birkenhof –, den Preis der Leipziger Buchmesse. Das darf distinktionsstrategisch als weiterer Coup gelten, zumal Gardi sich beim Bachmann-Wettbewerb, bei strenger Auslegung der Teilnahmekriterien, mit einem Auszug aus dem zweiten Teil des Romans, also einer Übersetzung, nicht hätte vorstellen können.[29]

In beiden exemplarisch herangezogenen Jurydiskussionen anlässlich einer Literaturpreisvergabe wird also die Sprachenfrage gestellt und verhandelt, jedoch werden unterschiedliche Bezüge aufgemacht. Erkennbar sind zwei Pole, zwischen denen sich solche Verhandlungen tendenziell bewegen. Im Falle von Lipuš geht es darum, ob innerhalb eines Territoriums oder eines sozialen, öffentlichen Raums neben der als ›offiziell‹ vorausgesetzten noch andere Sprachen als Literatursprachen, konkret in Bezug auf in Österreich vergebene Literaturpreise, akzeptiert und ob auch in Übersetzung vorliegende Werke beurteilt und ausgezeichnet werden können bzw. sollen. Über Gardi – und weniger über seinen Text – wird sprachideologisch diskutiert, welche Rolle die Sprachkompetenz von Autor:innen in der deutschen Sprache im Hinblick auf die Zugangsvoraussetzungen zu einem Literaturwettbewerb und insgesamt zum literarischen Feld sowie für die Einschätzung, Beurteilbarkeit und Akzeptanz ihrer Werke spielt, wobei die implizite Normvorstellung ansatzweise infrage gestellt wird. Die Sprachkompetenz und Herkunft des Autors akzentuierend, wird zudem die Frage relevant gesetzt, ab wann man im Hinblick auf einen Text von einer Kunstsprache sprechen kann. Im Sprechen über den Autor Gardi manifestieren sich mit Einsprachigkeitsideologien verbundene und im Literaturbetrieb wiederkehrende, auf Standardsprachideologien fußende Vorstellungen von Sprachkorrektheit. Einem ideologisierten Konzept von Muttersprache folgend, wird die Frage

29 In der Jurybegründung heißt es u.a., Gardi spiele »kunstvoll wie dreist mit Lesegewohnheiten und Erwartungen an einen Roman, zumal an einen deutschsprachigen«, und hinterfrage »unser Bedürfnis nach Korrektheit und Geradlinigkeit ebenso wie ästhetische Normen. Dahinter lauert die bittere Frage, wie es einem Menschen überhaupt gelingen kann, seine eigene Sprache zu finden.« Leipziger Buchmesse: News, 17.03.2023. https://www.leipziger-buchmesse.de/de/news/ausgezeichnet-mit-dem-preis-der-leipziger-buchmesse-2022-tomer-gardi-uljana-wolf-und-anne-weber (abger.: 01.03.2025).

des Sprachbesitzes im Zusammenhang mit der Legitimität von Autorschaft aufgerufen, zu der sich schon Maja Haderlap in ihrer 2014, also zwei Jahre zuvor, gehaltenen Klagenfurter Rede zur Literatur in spezifischer Weise positioniert hat (siehe Kap. 3.2.2).[30] In beiden Fallbeispielen ließen sich die später zugesprochenen Preise als ein Indikator dafür ansehen, dass das jeweils zum symbolischen Tausch angebotene sprachliche und literarische Produkt im Zuge medienwirksamer Verhandlungen der Akteur:innen im Feld über eine Auszeichnung in Anerkennung umgewandelt werden kann. Die beiden ›Störfälle‹ führen also durch eine Irritation im »sichere[n] Gelände der Literatur« (Jurorin Keller) zu einer je singulären Anpassung der kulturellen Verarbeitungsroutinen.

Allein in der vermehrten Teilnahme von wie auch immer als ›anders‹ bezeichneten Autor:innen (›nicht-deutscher Muttersprache/Erstsprache‹, ›eingewandert‹, ›minoritär‹ o.ä.) an Literaturwettbewerben oder in der Tatsache, dass ihnen inzwischen die wichtigsten Literaturpreise zuerkannt werden, bereits eine Auflösung des »*monolingual paradigm* in der deutschsprachigen Literatur« (Vlasta 2021: 77, Herv. i.O.) zu sehen,[31] zeugt von einer optimistischen Einschätzung der Wirkmacht

30 Im Hinblick auf das Sprechen *über* Autor:innen sei angemerkt, dass die Jurorin Insa Wilke in der Jurydiskussion zur Lesung von Martin Piekar während der 47. Tage der deutschsprachigen Literatur 2023 Unmut über sich selbst äußerte, dass sie »bei der Erzählerstimme Fehler korrigiert« und gedacht habe, »warum hat er die denn nicht redigiert«, um gleich darauf ihre Erkenntnis zur sprachlichen Gestaltung des Textes zu präsentieren: »Mir wird das jetzt klar, das hat zu tun auch mit der Rede am Schluss der Mutter. Wäre die Rede des Erzählers, des Sohnes, absolut REIN, man sieht ja, der kann sich ausdrücken, der benutzt sehr gewählte, sehr genaue emotionale Verben zum Beispiel. Die Fehler sind die Solidarisierung mit der Mutter. Sonst würde die wegkippen, sonst wär's ein Sprechen ÜBER die Mutter, ein Abwenden von der Mutter. Und er solidarisiert sich mit ihr.« Bachmann-Preis: Jurydiskussion Martin Piekar, Video, 30.06.2023 (ab Minute 06:23). https://bachmannpreis.orf.at/stories/3206647/(abger.: 01.03.2025). Wilke legt also mit ihrem ersten Impuls zur Fehlerkorrektur bei der Lektüre eine Annahme über die Sprachkompetenz des Autors offen, um dann ihre Deutung der ›bewussten‹ Gestaltung der »Rede des Erzählers« auszuführen. Mit der Formulierung »absolut rein« referiert sie unterschwellig auf den Mythos des *native speaker* im Zusammenhang mit der Vorstellung von ›Reinheit‹ und ›Perfektion‹. Piekar inszeniert in seinem Text, deutlich markiert durch direkte Figurenrede, eine spezifische Sprechweise der Mutterfigur. Er modelliert sie durch Schreibweisen, das Einweben polnischsprachiger Formulierungen etc. und setzt dies in seiner Lesung in Szene.

31 Vlasta (2021: 77) spricht dem Bachmann-Preis eine wichtige Rolle bei der Einführung und verstärkten Sichtbarmachung »anderssprachiger Autorinnen und Autoren in der deutschsprachigen Literatur« zu. Sie bezieht ›anderssprachig‹ auf solche, »deren Erstsprache nicht Deutsch ist bzw. die mehrsprachig sind« (ebd.) und nennt u.a., die jeweilige ›Anderssprachigkeit‹ und den Geburtsort hervorhebend, die Gewinnerinnen Emine Sevgi Özdamar (1991), Olga Martynowa (2013), Katja Petrowskaja (2013), Sharon Dodua Otoo (2016), Tanja Maljartschuk (2018) sowie die Teilnahme von Selim Özdogan, den sie fälschlicherweise als »gebürtige[n] Türke[n]« bezeichnet (ebd.). Gleichzeitig verweist sie auf die Wichtigkeit der Öffnung von Literaturpreisen, weil der Zugang zum literarischen Feld für diese Autor:innen schwie-

von Literaturpreisen. Dass in der Vergabe von Literaturpreisen überhaupt (noch) nachgehalten und hervorgehoben wird, ob und wie häufig sie an ›diese‹ Autor:innen vergeben werden, unterstreicht eher die feinen Differenzlinien im Literaturbetrieb, wie sie in den Diskussionen der exemplarisch ausgewählten Störfälle zum Ausdruck kommen, als sie zu verwischen.

2.2 Literatur(en) und Mehrsprachigkeit mit Bezug zu Kärnten/Koroška

Insbesondere über ihr Mitwirken als Redakteurin und zuletzt als Herausgeberin der Kultur- und Literaturzeitschrift *mladje* hat Maja Haderlap die Entwicklung der Literatur der Kärntner Slowen:innen und ihre Rezeption im österreichischen und slowenischen Kontext über einen langen Zeitraum mitverfolgt, reflektiert und sich in Artikeln dazu geäußert. Da Maja Haderlap die »regionale[-] slowenische[-] Literatur Kärntens« in ihrer Poetikvorlesung *Das Ich im Wir* rückblickend als ihre »erste literarische Verortung« (IW, 44) bezeichnet, wird sie im Folgenden vorgestellt. Die im vorangegangenen Kapitel als mehrdimensional ausgeführte Sprachenfrage erweist sich für die Autor:innen im (historischen) Kontext der Kärntner slowenischen Literatur zeitweise als eine politische, ethisch-moralische und sprachideologisch geprägte Frage in Bezug auf die Wahl der Schreibsprache(n). Zu einer Kontroverse entwickelt sich die in unterschiedlichen Formen eingespielte Kritik von Florjan Lipuš an Maja Haderlap, der ihr unter anderem vorwirft, ihren Roman *Engel des Vergessens* nicht auf Slowenisch geschrieben zu haben.

Die in diesem Kapitel entfalteten Zusammenhänge fließen explizit in die autorpoetischen Selbsterzählungen und Reflexionen von Maja Haderlap ein, die im dritten Kapitel analysiert werden.

2.2.1 Literaturkonzepte: die Literatur der Kärntner Slowen:innen

Literarische Phänomene, die mit dominanten Ordnungskategorien wie die der Nationalliteratur oder der deutschen, österreichischen oder slowenischen Literatur – je nach Kriterien ihrer jeweiligen Bestimmungen – konfligieren oder über sie hinausweisen oder zeitweise durch sie aus dem Blickfeld gerieten, werden im Zuge ihrer Wahrnehmung mit einer Vielfalt an Bezeichnungen belegt und damit Sondersparten zugeordnet, mit denen je Unterschiedliches bzw. Unterschiedenes akzentuiert wird. Auf diese Weise können sie, wie Amodeo (2009: 6f.) zu bedenken gibt, entweder »an einen kulturellen – und ästhetischen – Ort verlagert werden,

rig sei. Sie nennt u.a. Tomer Gardi, der erst nach vielen vergeblichen Versuchen einen Verlag fand, und verweist auf die Diskussion um seinen Auftritt beim Bachmann-Wettbewerb (ebd., S. 78).

der sich außerhalb, jenseits oder neben dem Ort befindet, der für die sogenannten ›Nationalliteraturen‹ vorgesehen ist, an einen ›anderen‹ Ort also«, oder sie können »als etwas Marginales, Minderes oder Exotisches, als etwas ›Anderes‹ also« in die jeweilige Nationalliteratur eingeschlossen werden. Das zeigt sich insbesondere an Begriffen wie ›Migrantenliteratur‹, ›Migrationsliteratur‹ oder ›Minderheitenliteratur‹, die in thematisch entsprechend ausgerichteten Publikationen bisweilen in einen Zusammenhang gestellt werden, ohne ebenfalls bestehende Unterschiede zu negieren.[32] Dies erfolgt meist in Bezug auf gesellschaftspolitische Machtverhältnisse und die Biographien von Autor:innen, konkret auch durch den Verweis auf die gemeinsame Erfahrung der Marginalisierung als einer »Erfahrung, nicht im Zentrum der Macht zu stehen, anders zu sein, weil anders wahrgenommen zu werden.« (Mitterer/Wintersteiner 2009: 11) In seinen Überlegungen zu Migrationsliteraturen und Minderheitenliteraturen differenziert Prunč (2008: 148) zwischen verschiedenen Gruppen von Minderheiten und weist darauf hin, dass es schwieriger sei »jene Minderheiten mit Migration in Zusammenhang zu bringen, die in Europa meist durch Friedensverträge und die territoriale Festschreibung der Machtansprüche der Nationalstaaten entstanden sind.« Für sie seien die geographische Grenzsituation und die historischen Belastungen durch umstrittene und umkämpfte Grenzen prägend. Zu diesem Typus zählt er z.B. die Kärntner Slowen:innen (ebd.). Abgesehen davon suggerieren all diese Sondersparten-Begriffe aus einer bestimmten Perspektive eine Abweichung und stellen den Versuch dar, eine Fülle ästhetisch, thematisch, historisch und politisch vielfältiger, oft divergenter Erscheinungen und Werke oder auch ihre Autor:innen unter einen gemeinsamen Oberbegriff zu subsumieren.[33]

---

32 In der Ausgabe der Zeitschrift *ide. informationen zur deutschdidaktik* zum Thema »›Kleine Literaturen‹ in Österreich« fassen die Herausgeber unter diesem Begriff die »literarischen Äußerungen von Angehörigen autochthoner Minderheiten wie die von Flüchtlingen und MigrantInnen, die in Österreich leben« (Griesmeyer/Wintersteiner 1996: 4), zusammen. Die Minderheitenliteratur spiele in Österreich, so Wintersteiner (2022: 146), im Gegensatz zur »bundesdeutschen Germanistik« eine wesentliche Rolle im interkulturellen Diskurs und der Begriff umfasse inzwischen »sowohl die Literatur der MigrantInnen wie der ethnischen Minderheiten«, was er als »Ausdruck eines bewussten Bündnisses zwischen diesen (in sehr unterschiedlicher Weise) marginalisierten Gruppen« versteht. In dem Band *Frauen unterwegs. Migrationsgeschichten in der Gegenwartsliteratur* sind gleich zwei Artikel zu Maja Haderlap enthalten mit der Erläuterung, »dass es AutorInnen gibt, die zwar über keinen Migrationshintergrund verfügen, aber als Angehörige einer nicht deutschsprachigen Volksgruppe am Rand des deutschen Sprachraums wie etwa die slowenisch sprechende Volksgruppe in Kärnten durchaus ähnliche Erfahrungen von Alterität und Ausgrenzung machen.« (Horváth/Katschthaler 2017: 8). – Die essentialistisch orientierte Bezeichnung »nicht deutschsprachige[-] Volksgruppe« in Bezug auf Kärntner Slowen:innen ist verwunderlich.

33 Die Diskussion über diese Begriffe und ihnen zugrunde zu legende Kriterien sowie darüber, ob mit ihnen eine eigenständige Literatur zu benennen oder von der Zugehörigkeit zu einer (wie auch immer gedachten) ›deutschsprachigen‹, ›deutschen‹, ›österreichischen‹ etc. Lite-

Nationalliteratur tritt als Ergebnis einer vielfältigen und über Selektionen gesteuerten Konstruktion seit dem 18. Jahrhundert hervor, so etwa durch die Beschränkung auf deutschsprachige Texte und die damit einhergehende Abkopplung von ebenfalls im »eigenen Land« verfassten oder erschienenen »anderssprachigen Texten« (Fohrmann 2004: 23f.). So beschwörten, wie Harth (2000: 349) ausführt, beide Elemente des Kompositums Einheitsvorstellungen, die nicht nur historischem Wandel unterworfen, sondern überhaupt mit der Vielfalt empirischer Erscheinungen nicht im Einklang seien. Durch Herstellungen von Nationalliteraturen zur Profilierung und Abgrenzung eines ›Eigenen‹ ist in Vergessenheit geraten, »dass die disziplinär gepflegten europäischen ›Nationalliteraturen‹ einem mehrsprachigen und national indifferenten Zusammenhang entstammen.« (Gramling 2016b: 138) Zudem überdeckt das Konzept einer monolingualen Nationalliteratur, dass politische Territorien nie mit sprachlich, kulturell und literarisch homogenen Regionen zusammenfielen und Literaturen schon immer, auch in ihrer weiteren nationalen Entwicklung, in ständigem Austausch miteinander standen und stehen (vgl. Esselborn 2007: 9).[34] Wann immer die historisch bedingte Kategorie einer monolingual imaginierten Nationalliteratur (nach)wirkt(e), erfahren Mehrsprachigkeit und Übersetzung »eine Auslagerung an die Peripherien der nationalen Ordnung« (Kilchmann 2019: 79), obwohl zu allen Zeiten mehrsprachige Texte entstanden und Schriftsteller:innen in mehreren Sprachen schrieben. Mit Kategorien, die von Zuordnungslogiken der Werke zu einer Sprache und Literatur, von Klassifizierungen nach national gedachten, abgegrenzten Literaturen ausgehen, sind diese immer nur bedingt zu erfassen. Während die Literaturwissenschaft traditionelle Konzepte einer einzelsprachlichen (National-)Philologie über komparatistische Zugänge sowie Interkulturalität, Transkulturalität und Mehrsprachigkeit als Forschungsparadigmen längst erweitert hat, funktioniert der Literaturmarkt noch weitgehend nach nationalen Denkmustern, was sich nicht zuletzt in Ausrichtungen von Buchmessen mit Präsentationen von Gastländern zeigt. Und auch in der breiteren literarischen Öffentlichkeit sowie in feldinternen Aushandlungsprozessen scheint

ratur auszugehen ist, hält an. – Dies schließt Überlegungen, ob jeweilige Zuordnungen als Ausschluss und Marginalisierung oder als Einbezug oder Vereinnahmung zu werten sind, ein. Siehe dazu z.B. Pabis (2018), Blioumi (2021) und Hartmann (2021). Darüber hinaus sind Begriffsbildungen zu verzeichnen, die Einordnungen nach nationalphilologischen Kategorien und sprachlich-territorialen Grenzen ganz zu überwinden suchen wie etwa »Literaturen ohne festen Wohnsitz« (Ette 2005).

34 Siehe dazu z.B. die dreibändige Studie *Text-Ränder. Die kulturelle Vielfalt Ostmitteleuropas als Darstellungsproblem deutscher Literatur* von Joachimsthaler (2011). Zur historischen Rekonstruktion und Visualisierung von mehrsprachiger Literatur innerhalb einsprachiger und nationaler Literaturgeschichten über Sprachbiographien, mehrsprachige Textgenesen und linguistisch diverse historische Literaturgemeinschaften und -netzwerke siehe Mende (2024).

ein Sprachdenken, »geprägt durch die selbstverständliche konsolidierte *Einsprachigkeitskonzeption*« (Ehlich 2006: 20, Herv. i.O.), die ihrerseits durch das Konzept der Nation bestimmt ist, immer wieder durch. Somit erscheint die Einschätzung von Schmeling und Schmitz-Emans (2002: 27), das Konzept der Nationalsprachen und Nationalliteraturen sei zusammen »mit dem historisch stark belasteten Konzept wohldefinierter nationaler Identitäten« im Laufe des 20. Jahrhunderts obsolet geworden, illusorisch. Gramling (2016a: 3) zeigt auf, dass und wie *monolingualism* mit den subtilsten politischen Strukturen der Gegenwart verwoben ist und so lautet eine seiner Thesen: »Whether monolingualism ›exists‹ is a less crucial question than whether, when and under what auspices it is operative or effective.« (Ebd., S. 93)

Die »Wirkmächtigkeit homogenisierender nationaler Ideen« konstatieren Leben und Koron (2019: 11) trotz »ihrer gewachsenen sprachlichen Vielfalt« auch für Österreich und Slowenien – nicht zu übersehen sei »hier die Hegemonie des Deutschen, dort die Hegemonie des Slowenischen«, die in beiden Ländern lange Zeit dazu geführt habe, dass »Minderheiten-, Migrations- anderssprachige oder mehrsprachige Literaturen« kaum Beachtung fanden. ›Kärntner slowenische Literatur‹, ›slowenische Literatur in Kärnten‹ oder – eher personen- bzw. gruppenbezogen – ›Literatur der Kärntner Slowen:innen‹ sind Bezeichnungen für die zumeist sowohl dem österreichischen als auch dem slowenischen literarischen Feld zugerechnete »literarische Produktion der slowenischen Minderheit in Kärnten« (Leben 2019: 64). Jedoch handelt es sich auch um eine Literatur, die sich als eine der Literaturen der Alpen-Adria-Region »allen nationalen Vereinnahmungsversuchen entzieht« (Strutz/Zima 1996: 15). Als eine ›Minderheitenliteratur‹ gilt sie seit dem Ende der Habsburgermonarchie (vgl. Graf 2010: 221). Es gibt also unterschiedliche Einordnungen. Mit dem Verweis auf die Problematik (kultur-)politischer und nationaler Zuordnungsbestrebungen betont Haderlap (1996: 17) die »doppelte[-] Randlage«, in der sich die slowenische Literatur in Kärnten mit den neuen Grenzziehungen entwickelt habe. Diese spiegele sich sowohl in der slowenischen als auch in der österreichischen literaturwissenschaftlichen Rezeption wider – je nach politischer Lage in ihrer Vereinnahmung oder Ausgrenzung.

Die slowenische Literaturwissenschaft habe, wie Haderlap in ihrer Poetikvorlesung ausführt, von Anfang an »die Position der nationalen Literaturgeschichtsschreiberin« (IW, 47) eingenommen. In Slowenien gilt die Literatur der Kärntner Slowen:innen aufgrund sprachlicher, kultureller, ethnischer und historischer Gemeinsamkeiten als integraler Teil des auch von der slowenischen Literaturgeschichte vermittelten Konzepts der ›gesamtslowenischen Literatur‹ (vgl. Leben 2019: 64). Paternu (1991: 154) kennzeichnet sie z.B. als »eine der regionalen Spielarten der gesamtslowenischen literarischen Kultur«, stellt aber als Besonderheit das »*Kärntner Sprachtrauma*« (ebd., S. 160, Herv. i.O.) heraus. Bis heute verbreitet ist das in den 1980er Jahren verstärkt diskutierte »kulturpolitische[-] Konzept des ›gemeinsamen‹ oder ›einheitlichen slowenischen Kulturraums‹ (skupni/enotni

slovenski kulturni prostor)« (Kohl u.a. 2021: 39). Zugleich existieren Abgrenzung markierende Begrifflichkeiten. Lang gehalten habe sich, so Haderlap (IW, 48f.), der 1971 von dem Literaturhistoriker Jože Pogačnik eingeführte Begriff *zamejska literatura* (Literatur hinter der Grenze), der aufgrund seiner Doppeldeutigkeit – er sei auch übersetzbar mit ›beschränkte oder hinterwäldlerische Literatur‹ – eine paternalistische Sicht auf die Kärntner slowenische Literatur verdeutliche. Kohl, Köstler, Leben und Srienc (2021: 153) zufolge ist in der slowenischen Gesellschaft nach wie vor die »Gleichung ›slowenische Literatur = Literatur in slowenischer Sprache‹« fest verankert und Kärntner slowenischen Autor:innen wird, selbst wenn sie auf Slowenisch schreiben, »ein gewisser Exotenstatus« zugeschrieben (ebd., S. 156). Inzwischen zeichnet sich jedoch eine Neuausrichtung des Begriffs der slowenischen Literatur ab. Leben und Koron (2019: 14) verweisen im Rückgriff auf Hladnik (2013) auf eine aktuellere Diskussion um den Begriff. Er sei breiter zu fassen und das Slowenische als Sprache des Originals könne kein Schlüsselkriterium mehr für die Einordnung eines Textes als ›slowenische Literatur‹ sein. Vielmehr seien auch Übersetzungen ins oder aus dem Slowenische(n) und anderssprachige Literatur slowenischer oder anderer Autor:innen, die in Slowenien gelesen werden, zu berücksichtigen. Ein Indikator dafür, dass diese Diskussion schon Wirksamkeit in der Praxis entfaltet und sich die Einordnung eines Werks nicht mehr so stark nach dem Kriterium der einen Sprache bzw. der Originalsprache richtet, ist die Auswahl des Romans *Engel des Vergessens* von Maja Haderlap als Pflichtlektüre im Fach Slowenisch für die Zentralmatura in Slowenien, und zwar in seiner 2012 erschienenen Übersetzung ins Slowenische von Štefan Vevar (*Angel pozabe*). – Darauf weist Maja Haderlap selbst in ihrer Poetikvorlesung (IW, 63) hin. Der übersetzte Roman hat also Eingang in den Bildungskanon gefunden.

Von der Germanistik wurde die slowenische Literatur in Kärnten zunächst kaum wahrgenommen und eher der Slawistik zugewiesen (vgl. Haderlap 1996: 17). Erhöhte Aufmerksamkeit erzeugte vor allem die Veröffentlichung des Romans *Zmote dijaka Tjaža* (1972) von Florjan Lipuš in der deutschen Übersetzung *Der Zögling Tjaž* im Jahr 1981 (vgl. Hafner 2009: 140). Eine weitere Öffnung und Sichtbarkeit zeichnete sich erst ab den 1990er Jahren ab. Als ein Anstoß gilt die von Gerald Kurdoğlu Nitsche herausgegebene Anthologie *Österreichische Lyrik und kein Wort Deutsch* (1990), die Texte diverser »Minoritäten« (Mitterer/Wintersteiner 2009: 11), darunter der Kärntner Slowen:innen, enthält. Sie habe zu einer kritischen Reflexion des bis dahin in den Literaturgeschichten und Überblicksdarstellungen kolportierten Verständnisses der österreichischen Literatur »ausschließlich als die deutschsprachige Literatur Österreichs« beigetragen (ebd.). Als weitere Faktoren, die den Blick auf die Literatur(en) erweiterten, nennen Leben und Koron (2019: 12f.) neben der regen literarischen Produktion die slowenischen bzw. zweisprachigen Kärntner Verlage, die auf-

kommende Übersetzungstätigkeit sowie die intensivierten komparatistischen und literaturpädagogischen Forschungen im Bereich literarischer Mehrsprachigkeit.[35]

In den untersuchten Epitexten greift Maja Haderlap mehrfach mit Bezug zu ihren ersten Gedichtbänden *Žalik pesmi*, *Bajalice* und *Gedichte – Pesmi – Poems* diese wechselhaften Rezeptionsbedingungen der slowenischen Literatur Kärntens auf (siehe Kap. 3.2). Sie habe »inmitten großer nationalsprachlicher Literaturen eine Eigenständigkeit« behauptet (IW, 44). Fester etablieren konnte sie sich jedoch erst in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Zum Neuansatz der slowenischen Kultur und Literatur in Kärnten war Strutz (1998: 19f.) zufolge zunächst ein »möglichst breites volksbildnerisches Konzept« gefragt, verlegt wurden vorwiegend volkstümliche Erzählungen. In Abkehr davon und in »Opposition gegen den herrschenden Kulturbetrieb« habe sich mit der Gründung der Zeitschrift *mladje* durch Florjan Lipuš, Erich Prunč und Karel Smolle im Jahr 1960 eine nach ästhetischer Innovation und neuen Schreibweisen strebende moderne Kärntner slowenische Literatur herausgebildet (ebd., S. 22). Neben Publikationsmöglichkeiten bot *mladje* ein wichtiges Forum »des literarischen Dialogs, des Experiments, der Kritik und der kulturpolitischen Reflexion« (Amann/Strutz 2000: 9) und ermöglichte einzelnen Autor:innen eine überregionale Profilierung (Strutz 1998: 27). Mit der Gründung der Zeitschriften *mladje* und *manuskripte* im Jahr 1960 seien zudem Voraussetzungen für den »Austausch zwischen der jungen deutschsprachigen und slowenischen Literatur« geschaffen worden, vor allem zur Regionalismusthematik, zur Frage des literarischen Engagements und zum Verhältnis von Tradition und Moderne (ebd., S. 18). Die slowenische Minderheit in Kärnten hatte gegenüber anderen autochthonen Volksgruppen den Vorteil, über ein Netz eigener literarischer Institutionen zu verfügen, wie den 1976 gegründeten Verband slowenischer Schriftsteller, die Verlage Mohorjeva/Hermagoras, Drava, ab 1987 auch Wieser – und eben die Zeitschrift *mladje* (vgl. Kohl u.a. 2021: 42).

Für Florjan Lipuš war die *mladje*-Literatur, wie es aus seinen frühen kulturpolitischen Essays hervorgeht, »von Anfang an eine Angelegenheit des ›Volkes‹«, an das der Schriftsteller unverbrüchlich gebunden sei (ebd., S. 28). Lipuš referiert vermutlich implizit auf Kafka, der sich in seinen Tagebüchern intensiv mit der tschechischen Literatur und der jiddischen Literatur beschäftigt hat. Darin habe Kafka, so Wintersteiner (2022: 148), »gleichsam als Nebenprodukt«, den Begriff der Kleinen Literaturen[36] erfunden, mit dem er die besondere gesellschaftliche Bedeutung, die

35 Ausführlicher zu der Entwicklung der slowenischen Literatur in Kärnten, der Literaturgeschichtsschreibung und den wichtigsten Publikationsmedien siehe Strutz (1998: 11–32) sowie Kohl, Köstler, Leben und Srienc (2021: 19–44).

36 Für einen kritischen Überblick über die Begrifflichkeiten und Forschungen zu den Kleinen Literaturen siehe Glesener (2019).

der Literatur kleiner Völker und Sprachgruppen zukommt, fasse und ihre »nationale Mission« formuliere (ebd., S. 148f.). In seinem Tagebuch notiert Kafka am 25. Dezember 1911:

> »[…] die Literatur ist weniger eine Angelegenheit der Literaturgeschichte als Angelegenheit des Volkes und darum ist sie, wenn auch nicht rein, so doch sicher aufgehoben. Denn die Anforderungen, die das Nationalbewußtsein innerhalb eines kleinen Volkes an den Einzelnen stellt, bringen es mit sich, daß jeder immer bereit sein muß, den auf ihn entfallenden Teil der Literatur zu kennen, zu tragen, zu verfechten und jedenfalls zu verfechten, wenn er ihn auch nicht kennt und trägt.« (Kafka 1951: 208)

In seinem Tagebuch verweist Kafka trotz seiner Faszination für die gestiegene Bedeutung und Unverzichtbarkeit »der Literatur für die kleinen Nationen« gleichzeitig auf »ihre Schattenseite, die ausschließliche Fixierung auf sich selbst.« (Wintersteiner 2022: 149) Die Zeitschrift *mladje* stellte für Lipuš »ein nationalkulturell bewahrendes Medium neuer Prägung« (zit.n. Strutz 1998: 24) dar – nicht im Sinne folkloristischer Tradition, von der man sich in der Zeitschrift deutlich abzugrenzen suchte, sondern eher emanzipatorisch als »ein ideologiekritisches Reflexions- und Publikationsmedium für literarische Experimente« (ebd., S. 25). So ging es Lipuš also einerseits um Spracherneuerung, darum, das Slowenische als Literatursprache neu zu erfinden (vgl. Ammann/Strutz 2000: 18), andererseits um Spracherhalt, den Erhalt der slowenischen Sprache, der für ihn die Voraussetzung für den Fortbestand der Volksgruppe darstellt. Dies ist, wie auch in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Großen Österreichischen Staatspreises für Literatur erkennbar (siehe Kap. 2.1), mit einer »konsequenten Orientierung am Paradigma der Muttersprache« (Kohl u.a. 2021: 37) verbunden.[37] Unter dem Einfluss von Janko Messer entwickelte sich *mladje* in Richtung der engagierten Literatur und neben literarischen Beiträgen und Literaturkritik rückten stärker auch politische, sprach- und gesellschaftswissenschaftliche Fragestellungen in den Blick (vgl. Hafner 2016: 317). Wie

37 Zu den variierenden Positionierungen von Florjan Lipuš in seinen kulturpolitischen Artikeln im Hinblick auf die Bindung des literarischen Schaffens an die Verantwortung für die Volksgruppe einerseits und auf individuelle Autorschaft andererseits siehe Kohl, Köstler, Leben und Srienc (2021: 27–37). Lipuš habe sich z.B. in seiner programmatischen Erklärung *Zum literarischen Selbstverständnis und zur Perspektive: Wie produziere ich als slowenischer Autor in Kärnten?* (2000) als »literarischer Einzelgänger« positioniert und betont, dass er »weder für die Volksgruppe im Land noch wegen ihr noch für ein Volksganzes« schreibe, sondern nur »wegen sich selbst und für sich« (ebd., S. 36). Darüber hinaus zeichne sich die Literatur von Lipuš trotz seiner Orientierung an der Muttersprache durch »ein hohes Maß an innersprachlicher Mehrsprachigkeit« aus (ebd., S. 37).

Strutz (1998: 26) betont, folgten die *mladje*-Autor:innen recht unterschiedlichen ästhetischen und poetischen Konzepten, ab 1981 übernahm eine »Interessengemeinschaft« der um 1960 geborenen Generation, die zum größten Teil aus dem slowenischen Gymnasium in Klagenfurt hervorging, darunter Jani Oswald und Maja Haderlap, später auch Florjan Hafner und Cvetka Lipuš.

Im Kontext dieser Entwicklungen der Literatur der Kärntner Slowen:innen, die stark von historischen, gesellschafts- und (kultur-)politischen Einflüssen geprägt ist, formuliert Maja Haderlap in ihrem 1996 erschienenen Artikel *Von den Mühen des Verschwindens* einen Zwiespalt, in dem sich die jüngere Generation der Autor:innen befinde, und greift dazu einen Gedanken Peter Handkes »von der Vereinzelung des Sprechers, der zugleich der Sprecher seines vom Verschwinden bedrohten Volkes wird« (Haderlap 1996: 27), auf. Sie bezieht ihn auf neue Rahmenbedingungen, die zu Veränderungen in der literarischen Praxis und dadurch im Selbstverständnis der Autor:innen führen, und stellt diese Praxis als eine mit der Zweisprachigkeit verbundene Identitätskrise dar. Diese resultiert aus der Loslösung von der (selbst)auferlegten Verantwortlichkeit für die (keineswegs so homogene) Gruppe, von der Bindung des literarischen Schaffens allein an die slowenische Sprache und aus der individuellen Entfaltung des eigenen (zweisprachigen) Schreibens in zunehmend heterogenen, aber noch von Grenzziehungen geprägten Lebenswelten. Diese Generation schreibe:

> »nicht mehr aus dem Bewußtsein heraus, Sprecher eines Volkes sein zu müssen. Auf das historische und politische Phänomen des Verschwindens der Volksgruppe reagieren die jüngeren slowenischen AutorInnen mit einer neuen, speziellen Ästhetik des Verschwindens. Sie bringen sich als slowenische AutorInnen zum Verschwinden. Das heißt, sie schreiben in beiden Sprachen und verlieren als zweisprachige Autoren zunehmend das Bewußtsein, einer Volksgruppe oder einer Nation anzugehören. Sie müssen ohne Vermittler oder Entdecker auskommen und übernehmen zumeist selber die Rolle des Übersetzers und Vermittlers. Das hat für die Existenz einer slowenischsprachigen Literatur in Österreich, aber auch für das Selbstverständnis der AutorInnen weiterreichende Folgen.
> Die literarische Zweisprachigkeit ist verbunden mit einer tiefen Krise der Identität, die weit über eine literarische Krise hinausgeht. Man macht die Erfahrung, daß jede Sprache, wie auch jegliche Zugehörigkeit nach Ausschließlichkeit verlangt. Daß vor allem aber das literarische Schreiben nach Ausschließlichkeit verlangt. Politische Grenzziehungen werden plötzlich privat. Lebensgeschichten sind verbunden mit kulturellen, mit sprachlichen Zäsuren, man muß Freunde oder Wegbegleiter an den Sprachgrenzen zurücklassen. Was individuell als Einheit empfunden wird, ist gesellschaftlich und politisch geteilt und gespalten. Die jüngere Generation […] fühlt sich tendenziell aus beiden Sprach- und Literaturräumen ausgeschlossen und in beiden Sprachen inkompetent.« (Ebd.)

Die hier geschilderte Erfahrung greift Maja Haderlap in ihrem Essay *Meine Sprache* in rückblickenden Darstellungen ihrer eigenen Sprachbiographie und ihrer Genese als Schriftstellerin in veränderter Form wieder auf (siehe Kap. 3.2.1). In ihrem Artikel *Von den Mühen des Verschwindens* plädiert sie auch schon, in Anlehnung an Strutz (1998 [1989]), für die Notwendigkeit, die slowenische Literatur in Kärnten als eine dialogische, interkulturelle und die österreichische Literaturgeschichte unter Einbeziehung ihrer »multinationalen und interkulturellen Traditionen und Aspekte« zu erfassen (Haderlap 1996: 16). Einen regionalen komparatistischen Ansatz verfolgt Strutz (1992: 294–331) selbst, um eine Verengung und Limitierung durch ›Nation‹ oder ›Staat‹ als Bezugsgröße von Literatur zu überwinden. Er strebt eine den einzelliterarischen und einzelsprachlichen Bereich überschreitende, regional und interkulturell vergleichende Betrachtungsweise an und fokussiert auf die Literaturen des Alpen-Adria-Raums, um ihrer kulturellen und sprachlichen Polyphonie gerecht zu werden. In ihrer Zeit als verantwortliche Redakteurin der Zeitschrift *mladje* habe auch Maja Haderlap, so Strutz (1998: 27), den Versuch unternommen, ein regionalspezifisches Profil für die Zeitschrift zu entwickeln und sie »zu einem literarischen und kulturkritischen Forum der slowenischen Literaturen in Friaul-Julisch Venetien und Kärnten« auszubauen. Dazu kam es jedoch nicht mehr durch die Einstellung von *mladje* im Jahr 1991.[38]

Mit dem Ende der Zeitschrift wird auch der bisherige Bezugsrahmen der Literatur der Kärntner Slowen:innen infrage gestellt (vgl. Srienc 2019: 97). Durch den seither erweiterten, über- und interregionalen Distributions- und Rezeptionsraum sei es Strutz (1998: 28) zufolge zu einer Entregionalisierung gekommen und die Tendenz, in zwei Sprachen oder mehrsprachig zu schreiben, verleihe der Kärntner Gegenwartsliteratur »eine neue Qualität der Polyfonie« (ebd., S. 31). Zunehmende Migration sowie die Entwicklung neuer Medien und digitaler Kommunikationstechnologien beförderten diese Entwicklung, sodass nun auch »die Bedeutung des offenbar zusehends inadäquaten Begriffs einer ›Kärntner slowenischen Literatur‹ neu verhandelt werden« muss (Srienc 2019: 98). Für die literarische Praxis der nach 1983 geborenen Generation werden vor allem an den Ort, Kärnten, und die Sprache, Slowenisch, gebundene Konzepte inkonsistent und obsolet (ebd., S. 100). Vor diesem Hintergrund wurde das »Modell des »überregionalen literarischen Interaktionsraums« (Leben 2019: 63) mit einem Bezug zu literarischer Mehrsprachigkeit entwickelt. Es knüpft an die Beobachtung der Entregionalisierung von Strutz an und versteht sich vor dem Hintergrund der sozialen Veränderungen und

38 Dieser Aspekt fließt auch in ihren 2011 erschienenen Roman *Engel des Vergessens* ein. Darin äußert die Ich-Erzählerin: »Noch träume ich davon, das erstarrte Gespräch zwischen den Slowenen diesseits und jenseits der Grenze zu beleben, und beginne in Kärnten an dem Plan einer grenzüberschreitenden literarischen und kulturpolitischen Zeitschrift zu arbeiten, aber das Projekt scheitert.« (Haderlap 2011: 230)

der gesteigerten Mobilität der Autor:innen als eine Erweiterung. Da sich nur noch bedingt von ›der‹ oder ›einer‹ Kärntner slowenischen Literatur sprechen und sie sich nicht mehr nur »als Produkt einer ethnischen, sprachlichen, regional verankerten Minderheit […] an den Schnittstellen des österreichischen und des slowenischen Literatursystems« beschreiben und verorten lasse (ebd., S. 65), solle das Modell

> »einen grundsätzlich abstrakten, offenen, transnationalen Raum bezeichnen, als dessen Teil die Literatur der Kärntner Slowen_innen erachtet werden kann, die nicht allein auf das regionale zweisprachige, das österreichische und das slowenische literarische Feld beschränkt ist, sondern produktiv wie rezeptiv weit über den regionalen Zusammenhang hinausreicht.« (Ebd. S. 66)

Im Jahr 2023 war Österreich Gastland auf der Leipziger Buchmesse und Slowenien auf der Frankfurter Buchmesse. Dies nahm das Literaturhaus Wien, mit Beteiligung von Katja Gasser und Miha Kovac, Kuratorin und Kurator der jeweiligen Messeauftritte, sowie der Autorin Ana Marwan, Bachmann-Preisträgerin 2022, zum Anlass für ein Gespräch »über die Sinnhaftigkeit nationaler Zuordnung von Literatur«.[39] Das ist darauf zurückzuführen, dass insbesondere Länderschwerpunkte auf einer Buchmesse Fragen der (Re-)Präsentation von Literatur und Zugehörigkeiten von Autor:innen über jenen Bezug zur Kategorie ›Land‹ aufwerfen und zur »Selbstinszenierung von Nationalkultur« (Bosshard 2014) verleiten. Die Einladung Ana Marwans zu dem Gespräch im Literaturhaus Wien, angekündigt über die Motti der Gastländer *meaoiswiamia & Waben der Worte*, wird essentialistisch damit begründet, dass sie »Teil sowohl des einen wie des anderen Gastlandauftritts« sei und ergänzt: »zwei Sprachen, zwei Kulturen gehen mitten durch ihr Leben, mitten durch ihr Schreiben.«[40] Auch Maja Haderlap findet im Sinne von Mehrfach-Zugehörigkeiten in beiden Gastland-Selbstdarstellungen einen Platz. Zum einen hat die Javna agencija za knjigo Republike Slovenije, die slowenische Buchagentur, in Vorbereitung auf den Gastlandauftritt auf der Frankfurter Buchmesse das Videoportrait *Maja Haderlap/Schriftstellerin* produziert und veröffentlicht.[41] In diesem Portrait betont Haderlap die unterschwellige Präsenz beider Sprachen in ihrem Schreiben. Zum anderen ist Haderlap auf der Homepage, die für den Gastlandauftritt Österreichs unter dem Motto »›meaoiswiamia‹, sprich ›mehr als wir‹« auf der Leipziger Buchmesse eingerichtet wurde, mit einem Portrait in der Reihe *Wer ist*

39 Leipziger Buchmesse: Gastland Österreich: meaoiswiamia & Waben der Worte, Veranstaltung im Literaturhaus Wien, 25.01.2023. https://gastland-leipzig23.at/event/meaoiswiamia-waben-der-worte/(abger.: 01.03.2025).

40 Wie Anm. 39.

41 Javna agencija za knjigo Republike Slovenije: Maja Haderlap/Schriftstellerin, Videoportrait, 18.05.2023. https://www.youtube.com/watch?v=ch8GdfAODmw (abger.: 01.03.2025).

›wir‹? Autor:innenportraits und Plakatkampagne[42] vertreten. In der Darstellung Katja Gassers, der künstlerischen Leiterin des Projekts, ist dieses Motto als Behauptung und gleichzeitige Infragestellung eines Wir inszeniert, das sich ideologisch nicht funktionalisieren lasse. Sie möchte dieses Österreich präsentierende Wir als »vielgestaltiges, geschichtsbewusstes, mehrsprachiges, selbstkritisches«[43] verstanden wissen. Es geht also um eine aktualisierende Interpretation oder Flexibilisierung eines historisch, eher national gedachten Wir als *imagined community* (Anderson 1983: 15) – »*imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.« (Ebd., Herv. i.O.)

Am 20. April 2023 wirkte Maja Haderlap zusammen mit Mascha Dabić, Franzobel, Doron Rabinovici und Michael Stavarič an der Veranstaltung *Lange Nacht der österreichischen Literatur* im Literaturhaus Leipzig zum Gastland-Auftritt Österreichs mit. Die Veranstaltung wurde vom Sender Deutschlandfunk Kultur für die Reihe *Lange Nacht* aufgezeichnet.[44] Die Co-Moderatorin Daniela Strigl, die Haderlap 2011 zum Bachmann-Wettbewerb eingeladen hatte, beginnt das kurze Gespräch wie folgt: »Die Frage, die man sich natürlich stellt: Wie war das mit diesem Sprachwechsel?« Bevor Haderlap antworten kann, schiebt Strigl noch eine kurze historische Einordnung des Romans *Engel des Vergessens* ein und wiederholt: »Wie was das mit dem Sprachwechsel? Aus dieser Verbundenheit und Solidarität mit dem slowenischen Volk in Kärnten?« Die Frage nach ihrem Wechsel der Schreibsprache zählt zu den besonders häufig an Maja Haderlap in Interviews, im Rahmen von Lesungen etc. gerichteten. Schon die Art der Formulierung von Strigl, »die *man* sich *natürlich* stellt«, suggeriert eine vermeintlich geteilte Erklärungsbedürftigkeit. Mit den Implikationen dieser Frage, die ebenfalls in den Worten von Strigl anklingen, »Verbundenheit und Solidarität mit dem slowenischen Volk in Kärnten«, beschäftigt sich das folgende Kapitel.

2.2.2 Wahl und Wechsel der Schreibsprache(n)

Mit dem *monolingual paradigm* hat sich auch die Vorstellung herausgebildet und verfestigt, dass Autor:innen in der Regel in einer Sprache schreiben, und zwar in ihrer Muttersprache. Denn nur in der einzigartigen, angeborenen und nationalen Muttersprache, so die ideologische Aufladung der Beziehung des Einzelnen zu seiner

42 Leipziger Buchmesse: Gastland Österreich: Wer ist »wir«? Autor:innenportraits und Plakatkampagne. https://gastland-leipzig23.at/portraits/(abger.: 01.03.2025).

43 Leipziger Buchmesse: Gastland Österreich: meaoiswiamia. https://gastland-leipzig23.at/meaoiswiamia/(abger.: 01.03.2025).

44 Deutschlandfunk Kultur: Lange Nacht: Österreich bei der Leipziger Buchmesse. Heimat großer Literatur, Sendung vom 22.04.2023. https://www.deutschlandfunkkultur.de/lange-nacht-der-oesterreichischen-literatur-dlf-kultur-dbe0cfd0-100.html (abger.: 01.03.2025).

Erstsprache im 18. Jahrhundert, könne man ursprünglich und authentisch schreiben und dichten (vgl. Yildiz 2012: 6–10). Darauf spielt Kellman (2000: ix) an, wenn er mit Blick auf in mehreren Sprachen schreibende Autor:innen überspitzt formuliert: »how persistent an antitranslingual animus has been, as if abandonment of the mother tongue – *Muttersprache, langue maternelle, mama loshen, sfat em, lengua materna, modersml, lingua materna, matesk jazyk* – were tantamount to matricide.« (Herv. i.O.)

Wechseln Autor:innen die Sprache und schreiben »fortan in einer zweiten Sprache oder gar in zwei Sprachen« bedeutet dies eine Aufkündigung der lange Zeit auch von Philolog:innen für natürlich genommenen Bindung ihres Werks »an eine Sprache und damit an eine Nationalliteratur« (Lamping 1996: 33). Die Fragen, aus welchen Gründen Autor:innen ihre Sprache(n) wählen oder wechseln, welche Faktoren dabei eine Rolle spielen, welche Auswirkungen dies auf ihr Schreiben hat und welches Verhältnis sie zu ihren Literatursprachen haben, sind Gegenstand literaturwissenschaftlicher und literatursoziologischer Mehrsprachigkeitsforschung.[45] Ziel ist es etwa, »eine Typologie für die Sprachwahl« (Kremnitz 2015a: 11) zu entwickeln und damit der verbreiteten Annahme oder Normalitätserwartung der Verwendung nur einer Sprache in der schriftstellerischen Produktion entgegenzuwirken. Zugleich wird jedoch durch solche Forschungen auch der Eindruck befördert, das Schreiben in mehreren Sprachen oder einer anderen als der ›Erstsprache‹ oder ›Muttersprache‹ stelle eben eine aufzuklärende, zu begründende Abweichung dar.[46] Hinzu kommt die Problematik der Begrifflichkeiten, hat doch gerade die sprachbiographische Forschung dazu beigetragen zu erkennen, dass sprachliche Repertoires komplexer sind »als es diskursiv hergestellte Dichotomien wie die zwischen Erst- und Zweitsprache, […] Mehrheits- und Minderheitensprache glauben machen.« (Busch 2018: 55f.) Davon zeugt auch der Essay *Meine Sprache* von Maja Haderlap (siehe Kap. 3.2.1). Zudem handelt es sich im Fall der Muttersprache, wie bereits herausgestellt, um einen »ideologisierten Begriff« und das »Phänomen Erstsprache kann im Plural auftreten« (Kremnitz 2015a: 28). In der Anlage der Forschung spielt also die jeweilige Sprachkonzeption eine zentrale Rolle. So ergänzt Kremnitz (2015b: 29, Herv. i.O.): »Auf jeden Fall muss der Leserin/dem Leser deutlich sein, dass *alle Sprachen*, die ein Autor/eine Autorin, auch nur partiell, beherrscht, in seine literarische Ausdrucksfähigkeit einfließen.« – Anhand zweier Konzepte lässt sich dies präziser fassen. Zum

45 Siehe dazu z.B. Forster (1970), Lamping (1995 und 1996), Kellman (2000), Kliems/Trepte (2004), Kremnitz (2015a, 2015b).

46 So formuliert schon Forster (1970: 1) das Thema seines Buches *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature* als »the different ways poets have used languages *other than their own* for poetry from the Middle Ages down to our own time.« (Herv. JG) Und Kellman (2000: ix) untersucht in seinem Buch *The translingual imagination* »the phenomenon of authors who write in more than one language or at least in a language *other than their primary one*« (Herv. JG). In beiden Fällen markiert die Formulierung »other than« die Abweichung, die Formulierungen »their own« und »their primary one« deuten die Normalitätserwartung an.

einen mithilfe der »Linguistik der Potentialität«, welche die Mehrsprachigkeit ins Zentrum stellt, als »eine Grammatik des Werdens« konzipiert ist und der Annahme folgt, »dass jedes geäußerte oder geschriebene Wort auf die gesamte latente Potentialität verweist, die durch die Selektion *nicht* gewählt wurde.« (Franceschini 2003: 250, Herv. i.O.) Sichtbar ist also immer nur die Selektion von Möglichkeiten. Zum anderen kann das soziolinguistische Konzept des sprachlichen Repertoires (Busch 2021: 18–33) herangezogen werden. Entwickelt aus der Perspektive des sprechenden und erlebenden Subjekts und begriffen als ein dynamisches Ganzes, das alle potentiell zur Verfügung stehenden kommunikativen Mittel umfasst, steht es der Vorstellung entgegen, es gebe klar voneinander abgegrenzte bzw. abgrenzbare Einzelsprachen.

Die Idee von Sprachen als voneinander abgrenzbare Einheiten suggeriert der Begriff Sprachwechsel selbst, sofern darunter das Schreiben von Autor:innen in der einen *oder* der anderen Sprache verstanden wird, das Aufgeben einer Sprache durch das Schreiben in einer anderen etc. In der Beschreibung von Verfahren literarischer Mehrsprachigkeit wird als Sprachwechsel wiederum bezeichnet, »wenn in einem Text Segmente, die unterschiedlichen Idiomen zuzuordnen sind, aufeinander folgen« (Dembeck 2017: 125). Unterschieden wird er von dem Verfahren der Sprachmischung in literarischen Texten. In der literaturwissenschaftlichen Mehrsprachigkeitsforschung zu sogenannten Sprachwechsler:innen infolge von Migrationsbewegungen wird z.B. danach gefragt, ob der Sprachwechsel »Kreativität und Innovation der neuen Literatursprache« (Blum-Barth 2015: 12) erzeugt, zu neuen Schreibweisen führt und sich auch in einem »transkulturellen Schreiben« (Pelloni/Voloshchuk 2023: 8) niederschlägt. Im Rückgriff auf die Konzepte der Linguistik der Potentialität und des sprachlichen Repertoires sind insbesondere solche Formen textinterner Mehrsprachigkeit von Interesse, die Radaelli (2011: 61) mit dem Begriff der latenten Mehrsprachigkeit bezeichnet. Darunter versteht sie das unterschwellige Vorhandensein anderer Sprachen, die nicht unmittelbar an der Textoberfläche wahrnehmbar und auf unterschiedliche Übersetzungsvorgänge oder auch auf eine Sprachreflexion zurückzuführen sind (ebd., S. 61f.). Formen von Sprachlatenz rekurrieren also wieder auf das Einfließen des *gesamten* Repertoires in das Schreiben. Kremnitz (2015a: 19, Herv. i.O.) merkt zwar an, dass »der Begriff der *latenten Sprache*« im Singular eine Verengung bedeuten könne, bezieht ihn aber nicht auf ein Verfahren, sondern eher defizitorientiert auf den Fall, dass »der Autor nicht notwendig ›Herr‹ seines Textes« ist und »auch, oft *unbewusst*, Elemente anderer Sprachen in einen Text transportiert werden«. Wie es sich in dieser und seiner schon zuvor zitierten, auf die Ausdrucksfähigkeit von Autor:innen bezogenen Formulierung »auch nur partiell […] beherrscht« andeutet, bleiben Überlegungen zur Sprachwahl und zum Sprachwechsel oft bestimmten Vorstellungen von Kompetenz verhaftet. So nennt Kremnitz (ebd., S. 117) explizit als Voraussetzung: »Beherrscht ein Autor verschiedene Sprachen in hinreichender Weise, so kann er

zwischen ihnen als literarischer Ausdrucksform wählen.« – Schließlich stünden zur Veröffentlichung gedachte Texte »unter einem hohen Druck nicht nur sprachlicher Korrektheit, sondern auch ästhetischer und stilistischer Akzeptanz.« (ebd., S. 9) Die Problematisierung und prinzipielle Verhandelbarkeit solcher Normvorstellungen und Erwartungshaltungen wurde am Beispiel von Tomer Gardi aufgezeigt (siehe Kap. 2.1).

Im Hinblick auf die Sprachwahl beeinflussende Kriterien unterscheidet Kremnitz (2015a: 117–170) zwischen objektiven Kriterien, die durch den gesellschaftlichen und politischen Rahmen von außen vorgegeben sind, und subjektiven Kriterien, die in den Biographien und Erfahrungen der Autor:innen selbst liegen, räumt jedoch ein, dass es Überschneidungen gibt (ebd., S. 11). Zu den objektiven Kriterien zählt er die Situation einer Sprache in der Gesellschaft, bezogen auf Status, Prestige und Gebrauchswert (ebd., S. 118). Gemeint ist also eine sprachenpolitische, sprachideologisch fundierte Wertzuweisung. Weiter nennt er die »Existenz gesellschaftlicher kultureller Strukturen«, welche die gesellschaftliche Zirkulation literarischer Texte ermöglichen und sie rezipierbar machen, also z. B. ein funktionierendes Verlagswesen und ein kommerzieller Vertrieb (ebd., S. 131). Zugänge zum Literaturbetrieb sind nicht zuletzt von Publikations- und Fördermöglichkeiten abhängig, die einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Sprachwahl haben. So gibt Sturm-Trigonakis (2007: 48) im Hinblick auf den Adelbert-von-Chamisso-Preis (1985–2007) rückblickend zu bedenken, »mit welcher Selbstverständlichkeit das Primat der deutschen Sprache zur Hauptsache deklariert wurde und der komplette Sprachenwechsel ins Deutsche zur Grundvoraussetzung für die Teilnehmer avancierte.« Zu den objektiven Kriterien rechnet Kremnitz (2015a: 136) zudem die »sprachliche Zusammensetzung von Gesellschaften«, bezogen auf verschiedene Typen zwei- oder mehrsprachiger Gesellschaften mit ihren jeweiligen Hierarchieverhältnissen.

Subjektive Kriterien fasst Kremnitz (ebd., S. 163–170) unter dem Begriff der »biographischen Erfahrung« zusammen und zählt dazu unter anderem »Bildungssozialisierung« (ebd., S. 164) und »[m]entales und symbolisches Verhältnis zu einer Sprache« (ebd., S. 166). Letzteres bezieht er auf die unterschiedlichen Bedeutungen jeder Sprache für den Einzelnen. Er ergänzt das Kriterium »Motivationen des Schreibens« im Hinblick auf das anvisierte Zielpublikum, dem man etwas mitzuteilen habe (ebd., S. 169). Dazu äußert sich zuweilen auch Maja Haderlap, wenn sie erneut die Frage nach ihrem Sprachwechsel im Rahmen öffentlicher Veranstaltungen zu beantworten hat. – So etwa zur Adressierung von *Engel des Vergessens* im Rahmen der bereits erwähnten Veranstaltung *Lange Nacht der österreichischen Literatur*:

> »Ich hab das Buch auch für ein deutschsprachiges Publikum geschrieben. Also ich wollte diese Geschichte nicht den Slowenen erklären. Diesen wenigen Leserinnen, die ich ja alle (lacht) persönlich kenne in Kärnten. Also das ist ein bisschen einge-

> schränkt, wäre ein bisschen eingeschränkt. Das heißt, ich habe indirekt ein anderes Publikum gesucht und auch auf Deutsch geschrieben.«[47]

Zu den Gründen für die Wahl bestimmter Sprachen zählt Kremnitz (2015a: 171–198) vor allem verschiedene Migrationsphänomene wie die Migration von Gruppen, Individuen oder auch politisches Exil sowie andere Phänomene wie die Sprachwahl nach Textsorten (ebd., S. 215–217). Er geht dann aber dazu über, die persönliche Sprachwahl einzelner Autor:innen mit Bezug zu ihren Biographien darzustellen, um nicht »zu rasch von außen die Motive eines Schriftstellers zu determinieren« (ebd., S. 218). Hier stößt der Versuch einer Typologie an seine Grenzen, denn Antworten auf die Frage nach der persönlichen Sprachwahl sind so vielfältig, dass auch Klassifizierungsversuche in Einzelfälle ausfasern würden (vgl. Stockhammer/Arndt/Naguschewski 2007: 13).

Die erkannte Problematik einer Sicht »von außen« ist ein entscheidender Punkt und lässt sich durch einen Zugang aus der Subjektperspektive, aus der gerade das Ineinandergreifen objektiver und subjektiver Kriterien fassbar wird, vermeiden. Persönliche Sprachwahl und Verhältnisse von Autor:innen zu ihren Schreibsprachen sowie ihre Sprachauffassungen und Sprachvorstellungen lassen sich primär an ihren eigenen Äußerungen und Darstellungen nachvollziehen.[48] Diese gestalten sich zudem als veränderlich, denn ein sprachliches Repertoire ist, wie Blommaert (2009: 424) herausstellt, nicht nur mit einer Geburt, sondern mit dem Lebensweg eines Menschen, einem Leben in einem sich verändernden realen, soziokulturellen, historischen und politischen Raum verknüpft. Dies gilt gleichermaßen für die poetologischen Äußerungen von Autor:innen, sodass auch eine Autorpoetik aufzufassen ist als »das Ergebnis eines komplexen (und nicht immer vollständig rekonstruierbaren) Prozesses, der oft diskontinuierlich verläuft, was nicht selten auch zu Widersprüchen und Verwerfungen führt« (Ammon 2018: 236).

Mit dem in der Sprachbiographieforschung entwickelten Konzept *Spracherleben* lässt sich fassen, »wie sich Menschen selbst und durch die Augen anderer als sprachlich Interagierende wahrnehmen« (Busch 2021: 20). Das Augenmerk liegt auf eigenen (Re-)Präsentationen sprachlicher Repertoires und als Quelle werden auch autobiographische literarische und essayistische Texte, die das Eintauchen in eine neue Sprachwelt, Sprachwechsel, Sprachverlust etc. thematisieren, herangezogen, »um Rückschlüsse auf emotionales Spracherleben in bestimmten politisch-historischen

47 Wie Anm. 44.

48 Diesen Ansatz verfolgt auch Kellman (2003: xviii) mit dem von ihm herausgegebenen Band *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft.* Dieser sei: »designed to allow translingual authors to speak for themselves, about their own experience.« Herangezogen werden unterschiedliche Äußerungsformen von Autor:innen wie Essays, Auszüge aus Werken, Gedichte und Interviews.

Zusammenhängen zu ziehen« (ebd., S. 16). In solchen Selbsterzählungen treten zum einen Wertungen, Wünsche oder Imaginationen, die mit Sprache verbunden sein können, hervor (ebd., S. 18). Zum anderen ist an ihnen der Einfluss von Sprachideologien erkennbar oder es lassen sich Positionierungen gegenüber diskursiv verfestigten sprachideologischen Einstellungen und Kategorisierungen ausmachen (vgl. Busch 2018: 57). Solche sprachbiographischen Darstellungen von Schriftsteller:innen sind zumeist eng mit poetologischen Reflexionen verbunden. Sie sind auch als Selbststilisierungspraktiken im literarischen Feld aufzufassen (siehe Kap. 3.1).

Speziell im Hinblick auf die Gruppe der Kärntner Slowen:innen beschreibt auch Prunč, Mitbegründer der Zeitschrift *mladje*, die Frage der Sprachwahl aus soziologischer Perspektive und betrachtet die jeweiligen Sprachauffassungen nach Generationen im Kontext des

> »Wandel[s] der Minderheit von einer relativ stabilen, in der ländlichen Umgebung verankerten traditionellen Volksgruppe, zu einem fragilen und mobilen sozialen Gebilde, zu einer fragmentierten und disparaten Sozietät, die sich im geänderten Umfeld neu zu orientierten sucht.« (Prunč 2008: 165)

Ihr »Dilemma der Sprachwahl« stellt er zugleich als »Perspektivenwechsel« dar (ebd., S. 153). Da Sprache im traditionellen Konzept der ethnischen Zugehörigkeit als zentrales Identitätssymbol galt, habe sich die Frage, ob man slowenisch oder deutsch schreiben solle, für die erste Autorengeneration gar nicht gestellt. Für die Konstruktion der slowenischen Nation seien Sprache und Kultur überhaupt die einzigen durchgehend instrumentalisierbaren Merkmale gewesen. Aufgrund der emotionalen Bindung an die Muttersprache habe diese Generation »das Bewahren der Muttersprache als etwas Natürliches, Selbstverständliches« empfunden (ebd.). Die zweite Generation habe die Wahrung der Sprache zunächst als eine Form des Protests gegen die Zurückdrängung des Slowenischen aus dem öffentlichen Raum in die Privatsphäre angesehen und später, angesichts »des vorherrschenden Assimilationsdrucks und des Zusammenhanges zwischen der braunen Vergangenheit und dem Deutsch-Nationalismus in Kärnten« (ebd.), als ethische Pflicht. Vor diesem Hintergrund sei der Sprachwechsel »als Opportunismus, als Verrat an der Gemeinschaft und an sich selbst verstanden« worden (ebd.). Für die dritte Generation um Jani Oswald, Fabjan Hafner und Maja Haderlap stelle die Sprachwahl hingegen, in Abkehr von der engen Korrelation zwischen Sprache und Identität und aufgrund »andere[r] Wertentscheidungen wie Offenheit, Toleranz, Selbstverwirklichung, Modernität und Internationalität«, kein Problem mehr dar, sie publizierten zweisprachig oder vorwiegend auf Deutsch (ebd., S. 154).

So unproblematisch verlief und verläuft diese Entwicklung in der vermeintlich homogenen Gruppe jedoch nicht und das lässt sich insbesondere an Maja Haderlap veranschaulichen – so bereits an ihrer Schilderung einer nicht nur literarischen

Identitätskrise gerade dieser dritten Generation in dem 1996 erschienenen Artikel *Von den Mühen des Verschwindens* (siehe Kap. 2.2.1). Die Sprachenfrage, hier konkret fokussiert auf das Spannungsverhältnis des Slowenischen und des Deutschen in Kärnten, dominiert(e) nicht nur den historischen, gesellschaftlichen und politischen, sondern auch den literarischen Diskurs (vgl. Kohl u.a. 2021: 45). Inwiefern ein Sprachwechsel auch in Verhandlungen der miteinander um die legitime Art und Weise literarischen Schaffens konkurrierenden Individuen oder Gruppen hineinwirkt, zeigt die Kontroverse zwischen Florjan Lipuš und Maja Haderlap. Sie ist eingebunden in die bereits ab den 1980er Jahren geführte Debatte im Kontext der Literatur der Kärntner Slowen:innen im Hinblick auf die Wahl des Slowenischen oder des Deutschen als Schreibsprache (ebd., S. 73). Diese spiegelt sich auch in der Autorpoetik von Maja Haderlap. Die Position von Lipuš ist bereits in den vorherigen Kapiteln herausgestellt worden, er hält an der Bedeutung der slowenischen Sprache »für die slowenische Minderheit als einem Merkmal von Differenz und Identität« (ebd., S. 36) fest, eben vor allem als Literatursprache.

Als ein Auslöser für das Wiederaufleben der Debatte gilt seine Rede anlässlich der Verleihung des Prešeren-Preises im Jahr 2004, in der er angesichts des schwindenden Gebrauchs des Slowenischen als (Literatur-)Sprache der autochthonen Minderheit formulierte: »›Z jezikom smo ali nismo‹ (auf Deutsch etwa übersetzbar mit ›Mit der Sprache sind wir oder sind wir nicht‹).« (Kohl u.a. 2021: 73) Mit dem Erfolg des Romans *Engel des Vergessens* von Maja Haderlap und dem Erscheinen des Texts *Poizvedovanje za imenom* (2013) von Florjan Lipuš erfährt die Debatte erhöhte Aufmerksamkeit (ebd.). In deutscher Übersetzung ist der Text von Lipuš unter dem Titel *Nachschrift* in der 2016 erschienenen zweiten Auflage des Romans *Der Zögling Tjaž* enthalten.[49] Darin ist eine kaum verschleierte Kritik an Maja Haderlap erkennbar, die sich darauf richtet, dass sie *Engel des Vergessens* auf Deutsch geschrieben hat. Sie erfolgt in Form von Anspielungen, ohne ihren Namen oder den Romantitel zu nennen. Ferner erstreckt sich die Kritik auch auf die in der *Nachschrift* als »Ortsbewohner« Bezeichneten – eine Referenz auf die Kärntner Slowen:innen, die »das Buch der Bücher, geschrieben in der oberen Sprache der Tafeln«, feiern (Lipuš 2016: 291). Darüber hinaus gilt die Kritik generell den Verfasser:innen »von Umstiegsbü-

49 Wie Hafner (2016: 303–324) in seinem Nachwort erläutert, lässt sich der Originaltitel mit *Erkundungen nach dem Namen* übersetzen und verweist »auf jene Opfer des Nationalsozialismus, deren bis in jüngste Zeit nicht namentlich gedacht wurde und zu denen auch Lipuš' im Konzentrationslager Ravensbrück ermordete Mutter gehörte.« (ebd., S. 311) Hafner kennzeichnet den Text als »eine Art ernüchterter *Tjaž Revisited* aus dem Abstand von vierzig Jahren«, in dem Lipuš auch »seine Sicht der Situation der slowenischen Volksgruppe« zeichne (ebd., S. 304). Tjaž sei Lipuš' »düsteres Alter Ego« (ebd., S. 312).

chern« (ebd., S. 293). Durch die Ortstafelreferenz[50], »Sprache der Tafeln«, sind darunter in deutscher statt in slowenischer Sprache verfasste und durch einen Wechsel, einen ›Umstieg‹, in die deutsche Literatursprache gekennzeichnete Bücher zu verstehen.

In der *Nachschrift* wird zunächst, im Rückgriff auf die Figur des Tjaž, das fehlende namentliche Gedenken an die im KZ Ravensbrück ermordete Mutter geschildert und dann die Aufstellung der zweisprachigen Ortstafeln mit der Abkehr der Dörfler von ihrer Sprache kontrastiert:

> »Tjaž, starr vor der Tafel stehend, wäre erschaudert, hätte ihm ein Zauber offenbart, wie die Dörfler aus der unteren fröhlich in die obere Sprache umsteigen, wie sie ihre innere Sprache in die äußere umformen, von der eingeatmeten in die ausgeatmete, von der Tiefensprache in die Oberflächensprache wechseln. Entfremdet haben sie sich von ihren Leuten, und dafür sagen sie sich von allem Ihrigen los, um selbst eine Sprosse auf der Leiter höherzusteigen.« (Lipuš 2016: 289)

Die geschilderte ›Entfremdung‹ der »Dörfler« von »ihren Leuten« und »allem Ihrigen« wird als eine Art Assimilation um des eigenen Aufstiegs willen, »um selbst eine Sprosse auf der Leiter höherzusteigen«, bewertet und das auf sprachenpolitische Dominanzverhältnisse referierende Gegensatzpaar ›obere‹ versus ›untere‹ Sprache mit dem wertenden Kontrast zwischen ›innerer‹ und ›äußerer‹ Sprache sowie ›Tiefensprache‹ und ›Oberflächensprache‹ belegt. Daran schließt die Kritik an:

> »Die Aufstellung der Tafeln in der Nationalsprache hätte vor allem anderen die Aufmerksamkeit der Bevölkerung verdient. Aber die Ortsbewohner feiern nicht die Aufstellung der Tafeln und ihrer unteren Aufschrift, was nach so vielen Anstrengungen zu erwarten gewesen wäre, die Ortsbewohner feiern das Buch der Bücher, geschrieben in der oberen Sprache der Tafeln. Erst mit der Zeit verstand Tjaž, weshalb das Buch und nicht die Tafeln. Die politischen Größen aus dem Hintergrund hatten das Buch sogleich vor ihren Wagen gespannt und sich vor der Welt das hochnotwendige Alibi verschafft. […] Vor diesem Buch waren zwar unzählige andere geschrieben worden, aber geschrieben in der falschen Sprache. Und sie waren auch nicht zu spät oder zu früh geschrieben worden, sie waren zur falschen Zeit geschrieben worden. Keines von ihnen war als Verkörperung der Landesanständigkeit und Gerechtigkeit brauchbar, dieses Buch war es. Es hat seine ärmliche Herkunft verworfen und ist von der unteren Sprache in die obere übersiedelt, überzeugt, es würde von jetzt an Größe und Vornehmheit ausstrahlen. Und den Ortsbewohnern erschien es passend, seine Übersiedlung umso lauter zu feiern und ihr zu Ehren einen grotesken Tanz zu veranstalten, der sich mit jeder

50 Die sogenannte Ortstafellösung in Kärnten wurde erst am 26. April 2011 erzielt und Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens* erschien kurz nach ihrer Teilnahme am Bachmann-Wettbewerb im Juli 2011.

> Drehung in einen Totentanz verwandelt. Lustig hüpften sie, prosteten der kühnen Schrift zu und tranken auf die umgekippte Sprache, während die Ortstafeln einsam und traurig an den Straßenrändern standen. Der Grund für das Feiern war nicht der Inhalt des Buches, nicht die Besonderheit der Wörter und Ausdrücke, nicht das Gelingen der Erzählung, sondern die Sprache, in der es geschrieben war. […] Die Sprache bezahlen wir mit nichts anderem als mit der Sprache. Die Vorfahren haben alle gelitten: in der oberen Sprache wurden sie geschlagen, wurden ihnen Haus und Freiheit geraubt, Persönlichkeit und Ansehen genommen. Sie haben das Lager überstanden, sind lebend zurückgekehrt, jetzt werden sie von den Nachkommen geschlagen und beraubt. […] Jene, die noch Bücher schreiben und ihre Lebenskrisen in den Umstiegsbüchern zur Schau stellen, werden sich weiterhin auf Wunden verlassen können, und wenn sie selbst keine haben, werden sie nach denen von anderen greifen und sie wiederaufbereiten. Von Wunden lässt sich gut leben. Also heraus damit, […] Umsteiger und Umsteigerinnen, macht den Komiker und den Clown! […] Es ist nicht wahr, daß die Menschen der oberen Aufschrift den Menschen der unteren Aufschrift Grabsteine errichtet haben, die Angehörigen der unteren Aufschrift haben sich ihre Grabsteine selbst errichtet.« (Lipuš 2016: 290–294)

Die Formulierung »Nationalsprache« ruft eine vor allem über die eine Sprache imaginierte nationale Gruppenzugehörigkeit auf, der »Totentanz« und die »Grabsteine« evozieren (nicht nur) ein Sprachensterben. Die Schuld daran wird den »Angehörigen der unteren Aufschrift« selbst zugeschrieben, die sich der »oberen Sprache der Tafeln« zugewandt haben. Zudem implizieren die zitierten Passagen den Vorwurf der Assimilation und, wie von Prunč (2008: 165) im Hinblick auf die zweite Autorengeneration herausgestellt, des Opportunismus und Verrats an der Gemeinschaft vor dem Hintergrund der traumatischen Geschichte, des erlittenen Unrechts der Vorfahren. Weiter wird in dieser Passage »das Buch« selbst abqualifiziert: »*nicht* der Inhalt des Buches, *nicht* die Besonderheit der Wörter und Ausdrücke, *nicht* das Gelingen der Erzählung« (Herv. JG). Darüber hinaus enthält sie den Vorwurf, sich mit dem Buch »von den politischen Größen aus dem Hintergrund« instrumentalisieren zu lassen (»vor ihren Wagen gespannt«) sowie die Unterstellung, die Wunden als Spuren des Leids »von anderen«, also das nicht selbst Erlebte, die schmerzvollen Erinnerungen der Vorgängergeneration, zu inszenieren und zu kapitalisieren: »Von Wunden lässt sich gut leben.« Die transgenerationale Weitergabe von Traumata bleibt ausgeblendet, wenngleich diese in der *Nachschrift* selbst anklingt.[51]

Mit der in seinen Text gekleideten, an seine Hauptfigur Tjaž delegierten implizit-offensiven Kritik inszeniert sich Florjan Lipuš zugleich als Sprachbewahrer

51 Kohl, Köstler, Leben und Srienc (2021: 165) merken an, »dass Lipuš ja selbst in all seinen Werken seine Familiengeschichte und seine Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität in Kärnten ›zur Schau‹ stellt«.

und Sprachverteidiger. Mit Kaiser (2011: 122) ließe sich eine auf diese Art und Weise vorgetragene Kritik durch den gesuchten Abgrenzungsgestus, hier speziell gegen Haderlap, auch als Distinktionsstrategie zur Profilierung eines Eigenen verstehen. – Also etwa des eigenen Profils als ausschließlich slowenischsprachiger Autor und somit als eine Art loyaler Repräsentant der Kärntner Slowen:innen. Zugleich dient dann die Kritik implizit dazu, die *eine* stilisierte Gegnerin als Autorin erscheinen zu lassen, die sich im Bestreben nach Anerkennung assimiliert hat. Diese Kontroverse offenbart darüber hinaus sprachideologische Differenzierungen innerhalb einer vermeintlich homogenen sozialen Gruppe, etwa bezogen auf die Frage, wie die slowenische Sprache zu erhalten ist.

Mit intertextuellem Bezug äußert sich Maja Haderlap in einem offenen Brief (»Odprto pismo«) mit dem Titel *Kritika in značaj* (Kritik und Charakter), der direkt an Florjan Lipuš gerichtet und in *Novice*, der in Kärnten erscheinenden slowenischsprachigen Wochenzeitung, zu finden ist.[52] Darin positioniert sich Haderlap deutlich gegen nationale Denkmuster im Blick auf Sprache und Identität:

> »Bereits seit drei Jahren lässt sich Florjan Lipuš freien Lauf mit mehr oder weniger offenen Angriffen auf mich. Die Angelegenheit wird immer unangenehmer, nicht nur für mich, sondern vielleicht auch für den Schriftsteller selbst, der sich hartnäckig am Erfolg meines Buches festgebissen hat. Seine Gedanken zur Bedeutung der Sprache verbindet er mit der Verurteilung meines angeblichen Charakters. Damit engt er eine vertiefte Diskussion über die Geltung der slowenischen Sprache in Kärnten auf beklemmende Art und Weise ein. Beim Lesen seiner Verleumdungen, die mich als Menschen verurteilen, hat es den Anschein, dass sie dem Schriftsteller, den ich bisher respektiert habe, von einer Emotion diktiert werden, die ihn soweit verblendet hat, dass er nur noch Gespenster sieht. Was Lipuš über mein Verhältnis zur slowenischen Sprache schreibt, hat nichts mit mir und damit, was ich jemals gefühlt, geschrieben oder gesagt habe, zu tun. Er ist blind, auch weil er nur auf mich fixiert ist, als wäre ich die Einzige unter den Kärntner Slowenen, die derzeit Bücher in deutscher Sprache veröffentlicht. Hierbei handelt es sich um ein kulturelles und soziales Phänomen und nicht um eine Frage des Charakters oder der nationalen Zugehörigkeit. Unter dem Deckmantel der nationalen Besorgnis verbirgt sich hier etwas sehr Triviales, was dem alten König der slowenischen Literatur in Kärnten den Glanz seiner moralischen Autorität entzieht. […]«

Ihre Formulierung »ein kulturelles und soziales Phänomen« verweist auf die bereits von Strutz (1998: 28) mit dem Stichwort »Entregionalisierung« beschriebenen sozialen, sich auch in einem vermehrt mehrsprachigen Schreiben spiegelnden Veränderungen. Nach Einschätzung von Kohl, Köstler, Leben und Srienc (2021: 19) stehen

52 *Novice* 2 vom 15.01.2016, S. 14. Für die Übersetzung des offenen Briefs von Maja Haderlap ins Deutsche danke ich vielmals Prof. Dr. Irena Samide, Univerza v Ljubljani.

Florjan Lipuš und Maja Haderlap »für zwei Paradigmen in der literarischen Praxis der Kärntner SlowenInnen« bezogen auf das Festhalten am Slowenischen als literarischer Erstsprache einerseits und die Öffnung gegenüber dem Deutschen als einer weiteren oder auch der einzigen praktizierten Literatursprache andererseits. Die seit der Jahrtausendwende in die literarische Öffentlichkeit getretenen Autor:innen schrieben sich in diese ein. Zu dem auf das Slowenische in Kärnten bezogenen Topos über drohenden Sprachverlust und Sprachtod (vgl. Busch 2010b: 176)[53] hatte sich Haderlap bereits 2012 in einem Interview in *Die Presse* positioniert: »Wo diese Sprache nur als Politikum gesehen wird, wird sie sterben.«[54]

Vor dem Hintergrund der dargestellten Entwicklungen innerhalb der Literatur der Kärntner Slowen:innen, der diffamierenden Kritik von Lipuš sowie der anhaltend eingeforderten Erläuterung ihrer Sprachwahlentscheidungen ist es nicht verwunderlich, dass sich Maja Haderlap verstärkt dazu äußert. Auch in Slowenien hat ihre Entscheidung für das Deutsche als Schreibsprache Diskussionen ausgelöst, etwa bezogen auf die Frage, ob sie noch als slowenische Schriftstellerin gelten könne (Kohl u.a. 2021: 75). Wie Haderlap selbst ihren literarischen Sprachwechsel in ihren Reden und Essays ergründet, begründet und reflektiert, zeigen die Analysen im folgenden Kapitel. Thematisiert und gestaltet hat sie ihn auch literarisch – ansatzweise bereits im Roman *Engel des Vergessens*[55] und besonders prominent in der im vierten Kapitel analysierten Gedichtgruppe *langer transit* aus dem gleichnamigen Band. In ihrem Vortrag im Rahmen der Gesprächsreihe *Kakanien – Neue Heimaten* des Burgtheaters lenkt sie selbst die Aufmerksamkeit darauf:

> »Einen nicht auf den ersten Blick erkennbaren Erzählfaden aus meinem Roman ›Engel des Vergessens‹ möchte ich an dieser Stelle aufnehmen. Es ist die Erzählung vom Verlassen einer Sprache und vom Hinübergleiten in eine andere, die

53 Wie Busch (2010b: 176) herausstellt, gingen die slowenischen Verbände in Kärnten in ihren unterschiedlichen politischen Orientierungen »lange von einem Bild aus, das die Slowenischsprechenden als eine homogene ethnische Gruppe begriff, die sich in einen aktiven, sprachbewussten Kern und in assimilationsbereite bzw. -gefährdete Randbereiche gliedert. […] Aus dieser Sicht ist die Sorge über die Zurückdrängung der slowenischen Sprache in Kärnten, über drohenden Sprachverlust und Sprachtod ein zentraler Topos.« Ausgehend von mehrsprachigen Biographien, von heterogenen sozialen Praktiken und Lebenswelten statt von homogen gedachten Sprachgemeinschaften und von situational bedingten Mehrfachzugehörigkeiten zeigt sie, dass dieses Bild der Situation nicht (mehr) gerecht wird.

54 Im Interview mit Norbert Mayer »Haderlap: ›Deutsch hält mich auf Distanz zum Schmerz‹«. In: *Die Presse*, 23.03.2012. https://www.diepresse.com/743059/haderlap-deutsch-haelt-mich-auf-distanz-zum-schmerz (abger.: 01.03.2025).

55 Explizit thematisiert wird der Sprachwechsel im letzten Teil des Romans, eingeleitet mit: »Während meiner Arbeit am Theater in Klagenfurt wird sich die slowenische Sprache aus meinen Texten zurückziehen.« (Haderlap 2011: 231) Siehe dazu auch Neidlinger und Pasewalck (2021).

> schon immer da war, auch wenn sie in meiner Familie nicht unmittelbar gesprochen wurde. Es ist die Geschichte eines Übergangs, einer Metamorphose, eines Verlusts vielleicht« (Haderlap 2014: 2).

Die Kennzeichnung des Sprachwechsels als »Übergang«, also mit der Betonung eines Prozesses, nimmt sie auch in ihrer Poetikvorlesung vor (siehe Kap. 3.2.4).

3. Zwischen Verortung und Entgrenzung – Poetologische Reflexionen, Selbstinszenierungen und Positionierungen in epitextueller Autorpoetik

Autorpoetische Äußerungen sind im Hinblick auf poetologische (Selbst-)Reflexionen, ihre kommentierende und potentiell rezeptionssteuernde Funktion für das Werk sowie als bedeutungsstiftende Praktiken schriftstellerischer Selbstinszenierung von Interesse und in dieser Vielschichtigkeit in den Blick zu nehmen. Mit ihren Inszenierungspraktiken können Schriftsteller:innen selbst und auch bewusst dazu beitragen, in der Öffentlichkeit ein bestimmtes Bild von sich zu entwerfen und dadurch »die Rezeption ihres Selbstverständnisses in der Öffentlichkeit zu steuern.« (Grimm 2005: 28) Eine Autorpoetik ist somit auch »als Legendenbildung in eigener Sache« (Bauer 2018: 252) zu begreifen. Blumenberg (1983: 146), der den Begriff der »exogenen Poetik« verwendet, fasst sie als »Selbstbezeugung und Selbstbeobachtung«. Reflexionen über das eigene Schreiben, die eigenen Texte und deren Entstehungsbedingungen dienen mitunter »der Erhellung oder Verteidigung« des »eigenen Tuns« (Volk 2003: 48). Die vielgestaltigen Selbstdeutungen reichen vor allem in Poetikvorlesungen bis hin zur Selbstinterpretation als »explizite, deutende Lektüren eigener Texte«, mitunter adressieren sie »vermeintliche Fehllektüren« (Kempke 2022: 182).

In epitextueller Autorpoetik reflektieren und verständigen sich Schriftsteller:innen also über sich selbst, über Entstehungsbedingungen ihrer Texte, über Motive für ihr Schreiben und ihre Schreibverfahren, sie vermitteln und beeinflussen damit Lektüren und Selbstverständnisse, positionieren sich zu ihrem Werk, im literarischen Feld und zuweilen mittels sprachbiographischer und metasprachlicher Äußerungen auch in ihrer Mehrsprachigkeit und gegenüber bestimmten Sprachideologien. Seit 2000, so Kilchmann (2017: 178f.), nehme die Zahl an Publikationen poetologischer Reflexionen über das Schreiben in und mit verschiedenen Sprachen exponentiell zu; diese seien »zum Angelpunkt für eine Revision der Vorstellungen nationalsprachlicher Determinierung von Literatur« geworden und die »individu-

elle Bi- oder Multilingualität« bilde einen einprägsamen Bestandteil des ›Labels‹[1] eines bestimmten Autors. Die Zunahme solcher Reflexionen lässt sich aber nicht nur auf eine gesteigerte Nachfrage zurückführen, sondern ist auch als Reaktion auf den zum Teil noch immer von monolingualen und nationalkulturellen Denkmustern geprägten Literaturbetrieb zu verstehen, innerhalb dessen von Autor:innen die Darlegung sprachlicher und anderer Zugehörigkeiten erfragt oder ihre Zugehörigkeit zu einem (jeweiligen) Feld überhaupt über Sprache verhandelt wird.

Die Selbstentwürfe und Reflexionen von Maja Haderlap im Hinblick auf ihre Autorschaft, ihre »Zweisprachigkeit« (LS, 19) und ihr Schreiben sind immer bezogen auf die eigene (Sprach-)Biographie in ihrer Eingebundenheit in den spezifischen historischen, gesellschaftlichen, kultur- und sprachenpolitischen Kontext Kärntens. Ihre Schreibpositionen scheinen nur darüber aufklärbar und verändern sich mit diesen Rahmenbedingungen für ihr Schreiben. Vor allem gestaltet Haderlap sie immer, wie es schon an den in der Einleitung zitierten Äußerungen abzulesen ist, mit Bezug zu Raum, Sprache und Erinnerung. – Die Analysen werden zeigen, inwiefern und in welcher Weise dies der Fall ist. Kriterien für die Auswahl des Essays, der beiden Reden und der Poetikvorlesung von Maja Haderlap, die den Analysegegenstand in diesem Kapitel bilden, waren der damit abgesteckte, relativ lange Zeitraum von 2003–2022[2] und die darüber ermöglichte Nachvollziehbarkeit von Kontinuitäten, Veränderungen und partiellen Verwerfungen in den Selbstdeutungsmustern und Positionierungen. In ihren Texten spiegeln sich zunehmend die gesammelten Erfahrungen im Literaturbetrieb. So fiel die Wahl auf den Essay *Meine Sprache*, weil er in der Zeit vor der Zuerkennung des Ingeborg-Bachmann-Preises entstand. Maja Haderlap reflektiert darin sprachbiographische Ausgangspunkte, nimmt schon Bezug auf die ersten auf Deutsch verfassten Gedichte und schließt mit einer (ersten) Verbildlichung des begonnenen Schreibens »in beiden Sprachen« (MS, 12). Letzteres verwebt sie, und dies ist über alle Epitexte hinweg zu verfolgen, eng mit als zentral selektierten und markierten Ab- und Einschnitten in ihrer Sprachbiographie, mit persönlichen lebensgeschichtlichen Erfahrungen. Die Klagenfurter Rede zur Literatur *Im Licht der Sprache* hält Haderlap hingegen, wie im Veranstaltungsformat angelegt, als einstige Preisträgerin zum Auftakt der 38. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt – und mit kritischem Bezug zum Literaturbetrieb. Der darin reflektierte und begründete »Wechsel in die deutsche Literatursprache« (LS, 17) ist zunächst konkret lokalisiert und perspektiviert, von der für Kärnten prägenden »deutsch-slowenischen Sprachgrenze« (LS, 16) aus, und

1 Sie übernimmt die Formulierung ›Label‹ von Niefanger (2002: 526), der aufzeigt, wie Autorschaft als Marke fungiert.

2 Die Angabe 2022 bezieht sich auf die publizierte Schriftfassung der Poetikvorlesung *Das Ich im Wir*, die Maja Haderlap bereits am 19. November 2019 an der Universität Wien gehalten hat.

wird dann in das räumliche, poetologische Bild des unsichtbaren Korridors zur Darstellung des eigenen Schreibens überführt. In ihrer Vorstellungsrede vor den Mitgliedern der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung präsentiert sie sich und ihr Werk als zweisprachig, mit Bezug zur einzelsprachlichen Ausrichtung der Institution und über ihre Genese als Schriftstellerin. Und die Poetikvorlesung *Das Ich im Wir* ist als eine Art Zwischenbilanz im Hinblick auf ihr Schreiben bestimmende »Fragen, Grenzen und Positionen« (IW, 42) angelegt. Sie entwirft darin eine synthetisierende Sichtweise auf das bisherige eigene Werk, einen selbstüberprüfenden Blick auf ihr »Streben nach einem Von-hier-aus, nach einer räumlichen Verankerung« (IW, 43) und einen versöhnlichen auf ihre »literarische Zweisprachigkeit« (IW, 52) in der Stilisierung des Verhältnisses ihrer beiden Sprachen zueinander, ihres Wirkens und (Inter-)Agierens im Schreibprozess.

Zu berücksichtigen ist in den Analysen der Epitexte der institutionelle und thematische Kontext, in dem sie (ent-)stehen. Die ausgewählten Texte sind eingebunden in je spezifische Formate und Rituale institutionalisierter Kommunikation, die sich auf die Art der Äußerungen und Selbstdarstellungen der Autor:innen auswirken. So zählt beispielsweise bei der Klagenfurter Rede zur Literatur die kritische Auseinandersetzung der einstigen Preisträger:innen mit dem Literaturbetrieb fast schon zum Ritual und in einer Poetikvorlesung sind Anknüpfungen an vorausgegangene Poetikvorlesungen sowie, motiviert durch den universitären Kontext, ein akademischer Habitus (vgl. Kyora 2022: 109) – oder auch eine Distanzierung davon – erwartbar. Bei den ausgewählten Texten handelt es sich insofern um »Auftragsprosa«, als sie durch den an Autorsubjekten mit ihren Biographien, ihren ästhetischen und poetologischen Kommentaren interessierten Literaturbetrieb initiiert sind (Wegmann 2021: 110).[3] Zugleich muss die Distinktionsmöglichkeit innerhalb des jeweiligen Formats gesucht werden. Die ausgewählten Epitexte von Maja Haderlap wurden zunächst als Live-Vortrag realisiert und nachträglich in Schriftform zur Verfügung gestellt oder in Sammelbänden publiziert: der Essay *Meine Sprache* in drei unterschiedlichen Publikationen, ihre Klagenfurter Rede zur Literatur in dem Band *Klagenfurter Texte. Die besten 2014*, die Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung auf deren Homepage und ihre Poetikvorlesung in dem Band *Das vermisste Antlitz* zur Poetikdozentur Literatur und Religion an der Universität Wien. Die Analysen in diesem Kapitel konzentrieren sich auf ihre Schriftform.

3 Darauf reagieren Schriftsteller:innen, insbesondere in Poetikvorlesungen, mit vielfältigen Strategien, etwa indem sie ihre Bereitschaft, über das eigene Tun Auskunft zu geben, relativieren, unterlaufen oder sich (vermeintlich) verweigern wie z.B. durch das Geständnis, keine Poetik zu besitzen oder nicht zu wissen, was Poetik sei, durch Selbstironisierung, »bewusste Ambiguisierung der eigenen Rede« (Schmitz-Emans 2017: 225) etc.

3.1 Begriffe: Positionierungen und (Selbst-)Inszenierungspraktiken

Soziale Positionierung

Im Hinblick auf den Begriff der Positionierung ist eine Differenzierung vorzunehmen. Wie im zweiten Kapitel ausgeführt, versteht Bourdieu unter Positionierungen *alle* Äußerungsformen von Schriftsteller:innen, die aus bestimmten, je aktuellen und angestrebten Positionen im literarischen Feld heraus erfolgen. In dieser Studie geht es jedoch nicht darum, am Beispiel von Maja Haderlap solche Positionen zu eruieren. Vielmehr rekurriere ich im Folgenden auf das Konzept der sozialen Positionierung, um damit die zahlreichen metasprachlichen Äußerungen von Maja Haderlap in den ausgewählten Epitexten analytisch zu fassen. An ihnen ist abzulesen, wie sie sich in ihrer Mehrsprachigkeit, in ihrer Sprachlichkeit gegenüber sich selbst, gegenüber anderen und vor allem in Bezug zu »konkurrierenden gesellschaftlich-politisch situierten Diskursen über Sprache« (Busch 2021: 48) und zu Sprachideologien positioniert und entwirft. Diese Dimension sozialer Positionierung lässt sich präzise aus der Perspektive des *stance taking*, dem »Einnehmen sozialer Positionen« (Busch 2019: 132) erfassen. *Stance* konzipiert Du Bois (2007: 163) wie folgt:

> »Stance is a public act by a social actor, achieved dialogically through overt communicative means, of simultaneously evaluating objects, positioning subjects (self and others), and aligning with other subjects, with respect to any salient dimension of the sociocultural field.«

Zwar vollzieht sich der Akt des *stance* in Reden und Vorlesungen nicht unmittelbar dialogisch, aber Maja Haderlap reagiert darin mehrfach auf erfahrene Zuschreibungen, indem sie etwa Fragen nach ihrer kulturellen, nationalen, sprachlichen Zugehörigkeit, die ihr wiederholt im Rahmen öffentlicher literarischer Veranstaltungen gestellt werden, zunächst wiedergibt und sich dann bewertend dazu positioniert. Wie in der Definition von Du Bois hervorgehoben, ist Positionierung im Konzept des *stance taking* immer mit Bewertungen verbunden: »*I evaluate something, and thereby position myself, and thereby align with you.*« (Du Bois 2007: 163, Herv. i.O.) Im Zusammenhang mit Sprachideologien spricht Jaffe (2009: 17, Herv. i.O.) von »*metasociolinguistic stance*«, zu verstehen als »display of an attitude or position with respect to language hierarchies and ideologies«. Mithilfe der drei Ebenen narrativer Positionierung (Bamberg 1997; Bamberg/Georgakopoulou 2008; De Fina 2013) lässt sich dies positionierungstheoretisch noch weiter spezifizieren:

> »*Positioning Level 1.* […] ›How are the characters positioned to one another within the reported events?‹ *Positioning Level 2.* […] ›How does the speaker position him/herself to the audience?‹ […] *Positioning Level 3.* […] ›How do narrators position

> themselves to themselves?‹ […] and ›What kinds of alignment or disalignment with related dominant discourses […] do these acts of positioning index?‹« (Giaxoglou/Georgakopoulou 2021: 246, Herv. i.O.).

Die dritte Ebene verweist auf die globale Situiertheit, »within which selves are already positioned: with more or less implicit and indirect referencing and orientation to social positions and discourses above and beyond the here-and-now.« (Bamberg/Georgakopoulou 2008: 380) Diese Ebene ist für die Analysen der Epitexte entscheidend, da sich Maja Haderlap darin als erzählende Akteurin vor allem auch zu unterschiedlichen Diskursen über Sprache, zu gesellschaftlich dominanten Sprachauffassungen und Sprachkategorien positioniert.

Selbstinszenierungspraktiken

Der öffentliche auktoriale Epitext als Bestandteil des literarischen Diskurses ist mehrfachadressiert. Zu den möglichen Adressat:innen zählen neben dem »Publikum im allgemeinen« (Genette 1989: 335) speziell auch die feuilletonistische Literaturkritik, bisweilen andere Schriftsteller:innen oder, insbesondere im Fall von Poetikvorlesungen, die Literaturwissenschaften. Epitexte sind nicht nur als Orte der Werkkommentierung aufzufassen, sondern spätestens mit der Herausbildung des literarischen Marktes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch unter dem Aspekt der Inszenierung zu betrachten (vgl. Jürgensen/Kaiser 2011: 10). Über ihre Inszenierungspraktiken streben Schriftsteller:innen nach Distinktion und nach »Resonanzgewinne[n] in der literarischen Öffentlichkeit« (ebd.). Zu spezifizieren sind diese Praktiken als die beobachtbaren »textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten […], in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen.« (Ebd.) Sie sind auf literaturhistorisch bereits durchgespielte Formen von Stilisierungsstrategien bezogen, die im gegenwärtigen Literaturbetrieb aktualisiert und kombiniert werden (ebd., S. 17). Darüber hinaus bilden sich mit den neuen medialen Inszenierungsmöglichkeiten neue Inszenierungspraktiken heraus (vgl. Kyora 2014: 13; Tippner/Laferl 2014: 25).

Mit der Aufmerksamkeit steigt der ökonomisch fundierte »Inszenierungs*druck*« auf dem Literaturmarkt – eine Schattenseite der sich ständig vervielfältigenden Inszenierungsräume und der medial erweiterten »Inszenierungs*chancen*« (Jürgensen/Kaiser 2011: 15, Herv. i.O.). Um sichtbar zu werden, zu bleiben und ein Einkommen zu erzielen, sind öffentliche Auftritte für Autor:innen unabdingbar und durch diese Fokussierung auf ihre Person scheinen Äußerungen über ihre eigenen Werke oder zu gesellschaftlichen und politischen Fragen bisweilen wichtiger zu werden als das literarische Werk selbst (vgl. Schwens-Harrant 2021: 91f.). – Eine Nebenwirkung, die Maja Haderlap in ihrer Poetikvorlesung reflektiert.

Wie kurz in der Einleitung erwähnt, sind Selbstinszenierungspraktiken der Schriftsteller:innen zu unterscheiden von der Fremdinszenierung durch andere Akteur:innen des literarischen Feldes wie die Literaturkritik oder Verlage. Sie erfolgt bisweilen, wie es ansatzweise in der Kontroverse zwischen Lipuš und Haderlap aufscheint, auch durch andere Autor:innen, die danach streben, ihr eigenes Profil durch Abgrenzung zu anderen zu schärfen. Selbst- und Fremdinszenierung sind wechselseitig aufeinander bezogen. Der Begriff der Inszenierung, der mit Begriffsbildungen wie Aufführung, Körper, Leiblichkeit, Darsteller, Rolle, Maske, Spiel, Bühne, Zuschauer:in/Beobachter:in und Wahrnehmung dem semantischen Feld des Theaters zugehört (vgl. Fischer-Lichte 2000: 13f.), fungiert in seiner Ausweitung auf die genannten Praktiken nicht in abwertender Weise in Opposition zu Vorstellungen von Authentizität oder gar Täuschung (vgl. Jürgensen/Kaiser 2011: 10).[4] – Schließlich kann Authentizität auch selbst Teil und Konstrukt einer Autorinszenierung sein, wenn sich Autor:innen als authentisch inszenieren.[5] Der Begriff der Inszenierung zielt »auf schöpferische Prozesse, in denen etwas entworfen und zur Erscheinung gebracht wird – auf Prozesse, welche in spezifischer Weise Imaginäres, Fiktives und Reales (Empirisches) zueinander in Beziehung setzen.« (Fischer-Lichte 2000: 22)

Um auch diesem Inszenierungsaspekt in den Analysen der Epitexte gerecht zu werden, bietet sich ein Rückgriff auf die von Jürgensen und Kaiser (2011: 11–14) vorgeschlagene heuristische Typologie zur Differenzierung und Beschreibung von Inszenierungspraktiken an, die sich prinzipiell auf die gesamte Lebenswelt von Autor:innen beziehen lässt. Ausgangspunkt ist die analytische Unterscheidung zwischen einer lokalen Dimension, bezogen auf die Frage, wo Inszenierungspraktiken mit Bezug zum literarischen Text angesiedelt sind, und einer habituellen Dimension, bezogen auf die Beschaffenheit dieser Praktiken. Die lokale Dimension umfasst distinktive textuelle Inszenierungspraktiken wie Formgebung und Stil sowie paratextuelle Inszenierungspraktiken. Letztere differenzieren sich in peritextuelle Praktiken mit unmittelbarem Bezug zu literarischen Texten, z. B. Illustrationen, Titel und Motti, und in epitextuelle Selbstdarstellungspraktiken mit weniger unmittelbarem Bezug zu den literarischen Texten aufgrund größerer räumlicher und/oder zeitlicher Distanz, also z. B. poetologische Selbstkommentare, Interviews, Lesungen und Vorlesungen. Die habituelle Dimension richtet sich hingegen nicht primär auf

4 Tippner und Laferl (2014: 16f.) zeichnen die Genealogie der Opposition ›Authentizität‹ versus ›Inszenierung‹ nach und resümieren: Anders als in der klassischen Moderne wird in der Gegenwartskultur die Dichotomie von positiv gesetztem, ›authentischem‹ Selbstausdruck und eher negativ bewerteter Inszenierung nicht mehr als konflikthaft erlebt, sondern »als Kontinuum wahrgenommen, auf dem sich Schriftstellerinnen und Schriftsteller […] situieren.« (ebd., S. 17)

5 Zur Unterscheidung von Inszenierungstypen siehe Porombka (2007).

den literarischen Text, sondern verweist darüber hinaus auf einen spezifischen Lebensstil. Er ist erkennbar an performativen Inszenierungspraktiken, »deren Komponenten als Verweisungsmuster, Symbole, Zeichen im Hinblick auf soziale […] Orientierung gelesen werden können.« (ebd., S. 13) Grundlagen für Analysen sind nicht nur schriftliche Zeugnisse, sondern ergänzend auch Bild- und Tondokumente. Berücksichtigung finden performative, soziale oder politische und im weiteren Sinne ästhetische Aspekte (ebd., S. 13f., Herv. i.O.):

- Zu Aspekten performativer Inszenierung zählen etwa Haartracht und Kleidung sowie signifikante körperliche Selbstdarstellungsformen, z.B. in Mimik, Gestik, Stimme, oder Formen der öffentlichkeitsbezogenen Alltagsdarstellung, z.B. Schreibwerkzeuge oder Räume und topographische Symbole wie Wohnungen.
- Aspekte weltanschaulicher, sozialer oder politischer Inszenierung betreffen das Verhältnis zur politischen und kulturräsonierenden Öffentlichkeit, z.B. die Herstellung bzw. Verweigerung von Publizität, die Inszenierung von Gruppenzugehörigkeit sowie die Partizipation bzw. Nicht-Partizipation am politischen Leben.
- Unter Aspekte ästhetischer Inszenierung fallen Formen der Professionalisierung wie Charakterisierungen der eigenen Arbeitsweise als *poeta doctus*, dilettantischer ›Laie‹ etc. sowie distinktive Formen der Authentizitätsbeglaubigung, z.B. durch existenzielle Erfahrungen, durch Selbstzurechnung zu Kollektiven, durch Inanspruchnahme historisch variabler Persönlichkeitsprofile oder Rollenmuster etc.

In den ausgewählten Epitexten von Maja Haderlap werden auffallend viele lebensgeschichtliche, vor allem auch sprachbiographische Details entfaltet und das wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis diese zum literarischen Werk stehen oder wie sie in ein solches gesetzt werden. Diesen Zusammenhang von Literatur und Biographie verfolgte Boris Tomaševskij und entwickelte bereits 1923 das Konzept der »biographischen Legende« (Tomaševskij 2000: 61),[6] die wiederum ein bedeutungsvoller Aspekt und Effekt innerhalb des Komplexes schriftstellerischer Selbstdarstellungspraktiken ist (vgl. Kaiser 2012: 172). Er versteht darunter »die vom Autor selbst geschaffene Legende seines Lebens« (Tomaševskij 2000: 61). In Abgrenzung zu der »reale[n], amtliche[n] Biographie« sieht er darin »die literarische Konzeption des Lebens des Dichters […], die notwendig ist als wahrnehmbarer Hintergrund des literarischen Werks, als die Voraussetzung, die der Autor selbst einkalkulierte, als er seine Werke schuf.« (ebd., S. 57) Von Bedeutung sei nur diese

6 Der russische Originaltext von 1923 wurde auf Deutsch zum ersten Mal in dem von Jannidis (2000) herausgegebenen Band *Texte zur Theorie der Autorschaft*, in der Übersetzung von Sebastian Donat, veröffentlicht.

Konzeption und zwar insofern, »als im Werk selbst Anspielungen auf diese biographischen – gleichgültig, ob realen oder legendären – Fakten aus dem Leben des Autors enthalten sind.« (Ebd.) Dafür erweist sich »eine besondere Erzählung der Herkunft« als nützlich oder auch die Verbreitung mehrerer Versionen als spielerische Ausweichstrategie (Schwens-Harrant 2021: 92). Weiter rücken Aspekte wie die Selektion, Verknüpfung, Evaluation und Interpretation von biographischen Episoden und die Herausstellung bedeutsamer Einschnitte in den Blick. Die literarische Konstruktion eigener Lebensgeschichten ist durch Stilisierungen fundiert, sie ist »die bewusste ästhetische Überformung des Lebens und eine expressive Distinktion im Gegensatz zu Alltäglichkeit.« (Tippner/Laferl 2014: 15)[7] Über das Erinnern an die eigene Biographie und Herkunft werden auch »Entstehungsmythen des eigenen Schriftstellertums entwickelt« (Bausch 2016: 168). Das von Autor:innen selbst geschaffene, spezifische öffentliche Erscheinungsbild des eigenen Lebens kann gefasst werden als eine »an die biografische Person gebundene Projektions- und Imaginationsfläche […], die zwischen (medialer) Öffentlichkeit und Werk vermittelt.« (Leucht/Wieland 2016: 7) In der literarischen Öffentlichkeit besteht ein verstärktes Interesse an gesellschaftlichen und gesellschaftspolitischen Fragen. ›Herkunft‹ fungiert in diesem Zusammenhang als Unterscheidungskriterium, wenn bestimmte Autor:innen »zu Stellvertretern für eine ganze Gruppe, Kultur, Nation« (gemacht) werden: »Wer aus Syrien kommt, muss Auskunft geben können über syrische Flüchtlinge. […] Migranten gelten als Experten für Migration und Heimat« (Schwens-Harrant 2021: 92f.). – Und Maja Haderlap soll Geschichte und Situation ›der‹ Kärntner Slowen:innen erläutern und vermitteln.

3.2 Analysen der epitextuellen Autorpoetik

3.2.1 *Meine Sprache* – Sprachbiographische Ausgangspunkte zur poetologischen Selbstverständigung

Der Text *Meine Sprache* ist in drei unterschiedlichen Publikationen zu finden. Zuerst erschien er 2003 in dem Band *Mein Paradies und andere Orte der Begegnung*, der »Zwiegespräche« (Amann/Hafner 2003: 7) dokumentiert, die an sechs Abenden im Klagenfurter Musil-Haus stattgefunden haben. Der Titel und die inhaltliche Ausrichtung des Textes von Maja Haderlap verdanken sich also dem spezifischen Veranstaltungsformat, in dem sich die Beteiligten, so heißt es explizit im Vorwort,

7 Für individuelle Erinnerungen gilt per se, dass sie »für sich genommen fragmentarisch« sind und überhaupt erst nachträglich durch Erzählungen »eine Form und Struktur« erhalten; zudem verändern sich die »Relevanzstrukturen und Bewertungsmuster im Laufe eines Lebens« (A. Assmann 2002: 184).

»vor Publikum ›inszenierten‹. Zunächst befragten die beiden Dialogpartner sich selbst in Form eines Referats zum jeweiligen Thema, dem durch das vorangestellte Pronomen ›mein‹ eine betont persönliche Richtung gewiesen wurde« (ebd.). – Die Dialogpartnerinnen Maja Haderlap und Ilma Rakusa führten ihr Zwiegespräch eben zum Thema ›Meine Sprache‹. Neben den verschriftlichten Referaten enthält der Band auch die sich anschließenden Gespräche im Wortlaut. Die Darstellung des Formats im Vorwort legt offen, dass Formen autobiographischen Erzählens nicht nur als Selbstinszenierungsstrategie von Schriftsteller:innen gelten mit der Funktion, »einzelne Episoden in einen mythologischen Gesamtzusammenhang zu stellen« (John-Wenndorf 2014: 232), sondern als inszenierte Selbstzeugnisse auch explizit von Seiten des Literaturbetriebs initiiert und – hier ausdrücklich mit persönlicher Note als Einladung zur Selbstergründung – nachgefragt werden.

Unverändert aufgenommen wurde der Text zudem in den Band *Mitten durch meine Zunge. Erfahrungen mit Sprache von Augustinus bis Zaimoğlu*, der darauf abzielt »zu verstehen, wie Mehrsprachigkeit von den Sprechenden gelebt und erlebt wird« und über das individuelle Erleben hinaus auf historisch-gesellschaftliche Zusammenhänge mit ihren Machtgefügen, Diskursen und Sprachideologien verweist (Busch/Busch 2008: 8).

Und schließlich hat der Text *Meine Sprache* von Maja Haderlap als »Neufassung« Eingang gefunden in eine 2011 veröffentlichte Broschüre, die das am 23. Oktober 2010 an der Universität Ljubljana veranstaltete Symposium *Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen/Eksofonija. Pisanje y drugih jezikih* dokumentiert.[8] Wie im Vorwort zu lesen ist, soll mit dem Begriff ›Exophonie‹ das Phänomen gefasst werden, »wenn Schriftstellerinnen und Schriftsteller nicht in ihrer Erst- bzw. Muttersprache schreiben.« (Lughofer 2011: 3) Im Hinblick auf die Teilnahme von Maja Haderlap wird angemerkt, dass sie »nicht immigrieren [musste], um sich mit ihrer Erstsprache in einem Land mit einer anderen dominierenden Sprache zu finden.« (ebd., S. 5) Hier wird also eine Gemeinsamkeit der teilnehmenden Autor:innen über die sprachliche Konstitution im (jeweiligen) »Land«, die Hierarchieverhältnisse der Sprachen, hergestellt. Die Analyse des Essays von Haderlap stützt sich auf diese letzte Fassung von 2011, die zum größten Teil, von Streichungen einzelner Sätze und kleineren Umformulierungen abgesehen, mit der Fassung von 2003 übereinstimmt. Die Broschüre enthält auch eine Kurzdarstellung der aufschlussreichen Reaktion auf den Artikel *En jezik (nemški) in mnogo identitet* (Renko 2010), darin übersetzt mit »Eine Sprache (Deutsch) und mehrere Identitäten«, der in der slowenischen Tageszeitung *Delo* erschien und von dem *Exophonie*-Symposium berichtete (ebd., S. 28). Teilgenommen hatten auch Julya Rabinowich und Yoko Tawada, eine »Debatte« in Leserbriefen löste aber die Passage aus dem Artikel zu Maja Haderlap aus (ebd.). Sie findet am Ende

8 Zu Problematisierungen und Valenzen des Begriffs der Exophonie siehe Stockhammer, Arndt und Naguschewski (2007: 14–27).

dieses Kapitels Berücksichtigung, ist sie doch ein Vorzeichen für das, was auf Maja Haderlap ein Jahr später, nach ihrem Gewinn des Bachmann-Preises und dem Erscheinen von *Engel des Vergessens*, mit gesteigerter Intensität zukommen sollte und dann auch in ihre Reden einfließt. Auslöser ist die Wahl der Literatursprache.

Meine Sprache lässt sich als sprachbiographische Erzählung, in der sich Maja Haderlap in ihrer Mehrsprachigkeit (re-)präsentiert und auslotet, zugleich als Spielart eines poetologischen Essays zur Reflexion und Kennzeichnung des eigenen Schreibens in und mit zwei Sprachen einordnen. Sie positioniert und entwirft sich darin – mit explizitem Bezug zu gesellschaftlich und politisch situierten Diskursen über Sprache und zu eigenen lebensgeschichtlichen Erfahrungen mit Sprache(n) – als zweisprachige Autorin jenseits von »Ausschließlichkeit« und eindeutiger Zugehörigkeit sowie als »nicht zu den Sprachmächtigen« gehörend (MS, 12). In diesen Formulierungen greift sie einen Befund auf, wie sie ihn verallgemeinert bereits 1996 in ihrem Artikel zur slowenischen Literatur in Kärnten formuliert hatte (siehe Kap. 2.2.1): dass die literarische Zweisprachigkeit mit einer über eine literarische Krise hinausgehenden Identitätskrise verbunden sei und man die Erfahrung mache, dass jede Sprache, wie auch jegliche Zugehörigkeit und vor allem das literarische Schreiben nach Ausschließlichkeit verlange (Haderlap 1996: 27). Diesen Befund überträgt sie nun, in der Zurückweisung einer solchen Ausschließlichkeit, auf ihr Selbstverständnis als Schreibende.

Der Essay enthält im Hinblick auf Raum, Sprache und Erinnerung zentrale Elemente, an die Maja Haderlap in den anderen untersuchten Epitexten anknüpft, die sie erweitert, modifiziert oder auch befragt. Dies sind:

- das Schreiben als Erinnerungsarbeit,
- die Darstellung des Erlebens und die Reflexion der eigenen Sprachlichkeit als Zweisprachigkeit im Kontext der historisch-gesellschaftlich und (kultur-)politisch konfliktträchtigen Beziehungen des Slowenischen und des Deutschen in Kärnten,
- die Figurierung dieser Zusammenhänge in vorwiegend räumlichen Bildern zur Kennzeichnung des eigenen Schreibens in und mit diesen Sprachen,
- die Bedeutung des Weggehens und des Wiederkehrens für ihr Schreiben – letzteres spielt sie in diesem Essay über ein Rückkehr-Gedicht als Erinnerung an Herkunft ein.

In den späteren Reden treten noch das erstrebte, mit Mühen und Sprache verbundene Ankommen sowie Spielarten des Überschreitens in den poetologischen Positionierungen hinzu. [9] Die Analysen im vierten Kapitel werden zeigen, dass auch die

9 Haderlap (2014: 1) hebt die Bedeutung dieser Bewegungsambivalenz für ihr Schreiben explizit im Rahmen der Veranstaltung *Kakanien – Neue Heimaten* 2013 am Burgtheater Wien her-

Gedichte von diesen räumlichen Bewegungsverhältnissen und -formen zwischen Aufbruch/Ausbruch und Verortung/Verhaftet-Bleiben sowie von Imaginationen des Durchquerens und Hinüberwechselns durchzogen sind. Die Ausgestaltung der genannten Elemente im Text *Meine Sprache* wird im Folgenden nachgezeichnet.

Schreiben als Erinnerungsarbeit und Auslotung der eigenen Sprache

Der Neufassung des Essays von 2011 ist als Motto ein Zitat von Octavio Paz vorangestellt. Es übernimmt, wie sich mit Genette (1989: 153) feststellen lässt, die Funktion eines Kommentars, dessen Bedeutung sich erst nach vollständiger Lektüre des Textes erschließt: »*Die Sprache ist der Mensch, aber sie ist auch die Welt. Sie ist Geschichte und Biographie: die anderen und ich*« (MS, 9, Herv. i.O.). Ihre Sprache stellt Haderlap durch die räumlich-geologische Zeitschichten-Metapher und das Schreiben als Prozess der Freilegung der in den Schichten verorteten Erinnerungen dar:

> »Denke ich über meine Sprache nach, kann ich sie mir nur in Form von übereinander geschichteten Gesteinsablagerungen vorstellen. Schreibe ich über meine Sprache, glaube ich eine geologische Karte aufschlagen zu müssen, deren Schichten meine unterschiedlichen Sprach- und Lebensabschnitte erkennbar machen.« (MS, 9)

Als ihre Sprache prägende, mit unterschiedlichen sozialen Räumen verknüpfte »Lebensabschnitte« selektiert, (re-)konstruiert, strukturiert und deutet Haderlap: ihre Kindheit und das Aufwachsen auf einem Bauernhof in Lepena bei Bad Eisenkappel »in einer abgeschlossenen Welt« (MS, 10), die Zeit im Bundesgymnasium für Slowenen und im Schülerheim in Klagenfurt, die sich mit dem als »Einschnitt« gekennzeichneten »Erlebnis des Weggehens« (MS, 11) verbindet, das jährliche Treffen mit Schüler:innen in Slowenien als eine »eigene Geschichte« (ebd.) und Fremdheitserfahrung, ihr Studium in Wien und schließlich »wieder in Kärnten« (MS, 12), wo das Schreiben in beiden Sprachen beginnt. Die Darstellung des persönlichen Erlebens ihrer Sprache, des Verhältnisses zu ihren Sprachen, ihrer Einschätzung eigener sprachlicher Ressourcen und ihres sich wandelnden Verständnisses von Sprache entlang der skizzierten Lebensphasen erfolgt in enger Verknüpfung mit historischen und politischen Bedingungen, Ereignissen und Machtkonstellationen. Dazu zählen »die Zeit des Ortstafelsturms« und der »Kärntner Sprachenstreit« (MS, 11) mit den daraus resultierenden Erfahrungen und Konstruktionen von An- und Abgrenzung, von Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit. Neben dem Erlebnis des

---

vor: »Bergdörfer machen mich unruhig, weil sie mich an meine Kindheit erinnern und daran, wie sehr ich in meinen Texten nach einer Verortung, nach einem Ausgangsort suchte, um ihn gleich darauf verlassen zu wollen, denn das Weggehen und das Zurückkommen vollziehen auf eine, mir nicht immer bewusste Art, die Bewegung meines Schreibens nach.«

Weggehens, das sich hier konkret auf ihr »neues Leben« (ebd.) in der Stadt Klagenfurt richtet, stellt Haderlap in ihrer Selbsterzählung ein weiteres persönliches Erlebnis als einschneidend heraus, und zwar den Tod der Großmutter. Dieser wird in der erinnernden, bedeutungsstiftenden Rekonstruktion Teil des schriftstellerischen Entstehungsmythos und zum Anfangspunkt für ihr Schreiben: »Ihr Tod löste mir die Sprache.« (Ebd.)

Die schichtenweise Durchleuchtung der eigenen Sprache legt Haderlap als Suchbewegung an:

> »Auf der Suche nach der Erstsprache lege ich Schichten von Zeit, man könnte sagen, von Sandstein, Kalk und Granit bloß, um dorthin zu gelangen, wo sie ist. Sie scheint in einer Luftrinde eingeschlossen und von einem emotionalen Panzer umgeben, der sie am Leben hält. Sie ist voller Gerüche, Ahnungen und Phantasien. Ich nenne sie Großmuttersprache, weil sie von meiner Großmutter […] gesprochen wurde. Mit ihr habe ich die meiste Zeit meiner Kindheit verbracht.« (MS, 9)

Die erkennbare räumliche und zeitliche Gedächtnismetaphorik – »übereinander geschichtete Gesteinsablagerungen«, »Schichten von Zeit« – verweist auf die Freud zugeschriebene Metapher der archäologischen Ausgrabung sowie auf das Gedächtnismodell der Tiefe (vgl. A. Assmann 2018: 162f.). In der zitierten Passage verbinden sich diese mit der zeitlichen Komponente der Rekonstruktion: das (fast) Vergessene oder Verdrängte, »in einer Luftrinde eingeschlossen«, ist aus der Erdentiefe zu bergen, schichtenweise ›bloßzulegen‹, Erinnerungen sind wieder hervorzuholen und dadurch zugänglich zu machen. Das Bild des als ›emotional‹ markierten Panzers als einer Art Hülle, die schützt und bewahrt, »am Leben hält«, zugleich abschirmt und Distanz schafft, taucht auch in den Gedichten *home* (lt, 28) und *alles trifft ein mit dem wort, in dem* (lt, 35), die im vierten Kapitel analysiert werden, auf. Den Versuch, über diese im Verborgenen, aber sicher aufbewahrte Großmuttersprache zu schreiben, charakterisiert Haderlap im Rekurs auf das chronotopische Bild der Zeitschichten als »mühsame Erinnerungsreise« (MS, 9), als eine Art schreibende Suchbewegung. Zur Veranschaulichung zieht sie ein eigenes Gedicht heran:

> »In einem meiner bislang unveröffentlichten Gedichte heißt es:
> einmal im jahr,
> wenn lesezeichen
> aus meinen büchern fallen
> mit vermerken wie
> zählfarne
> registraturnelken,
> nesselklammern,
> kehre ich in mein dorf zurück.

auf aufgeschlagenen seiten
vergilben geschichten,
die zu legenden wurden
und ihre waffen abgelegt haben […]

[…]
ich rieche das schweinefett
in den ungelüfteten küchen,
probiere namen aus
und ihre schattengeschichten,
die einmal losgetreten,
poltern
wie treibendes holz.

am hofeingang bleibe ich stehen,
dort habe ich einen stein hingelegt
mit einer furche
in kalk eingeschlossen,
die mich erinnern soll
woher ich kam.« (MS, 10)

Die explizite Ankündigung des Selbstzitats unterstreicht die hergestellte Verbindung zwischen der (sprach-)biographischen Darstellung und dem Gedicht.[10] Das bereits in deutscher Sprache verfasste Gedicht erscheint 2014 in dem Band *langer transit* unter dem Titel *was war* (lt, 72f.) und führt Rückkehr als Erinnerung an Herkunft, als Selbstvergewisserung und Verortung vor. Zudem tauchen darin die zuvor im Zusammenhang mit der Erstsprache genannten Gerüche und der Kalk als Zeitschicht auf. Auch den im Gedicht genannten »geschichten« weist Haderlap eine autobiographische Konkretisierung zu, indem sie diese als von der Großmutter und den Nachbarn erzählte »Lebens- und Kriegsgeschichten« bestimmt (ebd.). Indem sie in diesem Essay ihre »Erstsprache« als »Großmuttersprache« benennt und das ausgewählte eigene Gedicht in den Kontext des Schreibens über diese Sprache rückt, regt sie an, die daraus zitierten Verse »probiere namen aus / und ihre schattengeschichten, / die einmal losgetreten, / poltern / wie treibendes holz« als Erinnerungen an diese Sprache und an die mit ihr verknüpften, in dem Ich nachwirkenden Schreckensgeschichten zu lesen.

Diese Art der Verknüpfung von Selbstzitaten mit ausgewählten, spezifisch angeordneten biographischen Episoden zu einem Gesamtzusammenhang prägt den gesamten Text. So webt Haderlap auch an anderen Stellen Passagen aus ihren Gedichten in ihre (Re-)Konstruktion des eigenen Lebens, der eigenen Sprache

10 Es ist so auch in der ersten Fassung des Textes *Meine Sprache* aus dem Jahr 2003 enthalten.

ein. Die einleitenden Ankündigungen der Selbstzitate verstärken diese Verknüpfung, sodass die Gedichte als literarische Verarbeitungen des selbst Erlebten und Erfahrenen erscheinen und in dieser Anbindung auch als Strategie der Authentizitätsbeglaubigung fungieren. Die selektierten Sprach- und Lebensabschnitte bilden somit die Kategorien, zu denen Haderlap bisherige Werke kommentierend in Beziehung setzt – und somit implizit deren Rezeption steuert.

In der Darstellung ihrer »Erstsprache« (MS, 9) verwendet sie nuancierte individualisierte Wahrnehmungskategorien, die sich aus spezifischen Erinnerungen und Sprechweisen speisen. Als Schichten legt sie dadurch die Sprachen in ihrer Sprache frei. So ist die Erstsprache nicht einfach *das* Slowenische, vielmehr fächert sie sich auf in Sprachen, die Haderlap als die ihre Kindheitswelt bestimmenden vorführt. Neben der »Großmuttersprache« ist dies die »Muttersprache« – beide Begriffe bezieht Haderlap konkret auf die Personen, die Sprecher:innen, und auf das von ihnen Gesprochene und Vermittelte. Zudem präzisiert sie die Erstsprache als den »slowenischen Dialekt von Lepena« (MS, 10), den sie bis zum Schuleintritt ausschließlich gesprochen habe.

Mit der Großmutter(sprache) verbindet sie zum einen die Erinnerung an die von ihr erzählten Schreckensgeschichten – in Momenten großer Nähe sind dies Erzählungen »vom Frauenkazett« in Ravensbrück –, zum anderen die über sie vermittelte mythisch-magische Sprachwelt: »Sie übte mit mir Beschwörungsformeln für Gräser, Weizenkörner, Wasser und Milch.« (Ebd.) Zugleich ist diese von der Großmutter gesprochene Sprache, und dies verleiht dem zu Anfang präsentierten Bild ihres Eingeschlossenseins »in einer Luftrinde« eine zusätzliche Dimension, eine *nur noch* über Erinnerung zugängliche Sprache, es ist die Sprache, die mit ihrem Tod verschwindet bzw. zu verschwinden droht. Die evozierten, mündlich erzählten und ausgetauschten Geschichten der Großmutter und der Nachbarn – mit Jan Assmann (1988: 11) könnte man sagen, dass sie ein kommunikatives als kollektives Gedächtnis in seiner Alltagsform bilden – verarbeitet Haderlap literarisch in ihrem 2011 erschienenen, auf Deutsch verfassten Roman *Engel des Vergessens*, übersetzt sie also in eine andere Sprache. In diesem Essay schildert Haderlap, wie sie von solchen Erzählungen der Großmutter und von der sich mit diesen verbindenden Großmuttersprache geprägt und affiziert wurde: »Sie brachte mir bei, wie man sich mit der Zunge am Gaumen bekreuzigt, wenn man verhaftet oder geschlagen wird, und welches Gebet man beten muß, damit man wieder lebend nach Hause kommt.« (MS, 10)[11]

11 Diese Erinnerung an die Erzählungen der Großmutter präsentiert Haderlap in *Engel des Vergessens* in zitierter und transponierter Figurenrede: »Großmutter greift nach meiner Hand. Ich zeige dir, wie man sich verhält, wenn die Polizei kommt, sagt sie. Du musst dich mit der Zunge am Gaumen bekreuzigen. Drei Kreuze musst du machen und das ein paar Mal wiederholen, siehst du, sagt sie und bekreuzigt sich bei offenem Mund mit der Zunge, die am Gaumen wiegende Bewegungen ausführt. Auf diese Weise, unhörbar, unsichtbar habe sie an jenem Tag gebetet, als sie von der Polizei abgeführt wurde […]. Man müsse um eine Rückkehr

Die durch die Großmuttersprache abgesteckte Welt entwirft sie als eine ambivalente Welt, die gefangen nimmt und hält:

> »Die Großmutter hatte den Horizont meiner Kindheitswelt mit Begriffen und Bedeutungen aus einer vergangenen Zeit markiert. Die Welt, wie sie sie zeichnete, war dunkel schillernd und vereinnahmend, aber sie war auch ein Gefängnis, aus dem ich mich hinausträumte.« (MS, 11)

Das Sich-Hinausträumen aus diesem Vergangenheits- oder Kindheits-Gefängnis, das als ein sprachliches (»Begriffe und Bedeutungen«) markiert ist, kann auf die Sehnsucht nach anderer Sprache hindeuten. Diese als begrenzt und abgeschlossen gekennzeichnete, in die Vergangenheit zurückweisende Welt weist Parallelen zu Raumdarstellungen in Gedichten des Bands *langer transit* – vor allem dem Gedicht *haus der alten sprache* (lt, 27) – auf, wenn in ihnen auch keine Großmutter-Figur vorkommt. Mit der Muttersprache, gemeint ist im wörtlichen Sinn die »Sprache der Mutter« (MS, 10), verbindet Haderlap eine Mischung aus Zuneigung und katholischer Erziehung, die sie sich in »Koseworten, Befehlen und Gebetsformeln« ausdrückt, und so ist diese Muttersprache »nicht nur ein System von Bedeutungen, Begriffen, Definitionen, sie bezog sich auch auf eine höhere Instanz, auf einen unsichtbaren, allwissenden Richter, der über allem stand und allem Bedeutung zumaß.« (Ebd.)[12] Als »Erstsprache« benennt sie die »Großmuttersprache« und als »Muttersprache« die »Sprache der Mutter«.

Ihre kindliche Sprachwelt, diese erste freigelegte Schicht im anfangs angekündigten Schreiben über ihre Sprache, differenziert, rekonstruiert und entwirft Haderlap also über das Erleben der sie unmittelbar prägenden Sprachen ihrer Familienmitglieder. Zugleich schildert sie die nähere sprachliche Umgebung zur Zeit ihres Aufwachsens als einsprachig:

> »Bis zu meinem Eintritt in die Schule sprach ich nur Slowenisch, genauer gesagt, den slowenischen Dialekt von Lepena und begann erst in der Schule Deutsch zu lernen. Es ist heute in Kärnten kaum mehr vorstellbar, in einer mehrheitlich deutsch sprechenden Umgebung einsprachig slowenisch aufzuwachsen. Aber in den Gräben rund um Bad Eisenkappel sprach man in dieser Zeit fast ausschließlich Slowenisch.« (MS, 10)

---

beten und alle Mächte beschwören, dass man wieder nach Hause kommen wolle.« (Haderlap 2011: 70f.)

12 Auch die Sprache, die Stimme der Mutter findet über ihre Gebetsformeln Eingang in den Roman *Engel des Vergessens*, und zwar auf Slowenisch, kursiv hervorgehoben: »Mutter betet mit mir *sveti angel varuh moj, bodi vedno ti z menoj, stoj mi dan in noč ob strani, vsega hudega me brani, amen* und sagt, dass Engel in die Seele eines Menschen blicken und ihre geheimsten Gedanken lesen können.« (Haderlap 2011: 13, Herv. i.O.)

Darüber hinaus charakterisiert sie ihre Kindheitswelt durch die Darstellung des Lebens in dem »einschichtigen Bauernhof« (ebd.). Hier fällt der spezielle Hinweis auf die bescheidene mediale Ausstattung auf, wie das Fehlen eines Fernsehers, sowie die detaillierte Angabe zur Art der wenigen verfügbaren Bücher:

> »die Jahreskalender des Hermagoras Verlages, Heiligenlegenden und Märtyrergeschichten, die Jahrbücher des Slowenischen Kulturverbandes und einzelne Romane oder Erzählungen, die man mit den jährlichen Buchpaketen der slowenischen Organisationen bekam. Wir bezogen die slowenische Kirchenzeitung, die Wochenzeitung Slovenski vestnik und den Kärntner Bauer.« (MS, 10, Herv. i.O.)

Diese kurze Auflistung des Vorhandenen deutet auf die regionale, bäuerlich-christliche Erfahrungswelt hin. Sie fungiert auch als Verweis auf die soziale Herkunft, wie sie Haderlap einige Jahre später auch in ihrer Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung schildert, um ihre für eine schriftstellerische Laufbahn ungünstigen Ausgangsbedingungen herauszustellen.

Das Weggehen, das Verlassen Lepenas für den Besuch des Bundesgymnasiums für Slowenen in Klagenfurt, ist mit der Darstellung eines partiellen Sprachverlusts verbunden, der zunächst die Sprache des Aufwachsens berührt. Die Großmutter wendet sich von ihr ab und damit beginnen Begriffe, wie etwa »die Namen der Gräser und Unkrautgewächse«, zu verblassen[13] und ein »Teil der Muttersprache« (MS, 11) zieht sich zurück: »Ich hatte Angst, mich nicht mehr verständlich machen zu können und legte mir instinktiv neue Sprachmasken zu, hinter denen ich mich versteckt hielt.« (Ebd.) Die metaphorischen, eine schützende Verschleierung ihres Zustands indizierenden Sprachmasken – eine Referenz auf Canetti und sein Konzept der »akustischen Maske«[14] als die »sprachliche Gestalt eines Menschen, […] diese Sprache, die mit ihm entstanden ist« (zit.n. Durzak 1976: 116), – konkretisiert Haderlap zum einen als das »Schriftslowenische«, zum anderen als zunehmende Schweigsamkeit (ebd.).

---

13 Es sind solche Namen, die in dem Gedichttitel *lichtnelke augentrost ehrenpreis* (lt, 67) auftauchen und in dem Gedichttext in ihren slowenischsprachigen Realisierungen kursiv hervorgehoben sind. Sie dienen der Gestaltung des Zusammenhangs von Erinnern, Vergessen, Sprache und Verortung: »[…] ich habe die / namen aller gewächse vergessen, / die mich durchströmen und könnte / kein zeugnis ablegen, sie nicht / bekunden für irgendwann. später, / viel später, wenn die wiesenfluten / verebben, könnten sich wörter / wie *lučca*, *smetlika*, *veronika* / auf den blüten niederlassen / oder unerwartet auftauchen, / wie gedanken, die lange zuvor / aus der bahn geraten sind.« Das in dem Band *langer transit* enthaltene Gedicht zitiert Haderlap nicht im Essay *Meine Sprache*, es zählt vermutlich zu den später entstandenen Gedichten.

14 Das Konzept hat Canetti erstmals im April 1937 in einem in der Wiener Zeitung *Sonntag* veröffentlichten Gespräch ausgeführt (vgl. Durzak 1976: 116).

Es ist die erste von mehreren Episoden, über die Haderlap einen ursächlichen Zusammenhang zu ihrem Schreiben und dessen Charakterisierung als Schreiben »aus der Erfahrung des Mangels« (MS, 12) herstellt. Das dargestellte Erleben, das komplexe Ineinander von sprachlicher Macht oder Ohnmacht, von Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit[15] durchzieht den gesamten Essay. Haderlap verbindet es dynamisch und veränderlich mit beiden Sprachen in Abhängigkeit von den zur Veranschaulichung ausgewählten Erlebnissen und Erfahrungen. Auf diese Weise bereitet sie die den Abschluss des Essays bildende, auf Sprachskepsis fußende Selbsteinschätzung der eigenen Sprachlichkeit mit der paradoxen Selbstdarstellung als ›nicht-sprachmächtige Dichterin‹ bereits vor.

So schildert sie weiter die erlebte Widersprüchlichkeit im Hinblick auf den Wert, der dem Slowenischen zur »Zeit des Ortstafelsturms« in den unterschiedlichen sozialen Räumen, an denen sie gleichzeitig teilhat, zugeschrieben wird. Im Bundesgymnasium für Slowen:innen wird Sprache in ihrer identitätsstiftenden Funktion vermittelt, die slowenische Sprache an »Tradition, Zugehörigkeit, Identität« (ebd.) gebunden. Dies motiviert zunächst eine enge Anbindung an die Gruppe:

> »In meiner Einsamkeit war ich für diese emotionale Definition von Sprache sehr empfänglich. Gleichzeitig nahm ich natürlich wahr, daß in Kärnten der Wert dieser Sprache stark eingeschränkt war und ihre gesellschaftliche Funktion bestritten wurde. […] Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit der Sprache wurden in einem Umfeld behauptet, in dem die Bereitschaft, den slowenischen oder zweisprachigen Teil der Identität des Landes zu akzeptieren, gering war. Ein überwiegender Teil der Kärntner Bevölkerung sah im öffentlichen Gebrauch der zweiten Landessprache eine Provokation.
> Ich fühlte mich damals in der Gruppe aufgehoben, verband mein persönliches Geschick mit einem Kollektiv. Wir versuchten das Gefühl von Minderwertigkeit, das uns suggeriert wurde, zu negieren und verteidigten unsere Sprache gegen die rudimentäre Sprache der Verhetzung« (MS, 11).

Die »emotionale Definition« von Sprache in ihrer identitätsstiftenden Dimension kontrastiert sie mit der zeitgleich erlebten Instrumentalisierung von Sprache als machtpolitischer Kategorie, wie sie sich in der Erfahrung, dass der slowenischen Sprache eine »gesellschaftliche Funktion« abgesprochen wird, und in der Anfeindung ihrer Sprecher:innen manifestiert. Im Modus der Selbstausleuchtung, rückblickend von einer Gegenwart aus, klingt in Formulierungen wie »fühlte mich *damals*« oder »*war* ich für […] *empfänglich*« eine Distanzierung von einer solch engen Bindung von Sprache an eine als homogen präsentierte Gruppenzugehörigkeit an.

15 Dies sind Busch (2021: 19–21) zufolge grundlegende Achsen, die sich in vielen sprachbiographischen Erzählungen identifizieren lassen.

Sie parallelisiert dann ihre durch den Kärntner Sprachenstreit ausgelöste »Politisierung« (ebd.) mit einem veränderten Zugang zu ihrer Sprache über Literatur. Letztere stilisiert sie als Ausweg aus der Determiniertheit durch sprachenpolitisch-ideologische Zusammenhänge: »Gleichzeitig entwickelte ich über die Lektüre österreichischer AutorInnen einen Bezug zu meiner zweiten Sprache, die mich aus den Verstrickungen dieses Streits hinausführte.« (Ebd.)

Darüber hinaus schildert sie die erlebte Diskrepanz zwischen dem über Sprache hergestellten, durch die Repressionen und politischen Spannungen noch verstärkten Gruppenzugehörigkeitsgefühl im Kontext Kärntens und dem »mit Staunen« während der Begegnungen mit Schüler:innen in Slowenien festgestellten Fremdheitsgefühl: »Unser kärntnerisches Idiom verriet uns sofort als Ausländer.« (Ebd.) Während die slowenische Sprache in dem einen sozialen Raum Zugehörigkeit signalisiert und als Mittel zur Identifikation mit einer Gruppe, zur Herstellung von Gruppenidentität fungiert, dominiert in dem anderen sozialen Raum die Wahrnehmung, aufgrund der Sprechweise – trotz des »wohlwollende[n] Interesse[s]« (ebd.) von Seiten der slowenischen Öffentlichkeit – als ›anders‹, nicht zugehörig identifiziert zu werden. Die Darstellung erlebter Widersprüche und Brüche in der eigenen Sprachbiographie erweist sich als prägend für die Autorpoetik von Maja Haderlap.

Stilisierungen der literarischen Zweisprachigkeit und des Schreibprozesses

Unter diesen Vorzeichen weist Haderlap ihrem Schreibbeginn, als dessen Auslöser sie den Tod der Großmutter ausmacht, eine kompensatorische Funktion zu: »Ich […] fand im Formulieren Gleichgewicht und Halt. Ohne viel nachzudenken, schrieb ich auf Slowenisch.« (MS, 11) Implizit adressiert sie hier die Frage der Sprachwahl, stellt sie als nicht bewusst getroffene Entscheidung dar und indirekt als Ausgleich eines Sprachverlusts bezogen auf die mit dem Tod der Großmutter verschwindende Sprache.

Das Schreiben während der Wiener Studienzeit verbindet Haderlap zum einen mit dem Bemühen um Kontinuität in einer veränderten Sprachumgebung, zum anderen mit dem Erleben einer Sprach- und Identitätskrise:

> »Ich wollte diese Sprache auch in Wien behalten, wo ich zu studieren begann. Mit dem Schreiben auf Slowenisch versuchte ich eine Kontinuität zu behaupten, die es in meiner sozialen Realität nicht mehr gab. In Wien hatte ich das Gefühl, daß mir beide Sprachen abhanden kommen und mit den Sprachen auch das Gefühl von Zugehörigkeit.« (MS, 11)

Das sich an den empfundenen Sprach- und Zugehörigkeitsverlust anschließende und erneut zur Illustration herangezogene Selbstzitat stammt diesmal aus einem der auf Slowenisch verfassten Gedichte:[16]

> »In einem Gedicht aus jener Zeit schrieb ich:
> *nichts bleibt von der illusion der sicherheit, die sich wie eine infektion im gedächtnis ansiedelt und geduldig harrt, der endlose knoten hier, der mir die sprache verschlägt, jahr für jahr fährt der fahrstuhl so in eine zu niedrige halle, und die weinberge draußen rufen den ort zurück. vorläufigkeit hat die wände erfaßt, die andeutungen, ein einziges*
> *erschrecken verdeckt den kühnen reiz, daß ich erneut unter den phantomen der heimat und der fremde wähle. die versuche heimisch zu werden, enden in flucht.* […]« (MS, 11, Herv. i.O.)

Angezeigt durch die einleitende Formulierung stellt sie auch hier eine enge Verbindung zwischen Leben und Werk her, authentifiziert somit auch diesen Gedichttext durch das in dieser spezifischen Lebensphase Erlebte, durch eine eigene Erfahrung der auf Orte bezogenen Verunsicherung.

Als weitere Auswirkung schildert sie ihren Verlust an Schreib-Souveränität und eine Veränderung ihres Sprachverständnisses:

> »Nichts war von einer, und sei es auch eingebildeten, Souveränität im Umgang mit den Sprachen übriggeblieben. Ich hatte bis dahin im Bewußtsein geschrieben, daß ich in der Sprache, die ich als Identitätsmerkmal verstanden hatte, aufgehoben bin. Ich war es nicht. Während ich mich bemühte, die Normen des wissenschaftlichen Diskurses zu erlernen, zog sich meine slowenische Sprache in Nischen zurück. Die Wörter deuteten auf nichts mehr, sie bezogen sich nur noch auf Imaginäres:« (MS, 12)

Diese Schilderung ihrer Sprachkrise mit Anklängen an die Sprachskepsis-Tradition (»Die Wörter deuteten auf nichts mehr«) koppelt Haderlap erneut – unterstützt und betont durch den Doppelpunkt in seiner ankündigenden Funktion (»nur noch auf Imaginäres:«) – mit einer Passage aus einem ihrer Gedichte:

> […] *sprache, mit der ich auf echoloses niemandsland blicke,*
> *sprache mit gallenflüssigkeit gefüllt, die mich in ein abstoßendes*
> *magnetfeld des schweigens zerrt.*

16 Es handelt sich um ein titelloses Gedicht aus ihrem zweiten, 1987 erschienenen slowenischsprachigen Band *Bajalice* (Wünschelrute). Haderlap zitiert aus der nicht von ihr selbst, sondern von Klaus D. Olof vorgenommenen Übersetzung des Gedichts ins Deutsche, die in ihrem Band *Gedichte Pesmi Poems* (1998: 73) enthalten ist.

> *selten durchdringt die fülle der sätze schichten des nichts auf dem papier. was bist du, ein blatt papier, auf das ich zwei lange tage für einen zuschauer starre, der lebt, mir aber fremd ist und den es vielleicht gar nicht gibt?*
> *welche lust bringt das gedankengewirr in verläßliche form und für wen?*
> *nein, anders.* (MS, 12, Herv. i.O.)[17]

In diesem von Haderlap ausgewählten poetologischen Gedicht klingt mit der Frage »*für wen?*« die in Zweifel gezogene Möglichkeit der (Erzeugung von) Resonanz und Erreichbarkeit eines anderen, des Gehört-Werdens durch (die eigene) Sprache, ausgedrückt in dem Vers »*sprache, mit der ich auf echoloses niemandsland blicke*«, an. Die in Frage gestellte Wirkmächtigkeit dieser Sprache und Adressierbarkeit des Geschriebenen erscheinen als weitere Facetten der Sprach- und Identitätskrise. In der selbst vorgenommenen Kopplung von sprachbiographischer Erzählung und Selbstzitat bezieht sich diese auch wieder auf drohende Sprachlosigkeit: »*sprache, […] die mich in ein abstoßendes magnetfeld des schweigens zerrt*.«

Brüche im schriftstellerischen Selbstverständnis offenbart auch die Schilderung der kontextabhängigen Rezeption ihres Gedichtbands *Bajalice* (1987) zwischen Nicht-Beachtung und eindimensionaler Wahrnehmung. Haderlap verweist auf Schwierigkeiten, Aufmerksamkeit für die eigenen Texte erzeugen oder auf deren Rezeption einwirken zu können. So habe der Gedichtband in Slowenien großen Anklang gefunden und sie sei »als zentralslowenische Schriftstellerin wahrgenommen« worden, »der plötzlich nicht mehr der allzu vertraute Makel anhaftete, Angehörige einer Minderheit zu sein.« (Ebd.) Allerdings erfolgte dies »ohne jeglichen österreichischen Bezug, was mir beschränkend erschien, weil es einen Teil jener Realität ausklammerte, in der ich mich bewegte.« (Ebd.) In Kärnten hingegen habe es keine einzige Besprechung gegeben:

> »Uns, den slowenisch Schreibenden in Kärnten kommen nicht nur die Rezensenten, sondern auch die Leserinnen und Leser abhanden. Und das ist das größere Problem. So mühelos kann man sich mit meiner Sprache zwischen alle Stühle setzen.« (MS, 12)

Die von der politischen Lage und dem jeweiligen Kontext abhängige Rezeption der Kärntner slowenischen Literatur zwischen Anerkennung und Vereinnahmung oder Ausblendung hatte Haderlap bereits in ihrem Artikel *Von den Mühen des Verschwindens* (siehe Kap. 2.2.1) verdeutlicht. Im Essay *Meine Sprache* weist sie zusätzlich auf soziale Entwicklungen hin, auf das auch (aufmerksamkeits-)ökonomisch die schriftstellerische Existenz tangierende Problem der schwindenden Leserschaft für die Gruppe

17 Auch dieses Gedicht stammt aus *Bajalice*. Haderlap zitiert wieder die deutsche Übersetzung aus dem Band *Gedichte – Pesmi – Poems* (1998: 87).

der »slowenisch Schreibenden in Kärnten«, der sie sich hier durch die Verwendung des Pronomens ›uns‹ zurechnet.

Haderlaps Ausführung dieser Zusammenhänge kulminiert in ihrer Positionierung gegen »Ausschließlichkeit« im Hinblick auf das eigene Schreiben. In der Darstellung ihrer literarischen Zweisprachigkeit dominiert ein Gefühl der Beschränkung, der Nicht-Verfügbarkeit von Sprache in den jeweiligen sozialen Räumen:

> »Das literarische Schreiben verlangt nach Ausschließlichkeit, wie auch die Kanonisierung der Literatur von der Zugehörigkeit zu einer Sprache ausgeht. Eine solche Ausschließlichkeit aber kann es für mich nicht geben. Gleich, ob ich mich mit slowenisch Schreibenden oder mit deutsch Schreibenden zusammenfinde, ich habe immer das Gefühl, von der Peripherie zu kommen, nicht zu den Sprachmächtigen zu gehören, die sich souverän in ihren sprachlichen Milieus bewegen, oder vorgeben es zu tun.« (MS, 12)

Den auf Einsprachigkeit ausgerichteten, institutionellen Normativitäten im Sinne eines ›Entweder-Oder‹ stellt sie das Zugehörigkeitsgefühl eines ›Weder-Noch‹ gegenüber. Die Selbstverortung »von der Peripherie zu kommen« ist also in diesem frühen Essay als ein sich auf das Schreiben auswirkendes Gefühl entworfen und negativ konnotiert. Die im gesamten Text entfalteten vielfältigen Grenzziehungsprozesse, die Ein- und Ausschlüsse produzieren, dienen der Selbstverständigung im Hinblick auf das eigene Schreiben und führen zu einer Definition von Sprache (in) der Literatur als Möglichkeitsraum:

> »Ich glaube wie viele andere Autorinnen und Autoren auch, daß Sprache nicht nur Heimat bedeutet, daß sie auch Fremde sein kann, die die Möglichkeit des Verstummens bereithält. Sprache ist ein Raum der Simulation, ein Labor, das einlädt zum Spiel, das Heimat und Fremde aufheben kann.« (MS, 12)

Damit führt Haderlap Sprache zum einen als etwas vor, was nicht selbstverständlich und immer zur Verfügung steht und Zugehörigkeit stiftet, zum anderen entwirft sie Sprache und Schreiben als Möglichkeit, Binaritäten und verfestigte Kategorien auszuloten und aufzubrechen (»Heimat und Fremde aufheben«), Sprache versuchsweise in etwas anderes zu überführen.

Den Abschluss des Essays bildet ihr Selbstentwurf als zweisprachige Schriftstellerin mit einer spezifischen Stilisierung des Agierens beider Sprachen im Schreibprozess. Mit diesem Entwurf bringt sie auch ihr Verhältnis zu ihren Sprachen zum Ausdruck:

> »Ich habe begonnen, seit ich wieder in Kärnten lebe, in beiden Sprachen zu schreiben und nicht aus der einen in die andere zu übersetzen. Es gibt kein Gedicht, das ich auf deutsch genauso schreiben würde wie auf slowenisch. Manchmal fallen die

> Sprachen innerhalb eines Satzes übereinander her, aber meistens gehen sie getrennte Wege, wohnen in zwei verschiedenen Räumen, beobachten einander, sind auf der Lauer, ob sich nicht eine fremde Syntax durch die Hintertür eingeschlichen hat. Jede Sprache ist eingenommen von sich, von ihren eigenen Systemen, Bezügen und Assoziationsräumen, jede versucht zu blenden und aufzutrumpfen.« (MS, 12)

Zunächst stellt sie ihr Schreiben »in beiden Sprachen« als ein Schreiben in der einen oder der anderen Sprache heraus – in Abgrenzung zu Konzepten von Übersetzung als Selbstübersetzung oder als Modalität des Schreibens. Die Sprachen personifiziert bzw. gestaltet sie figurenähnlich: sie agieren im Schreibprozess selbst und zuweilen gegeneinander (›übereinander herfallen‹), bilden kein Ganzes, sondern existieren – wie über die getrennten Räume verbildlicht – weitgehend separat und halten sich auch voneinander fern, »meistens gehen sie getrennte Wege«, geben acht, einander nicht zu vermischen, »sind auf der Lauer, ob sich nicht eine fremde Syntax durch die Hintertür eingeschlichen hat«. Haderlap akzentuiert also das Trennende, die kaum vorhandene Verbindung zwischen den beiden Sprachen. In der Betonung ihrer jeweiligen Eigenarten führt sie diese auch als konkurrierend, einander messend vor: »jede versucht zu blenden und aufzutrumpfen«. – In dieser Darstellung spiegeln sich deutlich die sprachenpolitischen Bedingungen der Zeit und die zuvor geschilderten persönlichen und sozialen Zusammenhänge.

An diese Inszenierung der eigenen literarischen Zweisprachigkeit schließt Haderlap die Formulierung ihres schriftstellerischen Selbstverständnisses an:

> »Ich schreibe nicht aus dem Sprachüberfluß, sondern aus der Erfahrung des Mangels. Ich spiele nicht mit den Sprachen, dazu fehlt mir die Leichtigkeit. Ich führe den Sprachen Bilder vor, die aus den tieferen Erfahrungs- und Bewußtseinsschichten aufsteigen. Meine beiden Sprachen müssen daran gemessen werden, wie sie diese Bilder sichtbar werden lassen.« (MS, 12)

Die eigene Mehrsprachigkeit betrachtet, benennt und figuriert Haderlap in allen untersuchten Epitexten als Zweisprachigkeit. Hier erscheint sie nicht als Potenzierung, nicht als »Sprachüberfluß«, sondern ist gekennzeichnet durch die lebensgeschichtlich begründete »Erfahrung des Mangels« und durch das, was sich als Unzulänglichkeit bemerkbar macht, was nicht möglich (»spiele *nicht*«, »dazu *fehlt* mir«) ist und in einem Kontrast zu »Leichtigkeit« steht. In einer auf beide Sprachen gerichteten Sprachskepsis-Variation müssen sich diese bewähren in ihrer Leistungsfähigkeit im Hinblick auf die Sichtbarmachung, die Sagbarkeit bzw. sprachliche Darstellbarkeit spezifischer Erfahrungen und den Selbstausdruck. Das Aufsteigen aus »den tieferen Erfahrungs- und Bewusstseinsschichten« deutet auf Verdrängtes oder zu

Ergründendes hin, das zunächst als Bild aufscheint und einer Versprachlichung bedarf – etwas, wofür eine Sprache gefunden werden muss.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich Haderlap in diesem Essay in ihrer zweisprachigen Autorschaft über Negation inszeniert – im Sinne einer Nicht-Ausschließlichkeit, empfundenen Nicht-Zugehörigkeit und Nicht-Sprachmächtigkeit sowie durch stilisierte Unzulänglichkeit und Un-Souveränität im Umgang mit ihrer Zweisprachigkeit, was sie auf ihre spezifischen sprachbiographischen Erfahrungen zurückführt. Damit hebt sie sich von der Vorstellung einer polyglotten Dichterin ab. Dies formuliert sie explizit im ›Zwiegespräch‹ mit Ilma Rakusa:

> »Was ich mir sehr gut vorstellen kann, was ich als Zustand immer herbeigesehnt oder -gewünscht habe und was ich bei dir sehr bewundere, das ist dieses Polyglotte – dass man mehrere Sprachen hat und dass man dieses Fixiertsein auf eine oder auch auf zwei Sprachen aufheben kann. Ich denke mir manchmal, es wäre leichter, wenn man noch eine dritte oder vierte Sprache zur Verfügung hätte, damit man sich nicht so determiniert fühlt von den Sprachen, die man spricht oder in denen man schreibt.« (Haderlap/Rakusa 2003: 105f.)

Das Determiniertsein von zwei Sprachen und auch von dem Ort und von den mit ihm verbundenen historischen, gesellschaftlichen und sprachenpolitischen Bedingungen ist ein zentraler Aspekt, den Maja Haderlap in späteren poetologischen Texten immer wieder aufnimmt.

In diesem Zusammenhang ist auch die zu Beginn des Kapitels erwähnte Diskussion, die der Artikel zum *Exophonie*-Symposium in der slowenischen Zeitung *Delo* ausgelöst hat, aufschlussreich. In der Broschüre zum Symposium werden zwei Leserbriefe mit konträren Meinungen in deutscher Übersetzung präsentiert (Lughofer 2011: 28–30). In dem ersten Leserbrief von Jolka Milič wird Maja Haderlap, im ausgrenzenden Einschluss, bezeichnet als: »die – *obwohl* eine Minderheitenangehörige jenseits der Karawanken – *unsere nahe* Landesverwandte ist« (ebd., S. 28, Herv. JG) und ihr Schreiben auf Deutsch bewertet »als ein klassisches Beispiel für Assimilation«, verbunden mit der Zuschreibung »des leidigen Gefühls, abtrünnig und schuldig zu sein« (ebd., S. 29). Mit Bezug zu der im Artikel erwähnten Information, dass Haderlap zu Hause »slowenische[n] Dialekt« gesprochen habe, urteilt Milič: »meine Umschreibung: mit dem kommt man aber nicht weit!« und nimmt eine sprachliche Hierarchisierung[18] und damit eine weitere Abgrenzung vor: »aber zum *richtig echten* Slowenischen hat sie aus verschiedensten Gründen keinerlei Bezug gefunden«

18 Diese Hierarchisierung ist zurückzuführen auf die »Nationalisierung der Sprache« als Kernbereich des ›Projekts Nation‹: »Die nationalisierte Sprache hat neben sich andere nationalisierte Sprachen; alle anderen sprachlichen Varietäten hat sie unter sich.« (ebd., S. 12, Herv. i.O.)

(ebd., Herv. JG). Dahinter verbirgt sich die sprachideologische Annahme eines höherwertigen Standards oder ›Originals‹ und einer Abweichung. Mit der Wertung »richtig echten« verbindet sich die Imagination von Authentizität, Natürlichkeit, aber auch von Legitimität bezogen darauf, wer als ›echter‹, legitimer Sprecher einer Sprache und einer wie auch immer gefassten Sprachgemeinschaft gilt.

Als Gegenposition ist in der Broschüre der Leserbrief von Tomaž Ogris abgedruckt. Darin reagiert er wie folgt:

> »Nur gut, dass der berühmte France Prešeren schon längst gestorben ist. Nach mehr als hundertfünfzig Jahren ist er vermutlich nicht mehr in Gefahr, dass Frau Jolka Milič versuchen würde ihn aus dem Nationalkörper abzusondern, schließlich war sein Selbstverständnis nicht so, wie es sich für einen guten Slowenen gehört. Er hat gesündigt: schrieb viel auf Deutsch, verkehrte in Kärnten und Krain auch mit deutschen Freunden. Die strenge Frau würde ihn für unwürdig erklären, ihn mit Maja Haderlap zur Ächtung verurteilen. […] Vielleicht hat Frau Jolka schon mal etwas aus Majas Lyrik oder aus ihren Prosatexten in slowenischer und deutscher Sprache gelesen. Ihr ist nicht begreiflich, dass die Kärntner Schriftstellerin und Dramaturgin, und mit ihr noch viele weitere vernünftige Leute, die an der Nahtstelle mehrerer Sprachen und Weltbilder leben, ungehinderten Zugang zu zwei oder mehreren Sprachen hat. Wozu sollte sie sich einschränken, benutzt der Mensch doch beide Hände, die ihm geschenkt wurden. Die Erstsprache ist für die Mehrheit der Kärntner, Triester, Unterkrainer, Prekmurer und weiterer Slowenen der ländliche Dialekt, die Sprache auf die Frau Milič nichts gibt, weil man mit ihr nicht weit kommt. So eine Demütigung der richtigen Muttersprache ist pure Ignoranz. […]« (zit.n. Lughofer 2011: 29)

Ogris zieht also *den* slowenischen Nationaldichter France Prešeren heran und betont, dass auch er auf Slowenisch und auf Deutsch gedichtet habe, durchkreuzt damit auf das Einsprachigkeitsparadigma zurückzuführende Normalitätserwartungen, hebt das Schreiben von Haderlap in zwei Sprachen als Zugewinn hervor und weist das literarische Schreiben in nur einer von mehreren zur Verfügung stehenden Sprachen als Einschränkung aus. Zudem positioniert sich Ogris im Rekurs auf die von Milič vorgenommene, ideologisch geprägte Abwertung des ›slowenischen Dialekts‹, indem er diese als »Demütigung« und den »ländliche[n] Dialekt« der an verschiedenen Orten lebenden Slowenen – in imitierender Verkehrung der Formulierung von Milič – als »richtige[-] Muttersprache»› bezeichnet.

Erfahrene Zuschreibungen und Anklagen dieser Art im Hinblick auf die Wahl ihrer Schreibsprache adressiert Maja Haderlap in ihrer Rede *Im Licht der Sprache* – darin auch mit Bezug zum deutschsprachigen Literaturbetrieb.

3.2.2 *Im Licht der Sprache* – Reflexion des Sprachwechsels von der Sprachgrenze aus

Die Klagenfurter Rede zur Literatur *Im Licht der Sprache*, mit der Maja Haderlap am 2. Juli 2014 die 38. *Tage der deutschsprachigen Literatur* eröffnet, steht merklich unter dem Einfluss der großen Aufmerksamkeit und damit verbundener Erfahrungen im deutschsprachigen Literaturbetrieb seit der Zuerkennung des Ingeborg-Bachmann-Preises im Jahr 2011. Sie selbst bezieht sich darin explizit auf die Diskussionen, die sie in den letzten drei Jahren geführt habe, »geprägt von hoher Emotionalität und sehr heterogenen Anforderungen an mich als Schriftstellerin« (LS, 18). Mit diesen Worten deutet sie ein inzwischen ambivalentes Verhältnis zur politischen und literarischen Öffentlichkeit an. Es zeichnet sich ein Hadern mit der ausgefüllten und zugeschriebenen Rolle als, wie es Haderlap später in ihrer Poetikvorlesung formulieren wird, »offizielle Schriftstellerin« und »Fürsprecherin« (IW, 64) ab und ein Spannungsverhältnis in der sozialen wie politischen Selbst- und Fremdinszenierung. Mit ihrer Rede nimmt sie Stellung zu den Zuschreibungen und Erwartungshaltungen, mit denen sie sich konfrontiert sieht, und formuliert das Thema selbst: »Ich möchte versuchen, von einer Peripherie aus, von der deutsch-slowenischen Sprachgrenze, die für Kärnten prägend ist, über das Phänomen des literarischen Sprachwechsels nachzudenken.« (LS, 16) Mit der deutsch-slowenischen Sprachgrenze ruft sie einen von spezifischen historisch-politischen und sprachideologischen Differenzkonstruktionen geprägten Raum auf, wie sie ihn in seinen Auswirkungen auf ihr Spracherleben und ihr Schreiben schon im Essay *Meine Sprache* schildert. Die Mehrdimensionalität und Metaphorik des Konzepts der Grenze wird zum Angelpunkt der Darstellung in dieser Rede und verbindet sich mit Ausleuchtungen unterschiedlicher Grenzziehungsprozesse: historisch, politisch, gesellschaftlich, literarisch – letztere bezogen auf Differenzlinien, auf Ein- und Ausschlüsse im Literaturbetrieb. Die Betonung des Topographischen, der Verortung und auch eines konkreten Ausgangspunkts, »von […] aus« (LS, 15), für das Sprechen, Nachdenken, Schreiben – gefasst über räumliche Konzepte als Peripherie, Rand, Grenze und referentiell konkretisiert als die Kärnten bestimmende deutsch-slowenische Sprachgrenze – ist zentral für den in der Rede entwickelten eigenen Begründungszusammenhang für ihren Wechsel der Literatursprache. Wie schon in *Meine Sprache* nutzt Haderlap die Kategorie Raum am Schluss ihrer Rede in übertragener Bedeutung zur poetologischen Selbstverortung, zur Reflexion der eigenen Zweisprachigkeit und zur Darstellung ihres Schreibprozesses im Bild des Korridors. Ihr Selbstentwurf als zweisprachige Autorin ist, in Umkehr zu dem in *Meine Sprache* stilisierten Gefühl der Nicht-Sprachmächtigkeit, geprägt von sprachlicher Selbstermächtigung im Sinne einer (aspirierten) Befreiung von Restriktionen, Zuschreibungen, monolingualen Ideologien und sprachlichen Hegemonien.

Als Rede-Einstieg und Aufhänger dient Haderlap ein Zitat von Ingeborg Bachmann aus der Erzählung *Drei Wege zum See*: »Der Ursprung dieser Geschichte liegt im Topografischen« (LS, 15). Sie fokussiert auf die Protagonistin Elisabeth Matrei, die in Klagenfurt »mit dem Blick Richtung Grenze« und durch die Begegnung mit Franz Joseph Trotta zu der Erkenntnis komme, »dass ihre Sicht der Welt […] von einer kaum deutlichen, aber doch fühlbaren topografischen Verortung ausgeht, von der Peripherie« (ebd.). An diese projektive Deutung schließt sie eigene Überlegungen »von einem Rand aus« (ebd.) an, in denen Fragen der Verortung eine zentrale Rolle spielen. Mit der Grenze als »Rand« indiziert sie also einen spezifischen Blickwinkel oder auch eine Denkfigur. So fasst sie etwa unter »Peripherie« gleich zu Beginn nicht nur räumliche Lageverhältnisse, sondern auch relationale Verhältnisse unterschiedlicher Art, wenn sie von der Mutation der Peripherie »zu Schauplätzen« spricht, »in denen sich gesellschaftliche, politische, kulturelle und soziale Umwälzungen, Brüche, Tendenzen ungeschminkter zeigen, ja geradezu in allen Facetten entblößen.« (LS, 16)

Der Sprachwechsel ›eingewanderter‹ Autor:innen

In ihren allgemeinen Überlegungen zum Phänomen des Sprachwechsels nimmt Maja Haderlap zunächst Bezug auf »eine wahre Flut« an prominenten »Etikettierungen« aus dem literarischen Diskurs zu Sprache und Migration, wie dem »neuen Nomadentum, wenn man den etwas verschlissenen Begriff ›Autoren mit Migrationshintergrund‹ nicht mehr verwenden möchte«, dem »Unterwegssein« sowie auf postkoloniale Konzepte von »transkulturellen und hybriden Mischkulturen« (LS, 16). Sie evoziert mit diesen Begriffen also *displacements* durch weltweite Vernetzungen und Verortung, die sich auf grenzüberschreitende Wanderungsbewegungen bezieht – »routes statt roots« (Bachmann-Medick 2010: 198, vgl. Clifford 1997). Gegenüber diesem »Modediskurs der Ortlosigkeit« (LS, 17) hebt sie die Relevanz des Ortes im Sinne historischer, sozialer, kultureller und machtpolitischer Bedingtheiten hervor und präsentiert sich damit gewissermaßen anachronistisch. So unterstreicht sie, dass ein Sprachwechsel nicht einfach Ausdruck einer »neue[n] Form des Kosmopolitismus« sei, denn dieser setze »ökonomische und politische Freiheit voraus« und verdecke »die zumeist schmerzvollen Erfahrungen des Verlusts von Heimat und Sicherheit, sowie die großen Anstrengungen der Betroffenen, derer es bedarf, um irgendwo anzukommen« (ebd.). Damit greift sie implizit die Kritik z.B. an Homi Bhabha (1994) auf, und zwar hinsichtlich seiner Konzeptualisierung von peripheren Räumen und insbesondere von Hybridität verkörpernden Grenzgänger:innen, die »sich kosmopolitisch zwischen Kulturen bewegen und ihre Mehrfachzugehörigkeit produktiv machen bzw. kreativ entfalten können« (Bachmann-Medick 2010: 200). Ausgeblendet bleiben zum einen der Leidensdruck durch Migrationserfahrungen, zum anderen Machtbeziehungen sowie soziale und ökonomische Ungleichheiten (ebd., S. 201).

Weiter fokussiert Haderlap auf Orte im Sinne von (An-)Bindungen, die aus dem Blick zu geraten drohen, wenn sie feststellt: »Fast scheint es, als wären die in eine Sprache eingewanderten Autoren das Produkt einer internationalen Transaktion, herausgerissen aus ihren sozialen, kulturellen, sprachlichen Verankerungen und an neue Sprachufer gespült.« (LS, 16) Dieser Vorstellung begegnet sie zum einen mit einer Differenzierung der Gründe, die zu einem Sprachwechsel führen: von Flucht vor politischer Verfolgung oder Krieg oder aus Armut über ein Studium oder eine neue Arbeit bis hin zu einer mehrsprachigen Lebenssituation (LS, 17). Zum anderen betont sie, dass die genannten Autor:innen mit ihren vielstimmigen Texten »die Ideologie der Globalisierung« unterlaufen, »wonach es selbstverständlich geworden sei, sich von der Geografie und von der Geschichte zu lösen.« (LS, 21) Mit Blick auf ihre literarische Produktion stellt sie heraus, dass mit dem Sprachwechsel auch mitgebrachte Geschichte(n) in vielfältiger, je spezifischer Weise in die ›neuen‹ Sprachen hineinwirken und schließt an den Topos der Bereicherung und Anreicherung an:

> »Sie haben die Geschichte der Länder und Orte, die sie entweder verlassen haben, in denen sie leben oder zwischen denen sie pendeln, längst in ihre sprachlichen Bilder aufgenommen und spiegeln sie auf vielfältige Weise. Sie sind Fährtenleser zwischen den Sprachen und Kulturen, sie füllen die Archive ihrer neuen, eroberten, geliehenen Sprachen mit den Geschichten ihrer verlassenen, zerstörten, zersplitterten Familien oder ihrer reichen Herkunftskulturen.« (LS, 21)

In ihrer Darstellung werden die Spracharchive durch die Praxis des Füllens dynamisiert, Gedächtnisse differenzieren sich aus, werden vielgestaltig. Darüber hinaus kennzeichnet Haderlap mehrsprachige Schreibverfahren als eine Neues generierende, wechselseitige Vergleichspraxis: »Auf ihren Schreibtischen begegnen sich Wörter und ihre Bedeutungen im vielfachen Vergleich. Sie wägen einander ab, hören sich zu, legen Wert auf feine Nuancierungen, Schattierungen und Unterschiede.« (LS, 21) Zur Veranschaulichung führt sie unter anderem die Texte der Bachmannpreisträgerin des Jahres 2012, Olga Martynova, und ihr »zweisprachiges Dichten« an, das »einem Tänzeln zwischen den russischen und deutschen literarischen Traditionen« gleiche und das »eine neue Sprachwelt, die sich mit Spiellust und Anarchie über gedachte Sprachgrenzen hinwegsetzt«, erschaffe (LS, 22). Indem Haderlap Sprachgrenzen als »gedachte« qualifiziert, stellt sie diese als Konstruktionen und ihre literarische Überschreitung in Anspielung auf monolinguale Normen als subversiv (»Anarchie«) aus. Diesen an der literaturwissenschaftlichen Mehrsprachigkeitsforschung orientierten Blick kontrastiert sie mit einem noch aufzulösenden Missverhältnis im deutschsprachigen Literaturbetrieb hinsichtlich der Anerkennung von ›eingewanderten‹ Schriftsteller:innen. So hätten zwar mehrfach Autor:innen den Bachmann-Preis gewonnen, »deren Muttersprache nicht Deutsch ist« (LS, 16), es gebe aber immer noch »die vielen Zurufe, die Zurechtweisungen, Kate-

gorisierungen und die ständig sich wiederholenden Fragen nach der Identität der Autoren« (LS, 17). Sie referiert auf Annahmen, die auf das Einsprachigkeitsparadigma in Verbindung mit starren Identitätskonzepten zurückzuführen sind, sowie auf Ein- und Ausschlüsse, die über Sprache und mit Bezug zu Sprachideologien verhandelt werden – prominent wieder zwei Jahre nach ihrer Rede in der Jurydiskussion zum Auftritt von Tomer Gardi (siehe Kap. 2.1.2). Dies wird deutlich an ihrer rhetorischen Frage, mit der sie die Differenzlinie evoziert: »Macht sich da nicht ein Wunsch nach Abgrenzung bemerkbar, nach einer Markierung des angestammten literarischen Territoriums?« (ebd.) Sie adressiert die Zugehörigkeit zum literarischen Feld und darüber hinaus erwartete wie zugewiesene Zuständigkeiten hinsichtlich der literarischen Produktion:

> »Die in die deutsche Sprache eingewanderten Autorinnen und Autoren sollten sich auf ihre speziellen Themen beschränken, konnte man vor nicht allzu langer Zeit im deutschen Feuilleton lesen, und nicht danach trachten, sich in den deutschsprachigen Literaturbetrieb einzupassen. Dem folgte eine kurze Diskussion, man schien sich bald darauf geeinigt zu haben, dass die ›eingesprachten‹ Schriftsteller wie Ilija Trojanow sie nennt, eine Bereicherung für die deutschsprachige Literatur seien. Trotzdem werde ich das Gefühl nicht los, dass wir uns in einem Moment der Ruhe vor dem Sturm befinden, in dem man den dazugekommenen Schriftstellerinnen entgegenrufen möchte, sie sollten sich auf ihre Geschichten und Bemühungen nicht allzu viel einbilden, schließlich gebe es noch die angestammten Autoren, denen die Zuflucht-Sprache eigentlich gehöre.« (LS, 17)

Mit der Anspielung auf einen Artikel im Feuilleton samt Repliken[19] und der darin durch biographistische Themenzuweisung vorgenommenen Grenzziehung

19 Gemeint ist vermutlich der in *Die Zeit* erschienene Artikel *Letzte Ausfahrt Uckermark* von Maxim Biller (2014), in dem er aufmerksamkeitswirksam und polemisch fordert, »deutsche Schriftsteller mit nicht deutschen Wurzeln« sollten sich in ihrem Schreiben nicht anpassen und »Wohlfühlpreise« – genannt wird der bis 2017 vergebene Adelbert-von-Chamisso-Preis – »kassieren« und nicht über »Urdeutsche« schreiben, sondern »über Leute wie sich selbst«. Mit dem Titel seines Artikels referiert er auf den Roman *Vor dem Fest* von Saša Stanišić, der in der Uckermark spielt und zwar, so Biller, »unter ehemaligen Ossis, von denen Stanišić so viel versteht wie seine Kritiker vom jugoslawischen Bürgerkrieg, vor dem er mit 14 Jahren nach Deutschland fliehen musste.« Stanišić (2008: 104–109) selbst hat sich einige Jahre zuvor eben gegen solche »Mythen vom Schreiben der Migranten« (ebd., S. 104) positioniert. Sein »Mythos Nr. 2« lautet: »Migrantenliteratur hat als ausschließliches Thema die Migration«. Er selbst sei »immer sehr am zweiten oder dritten Buch eines Migrantenautors interessiert – dem Buch, das er schreibt, nachdem er seine Exilgeschichte erst einmal aufgearbeitet hat.« (ebd., S. 108)

zwischen Gruppen gibt sie – den Mechanismen des literarischen Kräftefelds entsprechend – zu bedenken, dass einmal verhandelte Zugehörigkeiten immer wieder in Frage gestellt werden können, und bezieht sich dann konkret auf den Topos des Sprachbesitzes. Mit der dichotomen Kategorisierung ›eingewanderte‹/›dazugekommene‹ versus ›angestammte‹ Schriftsteller:innen ruft sie eine wirkmächtige soziale Differenz- und Distinktionskonstruktion, die zentral über Sprache erfolgt, sowie ein Machtverhältnis auf. Mit ihrer Formulierung »die angestammten Autoren, denen die Zuflucht-Sprache eigentlich gehöre« spielt sie auf die Autorisierung und Authentifizierung von Autorschaft über das ideologisch aufgeladene Konzept der Muttersprache an. Zu solchen Imaginationen von Sprachbesitz hatte sie sich auch schon in der Diskussion im Rahmen des Symposiums *Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen*, an der sich auch Yoko Tawada und Julya Rabinowich beteiligten, positioniert:

> »Was uns verbindet ist, dass wir oft in der Situation sind zu begründen, warum wir in einer Sprache schreiben und in der anderen nicht. Das haben andere Autoren und Autorinnen nicht. Das unterscheidet uns schon einmal primär. Das andere – doch ich glaube, das stimmt als Theorie wieder nicht – mit diesem Bewusstsein, vielleicht als sogenannte Sprachräuberin oder was immer im schlimmsten Fall angesehen zu werden« (zit.n. Lughofer 2011: 24).

Mit beiden Äußerungen bekundet Haderlap ihre Haltung zu biologistischen und ethnisierenden Konzeptionen von Sprache als ›Muttersprache‹, indem sie ihre ideologische Ausprägung im Sinne von Vererbung und Abstammung in der Vorstellung von Sprache als einem qua Geburt erworbenen Recht, einem ererbten Eigentum hervorkehrt. – In der von ihr gewählten Bezeichnung »Sprachräuberin« klingt die bereits zitierte Formulierung von Ette (2007: 167) an hinsichtlich der »Aneignung eines mobilen kulturellen Besitzes […] gleichsam durch Mundraub«, ohne »eine direkte Genealogie«.

Der eigene Sprachwechsel: Grenzkontrollen und ein Weg aus der Enge

Die öffentlichen Reaktionen nach ihrem eigenen »Wechsel in die deutsche Literatursprache und nach dem Bachmann-Preis« (LS, 17) sieht Maja Haderlap als Bestätigung ihrer Einschätzung, »dass ein Sprachwechsel ein äußerst schwieriger Prozess ist und notgedrungen verbunden mit kulturellen und persönlichen Konflikten.« (LS 17f.) Die Darstellung jener vielschichtigen Konflikte nimmt einen großen Raum in ihrer Rede ein.

Zunächst knüpft sie noch einmal, nun aus eigener Erfahrung, an die »Zurechtweisungen, Kategorisierungen« (LS, 17) der ›eingewanderten‹ Autor:innen im Literaturbetrieb an. Dazu rekonstruiert sie Fragen, mit denen sie sich unaufhörlich bei öffentlichen Auftritten konfrontiert sah. In ihnen spiegelt sich das dominante Ein-

sprachigkeitsdenken, die erfolgreiche »mentale Verankerung« des nationengebundenen »Konzepts der Einsprachigkeit als zentraler Konzeptualisierung des – nur als nationalstaatlich verfasst vorstellbaren – Menschen.« (Ehlich 2009: 13) So lassen die Fragen essentialisierende und statische Vorstellungen von Sprache, Kultur und Identität im Kontext von Zugehörigkeitsfragen sowie ein Bedürfnis nach vereindeutigender, exklusiver Zuordnung erkennen:

> »Ich bin bei nahezu allen literarischen Auftritten und in nahezu allen Interviews beharrlich nach meinen Sprachen und nach meiner nationalen, kulturellen Identität befragt worden. Warum ich in deutscher Sprache schreibe, wo ich doch als Angehörige der Kärntner Slowenen slowenisch aufgewachsen sei und am Beginn meiner schriftstellerischen Arbeit auf Slowenisch geschrieben habe. Welcher Kultur ich mich zugehörig fühle, ob ich mich als slowenische oder österreichische Schriftstellerin sehe? Die Situationen glichen einer fortdauernden Grenzkontrolle, einem ununterbrochenen Einbürgerungsverfahren, bei dem mir abverlangt wurde, die Fragenden von meinen ehrlichen Absichten zu überzeugen und meine individuelle kulturelle Zugehörigkeit darzulegen.« (LS, 18)

Haderlap bezieht Stellung, indem sie in transponierter, imitierender Rede dieses unhinterfragte Bedürfnis nach eindeutigen Zugehörigkeitsverhältnissen als solches markiert (»wo ich doch«, »als slowenische *oder* österreichische«) und die routinisierte Befragungspraxis durch die gewählten Bezeichnungen »fortdauernden Grenzkontrolle« und »ununterbrochenen Einbürgerungsverfahren« bewertet. In der Frage, warum sie auf Deutsch schreibe, »wo« sie »doch als Angehörige der Kärntner Slowenen slowenisch aufgewachsen« sei und anfangs auf Slowenisch geschrieben habe, schwingt das Einsprachigkeitsparadigma mit, also die Normalitätserwartung, eine Autorin schreibe gleichsam natürlich in einer Sprache, ihrer Muttersprache, durch deren Besitz sie mit einer klar abgegrenzten, homogen gedachten Nation, Ethnie – in diesem Fall mit einer ›Volksgruppe‹ (»Kärntner Slowenen«) – verbunden sei. Zudem sind Anklänge an den *native speaker* erkennbar in der Vorstellung einer Person, die eine Sprache in der frühen Kindheit erwirbt (»slowenisch aufgewachsen«) und nur dann als Muttersprachlerin gelten kann. Zwei Jahre nach Haderlaps Rede diskutiert die Jury in Klagenfurt nach dem ›Störfall‹-Auftritt von Tomer Gardi explizit über die »Einwanderungsbedingungen in die Sprache«. Diese Diskussion legt eben solche Grenzziehungen in kulturellen Verarbeitungsroutinen des Literatursystems, wie im zweiten Kapitel herausgearbeitet, offen. Dies deutet auf die Aktualität des Befunds von Amodeo (2002: 78–91) hin, dass es nicht nur politische, sondern auch literarische Staatsbürgerschaften gibt, die vergeben oder verweigert werden können. In ihrer Rede betont Haderlap, dass Anerkennungen fragil sind und unablässig überprüft und bestätigt werden (müssen), was auch der Dynamik des (je-

weiligen) literarischen Feldes entspricht. Zudem finden Mehrfach-Zugehörigkeiten in eindimensionalen Sprach- und Identitätsmodellen nicht so einfach einen Platz.

Ihren Erklärungs- und Begründungszusammenhang für den eigenen Sprachwechsel entwirft sie ausgehend von der rhetorischen Frage: »Ist es überhaupt möglich, vor dem Hintergrund des Kärntner Sprachenkonflikts, als Schriftstellerin frei über die Wahl der Sprache zu entscheiden?« (LS, 18) Damit richtet sie den Fokus wieder auf *den* Ort, auf Kärnten. Zur Veranschaulichung selektiert sie einen »markanten Einschnitt« aus ihrer Sprachbiographie, rekurriert auf die nicht selbstverständliche Verfügbarkeit von Sprache und inszeniert diese, wie bereits im Essay *Meine Sprache*, als existentielle, ihr Selbstverständnis bestimmende Grunderfahrung: »An dieser Stelle fließen meine Spracherfahrungen zusammen, die geprägt sind vom Bewusstsein des Mangels an Sprache und von ausgesprochenen und unausgesprochenen Sprachverboten.« (Ebd.) Dienten Selbstzeugnisse dieser Art im Essay *Meine Sprache* primär der Selbsterforschung im Hinblick auf die eigene Sprache, so fungieren sie nun, bezogen auf den Sprachwechsel, stärker als (Selbst-)Rechtfertigung. Mit ihrer Frage lenkt sie den Blick auf das Dilemma der Sprachwahl für Autor:innen im Kontext der Kärntner slowenischen Literatur. Die extensive Reflexion und Begründung des eigenen Sprachwechsels in dieser Rede scheint auch durch das Bemühen oder den (verinnerlichten) Druck motiviert zu sein, diesbezüglich ihr Bild in der Öffentlichkeit zu beeinflussen und Versuchen ihrer Diskreditierung entgegenzuwirken. Die in ihrer Sprachbiographie erfahrenen Sprachverbote bezieht sie in erster Linie auf »meine slowenische Muttersprache«, die ihr in Kärnten »oft um die Ohren geflogen« und aufgrund derer sie zu den »politisch unzuverlässigen Bürgerinnen gezählt« worden sei (ebd.). Das sei die Kategorie für diejenigen gewesen, »die von ihrem Recht auf die zweite Landessprache nicht absehen wollten und damit die Einheit des Landes infrage stellten« (ebd.). Diese Erfahrung mit einer spezifischen Ausformung der Ideologie ›eine Nation/ein Staat – eine Sprache‹ stellt Haderlap als prägend für ihr Verständnis von Sprache dar:

> »Ich musste, bevor ich mich in eine Sprache flüchten oder mich an einer Sprache festhalten konnte, meine Muttersprache verteidigen, ohne genau zu wissen, wie man für eine Sprache spricht. Noch bevor ich hätte sagen können, was eine Sprache ist, ein Medium des Denkens, der Weltauffassung, der Verständigung, des Handelns, der Phantasie, der Sehnsucht, wurden mir in Kärnten die hier beheimateten Sprachen als ideologische, politische Kategorie vorgeführt, als zwei einander ausschließende Pole, zwischen denen ich mich entscheiden müsste. Es ging dabei um das Versprechen von Heimat, um Zugehörigkeit, verbunden mit dem Vorwurf der Unangepasstheit gegenüber der Mehrheitsbevölkerung.« (LS, 19)

In der Qualifizierung solcher Sprachkategorien als von außen kommend (»wurden mir […] vorgeführt«) deutet sich ein Motiv für ihre intensive Beschäftigung mit dem

Phänomen Sprache in all ihren Texten an, für die Auslotung dessen, was Sprache jenseits politischer Instrumentalisierung ist, was sie (nicht) leisten oder sein kann. Die genannten »Pole«, resultierend aus Grenzziehungsprozessen, rufen wieder jene Ausschließlichkeiten auf, die Haderlap in unterschiedlichen Facetten in ihren Reden aufzeigt und in ihren Auswirkungen auf das Erleben der eigenen Zweisprachigkeit inszeniert – hier bezogen auf das politisch motivierte, mit dem Versprechen von Zugehörigkeit verbundene Bekenntnis zu *einer* Sprache. Sie schildert den selbst erlebten Assimilationsdruck von »deutschnationalen Heimatverbänden«, das Slowenische aufzugeben, wie er noch Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg auf die zweisprachige slowenische, auf dem Land lebende Bevölkerung in Kärnten ausgeübt worden sei. Dieses Beispiel dient der Verdeutlichung der machtpolitischen Zusammenhänge, die sich auf die Entwicklung ihres sprachliches Repertoires ausgewirkt haben. Haderlap nutzt es auch zu einer Positionierung: »Das Absurde daran war, dass ich meine *gelebte* Zweisprachigkeit immer als Bereicherung empfunden habe und schon als Kind nicht verstehen konnte, warum es besser sein sollte, einsprachig zu sein.« (LS, 19, Herv. JG) In ihren biographischen Schilderungen erweisen sich eingeforderte Zugehörigkeitsbekenntnisse oder auch erhoffte und enttäuschte Zugehörigkeitsversprechen in unterschiedlichen sozialen Räumen und Kontexten als wiederkehrendes Muster – und zwar im Hinblick auf beide Sprachen. So auch schon im Essay *Meine Sprache*, in dem sie auf der Grundlage solcher Erfahrungen hervorhebt, dass Sprache nicht nur Heimat bedeute, sondern auch Fremde sein könne. Zugleich gesteht sie der Sprache zu, ein »Labor« zu sein, das Heimat und Fremde aufheben könne (MS, 12), womit sie indirekt die Aufmerksamkeit auf die potentielle Wirksamkeit der literarischen Arbeit lenkt.

Ihr anfängliches Schreiben auf Slowenisch in den 1980er Jahren entwirft sie in der Klagenfurter Rede zur Literatur als persönlich und politisch motiviert: »nicht nur, um mich meiner Muttersprache zu vergewissern, sie zu erobern, zu erkunden, sondern um das Zurückweichen des Slowenischen in Kärnten aufzuhalten, dachte ich – hoffte ich, und um in meine eigene Geschichte vorzudringen.« (LS, 20) Während sie ihr Bemühen um Spracherhalt in ihrer rückblickenden Rekonstruktion durch die Formulierung »dachte ich – hoffte ich« als eher illusorisch markiert, nimmt sie den Versuch, über das Schreiben in die (eigene) Geschichte vorzudringen am Ende der Rede mit dem poetologischen Bild des Korridors zwischen ihren Sprachen wieder auf. Hinsichtlich ihrer »schriftstellerischen Arbeit« auf Slowenisch schildet sie weiter den vergeblichen Versuch einer Anknüpfung an spezifische slowenische Schreibtraditionen. Zeitweise habe sie geglaubt, die »romantischen, sprachlichen und politischen Utopien der slowenischen Literatur des 19. Jahrhunderts wiederbeleben zu können, wenn auch nicht in nationaler, so doch in kultureller Hinsicht.« (LS, 20) Mit der sich anschließenden Kennzeichnung ihrer Überlegung, die Schreibsprache zu wechseln als »Flucht« – zum einen aus der zunehmend empfundenen »Beengtheit der regionalen slowenischen Kultur«, zum

anderen vor ihrem Vordringen »in die nervösen Ausbruchsversuche der Literatur Sloweniens« (ebd.) – bringt sie eine Distanz zu zweckgerichteten Vorstellungen von Literatur zum Ausdruck. Zugleich artikuliert sie, unterstrichen durch die Frageform, das Konflikthafte der Entscheidung: »Doch wie etwas verlassen, wenn es deiner Unterstützung bedarf? Wie mutwillig aus einer Schreibsprache ausziehen, wenn das Aufgeben des Slowenischen in Kärnten das zu Erwartende ist?« (Ebd.) Damit adressiert sie implizit die Vorwürfe, konkret den der Assimilation, mit dem sie zu der Zeit bereits mehrfach konfrontiert wurde, so etwa in der Diskussion zum *Exophonie*-Symposium in der slowenischen Tageszeitung *Delo* (siehe Kap. 3.2.1) oder prominent durch Florjan Lipuš (siehe Kap. 2.2.2). Ihre Ausführungen verdeutlichen, dass und inwiefern sie sich stets dazu aufgefordert sieht oder fühlt, ihr Schreiben auf Deutsch zu begründen oder gar zu rechtfertigen: im deutschsprachigen Literaturbetrieb wie auch gegenüber der Gemeinschaft ›der‹ (Kärntner) Slowen:innen.

In Form einer Art Selbstanklage oder eines Eingeständnisses bewertet sie ihre Entscheidung für die deutsche Literatursprache schließlich mit Blick auf die Geschichte als »Riss, einen blauen oder weißen Fleck in meiner Sprachbiografie, den ich nicht verbergen möchte und kann.« (LS, 20) Er gründe auf dem »Wissen, dass die Generationen meiner Großeltern und Eltern in der Zeit des Nationalsozialismus ihr Bekenntnis zur slowenischen Sprache und Kultur mit Verfolgung, Unterdrückung und vielfach mit dem Leben bezahlen mussten.« (Ebd.) Auf diese Weise akzentuiert sie die unauflösbare Zwiespältigkeit in der Sprachwahlentscheidung, bringt aber zugleich ihr Bedürfnis zum Ausdruck, sich durch den Sprachwechsel aus den historischen, sprachideologischen, transgenerational traumatischen Verstrickungen zu lösen:

> »Es gibt keine wirklich makelfreie Entscheidung in einer ungleichen Konstellation. Dessen ungeachtet bedeutet das Schreiben auf Deutsch für mich einen Weg aus der Enge der fortwährenden nationalen und sozialen Zuschreibungen. Ich musste für diesen Schritt in die Freiheit kein Land verlassen, sondern nur meine Zweisprachigkeit befragen und in eine Sprachlandschaft wechseln, die bereit war, mich aufzunehmen.« (LS, 20)

Sie stilisiert ihren Sprachwechsel also als Akt der Befreiung. Mit der nicht erforderlichen räumlichen Veränderung, »kein Land verlassen«, markiert sie den Unterschied zu anderen »in die deutsche Sprache eingewanderten Autorinnen und Autoren« (LS, 17) und evoziert mit dem Begriff »Sprachlandschaft« die Vorstellung einer produktiven poetischen Entfaltungsmöglichkeit im Kontrast zu der empfundenen »Enge« und Beengtheit, die sie hier auf die »fortwährenden nationalen und sozialen Zuschreibungen« bezieht. Die Befragung der eigenen (»meine«) Zweisprachigkeit sug-

geriert einen selbstbestimmten, mit sich selbst ausgehandelten und vor sich selbst verantworteten Entscheidungsprozess.

Es ist dieser aus ihrer Sprachbiographie und dem regionalen Kärntner Kontext entwickelte Begründungszusammenhang, der sie in Anverwandlung des Einstiegszitats von Ingeborg Bachmann folgern lässt: »Die Sprache hat also ihren Ort. Der Ausgangspunkt *jeder* Geschichte liegt im Topografischen.« (LS, 20, Herv. JG) Sie resümiert und erklärt mit Nachdruck: »Die Entscheidung für oder gegen eine Sprache ist immer eingebettet in einen gesellschaftlichen und politischen Prozess.« (Ebd.)

Stilisierung der eigenen literarischen Zweisprachigkeit: Erinnerungsarbeit im Korridor

In Abgrenzung zu einer territorial-räumlichen Grenze zwischen Staaten entwirft Haderlap ihr schriftstellerisches Selbstverständnis sukzessiv über einen sinnbildlichen »Ort« zwischen den Sprachen:

> »Damit komme ich wieder auf einen Ort zu sprechen, den man nur mit äußerster Vorsicht als Niemandsland bezeichnen könnte, weil er selten so unbelebt und unbehaust wirkt wie der leere, drohende Sicherheitsstreifen zwischen zwei Staaten. Es ist ein neuralgischer, vielsagender Ort, weil er als Sinnbild für die Unterschiede zwischen den Sprachen und ihre Selbstbezogenheit steht und das Bedürfnis nach Verständigung, Ankommen und Hinüberwechseln, nach dem Erreichen des Anderen, Unbekannten am Leben hält, ja geradezu beflügelt.« (LS, 23)

Sie schließt also an eine kulturwissenschaftliche, philosophische Vorstellung von Grenze als »Ort der Differenz« (Lamping 2001: 12) an. Sie ist nicht nur der Ort der Unterscheidung und der Abgrenzung, sondern auch der Ort des Übergangs und der Annäherung (vgl. ebd., S. 13). In Haderlaps Entwurf dieses Orts »zwischen den Sprachen« überwiegt die Betonung potentieller Übergänge, wie sie auch in den Gedichten des Bands *langer transit* facettenreich gestaltet werden. Den imaginierten (Schreib-)Ort charakterisiert sie durch das produktive, unaufhörliche auf das andere, zum anderen bzw. zu etwas anderem hin gerichtete Streben, konkretisiert durch das »Bedürfnis nach Verständigung, Ankommen und Hinüberwechseln«. Mit diesen Worten akzentuiert sie die »besondere Dialektik« der Grenze, die kaum ohne Grenzübertritt und ohne ihre eigene Überwindung oder Aufhebung zu denken ist (Lamping 2001: 13). Somit ist dieser vielsagende Ort ein Gegenentwurf zu der für Kärnten als prägend erachteten Sprachgrenze mit ihren politischen und ideologischen Implikationen und Abgrenzungen: »Es gibt keinen Ort, der so sehr nach einem Wortwechsel, nach einer Übersetzung verlangt wie die Sprachgrenze.« (LS, 23) Die Verwendung des Begriffs »Wortwechsel« unterstreicht in seiner Doppeldeutigkeit von ›Dialog‹ und ›Wortgefecht‹ und in Kombination mit dem Verb ›verlangen‹ die Notwendigkeit, aber auch die Herausforderung einer Vermittlung.

Den evozierten Ort gestaltet sie dann mit Bezug auf sich selbst, auf ihre Zweisprachigkeit und ihr Schreiben weiter aus zu dem Bild des »verdunkelten Korridor[s]«. Durch die Stilisierung darin stattfindender Aktivitäten wird er zu einem relationalen, dynamischen Reflexionsraum und zu einem poetologischen Konstrukt:

> »Einen solchen Ort, vielmehr einen solchen Raum, bewohne auch ich. Er ist nicht sichtbar und gleicht einem verdunkelten Korridor, den ich als Verbindungsweg zwischen meine bestimmenden Sprachen gebaut oder gegraben habe. Im Vergleich zu den schmalen, wesentlich instabiler gefertigten Korridoren, die zu anderen Sprachen führen, ist er vollgeräumt mit Versatzstücken aus der Vergangenheit und Geschichte meiner Sprachen. Alle Schränke und Läden quellen über von gedachten, gehörten und gelebten Geschichten. In diesem Korridor übe ich mich in Unsichtbarkeit, gehe beständig auf und ab, hin und her, befrage einmal die eine, dann die andere Seite. Ich halte mein persönliches Scherbengericht über die Konfliktgeschichte, die meine eigene ist und übe mich in der Kunst der Verknüpfung. Die Verbindungsbande, die ich um meine Sprachen und Kulturen gezogen habe, sind das Netz, das mich hält und sichert.« (LS, 23)

Während Haderlap in ihrem Essay *Meine Sprache* ihre beiden Sprachen in räumlicher Trennung und bemühter Abgrenzung voneinander entwirft (siehe Kap. 3.2.1), liegt der Fokus der Darstellung nun auf dem Versuch ihrer Relationierung: der Korridor als Übergangsraum, als aktiv, mühevoll und für diesen Zweck selbst hergestellter (»gebaut«, »gegraben«) Verbindungsraum zwischen zwei Seiten. Konstituiert wird dieser Raum zum einen durch seine Bestandteile, die »Schränke und Läden«, mittels derer er im Bildfeld ›Gedächtnismagazin‹ (Weinrich 1964: 23) semantisiert wird: er birgt Angesammeltes, »Versatzstücke[-] aus der Vergangenheit und Geschichte« beider Sprachen. Zum anderen ist er gekennzeichnet durch die in ihm stattfindenden, ihn hervorbringenden Aktivitäten, »gehe beständig auf und ab, hin und her«, die für Erinnerungs- und Ergründungsakte stehen. Aus den überquellenden Schränken und Läden kann ausgewählt, etwas hervorgeholt, können die Versatzstücke (neu) zusammengesetzt werden. Die räumlichen Bewegungsformen unterstreichen die Dynamik des darüber inszenierten Schreibprozesses, den Haderlap auch in dieser Rede als spezifische Erinnerungsarbeit zeichnet: als Versuch der Zusammenfügung, der Verarbeitung und Bearbeitung von »gedachten, gehörten und gelebten Geschichten.« Die abwechselnde Befragung der beiden Seiten charakterisiert die Schreib- und Erinnerungsarbeit zudem als eine dialogische, als Aushandlungsprozess, eben als *Übung* in der »Kunst der Verknüpfung«. Dass es sich dabei um die eigene »Konfliktgeschichte« handelt, die dadurch zur Darstellung kommt, suggeriert einen Prozess der Vergangenheitsbewältigung. Mit dem Korridor verbildlicht Haderlap eine (interkulturelle) Zwischenräumlichkeit als *Möglichkeit* der Übersetzung. So ist auch das Verhältnis zu ihren beiden Sprachen in dieser Rede als ein

noch Auszulotendes gestaltet: etwas zuvor Getrenntes, als getrennt Wahrgenommenes muss aktiv in Beziehung gesetzt werden. Die selbst hergestellten »Verbindungsbande« um die eigenen »Sprachen und Kulturen« stilisiert Haderlap zudem als »Netz, das mich hält und sichert« und somit als selbst erzeugten Schutzmechanismus.

Und schließlich kennzeichnet sie den Korridor in seiner Verdunkelung und Abgeschiedenheit als Raum der Befreiung von Zuschreibungen und Restriktionen:

> »Im Korridor lege ich alles Bezeichnende und Bezeichnete ab, werde frei von Zuschreibungen. Außerhalb des Korridors sehe ich die Sprachen leuchten. Sie verströmen ein starkes, anziehendes Licht. Alles, was in dieses Licht drängt, im Licht der Sprache erscheint, wird dadurch erst wirklich und wichtig und erkennbar. Die Sprache ist für mich das ständig Unerreichte, Herbeigesehnte, ein Sehnsuchtsort, eine Bühne der Wirklichkeit und ihr Spielleiter.« (LS, 23)

Der Fokus verlagert sich also weg von den beiden Sprachen hin auf die Sprache und die ihr zugeschriebene Potentialität. Dazu greift Haderlap auf Topoi von Licht und Schöpfung sowie Licht und Erkenntnis zurück, also im Sinne der im Licht erscheinenden, sich zeigenden Dinge und der Ermöglichung von Erkennen durch Licht. Der Korridor als Schreib- und Arbeitsraum verbildlicht die Notwendigkeit wie auch die Möglichkeit, sich selbst und die Sprache(n) von festen Zuschreibungen, vielleicht von Instrumentalisierungen zu befreien. Gelingt dies, so lockt außerhalb das ›Leuchten‹ der Sprachen. Das »Licht der Sprache« evoziert die Vorstellung von Sprache als Medium der (Wirklichkeits-)Erkenntnis: was darin »erscheint, wird dadurch erst wirklich und wichtig und erkennbar«. Die Charakterisierung von Sprache als »das ständig Unerreichte, Herbeigesehnte, ein Sehnsuchtsort« legt wiederum eine sprachphilosophisch orientierte Skepsis nahe, dass Sprache nicht einfach oder restlos verfügbar ist, sondern etwas stetig Anzustrebendes ist: eine Sprache muss gefunden werden, insbesondere für eine diffizile und sensible »Konfliktgeschichte«. Die weitere Kennzeichnung von Sprache mit Begriffen aus dem semantischen Feld des Theaters – »Bühne«, »Spielleiter« – ließe sich auf ihre Möglichkeit zur ästhetischen (Re-)Präsentation in der Literatur (vgl. Mecklenburg 2008: 20) und durch den Vorführcharakter auf eine spezifische Art der Be- und Verarbeitung der Geschichte(n), die etwas sichtbar zu machen vermag, beziehen.

Gegen Ende ihrer Rede formuliert Maja Haderlap, fast kämpferisch, ihr schriftstellerisches »Anliegen« und positioniert sich damit gegenüber ihren Kritiker:innen und erneut gegenüber Sprachideologien:

> »Meine Grunderfahrung im Hinblick auf Sprache ist, dass sich immer wieder vermeintliche Sprachbesitzer, Sprachwahrer, Platzanweiser und Platzverweiser zwischen mich und meine Sprachen zu drängen versuchten. Sie taten, als sei ihnen

> ihre Sprache aus heiterem Himmel, wie gottgewollt, zugefallen, ohne Rücksicht darauf, ob sie mit ihr umgehen konnten oder nicht. Mein Anliegen als Schriftstellerin ist deshalb, einen Teil des angehäuften, gleichsam hegemonialen Sprachbesitzes an mich zu reißen, denn ein gehorteter, gesicherter Reichtum soll und muss geteilt werden.« (LS, 23f.)

Sie richtet sich also entschieden gegen jede Art der Beeinflussung, Störung, Infragestellung oder Einengung ihres Verhältnisses zu ihren Sprachen und ihrer Sprachwahl von außen, durch andere, die sich »zwischen mich und meine Sprachen zu drängen versuchten«. Im Rückbezug auf ihre Ausführungen in der Rede bezieht sie damit Stellung gegenüber »Sprachbesitzer[n]« und »Sprachwahrer[n]« – schon dadurch, dass sie diese als »vermeintliche« attribuiert. Mit der Annahme einer »zugefallen[en]« Sprache in Verbindung mit dem »hegemonialen« Sprachbesitz referiert Haderlap erneut auf die Vorstellung, quasi natürlich in eine Sprache hineingeboren zu sein und sie somit – und zwar ohne Verdienst – zu besitzen und ein exklusives Recht auf sie zu haben. Sie selbst spricht hingegen mehrfach von »Sprachereroberung« (LS, 22) und vermittelt dadurch eher die Auffassung, dass man sich (eine) Sprache erschreiben, eine Beziehung zu ihr aufbauen, sich mit ihr auseinandersetzen, sie »erkunden« (LS, 20) müsse, damit sie zu einer eigenen wird. Des Weiteren hebt sie mit Sprachbesitz verbundene Sprache-Macht-Verhältnisse und soziale Hierarchien hervor, wie sie mehr oder weniger bewusst über sprachideologisch geleitete Unterscheidungen wie ›angestammte‹ versus ›zugewanderte‹ Autor:innen vorgenommen werden. Das selbst definierte schriftstellerische Anliegen, einen »Teil des angehäuften, gleichsam hegemonialen Sprachbesitzes« an sich zu reißen, kann als Form der Sprachermächtigung oder sprachlichen Selbstermächtigung, als ein selbstbestimmtes Ringen um eigene Sprache, aufgefasst werden. Somit hebt sich diese Selbstdarstellung zweisprachiger Autorschaft deutlich ab von dem Entwurf im Essay *Meine Sprache*, von der darin entfalteten Nicht-Sprachmächtigkeit, und erscheint zugleich als Versuch ihrer Überwindung.

3.2.3 Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung – Im Magnetfeld unsichtbarer Grenzen

In der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ist es seit 1962 Brauch, dass sich die neu gewählten Mitglieder in kurzen Beiträgen »auf öffentlicher Sitzung« vorstellen (M. Assmann 1999: 7). Schon fast am Ende ihrer Rede anlässlich ihrer Aufnahme im Jahr 2016 stellt sich Maja Haderlap, mit impliziter Referenz auf die Ausrichtung der Institution, dezidiert über die Zweisprachigkeit ihres Werks und dessen Charakterisierung vor:

> »Sehr geehrte Damen und Herren der Akademie, gewiss würde mich interessieren, welche Beweggründe Sie bewogen haben, mich in Ihren erlauchten Kreis aufzunehmen. Mein literarisches Werk ist zweisprachig. Es ist brüchig, da es keinerlei Gewissheiten kennt, es muss sich wiederholt in neuen sprachlichen und kulturellen Zusammenhängen behaupten. Es lebt im Spannungsverhältnis von Übergängen, Brüchen, Zeitrissen und Ungleichzeitigkeiten. Auch deshalb trägt mein letzter Lyrikband den Titel *langer transit*.« (AR, o.S.)

Die in einer direkten Anrede an die Akademiemitglieder gerichtete Frage nach den Beweggründen für ihre Aufnahme – sie folgt auf die Darstellung eben jener sprachlichen und kulturellen Zusammenhänge, in denen sich ihr Werk wiederkehrend zu behaupten hat – ist als Anspielung darauf zu verstehen, dass die 1949 gegründete Akademie ihrem Selbstverständnis nach eine auf Einsprachigkeit bzw. auf die Beschäftigung mit einer Sprache und Literatur fokussierte Institution ist. So beginnt die Beschreibung ihrer Aufgaben mit folgendem Satz: »Die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung widmet sich ausschließlich der deutschen Sprache und Literatur.«[20] Das ruft eben solche Ausschließlichkeiten auf den Plan, etwa von der Zugehörigkeit zu einer Sprache ausgehende Kanonisierungslogiken von Literatur, die Maja Haderlap in ihrem Essay *Meine Sprache* mit Blick auf sich selbst problematisiert hat. – Das verstärkende »ausschließlich« in der Aufgabenformulierung der Akademie unterstreicht den Primat der deutschen Sprache, wenn sich auch die Texte einiger Mitglieder, wie etwa von Ernst Jandl, Emine Sevgi Özdamar oder Yoko Tawada, gerade dadurch auszeichnen, dass sie monolinguale Normen und Sprachgrenzen (spielerisch) ausloten und auch überschreiten. Die Aufnahme von Maja Haderlap wurde durch ihren Wechsel in die deutsche Literatursprache möglich, zumindest begünstigt.[21] Korrespondierendes Mitglied ist sie seit 2017 auch, wie in der Einleitung erwähnt, in der Slovenska akademija znanosti in umetnosti, der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Haderlap selbst stellt ihre literarische Zweisprachigkeit, wie aufgezeigt, im Rückbezug auf das Gesellschaftlich-Politische in Bildern räumlicher Trennung dar: Von den in verschiedenen Räumen wohnenden Sprachen, einem Schreiben in der einen oder der anderen Sprache in *Meine Sprache* zu ihrer abwechselnden Befragung, dem Versuch ihrer Verbindung im Bild des Korridors in ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur. Eine weitere Modifikation erfährt die Charakterisierung des eigenen Schreibens in ihrer Poetikvorlesung

20 Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Aufgaben. https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/aufgaben (abger.: 01.03.2025)

21 In der Satzung heißt es dazu in § 3 unter Punkt 2.: »Zu ordentlichen Mitgliedern können Persönlichkeiten gewählt werden, die der deutschen Sprache und der deutschen Literatur durch ihr Werk und ihr Wirken gedient haben.« Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Satzung. https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/satzung (abger.: 01.03.2025).

(siehe Kap. 3.2.4). Hier, in ihrer Antrittsrede, bezieht Haderlap die Zweisprachigkeit auf ihr Werk, um Fragen nach Zuordnungen und Zuständigkeiten zu akzentuieren. Als interessante Weiterentwicklung ist anzumerken, dass im Auftrag der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 2023 eine Anthologie mit dem Titel *Mein Nachbar auf der Wolke. Slowenische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts* erschienen ist. Darin sind »neben den Übersetzungen ins Deutsche auch die slowenischen Originalgedichte versammelt« (Göritz/Maček/Šteger 2023: 267). ›Neben‹ bedeutet in der räumlich-graphischen Gestaltung des Bands, dass in der Anordnung auf den Buchseiten durchgängig links in recht großer Schriftgröße die Gedichttexte in deutscher Sprache abgedruckt sind und rechts daneben, in sehr kleiner Schriftgröße und Spaltenform, in slowenischer Sprache. Die Anthologie ist explizit an »eine deutschsprachige Leserschaft« (ebd., S. 267) adressiert. Von Maja Haderlap wurden zwei ihrer in deutscher und eines ihrer in slowenischer Sprache geschriebenen Gedichte aufgenommen. Die Schreibsprache(n) der in dem Band vertretenen Autor:innen wird nicht (mehr) thematisiert und durch die beschriebene Aufmachung des Bands ist nur dem Quellenverzeichnis zu entnehmen, in welcher Sprache Maja Haderlap das jeweilige Gedicht verfasst hat.[22]

Die Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ist als Format schriftstellerischer Selbstdarstellung insofern interessant, als es aufgrund seiner Kürze eine gezielte Auswahl an Aspekten erfordert, die zu einer distinkten Positionierung im literarischen Feld beitragen (könnten). Es ist also zu entscheiden, was als wesentlich erscheinen soll, in welcher Darstellungsform es ins öffentliche Bild hineinwirken und die Rezeption des Selbstverständnisses beeinflussen kann. Maja Haderlap wählt die Erzählung ihrer Genese zur Schriftstellerin gegen alle Wahrscheinlichkeiten, Umstände und Widerstände: »meine Ausgangsposition ließ nicht unbedingt erwarten, dass ich einmal vor Ihnen stehen würde, um mich vorzustellen.« (AR, o.S.) Mit einer Art Verortung – in der Klagenfurter Rede zur Literatur war es die Thematisierung des Sprechens »von einem Rand aus« (LS, 15) – setzt also auch diese Rede ein. Als Ausgangsposition skizziert sie zunächst die Lebensumstände, in denen sie aufgewachsen ist: ihr familiäres, dörfliches Umfeld in Südkärnten, das Leben in einem einschichtigen Bergbauernhof in Lepena bei Bad Eisenkappel/Železna Kapla »in unmittelbarer Nähe der Grenze zum ehemaligen Jugoslawien«, das Slowenischsprechen »zu Hause« (AR, o.S.). Sie rückt, wie in *Meine*

22 Die Anthologie ist teilweise nach »zentrale[n] Themengebiete[n] der slowenischen Lyrik« gegliedert (Göritz/Maček/Šteger 2023: 270). Von Maja Haderlap sind darin enthalten: das Gedicht *was war/kar je bilo* (ebd., S. 52) unter dem Themengebiet »Zeit & Geschichte«, *als mir die sprache abhanden kam/ko sem ostala brez jezika* (ebd., S. 73) unter »Wort & Schweigen« (beide Gedichte sind im Band *langer transit* zu finden) und *mein verrücktes volk/moj nori rod* (ebd., S. 135) unter »Gott & Danach«. Das zuletzt genannte Gedicht stammt aus *Bajalice* (1987) und ist auch in ihrem Band *Gedichte – Pesmi – Poems* (1998) samt Übersetzung ins Deutsche zu finden.

Sprache, die soziale Herkunft und »Akteursdispositionen« (Bourdieu 2011: 335) in den Blick und hebt die auf das Historische, (Sprachen-)Politische und Gesellschaftliche verweisende Grenzlage hervor. – Der Vater »Waldarbeiter und Bauer«, die Mutter »Bäuerin und Hausfrau«, beide »hatten *nur* die Volksschule besucht« (AR, o.S., Herv. JG). Konjunktivisch unterstreicht sie die Unwahrscheinlichkeit des Eingetretenen: »Dass dieses Mädchen einmal Schriftstellerin werden sollte, hätte niemand vorhersagen können« (ebd.). Wie schon im Essay *Meine Sprache* taucht der Hinweis auf das fast vollständige Fehlen von Büchern – Symbolen für das Dichtertum wie auch Indikator für das objektivierte kulturelle Kapital – auf: »es gab in unserem Haushalt nur vereinzelte Bücher, die in den kargen Räumen wie Fremdkörper wirkten. Ich habe diese wunderlichen, phantasieanregenden Objekte erst in der Schule für mich entdeckt.« (Ebd.) Mit der Qualifizierung der Bücher als »Fremdkörper«, als nicht zum Umfeld und Lebensstil passend, signalisiert sie die anfängliche Distanz zur Welt der Literatur, mit ihrer Kennzeichnung als »phantasieanregende[-] Objekte« die mit der Schulzeit beginnende Annäherung und Affinität. Ihren weiteren Bildungsweg bis hin zur Promotion kommentiert sie mit der Formulierung »tätig durch viele Hindernisse gerutscht« und charakterisiert sich damit indirekt selbst. Einfließen lässt sie eine Anekdote zu ihrer Aufnahmeprüfung am Max Reinhardt Seminar in Wien, mit der sie eine herkunftsbezogene Zuschreibung exemplifiziert und ihren Selbstbehauptungswillen untermauert:

> »[…] fragte mich eine Professorin, woher ich denn komme und ob ich je ein Theater von innen gesehen hätte. Das wollte ich nicht auf mir sitzen lassen und begann Theaterwissenschaften und Deutsche Philologie zu studieren sowie einen ansehnlichen Teil meiner Freizeit in Wiener Theatern zu verbringen.« (Ebd.)

Das Unerwartete ihres Werdegangs noch unterstreichend, spielt sie eine weitere Anekdote und zugleich eine Fremdcharakterisierung ein, indem sie in zitierter Rede die Worte eines Nachbarn wiedergibt:

> »Als ich am Ende meiner Studienzeit den zweiten slowenischen Lyrikband nach Hause brachte, sagte ein Nachbar zu meinem Vater: ›Jetzt hast du sie in die Stadt geschickt, damit sie eine Frau Doktor wird, und nun kommt sie als Künstlerin nach Hause. Kommt zurück und ist eine Künstlerin, da soll sich einer auskennen.‹« (Ebd.)

Führt man die selbst erwähnte Promotion und die zitierten Bezeichnungen des Nachbarn, »Frau Doktor« und »Künstlerin«, zusammen, wird Haderlap in ihrer Selbstdarstellung zur *poeta docta*.[23]

23 So formuliert mit Bezug zu dem Befund von Hachmann (2014: 137): »Der poeta doctus oder die poeta docta ist im gegenwärtigen Literaturbetrieb nicht die Ausnahme, sondern die Re-

Auch in dieser kurzen Rede entfaltet sie, nach erfolgtem Hinweis auf ihr Aufwachsen in der Nähe einer geographisch konkreten (Staats-)Grenze, Erfahrungen von Abgrenzungen, Begrenzungen und Zuschreibungen entlang ihrer Biographie und speziell im Literaturbetrieb. Sie kennzeichnet diese als die vervielfachten, »unsichtbaren Grenzen, in deren Magnetfeld ich aufgewachsen bin. Sie wären imstande, einem die Worte auszutreiben, wenn ich nicht gelernt hätte, mit mannigfachen Widersprüchen zurechtzukommen.« (Ebd.) Zu diesen unsichtbaren Grenzen, mit denen sie sich fortwährend konfrontiert sieht, und ihrem Wirken als »Magnetfeld«, als soziales Kräftefeld, positioniert sie sich mit ihrer Antrittsrede. Die selbst geschaffene literarische Konstruktion ihres Lebens wird zur Geschichte einer Selbstbehauptung. Ihr Werk, das sie selbst durch das Spannungsverhältnis von »Übergängen« und »Brüchen« markiert (s.o.), rahmt und authentifiziert sie abermals durch lebensgeschichtliche Erfahrungen. Indem sie den Titel ihres Gedichtbandes *langer transit* direkt auf dieses Spannungsverhältnis zurückbezieht, legt sie eine entsprechende Deutung nahe. Ihre existentielle Erfahrung fasst sie erneut über permanente Prozesse der Differenzkonstruktion: »bewegte ich mich doch, solange ich denken konnte, in politischen, sozialen, kulturellen und sprachlichen Räumen, die sich unentwegt voneinander abgrenzten« (ebd.). Zur Veranschaulichung selektiert und verknüpft sie diesmal, in komprimierter Form, die Lebensabschnitte Kärnten, Wien und Slowenien, und zwar nach ihrer Promotion im Umbruchsjahr 1989. Sie fokussiert auf die Schilderung erfahrener Zuschreibungen, Ab- und Ausgrenzungen durch nicht näher spezifizierte andere (»man«, »gewisse Kreise«) an den jeweiligen Orten:

> »In Kärnten sah man in der Existenz der slowenischen Volksgruppe eine Bedrohung für die Einheit des Landes. In Wien fragte man mich, warum ich als Österreicherin und Theaterfrau slowenische Gedichte schreibe, in Slowenien wollte man später wissen, was mich bewegt, in diesem krisengeschüttelten Land nach Arbeit zu suchen, ob ich denn keine anderen Perspektiven hätte. Am Beginn der neunziger Jahre waren gewisse Kreise in Kärnten entrüstet, dass ich als Tochter eines Kärntner Partisans und Außenseiters Chefdramaturgin am Stadttheater Klagenfurt wurde.« (Ebd.)

Prägnant führt sie vor Augen, dass sie, in welchen sozialen Räumen sie sich auch immer bewegte, ihr eigenes Tun und ihren Antrieb begründen sollte (»warum ich«, »was mich bewegt«) und dass ihre Teilhabe an diesen Räumen über jeweilige Zuschreibungen – als Kärntner Slowenin, »als Österreicherin und Theaterfrau«, als

---

gel. Akademische Titel und Abschlüsse, vor allem aus geisteswissenschaftlichen Disziplinen, sind ein nahezu selbstverständlicher Teil einer Autorenvita geworden.« Sie werden in Interviews, Klappentexten, Kurzbiographien, Poetikvorlesungen etc. hervorgehoben.

»Tochter eines Kärntner Partisans und Außenseiters« – und Abgrenzungen mitunter in Frage gestellt wurde.

Spielten in der Klagenfurter Rede zur Literatur Verortungen im Sinnes eines Schreibens, Nachdenkens und Sprechens von einem bestimmten Ort aus, der Kärntner »Sprachgrenze« (LS, 16) aus, eine zentrale Rolle, so rückt nun stärker die Frage, *als wer* und *für wen* sie spricht in den Vordergrund. Folgende Ambivalenzen greift sie heraus: Zum einen die sukzessive Überlagerung der Schriftstellerin durch die »öffentliche Indienstnahme« als Sprecherin einer Gruppe, die der Kärntner Slowen:innen, zum anderen das Auseinanderdriften der Wahrnehmung dieses Gruppenbezugs und Sprechens »nach außen« und »nach innen« (AR, o.S.). Zunächst erläutert sie ihre Abkehr vom Theater und Hinwendung zur Literatur mit ihrem Beweggrund, den Roman *Engel des Vergessens* zu schreiben:

> »Lange Zeit glaubte ich angekommen zu sein, bis mir leise Bedenken kamen, oder besser gesagt, bis sich Stimmen und Erinnerungen in mir regten, die immer vernehmbarer gegen den historischen Gedächtnisverlust im Land aufbegehrten. Ich begann die Stimmen zu sammeln, zu bündeln und auf Deutsch zu schreiben. Die deutsche Sprache half mir, meine persönliche Isolation zu durchbrechen, sie ordnete mein Nachdenken und hielt mich auf Distanz zu den Heimsuchungen, von denen im Roman *Engel des Vergessens* die Rede ist.« (Ebd.)

Auffällig ist, dass sie erneut dem (irgendwo) Ankommen eine große Bedeutung beimisst. Primär präsentiert sie sich selbst als Sammlerin von Stimmen und Erinnerungen und ihr Motiv für das Schreiben als eigenes Erinnerungsbedürfnis, »in mir«, sowie als Engagement auf gesellschafts- bzw. erinnerungspolitischer Ebene: ein Aufbegehren gegen den »historischen Gedächtnisverlust im Land« durch die Bündelung der aufgelesenen Stimmen. Sie entwirft sich somit als eine Art Vermittlerin, die diese wieder hörbar macht bzw. ihnen Gehör verschafft. Das öffentlich präsentierte Bild Maja Haderlaps verbindet sich zu einem nicht unerheblichen Teil mit dieser Rolle als Vermittlerin der durch die Epitexte authentifizierten gehörten und aufgesammelten Geschichten, die sie literarisch in Textform überführt und formt. Die Darstellung des eigenen Schreibverständnisses in dieser Antrittsrede erinnert an das, was Aleida Assmann (2011: 225) als Arbeit an den »Leerstellen der Erinnerung« bezeichnet. Sie ist gerichtet auf das, was noch nicht den Status einer Erinnerung und Erzählung gewonnen hat, »was widersprüchlich, disparat, unantastbar geblieben ist und vom gesellschaftlichen Bewusstsein ausgeschlossen oder ausgeblendet wurde.« (Ebd.) Des Weiteren verbindet Haderlap die Kommentierung ihres Schreibantriebs unmittelbar – vielleicht auch dem bereits erfahrenen oder verinnerlichten, in der Klagenfurter Rede zur Literatur thematisierten Erklärungsdruck in der literarischen und politischen Öffentlichkeit geschuldet – mit einer

Begründung für die Wahl der deutschen Sprache, hier als Mittel und Möglichkeit der Distanznahme angesichts der traumatischen Erzählinhalte.

Mit ihrem »Eintritt in den deutschsprachigen Literaturbetrieb« nach dem Ingeborg-Bachmann-Preis (AR, o.S.), den sie bereits in der Klagenfurter Rede zur Literatur als einschneidend ausgewiesen hat, offenbart sich die Kehrseite der eklatant gestiegenen Aufmerksamkeit. So »wurde die Schriftstellerin, zu der ich manchmal Du sage, eine Person öffentlichen Interesses.« (Ebd.) In dieser imaginierten Selbstadressierung deutet sich eine Art Rollenkonflikt, vielleicht ein entfremdetes Selbstverhältnis an. Einerseits ist durch die öffentliche persönliche Präsenz viel Aufmerksamkeit für das erinnerungskulturelle und gesellschaftliche Anliegen weit über den Text hinaus zu gewinnen, andererseits besteht eine Gratwanderung zwischen dem Selbstverständnis als engagierte, politische Schriftstellerin und deren übermäßiger Inanspruchnahme durch das jeweilige Publikum mit seinen spezifischen Auskunftsbedürfnissen. – Diese betreffen immer wieder auch den Sprachwechsel:

> »Ich reiste zu Lesungen und Diskussionen im In- und Ausland, beantwortete alle erdenklichen Fragen, wobei sich das Publikum wiederholt und nachdrücklich nach der Geschichte der Kärntner Slowenen erkundigte, aber auch wissen wollte, warum ich die Literatursprache gewechselt habe. Ich argumentierte und explizierte, gab Auskunft über Persönliches und Politisches und stellte mich in den Dienst des Romans. Allmählich und schrittweise kam mir zu Bewusstsein, dass die Schriftstellerin während der Befragungen, Vereinnahmungen, Diskussionen und Beanspruchungen Gefahr lief, verlorenzugehen. Die öffentliche Indienstnahme förderte, da sie eine Vereinzelte überforderte, Zweifel und Erschöpfung.« (Ebd.)

Das Verschwinden der Schriftstellerin hinter der »Person öffentlichen Interesses« wird zu einem zentralen Punkt in ihrer Poetikvorlesung (siehe Kap. 3.2.4). Angesichts des großen Interesses an sozialen, politischen, historischen und privaten Fragen droht das Sprechen über ihre literarischen Texte aus dem Blick zu geraten. Die Formulierung »eine Vereinzelte« erinnert an den bereits 1996 in ihren Artikel zur slowenischen Literatur in Kärnten aufgenommenen Gedanken Handkes von der Vereinzelung des Sprechers (siehe Kap. 2.2.1). Haderlap bezieht ihn darin auf die literarische Zweisprachigkeit der jüngeren Autorengeneration, die sie von dem Bewusstsein, einer Volksgruppe anzugehören und »Sprecher eines Volkes sein zu müssen« entfernt, aber aufgrund der gesellschaftlichen und politischen Grenzziehungen und Spaltungen in eine Identitätskrise stürzt (Haderlap 1996: 27). Zwanzig Jahre nach Erscheinen des Artikels sieht sie sich als ›Vereinzelte‹ mit spezifischen Erwartungen an und unterschiedlichen Reaktionen auf ihr Handeln in der Öffentlichkeit konfrontiert. Sie erfährt diskrepante Wahrnehmungen und Bewertungen ihrer Rolle und nach wie vor die Relevanz der Sprachenfrage:

> »Dazu kam, dass ich nach außen annähernd wie eine Sprecherin der Kärntner Slowenen agierte, nach innen jedoch Vorwürfen gegenüberstand, die mir Abtrünnigkeit, Sprachverrat und Erniedrigung der slowenischen Opfer des Nationalsozialismus vorhielten, da ich auf Deutsch schreibe.« (AR, o.S.)

Während sie die Rolle als »Sprecherin« einer sozialen Gruppe in der Öffentlichkeit ausfüllt und bedient, geht es innerhalb dieser Gruppe, wie sie es schon in der Klagenfurter Rede zur Literatur geschildert hat, auch um die Frage, in welcher Sprache sie über die gruppenbezogenen Erinnerungen schreibt bzw. schreiben darf. Die Legitimität ihres Sprechens oder ihrer Rolle als Sprecherin wird aufgrund ihrer Sprachwahlentscheidung von Einzelnen aus der Gruppe in Frage gestellt. So erweist sich Gruppenzugehörigkeit zwar als Teil ihrer sozialen und politischen Selbstinszenierung, aber sie streicht auch die damit verbundene und erlebte Widersprüchlichkeit heraus. Ausführlicher reflektiert sie dies, wie schon am Titel erkennbar, in ihrer Poetikvorlesung *Das Ich im Wir*.

Dieses Spannungsverhältnis motiviert eine erneute Positionierung gegen andauernde »Zuschreibungen, Projektionen und Zurechtweisungen, die meine Herkunft und meine Sprachen betreffen.« (AR, o.S.) Haderlap prangert den ideologischen Charakter statischer und homogenisierender Vorstellungen von Sprache und Identität an – und diesmal auch ihr Wiedererstarken im Gewand nationaler Profilierung:

> »Wie man sehen kann, entwickelt sich die Auffassung von einer manifesten, zweifelsfreien nationalen Identität gerade zum Kampfruf in der gegenwärtigen europäischen politischen Auseinandersetzung. Das gleichsam Überlebte wird neu erschlossen.« (Ebd.)

In dieser kompakten Antrittsrede tritt besonders deutlich hervor, wie stark die Selbstdarstellungen von Maja Haderlap aus der Defensive erfolgen, wie sie stets die »unsichtbaren Grenzen«, die sich unmittelbar auf sie auswirken, vorführt und damit gleichzeitig ihr Bild in der Öffentlichkeit vor Diskreditierung zu schützen versucht.

Auch in dieser Rede geht sie auf ihr Sprachverständnis ein, das sich zentral aus der schon in der Klagenfurter Rede zur Literatur ausführlich geschilderten Erfahrung der ideologischen Vereinnahmung von Sprache speist:

> »Für jedes Buch muss ich, wie mir scheint, ein Lebenspfand abgeben. Und doch, es sind die Verheißungen der Sprache, die Hoffnung, zur Sprache zu kommen, die mich fortfahren lassen. Mein Lebensweg zeigt, welche Kraft der Sprache innewohnt, was sie persönlich, aber auch gesellschaftlich bewirken kann. Das ist mein slowenisches Erbe, das Wissen, wie Sprache etwas in Bewegung bringt, dass sie

> nicht nur ein Instrument der Ideologien ist, sondern auch rebellisches, lebensveränderndes Potential besitzt.« (Ebd.)

Sie knüpft an die bereits im Essay *Meine Sprache* vorgeführte Vorstellung von Sprache als Sehnsuchtsort an und markiert ihr Schreiben über die »Hoffnung, zur Sprache zu kommen« noch expliziter als Suche nach *eigener* Sprache. Überdies überhöht sie die Potentialität und Widerständigkeit der Sprache im Hinblick auf gesellschaftliches Engagement, auf Veränderung und mit Bezug zur eigenen Biographie und zu der hier entwickelten Selbsterzählung ihrer Genese und Behauptung als Schriftstellerin gegen alle Widerstände.

Noch einmal adressiert sie die Mitglieder der Akademie in direkter Anrede: »Ich danke Ihnen, dass Sie mich eingeladen haben, im Haus der deutschen Sprache Platz zu nehmen, und dass Sie dabei nicht nach meiner Identitätskarte gefragt haben.« (Ebd.) Die Verwendung des Begriffs »Identitätskarte« verweist zurück auf die in der Klagenfurter Rede zur Literatur geschilderte Erfahrung, dass von ihr wiederholt eine Darlegung ihrer kulturellen Zugehörigkeit verlangt worden sei oder, wie sie es in dieser Selbstvorstellung formuliert, dass in der Politik wieder die »Auffassung von einer manifesten, zweifelsfreien nationalen Identität« propagiert werde. Mit dem Zugang zur Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der ausbleibenden Frage nach der »Identitätskarte«, nach einer eindeutigen Verortung, hat sich ihr Werk, so schimmert es durch, wieder in einem neuen »sprachlichen und kulturellen Zusammenhang« behauptet.

Sie schließt ihre komprimierte biographische Zusammenschau mit einer »kleine[n] Berichtigung meine Familie betreffend« und weist darauf hin, dass bereits nach ihren ersten Lyrikveröffentlichungen zahlreiche Familienmitglieder »vom Erzählfieber gepackt« worden seien und begonnen hätten »auf Slowenisch zu erzählen, zu dichten, zu diktieren und zu komponieren« (ebd.). Die Inszenierung über die karge Ausstattung der Räume des Elternhauses mit Büchern zur Verdeutlichung unvorteilhafter Startbedingungen wird zur Rahmung für den Selbstentwurf – und nicht nur angesichts der schließlich eingeschlagenen Laufbahn als Schriftstellerin zum Anzeichen für eine Erfolgsgeschichte: von nur vereinzelten Büchern hin zu den sich mittlerweile »in der Familienbibliothek« (ebd.) stapelnden Büchern. Die Ergänzung, dass die kreativen familiären Praktiken »auf Slowenisch« erfolgen, kann als impliziter Hinweis auf das produktive Fortwirken des Slowenischen auch als Sprache des Erzählens verstanden werden.

3.2.4 *Das Ich im Wir* – Verortung revisited und der gepaarte Sprachkörper

Die Vorlesung *Das Ich im Wir* hielt Maja Haderlap am 19. November 2019 im Rahmen der Poetikdozentur Literatur und Religion an der Universität Wien, in verschriftlichter Form erschien sie 2022 in dem Band *Das vermisste Antlitz. Suchbewegungen*

zwischen Poetik und Religion. Im Vorwort ist zu lesen, dass der Bandtitel »kein gemeinsames Vorzeichen für die unterschiedlichen Beiträge« des Bandes sein solle, weil dies »ein allzu zwanghaftes Unterfangen« wäre (Tück/Mayer 2022: 7). Einen Bezug zu dem Motiv des vermissten Antlitzes stellt Maja Haderlap in ihrer Vorlesung auch nicht her. Als eine der Realisierungsformen epitextueller Autorpoetik bewegt sich auch die Poetikvorlesung zwischen poetologischer Reflexion und Selbstinszenierung. Durch die Einladung zu einer Poetikvorlesung erhalten Schriftsteller:innen »akademische Weihen« und »für ihr vorliegendes Werk eine Art öffentlichen Ritterschlag« (Bohley 2017: 244). Ausgesprochen auf der Basis des jeweiligen Werks gilt eine Einladung als einer der »Indikatoren für das Renommee eines Autors« (Eke 2016: 23), das sie noch verstärkt. Zuvor, 2016, war Maja Haderlap bereits die achte Dozentin der Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung, jedoch liegen ihre unter dem Titel *Seitenwechsel* subsumierten Vorträge bislang nicht als Publikation vor. Der universitäre Rahmen kann sich auf den Vortragsstil und die Selbstdarstellungsformen auswirken – auch in der Variante einer bewussten Abgrenzung gegenüber dem akademischen Betrieb (Schöll 2022: 8). Zudem wird die Poetikvorlesung von vielen Schriftsteller:innen auch »als Spiel« umgesetzt und zu den bevorzugten Spielopti-onen und Selbstinszenierungsstrategien zählt, »seine unterstellten Regeln in Frage zu stellen, es womöglich nicht spielen zu können oder zu wollen« (Schmitz-Emans 2019: 257) oder zumindest vermeintliche Erwartungshaltungen gleich in der Redeeröffnung zu adressieren, zu relativieren oder zu unterlaufen.

Das *Ich im Wir* ist für die Analysen in diesem Kapitel besonders interessant, weil Maja Haderlap darin selbstreflexiv auf frühere Positionierungen, insbesondere zu Aspekten der Verortung, Bezug nimmt, sie nachzeichnet, befragt und erneut modifiziert. Dies gestaltet sie zu einem großen Teil über Selbstdeutungen und nimmt dabei einen synthetisierenden Blick auf ihr bisheriges literarisches Schaffen ein, indem sie die einzelnen Texte zu einem Ganzen, zu einem Werk zusammensetzt.[24] Auch in dieser Poetikvorlesung erweist sich der selbst geschaffene, enge Zusammenhang von Werk und Biographie als zentraler Ansatz ihrer Selbstdeutung. Insgesamt zeichnet sich in den Reflexionen eigener poetologischer Positionen ein Wandel im schriftstellerischen Selbstverständnis ab. Schon der Titel *Das Ich im Wir* zeigt an, dass Haderlap darin, wie ansatzweise schon in der Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Verhältnisse zwischen einem jeweils zu bestimmenden Ich und einem Kollektiv auslotet. Das Ich machte bereits Ingeborg Bachmann, die erste Dozentin der Frankfurter Poetikvorlesung, zu einem pri-

24 Solche gerade auch in Poetikvorlesungen eingesetzten »aufmerksamkeitsleitenden und rezeptionsleitenden Strategien […], die darauf gerichtet sind, die Texte eines Autors/einer Autorin zu einer werkförmigen Einheit zu schließen und entsprechende Anschlusskommunikationen hervorzurufen«, werden auch unter dem Begriff »Werkpolitik« verhandelt (Kempke 2022: 179).

vilegierten Rede- und Reflexionsgegenstand, indem sie die vielen »Ich-Möglichkeiten«, über die Roman und Gedicht verfügen (Bachmann 2011 [1982]: 62), herausarbeitet.[25] Maja Haderlap rekurriert auf diese dritte Vorlesung Bachmanns, *Das schreibende Ich*, und übernimmt die titelgebende Formulierung in ihre eigenen Ausführungen, adaptiert sie für ihre Zwecke. Sie bietet ihr einen roten Faden für ihre Vorlesung und Anknüpfungspunkte für die angestrebte differenzierende Unterscheidung dieses »literarische[n]‹ schreibende[n] Ich« von der »öffentliche[n] Gestalt der Schriftstellerin« (IW, 42) und schließlich auch vom »autobiographische[n] Ich« (IW, 64). Bachmann hielt ihre fünf, von vielen nachfolgenden Poetikdozent:innen intertextuell verarbeiteten Vorlesungen im Wintersemester 1959/60 an der Frankfurter Universität und mit der Etablierung der Poetikvorlesung beginnt die »Institutionalisierung dichterischer Selbstexplikation« (Schmitz-Emans: 2019: 256). Seither ist deren Bedeutung für den Diskurs über Literatur stetig gewachsen, Schriftsteller:innen avancieren zu einer wichtigen »Auskunftsinstanz über das, was sie selbst tun« (ebd., S. 255). Dies ermöglicht ihnen zwar eine größere Einflussnahme auf ihre Rezeption, aber die verstärkt eingeforderte öffentliche Präsenz fordert auch ihren Tribut. – Die Auswirkungen dieses Zusammenhangs macht Maja Haderlap seit der Zuerkennung des Ingeborg-Bachmann-Preises verstärkt zum Thema. Abgesehen davon hat sich die Poetikvorlesung »zu einem zentralen medialen Ort für die Reflexion über die ästhetischen, gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Bedingungen literarischen Schreibens in der Gegenwart« (Bohley/Hachmann/Schöll 2022: IX) entwickelt. Den enormen Einfluss spezifischer Rahmenbedingungen auf ihr (sprachliches) Selbstverständnis und ihr Schreiben expliziert Haderlap in allen untersuchten Epitexten, so auch in *Das Ich im Wir*.

Primär zielt ihre Poetikvorlesung auf eine Selbstaufklärung und Hinterfragung der von ihr selbst als »Konstante« in den eigenen »literarischen Texten und essayistischen Überlegungen« ausgemachten »Suche nach der Verortung, die Suche nach dem Ausgangspunkt, von dem aus ich spreche.« (IW, 43) Diesem Verortungsbedürfnis spürt sie ursächlich wieder über den sprachen- und (kultur-)politischen Konflikt in Kärnten nach sowie – kennzeichnend für eine Poetikvorlesung – detailliert über »die eigene Genese als schreibendes Subjekt, die als Erklärungsfolie dem eigenen Schreiben zugrunde gelegt wird.« (Schöll 2022: 10) Dienten schon im Essay *Meine Sprache* die Sprach- und Lebensabschnitte als Kategorien für die zusammenführende Perspektivierung ihrer bislang erschienenen Texte, so treten in dieser Vorlesung

25 In ihrer Poetikvorlesung *Das schreibende Ich* bezieht Ingeborg Bachmann ihre Reflexionen über das Ich auch konkret auf die Sprechsituation in einer Poetikvorlesung, in der sich das Ich in der Adressierung an das Publikum unversehens verändere, »formal und rhetorisch« werde und dem Sprecher entgleite (Bachmann 2011 [1982]: 53). Viele Poetikdozent:innen haben seither Variationen dieser Strategie und Varianten an Ich-Entwürfen durchgespielt (Schmitz-Emans 2019: 257–261).

noch ein Exkurs zur Kärntner slowenischen Literatur hinzu sowie, noch expliziter, die Kategorien Ort und Raum in der Charakterisierung ihrer eigenen Werke, über die sie eine Weiterentwicklung entwirft. Die Suche nach der Verortung verknüpft sie zudem, wohl auch dem Format der Poetikvorlesung geschuldet, mit theoretisch gerahmten Überlegungen zu Erinnerungsprozessen und deren Darstellung in ihren eigenen literarischen Texten. Diese Stellen erweisen sich im Hinblick auf die Gedichtanalysen im vierten Kapitel als besonders aufschlussreich. Die sich mit Ort und Raum sowie erneut mit Begründungen für den Sprachwechsel verbindenden Erläuterungen Maja Haderlaps zum literarischen, schreibenden Ich, das sie entlang ihrer Werke entwirft und kommentiert, dienen aber nicht nur der Selbstauslotung und poetologischen Reflexion, sondern sind auch als Versuch aufzufassen, die Rezeption ihrer bisherigen Werke und ihres Bilds in der Öffentlichkeit zu beeinflussen. Dazu nimmt sie auch Bezug auf Kritiker und Kritiken im Feuilleton. Relativ am Anfang ihrer Rede präsentiert Maja Haderlap erneut eine Verbildlichung der eigenen Zweisprachigkeit und, darauf rekurrierend, am Ende eine Stilisierung des Schreibens in ihren beiden Sprachen als Prozess der Zusammenführung. Die genannten Aspekte werden im Folgenden genauer betrachtet.

Öffentliche Gestalt und das verwischte Ich

In der Redeeröffnung deutet sich eine »Strategie des Ausweichens« vor einer unterstellten Spielregel der Poetikvorlesung (Schmitz-Emans 2019: 257) an, und zwar im Hinblick auf die vermeintlich von den Autor:innen erwartete Aufgabe:

> »Das Nachdenken über die Poetik des eigenen Schreibens ist eine äußerst diffizile Angelegenheit und entzieht sich der distanzierten Betrachtung. Um zu behaupten, dass man als Schriftstellerin ein erkennbares Ich, eine öffentlich wahrnehmbare Gestalt hat, braucht es etwas Wagemut, weil diese Behauptung, wenn man sie selbst trifft, einige Fallen birgt.« (IW, 42)

Haderlap bezieht den mit einer Poetikvorlesung verbundenen Auftrag auf »die Poetik des eigenen Schreibens« und relativiert sogleich unterstellte Erwartungshaltungen, indem sie das Nachdenken darüber als »äußerst diffizil« bezeichnet. Mit ihrer Einschätzung, dass dies nicht in distanzierter Betrachtung möglich sei, kündigt sie bereits den von ihr gewählten persönlichen und autobiographischen Zugang an. Zudem signalisiert sie Zweifel an der Existenz eines »erkennbare[n] Ich« einer Schriftstellerin bzw. an der von ihr selbst getroffenen Behauptung, ein solches zu haben. Der »Wagemut« und die »Fallen« lassen sich darauf zurückführen, dass es durch die Selbststilisierungen der Schriftsteller:innen, eben als »öffentlich wahrnehmbare *Gestalt*«, überhaupt erst erzeugt wird – und gerade eine Poetikvorlesung bietet dafür ein Forum –, aber eben auch durch andere Akteur:innen im literarischen Feld, die

mit ihren divergenten Erwartungs- und Anforderungshaltungen eine nicht unwesentliche Rolle in dieser Vorlesung spielen:

> »Wenn ich behaupte, in den vergangenen Jahren als Schriftstellerin eine Rolle ausgefüllt zu haben, die mir von einer vielgestaltigen kulturellen und politischen Öffentlichkeit zugeschrieben wurde, so hat das in mancher Hinsicht seine Berechtigung, verweist jedoch zugleich auf ein Dilemma, das kaum auflösbar ist. Je klarer sich nach außen hin die öffentliche Gestalt der Schriftstellerin abzeichnet, desto verschwommener erscheint ihr literarisches, schreibendes Ich.« (IW, 42)

Bereits in ihrer Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung bringt sie das allmähliche Bewusstsein zum Ausdruck, dass die Schriftstellerin in den Vereinnahmungen durch die Öffentlichkeit verlorenzugehen droht (siehe Kap. 3.2.3). Der in dieser Poetikvorlesung verwendete Begriff »Rolle« verweist explizit auf den Bereich der Inszenierung, auf etwas zu Verkörperndes und auf die soziale Generierung einer Autorin. Haderlap betont den Aspekt der Fremdinszenierung, indem sie diese Rolle als eine von außen, durch die Öffentlichkeit zugeschriebene bezeichnet, und zwar auch durch die »politische«. Die von ihr als kaum auflösbares Dilemma bewertete Verwischung des in den Texten zu findenden schreibenden Ich durch die »öffentliche Gestalt der Schriftstellerin« – sie ist auf eine differenzierende Unterscheidung zwischen beidem aus[26] – kündigt den Versuch an, über ihre eigene Deutung dieses Ich entlang ihrer Texte das eigene schriftstellerische Selbstverständnis wieder zu stärken und die Rezeption dahingehend zu lenken. So formuliert sie das Thema ihrer Vorlesung wie folgt:

> »In meiner heutigen Vorlesung möchte ich diesem verwischten Ich, das durch meine Texte mäandert, folgen. Ich werde Sie nicht mit dem Psychogramm einer Schriftstellerin quälen. Ich werde versuchen, den offenen Fragen, Grenzen und Positionen nachzugehen, die mein Schreiben begleitet und bestimmt haben.« (IW, 42)

Die »offenen Fragen« in der Rekonstruktion ihrer bisherigen poetologischen Positionen formuliert sie am Ende explizit, sie deuten auch auf die Dynamik, Veränderlichkeit und Situiertheit von Positionierungen hin. Das »verwischte[-] Ich« stützt sie intertextuell, indem sie Ingeborg Bachmann wörtlich zitiert:

---

26 Als methodische Herausforderung fasst dies Fischer (2007: 148), wenn er konstatiert, dass »der in den Texten präsente Autor […] mit dem physischen Erzeuger dieser Texte und dem sozialen Akteur einerseits in Identität steht und sich andererseits davon unterscheidet«. Er geht von einem »realiter handelnden« Akteur aus, der sich als Autor zweifach erzeugt: mit dem materialiter fasslichen Hervorbringen seiner Schriften und zugleich mit der diskursiv wirksamen Erzeugung seiner selbst als Autorfigur.« (ebd., S. 149)

> »Ich ohne Gewähr! Denn was ist das Ich, was könnte es sein? […] Ein Gestirn, dessen Standort und dessen Bahnen nie ganz ausgemacht worden sind und dessen Kern in seiner Zusammensetzung nicht erkannt worden ist. Das könnte sein: Myriaden von Partikeln, die ›Ich‹ ausmachen, und zugleich scheint es, als wäre Ich ein Nichts, die Hypostasierung einer reinen Form, irgendwas wie eine geträumte Substanz, etwas, das eine geträumte Identität bezeichnet, eine Chiffre für etwas, das zu dechiffrieren mehr Mühe macht als die geheimste Order.« (zit.n. Haderlap, IW, 42f.)

Während Bachmann diese Komplexität im Rahmen ihrer Poetikvorlesung an unterschiedlichen Ich-Konzeptionen in der Literatur, also etwa an ›den‹ Ich in Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* oder an dem von Proust aufgrund seiner Erinnerungsbegabung auf die Suche geschickten Ich in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* veranschaulicht, macht sich Haderlap an die Dechiffrierung des Ich in ihren eigenen literarischen Texten. Im Mittelpunkt steht die bereits erwähnte Befragung ihres Strebens nach der (Selbst-)Verortung, die sie mit einem selbstauferlegten oder verinnerlichten Erklärungszwang korreliert:

> »Ich frage mich, warum es mich nach diesem Ort verlangte, warum ich das Bedürfnis hatte, mich anfangs irgendwo niederzulassen. Warum ich glaubte, der Leserin, dem Leser, der Zuhörerin, dem Zuhörer etwas erklären zu müssen.« (IW, 43)

Mit der Verwendung des Adverbs »anfangs« deutet sie eine erfolgte oder erstrebte Distanzierung von festen Verortungen, dem stabilen Ort und solchen Selbstverpflichtungen, »ich glaubte […] zu müssen«, an. Zur Aufklärung der Bedeutung dieses Verortungsbedürfnisses wirft sie Fragen auf, die sie gleichermaßen an sich selbst wie an das Publikum richtet:

> »Was bedeutet dieses Streben nach einem Von-hier-aus, nach einer räumlichen Verankerung? Hat das schreibende Ich keinen Boden unter den Füßen? Ist ihm womöglich das Fundament, auf dem seine Worte fußen sollten, abhandengekommen? Konnte es sich seiner nie gewiss sein? Bewegte es sich auf unsicherem Grund? Oder weisen diese Fragen darauf hin, dass kulturelle und sprachliche Räume viel stärker als wir glauben, vom Politischen vereinnahmt werden? Ist es möglich, für jemanden, dessen Texte von Mal zu Mal als kollektive Aussage wahrgenommen werden, weiterhin bedenkenlos Ich zu sagen?« (IW, 43)

Während sich die ersten Fragen auf das Fehlen von Stabilität und (Selbst-)Sicherheit in seinen Auswirkungen auf sprachliche, schriftstellerische Selbstentfaltungen sowie auf die politische Instrumentalisierung von Sprache und Kultur richten, erinnert die letzte Frage an Haderlaps Äußerung in ihrer Antrittsrede bei der Deutschen Akademie, »nach außen annähernd wie eine Sprecherin der Kärntner Slowenen« zu

agieren (AR, o.S.). Hier ist sie konkret auf einen Rezeptionsmodus ihrer Texte als »kollektive Aussage« und die daraus resultierende Herausforderung der Artikulier- oder Erkennbarkeit eines Ich bezogen. Mit dieser Formulierung referiert sie auf eines der Merkmale, das Deleuze und Guattari (1975: 31) kleinen Literaturen zuschreiben: alles gewinne kollektiven Wert und gelte als kollektive Aussage. Die mit ihren Fragen zum Ausdruck gebrachten »Verunsicherungen« (IW, 43) ergründet Haderlap, wie in allen analysierten Epitexten, mit Bezug zu dem *einen* spezifischen Ort und stellt als Ursache den »jahrzehntelangen Konflikt, in den meine Sprachen in Kärnten hineingezogen worden sind« und damit »Fragen der kulturellen, sprachlichen Hegemonie« (ebd.) heraus. Die Reflexion ihrer Verortungssuche und ›Ortsfixierung‹ ist also wiederum nur im Rückbezug auf die historischen und gesellschaftspolitischen Bedingtheiten dieses spezifischen Orts und die untrennbar mit ihm verbundenen prägenden Erfahrungen und Erlebnisse mit Sprache(n) möglich. So konkretisiert sie die zuvor in Frageform durchgespielten Gründe für das Verortungsbedürfnis, etwa das fehlende *Fundament* für die Worte des schreibenden Ich, durch einen lebensgeschichtlichen Bezug: »Der öffentliche Gebrauch der slowenischen Sprache wurde übermäßig politisch instrumentalisiert. Insoweit erscheint der sprachliche Boden, auf dem ich mich anfänglich bewegte, umkämpft und unsicher.« (IW, 44)[27]

Der ›geteilte‹ Sprachenkörper: Verbildlichung der eigenen Zweisprachigkeit

Zur Veranschaulichung der Wirkmächtigkeit der durch die Fragen aufgerufenen Zusammenhänge fasst Maja Haderlap, wie im Essay *Meine Sprache*, ihre eigene, stets als Zweisprachigkeit apostrophierte Mehrsprachigkeit in ein geologisch inspiriertes Bild, das sich hier aus der Metaphorik der Einschreibung speist:

> »Würde ich meinen Sprachenkörper als Landkarte zeichnen, könnte man aus nächster Nähe Grate, Schluchten und Kare entdecken, die zwischen meine Sprachen geschlagen worden sind. Die Wörter wirken, als hätte man sie wiederholt durchgestrichen, als hätte man sie hin und her geworfen. Das Gelände, auf dem sie sich befinden, ist mit Linien markiert. Den Wörtern wurde suggeriert, sich auf die eine oder andere Seite der Grenze zu schlagen. Als wären sie, da, wo sie sich gerade aufhalten, auf dem falschen Territorium.« (IW, 44)

Der »Sprachenkörper« erscheint gedächtnismetaphorisch als Archiv[28] und wird in seiner Vorstellung oder Repräsentation »als Landkarte« erkennbar bzw. lesbar. Die

---

27 Schon Vrbinc (1998: 204) zitiert Maja Haderlap im Titel und Text seines Essays über sie mit den Worten: »der Boden unter den Füßen ist die Sprache«.

28 Formuliert aus kultursemiotischer Perspektive, in der »sich der Körper als ein Archiv denken [lässt], in dem sich Spuren individueller oder kollektiver Erinnerung eingeschrieben haben.« (Öhlschläger 2010: 242) Der Körper ist dann ein Träger von Zeichen und diese Zeichen konstituieren den Körper (ebd.) – bei Haderlap also den *Sprachen*körper.

geologischen Landschaftsformationen, »Grate, Schluchten und Kare«, fungieren als Spuren, die auf eine gewaltsam herbeigeführte Separierung der Sprachen verweisen: »zwischen meine Sprachen geschlagen worden sind.« Diese Trennung ist durch die Verwendung des Passivs als Fremdeinwirkung, als von außen zugefügt markiert und die Wahl des Verbs ›schlagen‹ evoziert Versehrtheit. Die durch die Kartierung abzulesenden, in den Körper eingeschriebenen Erinnerungsspuren deuten über die »Wörter« auch auf ein daraus resultierendes Spracherleben oder auf inkorporierte Spracherfahrungen hin. Durch den wiederholten irrealen Vergleich illustriert Haderlap, wie die Wörter durch die Fremdeinwirkungen affiziert sind: »*als hätte* man sie wiederholt durchgestrichen, *als hätte* man sie hin und her geworfen.« – Das Durchstreichen erklärt die Wörter für ungültig oder kennzeichnet sie als inadäquat, die Markierung dieses Vorgangs als »wiederholt« deutet auf Gängelung und Willkür, »hin und her geworfen« werden sie zum Spielball. Mit Straub (2015: 137f.) ließen sich diese Spracherfahrungen, auf die der »Sprachenkörper« verweist, bezeichnen als »Differenzerlebnisse, die in das Leibgedächtnis eines Menschen eingeschrieben sind.« Über »Linien« und »Territorium« evoziert Haderlap die »Grenze« zunächst als territorial-politische Entität und legt damit den Darstellungsfokus auf das hergestellte Trennende, auf politische Grenzziehungen zwischen Sprachen mit der eingeforderten Entscheidung für »die eine oder andere Seite der Grenze«. Als lebensgeschichtliche Erfahrung hat sie den Entscheidungsdruck bereits in ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur durch die Vorführung der Sprachen in Kärnten als zwei einander ausschließende Pole illustriert (siehe Kap. 3.2.2). In allen analysierten Epitexten wird diese gesellschaftlich-politische Instrumentalisierung von Sprache zur An- und Abgrenzung betont und in ihrer Auswirkung auf das individuelle Spracherleben illustriert – hier etwa über das von außen vermittelte Erleben der »Wörter« als stets nicht passend, nicht zugehörig oder nicht legitim in den jeweiligen Kontexten und sozialen Räumen: »Als wären sie, da, wo sie sich gerade aufhalten, auf dem falschen Territorium.« Am Ende ihrer Poetikvorlesung nimmt Haderlap dieses Bild des von gewaltsamer Teilung gezeichneten Sprachenkörpers wieder auf und modifiziert es in der Stilisierung ihres Schreibprozesses als »Arbeitsprozess« (IW, 66) in beiden Sprachen.

In ähnlicher Weise fasst Haderlap ihre Zweisprachigkeit in ihrem Essay *Umwege, Doppelungen*, der 2019, also in dem Jahr, in dem sie auch die Poetikvorlesung gehalten hat, in der Zeitschrift *Spiegelungen* erschienen ist:

> »Müsste ich meinen Sprachenkörper als Landkarte zeichnen, würde man aus nächster Nähe ein Gelände erkennen, das von Markierungen, Hindernissen und Linien durchzogen ist. Man würde Symbole eines Sprachenkonflikts, eines Grenzlandes sehen, in dem die Wege durch historische und politische Schieflagen führen.« (Haderlap 2019: 141)

Durch die Konkretisierungen »Sprachenkonflikts« und »Grenzlandes« verweist der »Sprachenkörper als Landkarte«, in den sich Grenzziehungen und Limitationen eingeschrieben haben, hier noch deutlicher auf einen *spezifischen* Konflikt: Die Versinnbildlichung der für Kärnten prägenden »deutsch-slowenischen Sprachgrenze« (LS, 16) im und am eigenen Körper.

Verortungsaspekte und Ich-Entwürfe entlang der Werke

In der Reflexion eigener Schreibpositionen durch die Nachverfolgung des literarischen, schreibenden Ich entlang ihrer eigenen Texte legt Maja Haderlap eine Entwicklung nahe, die sich zwischen Verortung und Entgrenzung bewegt und vorab wie folgt skizzieren lässt:

- Weggehen und Zurückkommen in der Spannung zwischen einer sprachlichen Bindung an die ›Herkunftswelt‹ und Bemühungen um Loslösung (*Žalik pesmi*, 1983)
- scheinbar vollzogener Abschied und fast vollständiger Verlust der Identifikation mit dem Ort (*Bajalice*, 1987)
- Gang zurück zu den verlassenen Orten der Kindheit, Neuzusammenstellung der Verwandtschaftsgeschichte als Beginn der Vergangenheitsbewältigung (die ersten deutschsprachigen Gedichte im Band *Gedichte – Pesmi – Poems*, 1998)
- Aufarbeitung am/vor Ort: Schreib- und Erinnerungsarbeit im Zeichen des Sprachwechsels sowie literarische Darstellungen von Gedächtnisorten und Erinnerungsräumen (*Engel des Vergessens*, 2011)
- Gleiten zwischen Grenzen: Aufgabe der Suche nach dem Ort und (Selbst-)Erweiterung (*langer transit*, 2016)

Dieser Überblick verdeutlicht, wie Haderlap in ihrer auf eine Zusammenfügung ausgerichteten Darstellung und kontextualisierenden Deutung der eigenen Texte – mit der sie den Blick auf ihr Werk auch vereindeutigt und steuert – auf die Kategorien Ort und Raum zurückgreift, wieder in Verbindung mit den leitmotivischen räumlichen Bewegungsformen Weggehen, Zurückkommen und, hier erstmals, Gleiten.

Auf der Basis einer ersten rückblickenden Selbstverortung – *literarisch* in »der regionalen slowenischen Literatur Kärntens«, bezeichnet als »Enklave aus Beharrungsvermögen, die die Vorstellung von Zugehörigkeit aufrechthielt«, sowie *familiär* in einer »bäuerlichen Tradition« (IW, 44) – deutet Haderlap ihren 1983 erschienenen

Band *Žalik pesmi*[29] in der Ambivalenz von Verhaftung und Zugehörigkeit einerseits und versuchter Loslösung andererseits. Darin thematisiere sie:

> »in immer wiederkehrenden Motiven des Weggehens und Zurückkommens die sozialen und kulturellen Gegensätze, in denen sich das lyrische Ich bewegt. Von Anfang an ist die Befürchtung spürbar, dass das Weggehen aus dem heimatlichen Umfeld nicht nur eine sinnstiftende und notwendige Bewegung ist, sondern unter Umständen auch bedeuten könnte, sich von der Vorstellung einer nationalen Zugehörigkeit zu verabschieden. Die Gedichte sprechen nicht vom Aufbruch, sondern vom Zögern, von den Mühen, die Enge und ihre prägenden Traditionen hinter sich zu lassen. Diese Bemühungen werden vom sprachlichen Band, das das lyrische Ich an die Herkunftswelt bindet, in Spannung gehalten, um nicht zu sagen, fixiert.« (IW, 44f.)

Auffällig ist, dass die dem »lyrische[n] Ich« zugeschriebene Bindung an die »Herkunftswelt« als *sprachliche* Fixierung markiert ist und sich in der als ›sinnstiftend‹ und ›notwendig‹ attribuierten Bewegung des Weggehens auch eine Distanzierung von Zugehörigkeitskonstruktionen über enge Verknüpfungen von Sprache, Nation und Identität andeutet, von der »Vorstellung einer nationalen Zugehörigkeit«. So sucht Haderlap im Weiteren begreiflich zu machen, warum ihr Schreiben von Anfang an »Fragen nach der Identität«, die in den Texten verhandelt, aber auch »von außen« an sie herangetragen werden, begleiteten: »Zum Teil ist der Wunsch nach Verortung spürbar, zum Teil werden die Texte nach Zugehörigkeit abgefragt.« (IW, 45) Zur Erläuterung führt sie die sozialen, kultur- und staatspolitischen Zusammenhänge an, innerhalb derer sich die Kärntner slowenische Literatur entwickelte. Solche »Erkundigungen« nach Zugehörigkeit im Sinne der Frage, »wohin man denn gehöre« (ebd.), seien zu der Zeit üblich und selbstverständlich gewesen:

> »Die Kärntner slowenische Literatur musste sich zunächst am Rand, in einer Außenseitersituation behaupten und formieren. Stets mussten sich die Schreibenden mit komplexen Fragen nach dem kollektiven Wert ihrer Arbeit für die Volksgruppe befassen, da in der Zeit der großen politischen Auseinandersetzungen in Kärnten *das Politische jede literarische Aussage angesteckt hatte*.« (IW, 45, Herv. JG)

---

29 In dem dreisprachigen Band *Gedichte – Pesmi – Poems* (1998) wird der Titel des darin komplett enthaltenen Bandes *Žalik pesmi* mit »Salige Gedichte« ins Deutsche, mit »Nymph Poems« ins Englische übersetzt. Die Saligen sind eine besondere Art der Feen, sie zählen zu den wichtigsten Gestalten des Alpen-Adria-Raums und treten unter verschiedenen Namen auf, in slowenischen Sagen eben u.a. als Žalik žene, als Salige Frauen (Kuehs 2012: 15). Der Band *Žalik pesmi* von Maja Haderlap gliedert sich in die Teile »odhajati« (Abschiede) und »bivanja« (Leben, Sein).

Damit führt sie das eigene, von ihr in den frühen Gedichten ausgemachte Verortungsbedürfnis partiell auf eine der damaligen Situation in Kärnten entspringende Erwartungshaltung zurück, die sie 2014 in einem Interview im *Journal of Austrian Studies* als »utilitaristische Sicht der Literatur« (zit.n. Vansant 2014: 98) bezeichnet hat.[30] Zudem ist die kursiv hervorgehobene Äußerung Haderlaps aus ihrer Poetikvorlesung eine weitere intertextuelle Referenz auf eines der von Deleuze und Guattari in ihrem Buch *Kafka: pour une littérature mineure* (1975) formulierten Merkmale kleiner Literaturen:

> »Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective. […] ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. *Le champ politique a contaminé tout énoncé.*« (Deleuze/Guattari 1975: 31, Herv. JG)[31]

Der sich in der Poetikvorlesung anschließende »Abriss« der Geschichte der slowenischen Literatur in Kärnten dient der Veranschaulichung der »wechselnden kulturpolitischen Inklusions- oder Exklusionsdebatten in Slowenien und in Österreich« (IW, 45). Des Weiteren ergänzt er als Erklärungsfolie für das eigene Schreiben die bereits im Essay *Meine Sprache* gewählte Darstellung der eigenen schriftstellerischen Entwicklung nach prägenden Sprach- und Lebensabschnitten in unterschiedlichen sozialen Räumen, an bzw. in denen das Schreiben stattfindet.

Die Entstehung ihres zweiten, 1987 erschienenen Gedichtbands *Bajalice* situiert Haderlap erneut in ihrer Studienzeit in Wien und bindet wieder Selbstzitate aus den in dieser Zeit verfassten Gedichten ein. Ihrer Konzeption des durch ihre literarischen Texte ›mäandernden Ich‹ folgend, deutet sie ihre Gedichte in *Bajalice* als »Abschied aus der regionalen Enklave«, er »scheint vollzogen zu sein« (IW, 51) und das »Ich im Gedicht […] hat die Identifikation mit dem Ort, an dem es aufgewachsen war, nahezu zur Gänze verloren.« (IW, 50) Nach dem als schwierig, aber notwendig gekennzeichneten Weggang aus dem heimatlichen Umfeld im ersten Gedichtband streicht sie nun die Auswirkungen des auf den Ort bezogenen Identifikationsverlusts für das Ich heraus. Es »spricht kaum, nur Nebensächliches:« (ebd.). Angezeigt

30 In dem Interview präzisiert sie: »In meiner Anfangszeit als slowenische Dichterin habe ich mich nur gegen die Erwartung oder Tradition auflehnen müssen, die von den Autoren verlangt, dass sie ihre Texte in den Dienst der Politik zu stellen haben.« (zit.n. Vansant 2014: 98)

31 In der Übersetzung von Burkhart Kroeber: »Schließlich gewinnt in kleinen Literaturen – und dies ist ihr drittes Merkmal – alles kollektiven Wert. […] Was der einzelne Schriftsteller schreibt, konstituiert bereits ein gemeinsames Handeln, und was er sagt oder tut, ist bereits politisch, auch wenn die anderen ihm nicht zustimmen. Das Politische hat jede Aussage angesteckt.« (Deleuze/Guattari 1976: 25f.) Haderlap übernimmt die Aussage also fast wörtlich.

durch den Doppelpunkt, fungiert das Selbstzitat aus *Bajalice* als Illustration dieses Sprechens:[32]

> »času primerno postavim stol pred vrata / in v zraku štejem komarje. […] komaj se bliža setptember, / se z meglo spopadem, nikakor ne s soncem. / človeku, ki pride, razkažem poti, / nato spet zasedem prostor v kraju.
>
> wenn es zeit ist, stelle ich den stuhl vor die tür / und zähle die mücken in der luft. […] kaum naht der september, / kämpfe ich mit dem nebel, nie mit der sonne. / einem, der kommt, erkläre ich die wege, / dann nehme ich wieder meinen platz ein im ort.« (IW, 50)

Auch in dieser Poetikvorlesung suggeriert Haderlap eine enge, als Authentifizierungseffekt fungierende Verbindung zwischen ihren Versen und einer lebensgeschichtlichen Erfahrung. So kennzeichnet sie *Bajalice* weiter als einen von Wien aus aufgenommenen »Dialog mit der zeitgenössischen Lyrik in Slowenien« sowie als Sprechen »aus einer Art Sprachexil« (IW, 51), denn:

> »Das Slowenische war in Wien, wo ich lebte, eine Sprache ohne Alltag, die in mir als Nachhall und als Wunschtraum existierte. Es war eine Sprache der Erinnerung, eine Sprache, die sich den Luftgrund, auf dem sie fußte, selbst errichten musste.« (IW, 51)

Mit diesen letzten Formulierungen (»Luftgrund«, ›fußen‹) ruft sie die zu Beginn aufgeworfenen Fragen hinsichtlich ihres Verortungsbedürfnisses – »Hat das schreibende Ich keinen Boden unter den Füßen? Ist ihm womöglich das Fundament, auf dem seine Worte fußen sollten, abhandengekommen?« (IW, 43) – wieder auf und bietet eine lebensgeschichtliche Kontextualisierung an. Der Kennzeichnung des Slowenischen als »Sprache der Erinnerung« folgt, somit kommentiert, ein Zitat aus ihrem Band *Bajalice:*

> »[…] je kakor blodno seme / sanj ta jezik, ki krepostno vztraja in šušmari. je jedek fosil.

32 Anders als im Essay *Meine Sprache* zitiert sie in ihrer Poetikvorlesung zunächst aus dem slowenischsprachigen Band *Bajalice* (1987), danach die entsprechende Stelle aus der im Gedichtband *Gedichte – Pesmi – Poems* (1998: 69) erschienenen Übersetzung. Die Gedichte sind titellos, werden jedoch im Inhaltsverzeichnis mit ihren Anfängen aufgeführt, dieses Gedicht als *času primerno (wenn es zeit ist)*.

> […] wirrem traumsamen gleicht diese sprache, / in so tugendhaftem beharren und spielen im ungefähren. ist ein herbes fossil.« (IW, 51)[33]

Vor dem Hintergrund des Verlusts der Identifikation mit dem Ort des Aufwachsens, der sich auch auf die Sprache auswirkt, erscheinen die aus dem Wiener »Sprachexil« aufgenommenen »Versuche, mit der Literatur Sloweniens in Verbindung zu treten« (ebd.) als Suche nach einem neuen Sprach-Ort, nach einer neuen Anbindung für ihr Schreiben. Jedoch charakterisiert sie ihr Schreiben in dieser Zeit als doppelte Fremdheit, als Gefühl von intensivierter Nicht-Zugehörigkeit: »Ich kommunizierte mit der Literatur eines Landes, das mir eigentlich fremd war […]. Im Wien der 1980er Jahre isolierte mich mein Schreiben auf Slowenisch.« (Ebd.) In dieser Äußerung kündigt sich bereits der nachfolgend in die Darstellung eingebundene Sprachwechsel an, hatte sie ihn doch schon in ihrer Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung implizit damit begründet, dass ihr das Schreiben auf Deutsch geholfen habe, ihre persönliche Isolation zu durchbrechen. Zunächst stellt sie die neu aufgenommene Schreibpraxis in beiden Sprachen als Folge veränderter Rahmenbedingungen dar. Durch die wachsende Aufmerksamkeit in der literarischen Öffentlichkeit in Österreich »für die Literatur der Volksgruppen und diverser Minderheiten« (ebd., S. 51f.) bot sich den Autor:innen die Möglichkeit, ihre Texte

> »im Original und in der Übersetzung zu publizieren und uns innerhalb der österreichischen literarischen Szene zu positionieren. Das veränderte die Dynamik unseres Schreibens, denn es setzte voraus, dass wir unsere Texte selbst übersetzten oder in beiden Sprachen zu schreiben begannen.« (IW, 52)

Im Unterschied zu einem Autor wie Jani Oswald, bei dem dies zur Entwicklung von »literarisch experimentellen, polyphonen Positionen« in seinen Gedichten geführt habe, betont Haderlap ihre Verwirrung bei dem Versuch, ihre eigenen Texte ins Deutsche zu übertragen. – Entstanden seien eher »neue Textversionen« und »Überschreibungen« (ebd.). Die rückblickende Stilisierung ihres neuen zweisprachigen Schreibens als erlebtes »Ringen zwischen meinen Sprachen« (ebd.) ähnelt stark der aus dem Essay *Meine Sprache*: »Ich wusste mit dem Balancieren zwischen den Sprachen, den sprachlichen Verfremdungen und Kollisionen nicht umzugehen. Ich konnte mich zur Leichtigkeit des Wortspiels nicht durchringen« (ebd.). Dies begründet sie ergänzend damit, dass die slowenische Sprache ihre »Gebundenheit an eine Geschichte bedeutete, die ich als belastend und vereinnahmend empfand.«

---

33 Haderlap zitiert auch dieses Gedicht aus *Bajalice* mit der deutschen Übersetzung, enthalten in ihrem Band *Gedichte Pesmi Poems* (1998: 71) und darin im Inhaltsverzeichnis aufgeführt als *tihota v sobi* (*die stille im zimmer*).

(Ebd.) Diese Aspekte bilden also den Erklärungszusammenhang für den Sprachwechsel, den Haderlap in ihrer Poetikvorlesung als sukzessiv verlaufend vorführt und dazu erneut Personifikation, diesmal allein bezogen auf die deutsche Sprache, einsetzt:

> »Während der Arbeit an den slowenischen Gedichten legte sich die deutsche Sprache mit wachsender Selbstverständlichkeit neben meine slowenischen Verse. Sie beobachtete mich beim Schreiben, schaute mir über die Schulter, widersprach. Zuweilen drängte sie sich in einen slowenischen Satz und ich hatte alle Mühe, sie wieder hinauszubugsieren.« (IW, 52f.)

Durch die inszenierte Verselbstständigung der deutschen Sprache, ihr eigenständiges Agieren, ihr Sich-Hineindrängen und Widersprechen, erscheint auch der Übergang in das Deutsche als nicht bewusst getroffene Entscheidung, quasi ohne eigenes Zutun.[34]

Haderlap greift dann ihren roten Faden, das schreibende Ich, wieder auf und fährt mit der (Selbst-)Aufklärung ihrer Suche nach der Verortung und dem Ausgangspunkt fort, nun mit der deutenden Einordnung ihrer »neuen, diesmal auf Deutsch verfassten Gedichte« (IW, 53), die sie als Zyklus in ihren dreisprachigen Lyrikband *Gedichte – Pesmi – Poems* (1998) integriert:

> »Mit diesen Gedichten beginnt mein Gang zurück zu den verlassenen Orten der Kindheit, der Gang in die Vergangenheit, zu den Wäldern und Kriegspilzen, zu den Träumen und Visionen, in denen das lyrische Ich im dunklen Wir verschwindet. Das lyrische Ich beginnt die Geschichte der Verwandtschaft zu imaginieren und sie neu zusammenzustellen, es beginnt mit der mühsamen Arbeit der Vergangenheitsbewältigung.« (IW, 53)

Das Zurückkommen verbindet sie in Bezug auf die deutschsprachigen Gedichte also mit einer veränderten Art der Auseinandersetzung mit »den Orten der Kindheit« und der beginnenden »Vergangenheitsbewältigung«. Diese ist durch das ›Gehen‹ – bezogen auf das (imaginierte) Aufsuchen der Kindheitsorte (»Gang zurück zu«) und die sich darüber bewegungsräumlich vollziehende Erinnerungsleistung (»Gang in die Vergangenheit«) – als dynamischer und bedeutungsstiftender Prozess der poetischen (Re-)Konstruktion »der Geschichte der Verwandtschaft« gekennzeichnet: »sie zu imaginieren und sie neu zusammenzustellen«. In die dem lyrischen Ich zugeschriebene Auseinandersetzung mit der noch unerledigten Vergangenheit an spezifischen Orten fließt eine weitere Bezugnahme auf den Titel der Poetikvorlesung

34 Ähnlich formuliert Haderlap (2014: 3) in ihrer Rede *Übergänge*: »Die deutsche Sprache ist mir zugewachsen. Sie ging mir zur Hand.«

ein: Das »im dunklen Wir« verschwindende Ich deutet auf das Eintauchen in die Familiengeschichte und damit in die im Familiengedächtnis gespeicherten Traumata hin. Die Begründung für den Sprachwechsel ist weiter in die Darstellung eigener Schreibpositionen eingebunden, Haderlap bezieht ihn zunehmend auf die Erfordernisse der neu aufgenommenen »Erinnerungsarbeit« (IW, 56). In der Überleitung hin zum Roman *Engel des Vergessens* blickt sie zunächst zurück auf die Rezeption des Bandes *Bajalice*, die sie bereits im Essay *Meine Sprache* kommentiert. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten des Klagenfurter Drava Verlags erschien er im Triestiner Verlag ZTT »hinter einer zweite Grenze« (IW, 53). Während er in Slowenien zu ihrer Wahrnehmung »als Lyrikerin, […] für die die Kriterien einer minoritären Literatur nicht mehr galten« und Zurechnung zur »zentralslowenischen Literatur« (ebd.) geführte habe, sei er in Kärnten gar nicht wahrgenommen worden: »Es war, als ob der Lyrikband die Staatsgrenze vom Süden aus nicht passieren könnte.« (Ebd.) Implizit schwingt die Frage mit, wen die Gedichte erreichen (können). Schon der dreisprachige Band *Gedichte – Pesmi – Poems* war, ermöglicht durch die von ihr erwähnten veränderten Publikationsmöglichkeiten, breiter adressiert bzw. zugänglich. Ihren Sprachwechsel thematisiert Haderlap dann explizit mit Bezug zu ihrer Arbeit an *Engel des Vergessens* und kennzeichnet ihn als »Übergang in die deutsche Literatursprache« (IW, 53).[35] Damit evoziert sie einen Prozesscharakter, der sich auf Phänomene wie (Ver-)Wandlung, Umbruch, Überschreitung, Übertragung etc. beziehen kann. Mit der ergänzenden Attribuierung dieses Übergangs als »zögerlich« (ebd.) und der Erwähnung von »Irritationen« (IW, 54), die den Beginn der Schreibarbeit prägen, knüpft sie erneut an die Zwiespältigkeit der Sprachwahl an, stellt aber sogleich, wie schon in ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur, die Möglichkeiten des Schreibens auf Deutsch für ihre Weiterentwicklung als Schriftstellerin und für die literarische Verarbeitung von traumatischer Erinnerung heraus:

> »Ich war mir bewusst, dass ich mich, aus slowenischer Sicht, einer dominanten Sprache bediene, dass mir die Slowenen vor dem Hintergrund des Kärntner Sprachenkonflikts Assimilation vorwerfen könnten. Das Schreiben auf Deutsch verlangte zudem, dass ich mich als Autorin neu erfinden und den Text, an dem ich ar-

35 Im Gespräch mit Michael Kerbler beantwortet Haderlap die Frage, ob sie sich leichter damit getan habe, den Roman in deutscher Sprache zu schreiben, mit Bezug zu seiner Adressierung: »Ich wollte eigentlich in den deutschsprachigen Raum sprechen. Ich wollte diese Geschichte jetzt nicht mir und den Kärntner Slowenen erzählen. Oder den fünf oder sechs Lesern, die es in Kärnten gibt.« Haderlap, Maja: Im Gespräch mit Michael Kerbler, Ö1/ORF, Video, 9.10.2012. https://www.youtube.com/watch?v=GCw5_SXUkHk (abger.: 01.03.2025). Damit erweitert sich die in der Poetikvorlesung von ihr aufgeworfene Frage, *von wo aus* sie spricht, um die Frage, *zu wem* sie sprechen möchte. Auf das Problem der schwindenden Leserschaft für die slowenisch Schreibenden in Kärnten weist sie immer wieder hin, so auch in ihrem Essay *Meine Sprache*.

> beitete, in einen neuen literaturhistorischen Zusammenhang stellen musste. Allen Bedenken zum Trotz ermöglichte mir die deutsche Sprache, die mich beim Schreiben des Romans ›Engel des Vergessens‹ auf Distanz zum Geschehen hielt, das erzählende Ich als Figur zu konzipieren.« (IW, 54)

Das Schreiben auf Deutsch verknüpft Haderlap also mit der Notwendigkeit eines differenten Selbstentwurfs »als Autorin« und der Situierung in einem neuen »literaturhistorischen Zusammenhang«,[36] was sich als Erweiterung ihrer »erste[n] literarische[n] Verortung« (IW, 44) in der regionalen slowenischen Literatur Kärntens verstehen ließe. Somit setzt Haderlap die Suche nach dem Ausgangspunkt wiederholt in Beziehung zu einer Suche nach Anbindungen für ihr Schreiben, wie schon durch den zuvor geschilderten Versuch, mit *Bajalice* einen »Dialog mit der zeitgenössischen Lyrik in Slowenien« (IW, 51) aufzunehmen. Das Schreiben in einer bestimmten Sprache bedeutet für sie eine Auseinandersetzung mit ihren jeweiligen literaturhistorischen Traditionen. Die dem Schreiben in der deutschen Sprache bereits in ihrer Antrittsrede bei der Deutschen Akademie zugewiesene Funktion einer schützenden Distanznahme spezifiziert sie nun durch die Möglichkeit, »das erzählende Ich als Figur zu konzipieren.« Inwiefern dies Möglichkeiten zur Distanzierung schafft, erläutert sie ausführlich anhand der Ich-Konzeptionen in ihrem Roman. Zudem bereitet Haderlap mit dieser Formulierung schon die angestrebte und an späterer Stelle explizit vorgenommene Unterscheidung des schreibenden Ich von einem autobiographischen Ich (IW, 64) vor. Zur Dechiffrierung der Ich in *Engel des Vergessens* modelliert sie zunächst ihre Ich-Konzeptionen intertextuell, gestützt durch ein weiteres wörtliches Zitat aus der Poetikvorlesung von Bachmann: »Vom Ich möchte ich sprechen, von seinem Aufenthalt in der Dichtung, also von den Angelegenheiten des Menschen in der Dichtung, sofern er vorgeht mit einem Ich oder seinem Ich oder sich hinter dem Ich verbirgt« (zit.n. Haderlap, IW, 54). Detailliert führt Haderlap (IW, 54–57) an Textpassagen aus ihrem Roman aus, wie sie die Ich-Möglichkeiten darin, analog zu den jeweiligen »Anforderungen des Erzählens« (IW, 57), angelegt hat und verstanden wissen möchte. Sie unterscheidet ein kindliches Ich, ein erwachsenes Ich und – in enger Anlehnung an Formulierungen von Bachmann – ein verschlüsselt in Traumbildern sprechendes »verborgenes Ich«, ein »Traum-Ich« (IW, 56).[37] Diesen Ich weist sie sodann unterschiedliche Auf-

---

36 Haderlap äußert in ihrem Gespräch mit Kerbler (siehe Anm. 35), für sie als Literatin sei es wichtig gewesen, dass es in der deutschsprachigen Literatur eine Tradition des Schreibens über Erinnerungen gebe, an der sie sich habe orientieren können. Und in dem im *Journal of Austrian Studies* veröffentlichten Interview präzisiert sie: »Die Erinnerungsliteratur, geschrieben von den Überlebenden der Shoah, hat mich stark beeindruckt, ja. Ich habe sie vorwiegend auf Deutsch gelesen.« (zit.n. Vansant 2014: 98)

37 In dieser Bezeichnung der dritten Ich-Konzeption kombiniert Haderlap also die Bachmann'sche Formulierung vom »Menschen in der Dichtung, sofern er […] sich hinter dem Ich

gaben hinsichtlich der belastenden Erinnerungsarbeit zu. So ordnet sie z.B. dem »zuerst im Kind« erkennbaren erzählenden Ich »die Aufgabe eines Mediums« zu, das »sich an die Geschichten, die es gehört hatte, erinnern, sie aus dem Gedächtnis wiederholen« sollte, und dem erwachsenen schreibenden Ich die Aufgabe der Hilfestellung und Intervention, wenn »es unerträglich werden sollte« (IW, 54f.). In solchen Fällen komme es zu einer Überlagerung der beiden Ich und das schreibende Ich nehme »im kindlichen Ich Platz, es spricht an seiner statt.« (IW, 55) Das verborgene »Traum-Ich« erzähle wiederum »in Einsprengseln die Geschichte der eigenen Entfremdung und vernimmt am Ende des Romans, nachdem es sich mit dem erzählenden Ich vereint, zum ersten Mal seine eigene Stimme« (IW, 56).[38] Insgesamt qualifiziert sie die Ich-Konstruktionen als Strategien in der herausfordernden literarischen Erinnerungsarbeit und als unterschiedliche Versuche, »mit der Geschichte zurechtzukommen« (ebd.). Die im Kommentar zum Roman hervorgehobene Vernehmbarkeit einer eigenen Stimme weist darüber hinaus auf die Möglichkeit eines Aufscheinens des Ich im Wir hin. In den deutenden Lektüren ihrer eigenen Texte und der Formulierung von Schreibpositionen referiert Haderlap immer wieder auf den Titel der Poetikvorlesung, hier bezogen auf eine Reflexion von Erinnerung im Gedächtnishorizont der Familie und auf die transgenerationale Auswirkung von Familiengeschichte:

> »Das schreibende Ich setzt sich mit der Frage auseinander, ob es überhaupt eine individuelle Geschichte vor dem Hintergrund der traumatischen Familiengeschichte geben kann. In diesem Abwägen verschwimmen die Grenzen zwischen den Personen.
> Das Ringen um das Ich im Wir ist dem Text unterlegt. Es erzählt die Entwicklung einer Schriftstellerin, die sich in Bezug und in Differenz zur Geschichte der eige-

verbirgt« mit deren Qualifizierung des Ich als »irgendetwas wie eine geträumte Substanz, etwas, das eine geträumte Identität bezeichnet« (zit.n. Haderlap IW, 54).

38 Gegen Ende des Romans – im Anschluss an den geschilderten Erinnerungsgang durch das Lagergelände in Ravensbrück – heißt es: »Mit jedem Schritt trete ich tiefer in die Gegenwart, stoße und pralle auf mich, kann meine Stimme vernehmen, die Stimme einer Bekannten, die aus dem Wirrwarr der Sätze lange nicht aufgetaucht ist, die sich verborgen hielt.« (Haderlap 2011: 286). Den Schluss bildet eine Traumsequenz. In ihr erscheint der Ich-Erzählerin die verstorbene Großmutter: »Sie sitzt auf dem Waldweg hinter unserem Haus und hat aus der Wolle, die sie gesponnen hat, trichterförmige Baldachine gewebt, die aussehen wie Nervenzellenbäume, mit denen sie Stimmen einfängt. Sie sagt, ein paar Stimmen seien ihr schon ins Netz gegangen. Man müsse nur geduldig sein und die Hoffnung nicht aufgeben. Die gesponnenen Trichter sind größer als sie. Ich trete zu ihr. Großmutter gibt mir mit der Hand zu verstehen, dass ich leise sein soll. Nicht so laut, sagt sie, sonst kann man nichts hören.« (ebd., S. 287) Damit überträgt die Großmutter das Behutsamkeit, Geduld und genaues Hinhören erfordernde Einfangen der Erinnerungsstimmen an die Enkelin.

> nen Familie bringt und dadurch eine Art Schuld der Weggegangenen, Sie verzeihen das etwas ramponierte Wort, abträgt.« (IW, 56)

Mit der Formulierung »Ringen um«, projiziert auf das konzipierte schreibende Ich, unterstreicht Haderlap den Konflikt zwischen einer unausweichlichen Verstricktheit in die Familiengeschichte (»in Bezug« bringen) einerseits und Schuldgefühlen aufgrund des Weggehens und der begehrten, notwendigen Abstandnahme (»in Differenz« bringen) andererseits. Die Möglichkeit einer eigenen Geschichte und einer eigenen Stimme ist folglich an ein Heraustreten aus dem familiären Gedächtnisrahmen, dem mit dem Ort verbundenen »dunklen Wir« (IW, 53), das die transgenerationale Wirkmacht von Traumata evoziert, gekoppelt. Darin deutet sich auch eine Neuausrichtung des eigenen Schreibens an.

Darstellung von Erinnerung in den Texten: erinnerungstheoretische Bezüge

Fragen der Verortung entlang ihrer literarischen Texte erweitert Haderlap um eine Kommentierung darin dargestellter Prozesse des Erinnerns, die sie im Rückgriff auf die Erinnerungstheorie und Erinnerungsliteratur fundiert. Folgende Aspekte stellt sie in ihrer Relevanz für ihr Schreiben und ihre Texte heraus:

- Orte und Geschichte(n), Gedächtnisorte
- die Qualifizierung von Erinnerungsprozessen als dialogische und als Gespensterbeschwörung
- die Konstituierung des Erinnerungsraums über Bewegung

So kennzeichnet sie z.B. ihre Suche nach Verortung, wie sie in ihrem Roman *Engel des Vergessens* erscheine, als »Kontinuum« (IW, 58) und den Roman als einen Text, der tendenziell »Gedächtnisorte und Erinnerungsprozesse anschaulich machen möchte« (ebd.). Auf der Grundlage der Bestimmungen des Orts durch Aleida Assmann präsentiert Sie den für ihr Schreiben relevanten Zusammenhang von Erinnerung und Orten. Dazu zitiert sie zunächst wörtlich aus dem Artikel *Geschichte findet Stadt* von Assmann, für die sich Orte dadurch auszeichnen, »dass an ihnen bereits gehandelt bzw. etwas erlebt und erlitten wurde«, an ihnen habe »Geschichte immer schon stattgefunden und ihre Zeichen in Form von Spuren, Relikten, Resten, Kerben, Narben, Wunden zurückgelassen« – überdies haben sie »Namen und Geschichte bzw. Geschichten, sie bergen Vergangenheit« (zit.n. Haderlap, IW, 57). In Anlehnung an ein weiteres Zitat von Assmann, in dem diese die »unverbrüchliche Verbindung zwischen Gedächtnis und Raum« (zit.n. Haderlap, IW, 58) seit der antiken Mnemotechnik hervorhebt, charakterisiert Haderlap Orte schließlich selbst als:

> »[…] Schauplätze oder Tatorte. An bestimmten Orten findet Erinnerung statt, finden Raum und Gedächtnis zueinander. In bestimmten Situationen erinnern sich

> die Menschen, werden sie von den Erinnerungen eingeholt, nicht aus heiterem Himmel, sondern, weil ein Flecken Erde, ein Nachbar, ein Haus, ein Weg sie zu einer Geschichte, zu einem Ereignis geführt haben. Die Menschen erzählen in einem eigenen Tonfall. Ihre Stimmen spiegeln sich in der deutschen Sprache, sie sprechen aus einem anderen Raum.« (IW, 58)

Haderlap akzentuiert also vor allem das mit spezifischen Orten verbundene und an ihnen hervorgerufene Erinnern – Ereignisse, auf deren Spur man »in bestimmten Situationen« durch unterschiedliche Auslöser gebracht, »geführt« wird – auch »zu einer Geschichte«. Zudem richtet sie über die gespiegelten Stimmen das Augenmerk auf den Schreibprozess als Übersetzungsprozess, als »Remediation« (Erll 2010: 297) erinnerter Ereignisse, und zwar der mündlichen Erzählstimmen mit ihrem »eigenen Tonfall« in die Schriftlichkeit, in eine andere Sprache und – als ästhetische und fiktionale Überformung (vgl. Tippner 2019: 157) – in Literatur. Mit den sich in der deutschen Sprache spiegelnden, aus einem anderen Raum sprechenden Stimmen bezieht Haderlap ihren Sprachwechsel auch auf einen Erinnerungs- oder Gedächtnistransfer.[39] Explizit streicht sie dies schon im Rahmen ihres Vortrags *Übergänge* heraus: »Ich habe in ›Engel des Vergessens‹ den Versuch unternommen, das in der slowenischen Sprache beheimatete Gedächtnis, die in ihr innewohnende kollektive Erfahrung der Slowenen in die deutsche Sprache zu transferieren.« (Haderlap 2014: 4)[40] Die anhand der zitierten Romanpassage illustrierten »Stimmen« der Menschen an »bestimmten Orten« verweisen zurück auf Haderlaps Inszenierung ihrer eigenen schriftstellerischen Erinnerungsarbeit als ein Sammeln und Bündeln eben solcher Stimmen in der Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Sie stellt mehrfach den Aspekt der Vermittlung heraus. So qualifiziert sie Erinnerungsakte in Form von Erzählungen der Menschen erneut als »dialogische Prozesse«, hier vor allem in Bezug auf Resonanz: Erinnerung brauche »ein Gegenüber, einen Zuhörer, eine Zuhörerin« (IW, 58).[41] Neben der Notwendigkeit der

---

39 Die Formulierungen von Haderlap im Hinblick auf den Erinnerungstransfer korrelieren: Die in der Poetikvorlesung genannten Stimmen der Erzählenden, der sich Erinnernden, ihr Sprechen »aus einem anderen Raum« mit ihrer Begründung für ihr Schreiben auf Deutsch im Gespräch mit Michael Kerbler, in dem sie betont, sie habe »in den deutschsprachigen Raum sprechen« wollen (siehe Anm. 35). Der über das Medium Literatur gesuchte und gestaltete Transfer ist somit, in zeitlicher und räumlicher Hinsicht, grenzüberschreitend.

40 Tippner (2019: 163) deutet *Engel des Vergessens* als Versuch, die Geschichte der Verfolgung der Kärntner slowenischen Familien »in die deutsche Literatur einzuschreiben. Was im kommunikativen Gedächtnis der Gemeinschaft erzählt und beschwiegen wird, wird von der Enkelin in Literatur und in das kulturelle Gedächtnis übersetzt«.

41 Hier klingt das von Aleida Assmann (2020: 195–203) konzipierte Modell des dialogischen Erinnerns für den Umgang mit traumatischer Vergangenheit an, das auf die »Überwindung von Gedächtniskollisionen« (ebd., S. 197) zielt. Dialogisches Erinnern versteht sie erinnerungspolitisch und pragmatisch als »wechselseitige Anerkennung von Opfer- und Täterkonstellatio-

Kommunikation in der Erinnerung vergangener Erlebnisse betont sie aber auch die damit verbundenen Herausforderungen: »Erinnerungsarbeit ist prekär, weil sie einer Gespensterbeschwörung gleicht.« Die »Gespensterbeschwörung« ist eine Referenz auf Ruth Klüger, die sie ebenfalls wörtlich zitiert,[42] und somit auch auf eine spezifische Erinnerungsliteratur. Das Prekäre bezieht Haderlap zum einen darauf, dass sich die stets in der Gegenwart stattfindende Erinnerung in das Präsens[43] flüchte und sich dadurch verletzlich mache (IW, 59). Gemeint ist der Zwiespalt, in den die sich Erinnernden geraten. So hätten sie »eine Scheu davor, die Zuhörerin oder den Zuhörer zum Zeugen zu machen, ihn oder sie in etwas zu verstricken, das nicht mehr geändert werden kann.« (Ebd.) Zum anderen sieht sie das Prekäre in den Schwierigkeiten des Sprechens über Erinnerung, »wenn das Erinnerte im Widerspruch zur behaupteten Wirklichkeit steht.« (Ebd.) Zur Illustration – auch zur Verstärkung der politischen Anspielung – zitiert sie eine Stelle aus ihrem Roman *Engel des Vergessens*, in der die Notwendigkeit des Erinnerns mit der Angst vor Ausgrenzung aufgrund divergierender, konkurrierender Gedächtnisse und Erinnerungsbedürfnisse »in einem Land« kollidiert und zum Schweigen der *Graparji*, der Bewohner der *Grape* (Gräben) führt:

> »Die Erinnerungen der Grabenmenschen revoltieren, begehren auf, nehmen wieder von ihnen Besitz. Nach dem Ende des Nazismus haben sie noch voneinander gewusst, haben sich ihre Erlebnisse erzählt, haben sich im Leid des anderen wiedererkannt. Dann aber kam die Angst, mit diesen Geschichten nicht mehr dazuzugehören, fremd zu sein in einem Land, das andere Geschichten hören wollte und ihre für unwichtig hielt. […] Dann zwängen die Fasterzähler das Fallengelassene

---

nen in Bezug auf eine gemeinsame Gewaltgeschichte. Durch Aufnahme der traumatischen Erinnerungen der anderen Seite ins eigene Gedächtnis werden die kompakten und einheitlichen Gedächtniskonstruktionen entlang nationaler Grenzen aufgebrochen.« (ebd., S. 197)

42 Haderlap zitiert Ruth Klüger aus *weiter leben*: »Erinnerung ist Beschwörung, und wirksame Beschwörung ist Hexerei. Ich bin ja nicht gläubig, sondern nur abergläubisch. Ich sag manchmal als Scherz, doch es stimmt, dass ich nicht an Gott glaub, aber an Gespenster schon. Um mit Gespenstern umzugehen, muss man sie ködern mit Fleisch der Gegenwart.« (zit.n. Haderlap, IW, 58) Die »Gespenster« kommen im Übrigen auch im Epilog von Klügers Buch *unterwegs verloren* vor, dort sind sie gekennzeichnet als »die ungelöste, unerlöste Vergangenheit. Gespenster unterscheiden kaum zwischen Kleinigkeiten und Enormitäten, sie sind für beides zuständig. Wie die Lebenden nehmen sie, was sie kriegen können.« (Klüger 2008: 228).

43 Dies ließe sich als implizite Begründung ihrer Entscheidung, *Engel des Vergessens* vorwiegend im Präsens zu schreiben, lesen – vermutlich als Reaktion auf die Rezension des Romans von Greiner (2011), zu der Haderlap an späterer Stelle in ihrer Vorlesung Stellung nimmt. Er bemängelt darin: »Das Präsens taugt für die poetische Skizze, für das prägnante Stimmungsbild, und Maja Haderlap gelingen plastische Szenen einer archaischen Landschaft und des bäuerlichen Lebens in ihr. Man spürt, dass sie Lyrikerin ist […]. Das Präsens aber ist unbrauchbar für die Inszenierung eines historischen Raums, um den es hier hauptsächlich geht. Wo alles Gegenwart ist, entsteht kein Bogen, der die Tiefe der Zeit überspannen könnte.«

> rasch wieder in die Tasche und tun, als ob ihnen jene Bemerkung nur aus Versehen herausgerutscht wäre, ein Missgeschick, man wolle gleich wieder schweigen, wenn fremde Menschen dabei sind.« (IW, 59)

Indem Haderlap in der Kommentierung ihres Romans betont, dass die Erinnerungen der »Grabenmenschen« dem dominanten Erinnerungsnarrativ entgegenstehen und somit das öffentliche Sprechen über das Erlebte, das »sich sogar dem Verständnis der Erzähler« (ebd.) entzieht, brisant ist, unterstreicht sie noch einmal die Notwendigkeit einer Vermittlung – und damit auch die Bedeutung des eigenen diesbezüglichen Engagements. Als »Gegengeschichten zu den offiziellen Geschichtsnarrativen« (Hausbacher 2020: 205) finden solche Erzählungen remediatisiert, durch ihre Verarbeitung im Roman, öffentlich Gehör.

Zwei weitere Aspekte in Haderlaps Darstellung der eigenen Schreibverfahren in ihrem Roman zeigen, wie sie an die Raum- und Erinnerungstheorie anschließt. Erstens bestimmt sie den Ort über das Schreiben, als Annäherung an den »Ort des Geschehens, gleichsam de[n] Tatort« (IW, 60). – Ein Erfordernis, das sie auch auf den Sprachwechsel zurückführt, konkret darauf, dass sie »die Geschichte in einer anderen Sprache aufschrieb, als sie sich ereignet hatte« (ebd.). Weiter kommentiert sie, »der Raum der Erinnerung« konstituiere sich in ihrem Roman über »das Gehen, Schreiten, und Wandern im Text« (ebd.).[44] Sie nennt die Gänge durch Haus und Hof oder die Erinnerungen auslösenden Wanderungen zum nachbarlichen Anwesen mit der Großmutter, der das Kind anfangs »unaufhörlich« folge. Somit vollzieht das Kind gewissermaßen die auf die kollektive Geschichte zurückverweisenden Bewegungen nach und wird in die ortsgebundene Erinnerungspraxis eingeführt. Zudem enthülle sich auf langen Waldgängen »das Verborgene, Vergangene« und der Wald entstehe »als geschichtlicher Raum« (IW, 61).[45] Haderlap korreliert also die Schreibbewegung und den Schreibprozess mit den Bewegungen der Figuren im Text: über beide Bewegungsformen stellt sich der Erinnerungsraum her. Damit referiert sie implizit auf relationale Raumkonzepte. Räumliche Bewegungsformen sind auch für die Gedichtanalysen im vierten Kapitel zentral.

Zweitens richtet Haderlap ihr besonderes Augenmerk auf »das alte Haus […] mit seinen Kammern, dem Dachboden und dem Keller« in *Engel des Vergessens*, das

---

44 Als »Orts- und Erinnerungserkundungen« hat Haderlap ihr Aufsuchen von Berg-Orten, und darüber implizit ihr Schreiben, bereits in ihrer Rede *Übergänge* charakterisiert (Haderlap 2014: 2). Prutti (2014: 98) zeigt die zentrale »Rolle der physischen Ortsbegehungen in der literarischen Konstruktion der Südkärntner Gedächtnislandschaft« im Roman *Engel des Vergessens* auf.

45 Kohl, Köstler, Leben und Srienc (2021: 203f.) bezeichnen den Wald als Erinnerungsort der Kärntner Slowen:innen. Im Zusammenhang mit dem Partisanenkrieg gegen das NS-Regime sei er zum Synonym für den bewaffneten Widerstand geworden und als literarisches Motiv sowie im kommunikativen Gedächtnis erhalten geblieben.

sie, unterstrichen durch das Attribut ›alt‹, als »Gedächtnisort« bestimmt (IW, 61). So werde das Kind im Schlafzimmer der Großmutter »mit Erinnerungen genährt« (ebd.). Die einzelnen Räume im Haus kennzeichnet Haderlap als »Generationenräume«, sozusagen als aufgefächerte »Gedächtnisorte« (ebd.). Zur Veranschaulichung zieht sie ein längeres Zitat aus ihrem Roman heran, in dem das Schlafzimmer weiter als »eine Königinzelle«, »eine Brutzelle« sowie als »Keimzelle« erscheint (ebd.):

> »[…] In dieser Keimzelle werde ich, wie ich erst Jahre später begreifen werde, geformt. Großmutter richtet meinen Orientierungssinn ein. Von da an gibt es kein Vorbeikommen an ihren Markierungen. Meine Sinne werden Großmutters Vibrationen auf die Welt übertragen und die Möglichkeit der Zerstörung in allem sehen. Sie werden auf Glücksfügungen warten, auf die wenigen Momente, in denen Veränderung möglich ist […].« (IW, 61)

Mit dieser Referenz auf die Welt der Bienen wird im Roman die Beziehung zur und die Formung durch die Großmutter als transgenerationale Prägung und Traumatisierung gestaltet. Das Ich wird überdies durch die Übertragung der großmütterlichen »Vibrationen auf die Welt« zum Medium, mit diesem Selbstzitat bringt Haderlap indirekt ihr Schreibverständnis zum Ausdruck. Die Vielgestaltigkeit der Funktionalisierung der Kategorie Raum für die Erinnerungsdarstellung und -reflexion in den Texten von Maja Haderlap wird im vierten Kapitel an ihren Gedichten aus dem Band *langer transit* aufgezeigt.

Rezeption: Verortet-Werden

Wie schon in der Klagenfurter Rede zur Literatur und in ihrer Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung nimmt Maja Haderlap Bezug auf den Literaturbetrieb, nun auch auf die Rezeption ihrer Werke und auf bestimmte Kritiker. So referiert sie zunächst auf eine verbreitete Lesart ihres Romans *Engel des Vergessens*, über den oft »gesagt und geschrieben« worden sei, dass er »von der kollektiven Geschichte der Kärntner Slowenen« handele (IW, 60), und stellt ihr, als Korrektur, ihre eigene Sichtweise gegenüber: »Ich würde das präzisieren und sagen, dass er *in Wirklichkeit* von der zersplitterten Geschichte Einzelner handelt, die sich bemühen, etwas zusammenzufügen, was geschichtlich auseinandergebrochen war.« (Ebd., Herv. JG) Dies nimmt sie weiter zum Anlass, ihr schriftstellerisches Selbstverständnis explizit zu formulieren. In den analysierten Epitexten kommt dies zweimal vor: in Form eines Anliegens in der Klagenfurter Rede zur Literatur – das proklamierte ›Ansichreißen‹ eines Teils des hegemonialen Sprachbesitzes als Positionierung gegen sprachideologisch gefärbte Vorstellungen (siehe Kap. 3.2.2) – und hier in dieser Poetikvorlesung in Gestalt einer selbst auferlegten Schreibaufgabe:

> Als Autorin sah ich meine Aufgabe darin, das Zersplitterte, Versprengte, Anwesende und Abwesende, das Verdrängte und Liegengelassene, das Verworfene ans Licht zu bringen und nicht ein untadeliges historisches Denkmal einer Volksgruppe zu erschaffen, das die Leserinnen und Leser in der falschen Sicherheit wiegt, die Geschichte könne zu den Akten gelegt werden. Vielmehr zeugt der Text davon, dass Geschichte und Politik Versehrungen hinterlassen, und dass davon auch das schreibende Ich in Mitleidenschaft gezogen wird.« (IW, 60)

Mit der Distanzierung (»und nicht«) von der vermutlich einer Rezension entnommenen Deutung, mit ihrem Roman ein »historisches Denkmal einer Volksgruppe« erschaffen zu haben,[46] akzentuiert sie das Erfordernis einer weiteren Aufarbeitung und Aushandlung der nicht als erledigt aufzufassenden Geschichte. Die Formulierung »Vielmehr zeugt der Text davon« leitet eine weitere Selbstinterpretation ein, in der sie die Notwendigkeit einer Anerkennung der hinterlassenen »Versehrungen« zum Ausdruck bringt und die Aufmerksamkeit wieder auf das Konstrukt des schreibenden Ich lenkt. Inwiefern es »in Mitleidenschaft gezogen wird«, hat sie zuvor an den einander überlagernden Ich-Konzeptionen und an der Erzählweise, die das dargestellte Ringen »mit dem Erlebten« (IW, 56) einfängt, kommentiert.

Die Reaktionen auf ihren Roman bezeichnet sie als »zahlreich und heftig« (IW, 62) und greift zwei Beispiele heraus, die sie gleichermaßen als Kritik an ihrem Schreiben auf Deutsch versteht und entsprechend präsentiert – zum einen eine Buchbesprechung, zum anderen die im Rahmen dieser Studie schon thematisierte Kritik von Florjan Lipuš. So habe sich im »Gefolge einer Rezension in der Hamburger ZEIT […] eine Auslegung des Textes« entwickelt, »wonach es die tragische Geschichte der Kärntner Slowenen, also des Kollektivs sei, die zur Reputation des Buches beigetragen habe und nicht die Qualität des Textes, dessen Sprache […] den Anforderungen an einen Roman nicht genüge.« (IW, 62)[47] Was den zweiten Kritiker betrifft, so nennt sie nicht nur seinen Namen, sondern weist ihm auch den Titel »*der* Repräsentant der Kärntner Slowenen« (ebd., Herv. JG) zu. Auch Florjan Lipuš habe die Sprache des Textes kritisiert, »wenn auch aus slowenisch nationaler Sicht«, und befunden, dass sie ihn »in der falschen Sprache, in der Sprache der

46 Haderlap spielt hier wahrscheinlich auf die Buchbesprechung von Struck (o.D., Herv. i.O.) an: »Maja Haderlap setzt ihrem Vater, der Großmutter, den Kärntner Slowenen, diesen Verstreuten, den *vielfach Versehrten* ein immerwährendes und immergültiges Denkmal.«

47 Greiner (2011), auf dessen Rezension in *Die Zeit* sich Haderlap beruft, spannt einen fragwürdigen Bogen von seiner Beurteilung der *Sprache des Romans* – diese wirke unbeholfen etc. – hin zur *Mehrsprachigkeit der Autorin*: »Maja Haderlap erwähnt einmal die verschiedenen Sprachen, in denen sie gewissermaßen gewohnt hat: im kräftig-konkreten Slowenisch der Großmutter; im später erlernten Deutsch, das zunächst die Sprache des Lagers war, dann die Sprache des Studiums; schließlich im Hochslowenischen, das die Sprache ihrer Gedichte wurde. In diesem Buch hat sie ihre Sprache noch nicht gefunden.«

Täter geschrieben […] und damit die Opfer des Nationalsozialismus noch einmal geschlagen und geschädigt« habe (ebd.). Der Text könne »nicht für das Kollektiv sprechen, da die Autorin dem Kollektiv in den Rücken gefallen sei.« (Ebd.). Sie referiert – und reagiert – an dieser Stelle explizit auf die von Lipuš in seinem Buch *Poizvedovanje za imenom* offensiv, wenn auch oberflächlich verschleiert geäußerte Kritik (siehe Kap. 2.2.2), indem sie die Quelle in einer Fußnote angibt. Mit dieser Gegenüberstellung führt sie den empfundenen Widerspruch im Hinblick auf das von beiden Kritikern bemühte »Kollektiv« vor. Konträr zu dem wiedergegebenen Vorwurf des Verrats am Kollektiv durch Lipuš lautet der Titel der Rezension von Greiner (2011), worauf Haderlap selbst nicht hinweist, *Gerechtigkeit für die Slowenen*. Abgesehen davon sieht sie folgende Gemeinsamkeit:

> »In der Infragestellung des schreibenden Ich treffen sich beide Verfasser. Sie fällen ihre Urteile im Hinblick auf den Gebrauch einer Sprache und zweifeln an der Lizenz der Autorin zum literarischen Schreiben auf Deutsch, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen.« (IW, 62)

Wie es sich an ihrer Deutung der Kritik von unterschiedlichen Seiten zeigt, nutzt Haderlap ihre Poetikvorlesung auch dezidiert als »öffentliche Antwort auf Kritiken« (Genette 1989: 337), im Besonderen auf zwei Kritiker, und stellt den Reaktionen auf ihren Roman eine Errungenschaft, indirekt rückbeziehbar auf ihr dadurch hervorgehobenes erinnerungskulturelles Engagement, gegenüber.[48] So habe die breite und intensive Rezeption und Diskussion des Romans »mitgeholfen, die jahrzehntelangen politischen und kulturellen Abgrenzungen und Verhärtungen zwischen den beiden Volksgruppen in Kärnten aufzubrechen«. Zudem habe sie »zu einer diversen Erinnerungskultur im Lande beigetragen, die die Geschichte der Kärntner Slowenen miteinbezieht.« (IW, 63) Überträgt man den Ansatz von Erll und Wodianka (2008: 6), demzufolge sich das erinnerungskulturell relevante Wirkungspotential eines Films erst in sozialen und medialen Konstellationen und in Abhängigkeit von dem Grad plurimedialer Vernetzung entfaltet, auf ein literarisches Werk, so sprechen im Falle von *Engel des Vergessens* in der Tat viele Faktoren

48 Als öffentliche Antwort auf Kritik, vor allem an *Engel des Vergessens*, auch als Antwort auf den nicht namentlich genannten Kritiker Greiner, nutzt auch Robert Menasse seine Laudatio auf Maja Haderlap anlässlich der Verleihung des Max-Frisch Preises im Jahr 2018. Er positioniert sich darin u.a. zu der vermeintlichen Unbrauchbarkeit des Präsens in deren Roman (siehe Anm. 43): »Maja Haderlap erzählt in ihrem Roman durchwegs im Präsens, und das ist, wenn man nur ein bisschen was von den Möglichkeiten des Erzählens versteht, eine, wenn man es beherrscht, grossartige Methode, einen historischen Stoff in seiner fortwirkenden Präsenz zu zeigen. Mehr noch, in seiner exemplarischen Bedeutung, die dann erwiesen ist, wenn wir uns heute, jetzt, Präsens, herausgefordert fühlen, eine grundsätzliche Haltung im Hinblick auf die in der Erzählung aufgeworfenen Fragen einzunehmen.« (Menasse 2018).

dafür. Zu nennen sind die zugesprochenen Preise, die Einladung an Maja Haderlap, die Festrede beim Staatsakt aus Anlass der 100. Wiederkehr des Jahrestages der Gründung der Republik Österreich zu halten oder auch, grenzübergreifend, der Eingang des Romans in den slowenischen Bildungskanon.

Des Weiteren positioniert sich Maja Haderlap, wie in allen analysierten Reden seit der Zuerkennung des Bachmann-Preises, zu der Frage »nach meinen Sprachen« (IW, 63). – Zunächst, indem sie noch einmal deren ideologische Fundierung herausstreicht:

> »Wenn man die Frage zum hundertsten Mal beantwortet, beginnt man über ihren tieferen, verborgenen Sinn nachzudenken. Sollte ich sie als Zeichen werten, dass die alten territorialen, nationalpolitischen und zuschreibungsfixierten Denkweisen immer noch lebendig, dass sie auch die Richtungskriterien von heute sind?« (IW, 63)

Durch die rhetorische Frage schon ein mögliches Nicht-Zutreffen anzeigend, führt sie in dieser Rede selbst einige Indikatoren für Änderungen der »Richtungskriterien« an. Sie nennt den parallel stattfindenden intensivierten »Diskurs über bilinguale Schreibpraktiken und über die Mehrsprachigkeit in der Literatur« (ebd.), der auch von der slowenischen Literaturwissenschaft mit Verzögerung aufgenommen worden sei. Dies habe Auswirkungen auf die Betrachtung der neueren slowenischen Literatur aus Kärnten, die sich »nicht mehr an den alten sprachlichen oder ethnischen Zuordnungen« (ebd.) orientiere, welche sie als »nur eine oberflächliche Markierung« (IW, 64) bewertet. Denn bei der vertieften Lektüre eines Textes würden sich

> »jene Verkettungen zeigen, die direkt mit internationalen literarischen Traditionen in Verbindung stehen. Jeder literarische Text zeigt in der Tiefe ein vielfältiges, Grenzen und Sprachen übergreifendes kulturelles Geflecht, ein Gedankenmyzel, aus dem die Literatur wächst.« (IW, 64)

Auf die kulturellen Verflechtungen und Austauschbeziehungen zwischen den Literaturen verweist Haderlap kontinuierlich, so bereits in ihrem 1996 erschienenen Artikel zur slowenischen Literatur in Kärnten, in dem sie betont, diese sei als eine dialogische und interkulturelle Literatur zu erfassen (siehe Kap. 2.2.1).

Die zu Beginn ihrer Vorlesung angekündigten noch offenen Fragen, die ihr Schreiben begleiten, betreffen das Zusammenspiel von Selbst- und Fremdinszenierung, das sie über die Etikettierungen, mit denen sie im Literaturbetrieb besonders häufig belegt wird, aufruft. Diese reflektiert sie in ihren Implikationen für ihre Auslegung des schreibenden Ich, das sie nun explizit von der »öffentliche[n] Gestalt der Schriftstellerin« (IW, 42) zu unterscheiden sucht:

> »Doch was sagt das über das schreibende Ich aus? Kann es sich in einer öffentlichen Rolle wiedererkennen, in der es vorgibt, eine offizielle Schriftstellerin, Intellektuelle, oder Fürsprecherin zu sein, die sich zu politischen und gesellschaftlichen Fragen äußert? Muss es, um seine Identität zu wahren, in der Öffnung verschwinden, die sich am Ende eines Textes auftut? Ich glaube daran, dass das schreibende Ich unsichtbar werden muss, da es sonst Gefahr läuft, seine Gestalt zu verlieren. Das möchte ich besonders nach einem solchen Buch, in dem das Ich in so exponierter Weise auftritt, wie in meinem Roman, hervorheben.« (IW, 64)

Mit dem Verschwinden des Ich am Ende eines Textes rekurriert Haderlap auf ein Zitat von Trinh T. Minh-ha zum Schreibprozess[49], das sie schon in der Kommentierung von *Engel des Vergessens* dazu nutzte, auf potentielle Weiterentwicklungen des schreibenden Ich angesichts der Vielgestaltigkeit von Ich-Möglichkeiten hinzudeuten. Neben dem bereits mehrfach zum Ausdruck gebrachten, selbstkritischen Ringen mit einer »öffentlichen Rolle«, den damit einhergehenden Festlegungen und Erwartungshaltungen, manifestiert sich in diesen Worten eine Reflexion über die Bedingungen von Entfaltungsmöglichkeiten jenseits bestehender Etikettierungen. Die ausführliche Kommentierung der unterschiedlichen Ich-Konzeptionen in ihren Texten ist auch als Versuch aufzufassen, Engführungen durch eine rein autobiographische Lesart ihrer Texte entgegenzuwirken und eine differenziertere Auseinandersetzung zu erwirken. Dazu unterscheidet sie nun das ›schreibende‹ vom ›autobiographischen Ich‹, beruft sich dabei auf eine weitere Stelle aus der Poetikvorlesung von Bachmann und betont den Aspekt der Imagination und der *Erfindung* des Ich als Figur:

> »In den allermeisten Kommentaren zum Buch glaubt man genau zu wissen, wer dieses Ich sei, als ob es keine Interferenzen zwischen der Autorin und dem geschriebenen Text gäbe. Das schreibende Ich aber ist kein autobiographisches Ich, auch wenn es noch so oft ein Ich behauptet. Es entzieht sich der Festlegung, weil es sich als Figur erfinden muss, denn gerade das Erfundene, Imaginierte, Ausgedachte ist das Territorium der Literatur. In der Literatur wimmelt es von Ich-Entwürfen, die mitunter miteinander konkurrieren und sich gegenseitig widersprechen, denn es soll keine Einigung geben über die Menschen, nur über neue Entwürfe, schreibt Ingeborg Bachmann.« (IW, 64)

---

49 Sie zitiert wörtlich aus dem Buch *Postkolonialität und Feminismus schreiben* von Trinh T. Minh-ha (2010): »Denn Schreiben ist – ähnlich einem Spiel, das seine eigenen Regeln außer Kraft setzt – eine fortlaufende Praxis, die, sozusagen, nicht so sehr damit beschäftigt ist, ein ›ich‹ selbst in die Sprache einzufügen, sondern eher eine Öffnung zu schaffen, in der das ›ich selbst‹ verschwindet.« (zit.n. Haderlap, IW, 57)

Die Formulierung »Interferenzen zwischen der Autorin und dem geschriebenen Text« ist ebenfalls angelehnt an Bachmann, die in ihrer Poetikvorlesung im Zuge der Auslotung der vielen Ich-Möglichkeiten in der Literatur demonstriert, dass Autor und Ich nicht gleichzusetzen sind.[50]

Im Hinblick auf den Titel der Poetikvorlesung, *Das Ich im Wir*, ist zu resümieren, dass er sich auf die Reflexion unterschiedlicher Dimensionen des Verhältnisses von Ich und Kollektiv bezieht. So spiegelt sich in ihm erstens die wahrgenommene und dargestellte Widersprüchlichkeit in der Rezeption ihrer Texte als »kollektive Aussage« (IW, 43) und der ihr darüber zugewiesenen wie ausgefüllten Rolle als »Fürsprecherin« (S. 64) einerseits und, bezogen auf ihr Schreiben auf Deutsch, als Verrat am Kollektiv samt Anfechtung dieser Rolle andererseits (IW, 62). Zweitens verweist er auf die zeitweise in ihrer literarischen Sozialisation im Kontext der Kärntner slowenischen Literatur erfahrene kulturpolitische Dimension hinsichtlich der Frage nach dem »kollektiven Wert« der schriftstellerischen Arbeit des Einzelnen »für die Volksgruppe« (IW, 45). Drittens tangiert er die in ihren Texten und über die Schreibarbeit verfolgte Frage, ob es eine individuelle Geschichte angesichts der Verstrickung in die traumatische Familiengeschichte geben kann (IW, 56). Zu all diesen Einflüssen und Beschränkungen, vor allem mit Blick auf weitere Entfaltungsmöglichkeiten und Folgetexte, kündigt sie den Versuch einer Distanznahme an:

> »Das schreibende Ich kann sich keinem Wir überlassen, auch wenn es in der Mehrzahl spricht. Es ist unbestimmt und nach jedem Text damit beschäftigt, seine Haut zu retten. Es muss, um schreiben zu können, verletzbar und staunend bleiben, wie am Beginn von allem. Es sollte nicht wissen, was einem Text folgt, weil es seine Zukunft nicht vorhersehen kann. Diesen, wie ich finde, peinigenden Fragen des Ichs gehe ich mit wachsender Ungeduld nach, denn sie berühren die Essenz meines literarischen Schreibens.« (IW, 65)

Die Herausgehobenheit von *langer transit*: Inszenierte Neuausrichtungen

Direkt im Anschluss an ihre Selbstreflexion in Form »peinigende[r] Fragen«, die ihr Schreiben betreffen, kommt Maja Haderlap auf ihren zuletzt erschienenen Gedicht-

50 Ingeborg Bachmann formuliert dies – wohlgemerkt im Wintersemester 1959/60, also zu einer Zeit, in der Kayser (1957) schon die Trennung von Autor und Erzähler propagiert hat, Barthes (1968a) den Autor aber noch nicht für tot erklärt und *Die Rückkehr des Autors* (Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 1999) noch nicht literaturtheoretisch ausgelotet wurde – in ihrer Vorlesung *Das schreibende Ich* wie folgt: »Wer ist nicht, sechzehnjährig, in einem Buch, in einem Gedicht, einem Ich begegnet, vermeintlich dem Autor selbst […]. Und nach der Auflösung dieser Ich-Union kam es zu einer neuen Erfahrung, wir bemerkten die Interferenzen zwischen Autor und Ich, und schließlich wußten wir von allen möglichen Ich in der Dichtung, dem fingierten, verkappten, dem reduzierten, dem absoluten lyrischen, dem Ich als Denkfigur, Handlungsfigur, einem Ich, stofflos oder in den Stoff gefahren.« (Bachmann 2011 [1982]: 57).

band *langer transit* zu sprechen, wodurch er einen herausgehobenen Stellenwert erhält. Zugleich bildet er gewissermaßen die letzte Station in ihrer Hinterfragung der eigenen »Suche nach der Verortung« (IW, 43) entlang ihrer literarischen Texte. Haderlap inszeniert ihn in ihrer Kommentierung als Versuch der Befreiung von der Fixierung auf den *einen* Ort, als Entgrenzung und Gestaltungsfreiraum zur Auslotung vielfältiger Ich-Entwürfe:

> »Im Lyrikband ›langer transit‹ […] sucht das lyrische Ich innere Territorien oder Orte auf, die auf den ersten Blick erkennbar zu sein scheinen und doch aus der Zeit gefallen sind. Es gleitet zwischen durchlässigen Grenzen und sucht nicht mehr nach dem einen Ort, sondern es sucht das Weite. Es spricht manchmal in Masken oder nimmt eine Rolle ein, es blickt zurück auf viele Verwandlungen. Es bewegt sich immer noch auf historischen Schauplätzen, wenn diese auch in weite Ferne gerückt sind. Es hat eine Stimme, was ich tröstlich finde, vor allem nach den hinreichenden Auseinandersetzungen und Diskussionen der vergangenen Jahre.« (IW, 65)

Die Kennzeichnung der Orte als »innere« legt, in Kombination mit der Bewegung des *Aufsuchens*, ein Unterwegssein im Sinne einer inneren, also etwa gedanklichen, imaginativen Erkundung oder einer Selbstauslotung nahe. Auch könnte sie eine besondere Bedeutung dieser Orte für das Ich, eine besondere Beziehung zu diesen Orten suggerieren. Die Aussage, dass sie »auf den ersten Blick erkennbar« zu sein *scheinen*, sich aber auch dadurch auszeichnen, dass sie »aus der Zeit gefallen sind«, lenkt den Blick auf ihre Gestaltetheit, auf die eingesetzten Darstellungsverfahren. Mit der Deutung, das Ich suche »nicht mehr nach dem einen Ort, sondern es sucht das Weite« bezieht sich Haderlap zurück auf den Beginn ihrer Rede, auf die Befragung ihres Verlangens nach »Verortung«, »nach diesem Ort« und ihres *anfänglichen* Bedürfnisses, sich »irgendwo niederzulassen« (IW, 43). Dieses wird also relativiert oder revidiert. Die auf das lyrische Ich gerichtete Formulierung »sucht das Weite« deutet in ihrer Mehrdeutigkeit zum einen auf die Redewendung im Sinne von ›(ent)fliehen‹ oder ›sich entfernen‹ hin und evoziert zum anderen eine Suche nach Entgrenzung im Sinne der Lösung von einer ortsbezogenen Verhaftung oder auch eines Strebens nach Frei- und Spielräumen, nach Selbsterweiterung. Verbildlicht wird dieses Bestreben durch die Bewegung des Gleitens zwischen Grenzen, die nun als ›durchlässig‹ markiert sind. – An die Stelle der unsichtbaren, aber umso wirkmächtigeren Grenzen, deren Darstellung ihre Autorpoetik bislang weitgehend bestimmte, tritt am Ende dieser Poetikvorlesung die Betonung ihrer prinzipiellen Überschreitbarkeit.[51] – ›*Ver*-ortung‹ also doch eher als flexible Bewegung,

51 Vermutlich zufällig, aber angesichts der sich in Haderlaps Worten andeutenden Neuausrichtung recht treffend, ähnelt die auf das Ich bezogene Formulierung »sucht das Weite« dem Titel des Wander-Reise-Lesebuchs *Das Weite suchen. Zu Fuß von Kärnten nach Trieste* (Pil-

als Prozess und nicht mehr als erstrebte feste »räumliche[-] Verankerung« (IW, 43). So sticht in dieser Kommentierung des Bands *langer transit* die Vorführung des Ich als beweglich und dynamisch heraus, und zwar durch die ihm zugewiesenen Bewegungsformen und Aktivitäten: gleiten, suchen, sich bewegen. Der eigenen Sicht auf ihr bisheriges Werk folgend, kennzeichnet Haderlap dieses Ich in *langer transit*, in Abhebung von vereindeutigenden Zuschreibungen, als ein multiples, veränderliches Ich in wechselnden Entwürfen – »es spricht manchmal in Masken oder nimmt eine Rolle ein«. Zudem nimmt sie es werkübergreifend und (zwischen-)bilanzierend in den Blick, erkennbar an den eine Entwicklung indizierenden Formulierungen: es »sucht *nicht mehr* nach«, »blickt zurück auf viele *Verwandlungen*«, »bewegt sich *immer noch* auf historischen Schauplätzen, *wenn* diese *auch*«. Haderlap legt also eine wesentliche Veränderung, einen Richtungswechsel in ihrem schriftstellerischen Selbstverständnis und ihren Schreibpositionen nahe, die sie in ihrer Poetikvorlesung über ihr Konstrukt des literarischen, schreibenden Ich darstellt und durchspielt. Diese Entwicklung zeichnet sich primär durch eine Abkehr von dem Fixiertsein auf einen stabilen Ausgangspunkt des Sprechens und den *einen* Ort aus sowie, signalisiert über die in weite Ferne gerückten historischen Schauplätze, durch eine Distanzierung von dem mit ihm verbundenen, sich auf das Individuum auswirkenden historisch-politischen Bedingungsgefüge. Die als »tröstlich« bezeichnete Feststellung, dass dieses Ich eine Stimme habe, ist konkret auf die durchlebten, in allen analysierten Epitexten geschilderten lebensgeschichtlichen Erfahrungen wie auch auf die öffentlichen Auseinandersetzungen zu beziehen. Besonders naheliegend ist der Rückbezug auf die eindrückliche Darstellung der unsichtbaren Grenzen mit ihrer potentiellen Macht, »einem die Worte auszutreiben« (AR, o.S.). Darüber hinaus mag die Formulierung, das Ich habe tröstlicherweise eine Stimme, auch eine implizite Referenz auf den Schluss der Poetikvorlesung *Das schreibende Ich* von Ingeborg Bachmann sein. Angesichts der unaufhörlichen Hervorbringungen des Ich von der Dichtung, »einer neuen Lage entsprechend, mit einem Halt an einem neuen Wort« bezeichnet sie es als »das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt« (Bachmann 2011 [1982]: 75).

Eine ähnliche Charakterisierung ihres Gedichtbands nimmt Haderlap in ihrem bereits erwähnten Essay *Umwege, Doppelungen* vor:

---

gram/Berger/Maurer 2006), das sich »als Anleitung für eine Weitwanderung von Kärnten zum Meer« und als »Kursbuch zu einer ›Fernreise‹ im Dreiländereck von Österreich, Slowenien und Italien« versteht und auch denjenigen, die diese Region bereits kennen, verspricht, »sie bald mit neuen Augen« zu betrachten (ebd., S. 6). Über Toponymika in den Gedichttiteln referiert Haderlap auf diese Region in der Gruppe *beinah nach hause* im Band *langer transit* (siehe Kap. 4.2.1).

> »Im Gedichtband *langer transit* habe ich mir innere Topografien erschaffen, in denen ich mich frei und ohne Zugehörigkeitszwang bewege. Die Grenzen sind offen, fließend, durchlässig und transparent. Wieder erzähle ich in deutscher Sprache von slowenischer Geschichte, und wieder folgte eine Grenzpassage, die ich nicht erwartet hatte. Als ich meine Gedichte in slowenischer Übersetzung las, glaubte ich, über den Umweg der zweiten Sprache zu mir gefunden zu haben und in der eigenen Sprache angekommen zu sein. In einer unbegrenzten Mittendrinwelt, deren Territorium mein Schreibtisch ist.« (Haderlap 2019: 143f.)

Die Inszenierung einer errungenen Bewegungsfreiheit und Entgrenzung über das Schreiben und durch die Imagination innerer Topographien, bezieht sie hier auch auf jeglichen »Zugehörigkeitszwang«, relationierbar mit den über alle Epitexte hinweg dargestellten einengenden Ausschließlichkeiten und Vereinnahmungen unterschiedlicher Art und von unterschiedlichen Seiten. Im impliziten Rekurs auf die vorausgegangenen Darstellungen ihrer literarischen Zweisprachigkeit und ihres literarischen Sprachwechsels inszeniert sie darüber hinaus die Lektüre ihrer nicht von ihr selbst ins Slowenische übersetzten Gedichte als erneute, unerwartete »Grenzpassage«. Diese Lektüre führt sie als spezifische Begegnung mit sich selbst, als Selbstfindungserfahrung sowie als verspürte Ankunft »in der *eigenen* Sprache« vor, wodurch sie einen möglichen Abschluss der ebenfalls alle Epitexte durchziehenden Suche nach (eigener) Sprache signalisiert. Ihre schriftstellerische Selbstrepräsentation, ausgehend von der Unverfügbarkeit von Sprache und von Sprachmangel im Essay *Meine Sprache* erfährt dadurch eine deutliche Umkehr. Auch die als unbegrenzt attribuierte »Mittendrinwelt« kontrastiert mit den anfänglichen Darstellungen von Nicht-Zugehörigkeit, des nirgendwo Zugehörigseins wie auch mit der in der Klagenfurter Rede zur Literatur vorgenommenen Verortung des Schreibens, Sprechens, Nachdenkens »von einer Peripherie aus«, »von einem Rand aus« (LS, 15). Das metaphorische Schreibtisch-Territorium lässt diese (Sprach-)Welt als einen selbstbestimmten Imaginations- und Gedankenraum erscheinen – ein Gegengewicht zu ihrer Interpretation der »deutsch-slowenischen Sprachgrenze« (ebd.) und zu den erfahrenen politischen Abgrenzungen und national-territorialen Instrumentalisierungen von Sprache.

Die Kommentierung ihres zuletzt erschienenen Bands *langer transit* legt also eine poetologische Neuausrichtung nahe, einen Wandel in den ihr Schreiben bestimmenden Positionen, denen sie, wie selbst angekündigt, in dieser Poetikvorlesung nachgeht. Sie suggeriert, dass etwas überwunden ist, etwas Neues beginnt und deutet eine erstrebte neue Positionierung, eine Weiterentwicklung als Schriftstellerin an. Es ist auch eine Verschiebung im Blick auf das eigene Werk erkennbar. Begründete Haderlap den Titel des Bands *langer transit* in ihrer Selbstvorstellung bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung noch über die Kennzeichnung ihres zweisprachigen Werks »im Spannungsverhältnis von Übergängen, Brüchen, Zeit-

rissen und Ungleichzeitigkeiten« (AR, o.S.), so betont sie nun im Hinblick auf ihr Schreiben vor allem die Möglichkeit fließender Übergänge, vermittelt Leichtigkeit und Souveränität in der Bewegung des Gleitens zwischen Grenzen.

Stilisierung beider Sprachen im Arbeitsprozess: der gepaarte Sprachkörper

Auch ihre Poetikvorlesung schließt Haderlap mit einer Verbildlichung ihrer literarischen Zweisprachigkeit, eingeleitet durch die versöhnlich anmutende, nun noch stärker Annäherung und das Zusammengehörende akzentuierende Kennzeichnung: »Meine Sprachen wirken in der Zwischenzeit wie ein altes, konflikterprobtes Paar.« (IW, 65) Den Entwicklungsprozess zeigt die Formulierung »in der Zwischenzeit« an. Die Ausgestaltung dieser sprachlichen Paarbeziehung erfolgt, wie im Essay *Meine Sprache*, durch die Personifikation der Sprachen und ihr als eigenständig vorgeführtes Handeln, ihr Interagieren im Prozess des Schreibens:

> »Sie haben sich zusammengerauft, sind einander ins Wort gefallen und haben in der einen oder anderen Sprache füreinander gesprochen, haben ihr Wort für die andere Sprache eingelegt. Sie sind sich nahegekommen und bilden in Glücksmomenten einen gepaarten Sprachkörper, der auf mehr als nur zwei Sprachen verweist. Sie stellen sich nicht mehr in Frage, sondern stellen einander Fragen, nehmen Umwege und Perspektivenwechsel in Kauf, wenn sie nach entsprechenden Begriffen suchen. Auch wenn das Deutsche seine Alltagsdominanz behauptet und das literarische Wort führt, es darf nie vorlaut werden. Es muss vor dem Tor des Slowenischen innehalten und zuhören.« (IW, 65f.)

Zusammenführend inszeniert Haderlap den Annäherungsprozess der beiden Sprachen über das Zusammenraufen, Füreinander-Sprechen und Füreinander-Worteinlegen. Diese das Verhältnis zu ihren Sprachen charakterisierenden Formulierungen bilden einen starken Kontrast zu den im Essay *Meine Sprache* verwendeten, wie etwa »fallen […] übereinander her« (MS, 12). Am deutlichsten kommt eine veränderte Sicht auf die eigene literarische Zweisprachigkeit in dem Bild des »in Glücksmomenten« herstellbaren gepaarten Sprachkörpers, der »auf mehr als nur zwei Sprachen« (IW, 65) verweist, zum Ausdruck. Das *Mehr* weist über das Einzelsprachliche hinaus auf den Zugewinn, der durch die in Verbindung gebrachten Sprachen entsteht, ein Mehr an Sprachlichkeit. Mit dieser Darstellung geht Maja Haderlap also weit hinaus über die des metaphorischen, zwischen ihre »bestimmenden Sprachen« gebauten Verbindungswegs, den sie in ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur im Zusammenhang mit der Verarbeitung der und auch ihrer »Konfliktgeschichte« (LS, 23) heranzieht. Nun, in der Poetikvorlesung, unterstreicht der Singular, »Sprachkörper«, das potentiell erreichbare, produktive Zusammenspiel der Sprachen im Schreibprozess und unterscheidet sich markant von dem zu Beginn der Rede aufgerufenen Bild des historisch-politische Zwietracht spiegelnden,

geteilten Sprach*en*körpers, der auf daraus resultierende Spracherfahrungen verweist (IW, 44). Die Betonung der Potentialität von »mehr als nur zwei Sprachen« (IW, 65) hebt sich zudem augenfällig von der Charakterisierung des Schreibens im Essay *Meine Sprache* – einem Schreiben »aus der Erfahrung des Mangels« (MS, 12) – ab und erinnert an den von Maja Haderlap im Gespräch mit Ilma Rakusa geäußerten Wunsch, das Fixiertsein auf zwei Sprachen aufzuheben und das Gefühl zu überwinden, durch sie determiniert zu sein (Haderlap/Rakusa 2003: 106). Das Verhältnis ihrer beiden Sprachen entwirft Haderlap, nun im Präsens, als ein konziliantes, »stellen sich *nicht mehr* in Frage«, ihr Interagieren als ein dialogisches, »sie stellen einander Fragen«, und ihren Arbeitsprozess – illustriert durch die Suche nach Begriffen – als ein wechselseitiges In-Beziehung-Setzen, das Mehrperspektivität erzeugt: »nehmen Umwege und Perspektivenwechsel in Kauf« (IW, 65). Als mahnender Rückverweis auf sprachliche Hierarchie- und Machtverhältnisse und die aggressive Zurückdrängung des Slowenischen in der Geschichte Kärntens ist ihre Äußerung, das Deutsche dürfe trotz seiner Dominanz im Alltag und im Schreiben »nie vorlaut werden« und müsse »vor dem Tor des Slowenischen innehalten und zuhören«, zu verstehen. Diese Inszenierung einer selbstauferlegten Regel, eines mahnenden Korrektivs, ist vermutlich auch auf das mehrfach in ihren Epitexten adressierte Dilemma der Sprachwahl zurückzuführen. So hebt sie schließlich die Bedeutung und latente Präsenz des Slowenischen für den eigenen Schreibprozess hervor, indem sie ihn als produktives Zusammenwirken beider Sprachen darstellt:

> »In Wirklichkeit leben die Sprachen wegen ihrer Unterschiedlichkeit voneinander, sind sich Labsal und Inspiration oder führen sich gegenseitig in die Irre. Eine Sprache lässt die andere nie ganz allein, sie folgt ihr als Schatten oder läuft ihr voraus, um Platz zu machen für das, was folgt. Im Arbeitsprozess begehren Sprachen einander, sie wissen um ihre subtile Anziehungskraft, die jede Sprache durchlässig macht wie Wasser, in dem alles schwimmt und untergeht, auftaucht oder weggeschwemmt wird.« (IW, 66)

Hier konkretisiert sich die Andeutung eines »mehr als nur« (IW, 65) in der Permeabilität zwischen den zuvor als rigide dargestellten Grenzen zwischen Sprachen und damit verbundenen Grenzziehungen in Richtung einer fluiden (Schreib-)Praxis. Die über das Zusammenraufen der Sprachen signalisierten (früheren) Auseinandersetzungen weichen der Vorführung ihrer Kopräsenz, ihres wechselseitigen Begehrens im Schreibprozess und der Produktivität ihrer Differenz. Auch die Vorstellung eines Sprachwechsels – zuvor eher dargestellt als ein Wechsel von einer Sprache in eine andere, als ein Schreiben in der einen oder der anderen Sprache – erfährt in dieser Stilisierung des eigenen Schreibprozesses eine Dynamisierung, und zwar in der Infragestellung klar ziehbarer Grenzen zwischen Einzelsprachen. Diese Inszenierung kontrastiert auch mit der Selbstzuschreibung »nicht aus dem Sprachüber-

fluss« zu schreiben und mit dem artikulierten Gefühl einer Nicht-Sprachmächtigkeit im Essay *Meine Sprache* – dort kontextualisiert durch den Schreibbeginn »wieder in Kärnten« (MS, 12) in einer spezifischen Lebensphase und politischen Lage. Ist der Schreibprozess in *Meine Sprache* dadurch charakterisiert, dass die Sprachen »meistens […] getrennte Wege« (ebd.) gehen, so kehrt Haderlap nun ihre Grenzen verflüssigende Anziehungskraft hervor.

Ähnlich führt Haderlap ihre literarische Zweisprachigkeit in ihrem poetologischen Essay *Umwege, Doppelungen* vor: Über den Schreibprozess habe sie entdeckt, dass ihre »Sprachen längst zu Geschwistern geworden sind« (Haderlap 2019: 143). Die veränderte Wahrnehmung ihrer Sprachen über die Darstellung ihres Agierens und Wirkens im Schreibprozess korreliert sie hier explizit mit den Entwicklungen in Kärnten, wenn sie konstatiert, »dass sie sich nicht nur in der Region, in der ich lebe, überlagern, sondern auch in meinem Inneren.« (Ebd.) Sie positioniert sich noch einmal gegen (kultur-)politische Instrumentalisierungen von allen Seiten, wenn sie schreibt: »Eine Sprache kämpft nicht gegen eine andere Sprache, sie ist nicht, wie die Nationalisten aller Couleurs behaupten, Ausdruck der Gesinnung.« (Ebd.) Schon in *Meine Sprache* stellt Haderlap ihr Schreiben als ein aus den historischen und selbst erfahrenen gesellschaftlichen und (sprachen-)politischen Bedingtheiten Hervorgehendes dar. Mit deren Veränderung, konkret mit einer Entspannung im Kärntner Sprachenkonflikt, ändern sich auch die Rahmenbedingungen für ihr Schreiben und damit ihre poetologischen Positionierungen. So verwendet sie auch in *Umwege, Doppelungen* das Bild des Sprachkörpers, variiert es dort geringfügig in der Formulierung des Zugewinns: »In Glücksmomenten bilden meine Sprachen einen gepaarten Sprachkörper, nicht im grammatikalischen Sinne, nicht in der Syntax, sondern in der Mehrdeutigkeit.« (Ebd.) Auch den die Durchlässigkeit jeder Sprache erwirkenden fluiden Schreib- und Arbeitsprozess greift sie auf, kennzeichnet ihn wieder über die Ko-Existenz der beiden Sprachen: »sie legen sich unter das Geschriebene oder Gesprochene wie ein unterirdischer Fluss oder geben den Oberton an, der einen Text fremdartig und neu erscheinen lässt.« (Ebd.) Es ist also deutlich festzustellen, dass Haderlap ihre zweisprachige Autorschaft in den aktuelleren Epitexten als befruchtend und als Mehrwert entwirft. Schon in ihrer Rede *Übergänge* charakterisiert sie »lebendige[-] Zweisprachigkeit« dadurch, dass sich »über den lebendigen Austausch zwischen den Sprachen auch der persönliche Ausgangsort verdoppelt.« (Haderlap 2014: 4) Die Qualifizierung des Ausgangsorts als »persönlich« dient der Abgrenzung von Determiniertheiten durch den realen, geographisch lokalisierbaren Ort und seine Geschichte. Bezogen auf die in ihrer Poetikvorlesung aufgeworfene Frage nach der Verortung verzweifacht sich also auch das von ihr befragte »Vonhier aus« (IW, 43).

Im Hinblick auf poetologische Texte über literarische Mehrsprachigkeit stellt Kilchmann (2017: 180) heraus, dass darin »sowohl wirkmächtige Muster für das Verfassen multilingualer Literatur als auch Paradigmen für deren literaturwissen-

schaftliche Wahrnehmung entworfen werden« und sich dabei bestimmte »Bilder und Sprechweisen zum Zusammenhang von Mehrsprachigkeit und Literaturproduktion« herauskristallisieren. Dazu zählen auch solche »zur latenten Präsenz« einer anderen/anderer Sprache/n im Schreibprozess (Hausbacher 2021: 313), wie eben in Haderlaps Bild des unterirdischen Flusses.[52] Es wäre interessant näher zu erforschen, inwiefern und wie genau sich poetologische Reflexionen von Autor:innen, ihre Entwürfe, Schreibbilder und Kommentierungen des eigenen Schreibens mit Versuchen der literaturwissenschaftlichen Beschreibung von Verfahren literarischer Mehrsprachigkeit überlagern oder wie sie sich wechselseitig beeinflussen.[53] So schreibt Maja Haderlap z.B. in ihrem Essay *Umwege, Doppelungen*:

> »Meine Versuche, die eigenen Texte ins Deutsche zu übertragen, konfrontierten mich mit diffizilen sprachlichen und inhaltlichen Dynamiken, die zur Folge hatten, dass neue Textversionen und Überschreibungen entstanden, die ein Eigenleben entwickelten. Vieles, was mir damals geradezu kompromittierend erschien, erweist sich in der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit der Theorie und Praxis der literarischen Mehrsprachigkeit als schreibimmanent.« (Haderlap 2019: 142)

In diesen Worten deutet sich an, dass Impulse aus der Forschung Auswirkungen auf das eigene Schreiben und dessen Reflexion haben oder haben könnten und sie zudem dazu beitragen, einen veränderten Blick auf das eigene Sprachrepertoire einzunehmen und es neu zu bewerten.

3.2.5 Fazit: Entwicklungen in den Schreibpositionen und Selbstdeutungen

Insgesamt verdeutlichen die Analysen der zwischen 2003 und 2022 publizierten Epitexte, wie sich die Schreibpositionen von Maja Haderlap kontinuierlich in der Auseinandersetzung mit Sprache(n), Räumen und Erinnerung formieren. Zugleich sticht heraus, dass sie in den Entwürfen ihrer eigenen Sprachlichkeit und ihrer literarischen Zweisprachigkeit, mit denen sie poetologische Positionen und Selbstverständigungen zum Ausdruck bringt, vorwiegend auf Raum- und

52 Diese Verbildlichungen lassen sich in Beziehung setzen zu der Bestimmung des sprachlichen Repertoires von Busch (2021: 33) aus der Perspektive des sprechenden Subjekts: »Das semiotische Repertoire kann als heteroglossischer Möglichkeitsraum begriffen werden: Unterschiedliche Sprachen, Sprech- und Ausdrucksweisen treten einmal in den Vordergrund, dann wieder zurück, sie beobachten einander, halten sich voneinander fern, mischen sich ein oder verschränken sich zu etwas Neuem, aber in der einen oder anderen Form sind sie immer mit da.«

53 Eine Autorin wie Uljana Wolf entwirft, reflektiert und kommentiert ihre poetologischen Positionen gleich im direkten Anschluss an die literaturwissenschaftliche Mehrsprachigkeitsforschung, z.B. in ihrem Essay *Wovon wir reden, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik reden* (Wolf 2022: 126–132).

Gedächtnismetaphorik sowie auf räumliche Bewegungsformen zurückgreift. Viel Aufmerksamkeit erfahren die (deutsch-slowenische) Sprachgrenze, die Haderlap als Ausgangspunkt für ihr Sprechen und Schreiben konstruiert, sowie der Sprachwechsel, den Haderlap von dort aus schildert, reflektiert, erklärt, begründet und auch poetologisch kommentiert. Veränderungen in ihren Selbstdeutungen und Selbstdarstellungen korrelieren mit den sozialen und politischen Entwicklungen, vor allem mit einer Entspannung im Kärntner Sprachenkonflikt. In ihrer Poetikvorlesung, die sie selbst als eine Art Zwischenfazit hinsichtlich der ihr Schreiben begleitenden Positionen versteht, wird dies besonders deutlich. Des Weiteren verschiebt sich bereits in ihrer Antrittsrede bei der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung die Frage, von wo aus sie spricht und schreibt, zunehmend hin zu der Frage, zu wem, für wen und als wer bzw. in welcher Rolle sie spricht, sprechen soll und darf. In der Poetikvorlesung kommt dem »Ringen um das Ich im Wir« (IW, 56) ein hoher Stellenwert zu und löst das zuvor dominante, nun sukzessiv über ihre Darstellungen ins Produktive gewendete »Ringen zwischen meinen Sprachen« (IW, 52) ab. Diesbezügliche Ambivalenzen scheinen zum einen in der politischen und sozialen Selbst- und Fremdinszenierung über Gruppenzugehörigkeit, in deren Wahrnehmung und Bewertung von unterschiedlichen Seiten, zum anderen in der Gebundenheit an die eigene Familiengeschichte hervor.

Maja Haderlap inszeniert sich primär über ihre zweisprachige Autorschaft, über die enge Verknüpfung ihres Werks mit ihrer auf das Historisch-Politische zurückverweisenden (Sprach-)Biographie sowie – ambivalent – über ihre Zugehörigkeit zu einem Wir sowie über ihr kulturpolitisches und erinnerungskulturelles Engagement. Die von ihr selbst rückblickend in ihrer Poetikvorlesung als Konstante identifizierte Suche nach der Verortung bezieht sich in ihren Reflexionen zunächst konkret auf Kärnten, auf den realen und geographisch lokalisierbaren Ort in seiner Prägung durch die deutsch-slowenische Sprachgrenze. Wiederholt gestaltet Haderlap ihre Genese als Schriftstellerin über als einschneidend gewertete lebensgeschichtliche Erfahrungen, insbesondere mit Sprache und Sprachen, an diesem spezifischen Ort sowie in anderen sozialen Räumen (Studium in Wien, Aufenthalte in Slowenien), in denen sie agiert und an denen sie teilzuhaben versucht. Ihre literarischen Texte kommentiert und synthetisiert sie vor diesem Hintergrund, authentifiziert sie durch diese von ihr als existentiell markierten Erfahrungen. Diese manifestieren sich in vielfältigen Grenzen und Grenzziehungen unterschiedlicher Art, wobei Haderlap die damit verbundene Gefahr des Verstummens hervorhebt. Mehrfach schildert sie die sich durch politische Vereinnahmung ständig voneinander abgrenzenden sozialen, kulturellen und sprachlichen Räume, mit denen ersehnte wie ein- und herausgeforderte, erwartete Zugehörigkeiten und Zugehörigkeitsbekenntnisse einhergehen. Als zentral erweist sich das Konstrukt der

Sprachgrenze insofern, als Haderlap darüber einen komplexen »Konfliktraum«[54] aufruft und konstruiert, der sie als Schriftstellerin prägt und stets auch zu beschränken droht: Mit seinem wechselhaften historischen und gesellschaftlichen Bedingungsgefüge, der (kultur-)politischen Instrumentalisierung von Sprache und Sprachen sowie divergierenden Gruppengedächtnissen, erweist er sich als bestimmend für ihre sich wandelnden Selbstverständnisse und (Selbst-)Aufklärungen hinsichtlich der eigenen, immer als Zweisprachigkeit apostrophierten Mehrsprachigkeit, der eigenen Schreibpositionen, des eigenen literarischen Sprachwechsels und für die wiederkehrenden Stilisierungen des eigenen Schreibens in und mit beiden Sprachen. Dieser anfänglich fokussierte Konfliktraum dient auch als Erklärungsfolie für das Verortungs*bedürfnis*, für das artikulierte Gefühl, den Worten fehle ein gesichertes Fundament, dem Schreiben eine Anbindung sowie für die mehrfach geschilderte Erfahrung des Sprachmangels. Die Befragungen von Verortungen erweisen sich in den untersuchten Texten als mehrdimensional. Haderlap bezieht sie auf herkunftsbezogene Ausgangspositionen im Sinne von Startbedingungen (für eine Karriere als Schriftstellerin), auf literarische Einflüsse (wie die »erste literarische Verortung« in der regionalen slowenischen Literatur Kärntens, IW 44), auf Vorstellungen einer räumlichen Verankerung und Verhaftung, auf ortsgebundene, geerbte Erinnerung und übergeordnet auf die Suche nach einem stabilen Ausgangsort für das Sprechen und Schreiben.

Die chronologisch angelegte, lebensgeschichtlich kontextualisierte Selbstdeutung ihrer bisherigen Werke nutzt sie in ihrer Poetikvorlesung, um das von ihr selbst hinterfragte anfängliche Bedürfnis nach Verortung sowie die Determiniertheit durch den einen Ort als überwunden darzustellen. Zur Veranschaulichung der dadurch nahegelegten Weiterentwicklung greift Maja Haderlap auf semantisch aufgeladene räumliche Bewegungsformen zurück, die sie gleichermaßen auf poetologische Positionen im Sinne einer Schreibbewegung als auch auf Motive in ihren Werken bezieht. So deutet und kontextualisiert sie ihr Werk im Spannungsverhältnis zwischen Verortung und Entgrenzung, zwischen Weggehen und Zurückkommen. In ihrem ersten Gedichtband *Žalik pesmi* bezieht sie dieses Spannungsverhältnis noch primär auf die (sprachliche) Bindung an den Ort, die Herkunftswelt und die mit Zweifeln verbundenen Versuche der Loslösung, wohingegen sie ihren zuletzt erschienenen Gedichtband *langer transit* als Aufgabe der Suche »nach dem einen Ort« (IW, 65) im Sinne einer angestrebten Erweiterung und Flexibilisierung charakterisiert. Untermalt wird dies durch die Bewegung des Gleitens zwischen nun als offen, durchlässig und überschreitbar dargestellten Grenzen. Und während Haderlap das Weggehen im Essay *Meine Sprache* noch konkret biographisch auf das Verlassen Lepenas für das Bundesgymnasium für Slowenen in

54 Den Begriff »Konfliktraum« verwendet Maja Haderlap selbst in einem Interview, das im *Journal of Austrian Studies* erschienen ist (zit.n.Vansant 2014: 101).

Klagenfurt bezieht, signifiziert sie es in ihrer Poetikvorlesung als eine notwendige und sinnstiftende Bewegung, als Abschied und Ausbruch aus der regionalen Enge. Ihm stellt sie das Zurückkommen gegenüber, etwa als Unausweichlichkeit, sich der mit dem Ort verbundenen, noch ungelösten, unverarbeiteten Vergangenheit und den transgenerationalen Auswirkungen des Familien- und Gruppengedächtnisses zu stellen. Darüber definiert sie zugleich eine selbst auferlegte Schreibaufgabe: die Erinnerungsarbeit.

Da Maja Haderlap poetologische Positionen vorwiegend in Entwürfen ihrer eigenen Sprachlichkeit und den damit verknüpften Stilisierungen des eigenen Schreibprozesses zum Ausdruck bringt, lassen sich Veränderungen in den Selbstdeutungen am deutlichsten an diesen Entwürfen festmachen. Diese sind implizit stets auf den spezifischen Kärntner Zweisprachigkeitsdiskurs, auf den Kärntner Sprachenkonflikt und die damit einhergehenden Grenzziehungsprozesse und Machtkonstellationen rückbezogen.

Ihre Sprache und Sprachlichkeit gestaltet Maja Haderlap mehrfach über die Raum- und Gedächtnismetaphorik der Schichtung und Einschreibung. Im Essay *Meine Sprache* greift sie auf die Vorstellung übereinander geschichteter Gesteinsablagerungen zurück, die im Schreibprozess ihrer Freilegung unterschiedliche Sprach- und Lebensabschnitte sicht- und erinnerbar machen. In ihrer Poetikvorlesung kreiert sie zunächst das Bild des versehrten Sprachenkörpers, dessen geologische Spuren einen Prozess von außen gewaltsam herbeigeführter Teilung indizieren, die zugefügte Sprachgrenze im und am eigenen Körper evozieren und als Einschreibungen auf damit verbundene Erinnerungen, Spracherfahrungen und Prägungen verweisen.

Über räumliche Bilder gestaltet sie zudem ihre *literarische* Zweisprachigkeit, das Verhältnis zu ihren beiden Sprachen und konkret ihren Schreibprozess. In den Abwandlungen dieser Bilder spiegelt sich ein veränderter Blick auf das eigene Sprachrepertoire und das eigene Schreiben, das zunächst als ein Schreiben in der einen oder der anderen Sprache erscheint, dann als Schreiben mit zwei Sprachen, die im Prozess zusammenwirken und wechselseitig aufeinander zu beziehen sind. Im Essay *Meine Sprache* wird die (erlebte) Separierung der Sprachen durch ihr Wohnen in getrennten Räumen verbildlicht. Mittels Personifikation wird den Sprachen ein eigenständiges Agieren zugeschrieben, das auch Misstrauen und Konkurrenz evoziert – sie fallen im Satz übereinander her, beobachten einander lauernd, jede versucht aufzutrumpfen. Darauf gründet das geschilderte Bemühen, sie im Schreiben voneinander entfernt zu halten und Vermischungen zu vermeiden. Haderlap charakterisiert ihr Schreiben vor dem Hintergrund spezifischer sprachbiographischer Erfahrungen als ein Schreiben, das aus der Erfahrung des Mangels hervorgeht. Sie akzentuiert die empfundene Nicht-Sprachmächtigkeit, die nicht selbstverständliche Verfügbarkeit von Sprache und die ihr fehlende Leichtigkeit zum Spiel mit den Sprachen sowie – sprachskeptisch – die noch nicht erwiesene Leistungsfähigkeit

beider Sprachen in der Sichtbarmachung von spezifischen Erfahrungs- und Erinnerungsbildern.

In der Klagenfurter Rede zur Literatur dominiert das Annäherung suggerierende poetologische Bild des Korridors, den Haderlap als selbst hergestellten Verbindungsweg zwischen ihren Sprachen ausgestaltet. Dieses räumliche Bild dient in erster Linie der Charakterisierung des eigenen Schreibens als Erinnerungsarbeit. Die Darstellung der im Korridor stattfindenden Aktivitäten indiziert das Bemühen um eine Relationierung ihrer beiden Sprachen und ihrer Geschichte. Die Bewegung des beständigen Hin- und Hergehens als ein Befragen einmal der einen, dann der anderen Seite deutet auf diese Beziehungsstiftung hin und qualifiziert den darüber verbildlichten Erinnerungsprozess als Versuch, einen Dialog in Gang zu setzen und zu halten. Das Zusammenbringen der Versatzstücke aus der Vergangenheit beider Sprachen illustriert den literarischen Verarbeitungs- und Formungsprozess, der so auch als Aushandlung unterschiedlicher Gedächtnisse erscheint. Diesen Prozess markiert Haderlap zudem als persönliche Vergangenheitsbewältigung.

Eine Konkretisierung erfährt die im Schreibprozess zu leistende Erinnerungsarbeit in der Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Darin fasst sie diese als Sammeln und Bündeln von Stimmen. Mit der Formulierung, dass sich diese Stimmen *in ihr* regten, inszeniert sie zum einen ihre Schreibmotivation, zum anderen sich als Vermittlerin dieser Erinnerungsstimmen und als engagierte Schriftstellerin, die vor dem Hintergrund der eigenen Lebens- und Familiengeschichte sowie der gehörten Stimmen und aufgelesenen Geschichten erinnerungspolitisch gegen den »historischen Gedächtnisverlust im Land« (AR, o.S.) angeht. Das schon in der Klagenfurter Rede zur Literatur anklingende Zusammenfügen von Disparatem entwirft sie nun an der Schnittstelle von poetologischem Programm und gesellschaftspolitischem Engagement.

Explizit als ihre Aufgabe als Schriftstellerin formuliert sie dies in ihrer Poetikvorlesung. Darin nutzt Haderlap die Kommentierung ihres Romans *Engel des Vergessens* zur Veranschaulichung der selbst auferlegten diffizilen Erinnerungsaufgabe als das Aufdecken des Zersplitterten, Verdrängten und Verworfenen. Zudem erläutert sie die Erinnerungsdarstellungen in ihrem Roman poetologisch und fundiert sie raumtheoretisch. In ihrer Poetikvorlesung greift Maja Haderlap zudem das Bild des Sprachenkörpers wieder auf, nun jedoch als Sprachkörper im Singular. Er verbildlicht und indiziert zum einen, über seine Attribuierung als »gepaarte[r]«, ein verändertes Verhältnis zu ihren Sprachen und ihrer literarischen Zweisprachigkeit, zum anderen einen produktiven, auf »mehr als nur zwei Sprachen« (IW, 65) verweisenden und über deren Grenzen hinausweisenden Schreibprozess. In den Vordergrund rückt nun die Vorstellung des Agierens der Sprachen im Schreiben als Wechselbeziehung, die kontinuierlich ein ›Mehr‹ generiert, konkretisiert z.B. als »Perspektivenwechsel« (IW, 65) und zu erzielende »Mehrdeutigkeit« (Haderlap 2019: 143). Eine Entwicklung in den Schreibpositionen wird auch an einzelnen Formulierungen

fassbar. Äußerte Haderlap z.B. in der Klagenfurter Rede zur Literatur in Bezug auf den zwischen ihre beiden Sprachen gegrabenen Korridor, sie befrage einmal die eine, dann die andere Seite, schreibt sie in ihrer Poetikvorlesung ihren anthropomorphisierten Sprachen zu, »sich nicht mehr in Frage« zu stellen (IW, 65). Signalisiert wird ein Verständigungs- und Aussöhnungsprozess und darüber das neue Verhältnis zur eigenen bzw. zur literarischen Zweisprachigkeit. Auch das Bild des Sprachkörpers suggeriert eine Art Vereinigung beider Sprachen, noch unterstützt durch den Vergleich mit einem alten konflikterprobten Paar (IW, 65) und mit Geschwistern (Haderlap 2019: 143). Auf diese Weise führt Maja Haderlap ihr Schreiben auch als Prozess und Mittel der potentiellen Überwindung der eigenen lebensgeschichtlichen wie der kultur-, sprachen- und erinnerungspolitischen Konflikthaftigkeiten vor.

In Formulierungen ihres Sprachverständnisses wird deutlich, dass Maja Haderlap Sprache sowohl philosophisch vom Standpunkt der prinzipiellen Unerreichbarkeit, der Nicht-Verfügbarkeit aus und, daraus resultierend, als »Sehnsuchtsort« (LS, 23) begreift als auch im Kontext politischer und sozialer Vereinnahmungen sowie sprachideologisch fundierter Vorstellungen von Sprachbesitz betrachtet. In den Mittelpunkt rückt in allen Epitexten eine Reflexion der Potentialität von Sprache – bezogen auf die Sichtbarmachung bestimmter Bilder und Erfahrungen im Essay *Meine Sprache*, auf die Kraft zur Veränderung im Sinne eines »rebellische[n], lebensverändernde[n] Potential[s]« (AR, o.S.) in der Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und stärker ausgerichtet auf das Schreiben in und mit zwei Sprachen in der Poetikvorlesung. Durch diesen dominanten Fokus auf Sprache, Sprachlichkeit und Zweisprachigkeit in ihren schriftstellerischen Selbstrepräsentationen und poetologischen Reflexionen, vor allem auch im Zusammenhang mit sozialen Machtverhältnissen, steht Maja Haderlap dem Dichtermodell *poeta linguisticus*[55] nahe.

Die zahlreichen Schilderungen und Begründungen der eigenen Sprachwahlentscheidungen und des eigenen Sprachwechsels verbinden sich in den Epitexten in erster Linie mit erfahrenen Zuschreibungen, Erwartungshaltungen und Vorwürfen. Der verinnerlichte und als solcher in ihrer Poetikvorlesung auch benannte und reflektierte Erklärungsdruck ist zum einen auf den erwarteten und auch erfahrenen Vorwurf der Assimilation und des Schreibens in einer dominanten Sprache »aus slowenischer Sicht« (IW, 54), zum anderen auf Grenzziehungen im

55 Schmitz-Emans (2017: 205) sieht in dem *poeta linguisticus* ein neues sich profilierendes Dichtermodell in literarisch-poetologischen Texten jüngerer Zeit. Sie fasst darunter Dichter:innen, die sich »maßgeblich über ihren Bezug zu Sprachlichem entwerfen.« (ebd., S. 231) Literatur und Poetik der Moderne seien zu weiten Teilen durch ein ausgeprägtes Bewusstsein von der Sprachgebundenheit des literarischen Arbeitsprozesses charakterisiert (ebd., S. 230).

deutschsprachigen Literaturbetrieb mit den darin noch wirksamen »Zugehörigkeitsordnungen« (Mecheril/Quehl 2015: 152), der immer wieder hervorscheinenden Differenzlinie zwischen »angestammten« und »in die deutsche Sprache eingewanderten Autorinnen und Autoren« (LS, 17) zurückzuführen. Während sie den eigenen Sprachwechsel im Essay *Meine Sprache* nur andeutet, etwa durch den Hinweis auf das mit ihrer Rückkehr nach Kärnten aufgenommene Schreiben in beiden Sprachen und die ersten auf Deutsch verfassten Gedichte, macht sie ihn zum zentralen Reflexionsgegenstand in der Klagenfurter Rede zur Literatur. Diese nutzt sie primär zur Stellungnahme – sie positioniert sich in ihrem schriftstellerischen Selbstverständnis, ihrer Sprachlichkeit und ihrer Sprachwahlentscheidung gegenüber nationalen Denkmustern und Einsprachigkeitsideologien, eindimensionalen und festschreibenden Konzepten eindeutiger sprachlicher, kultureller Zugehörigkeit und Identität sowie insbesondere gegenüber der Vorstellung von Sprachbesitz, wie sie aus dem sprachideologisch aufgeladenen Konzept der Muttersprache hervorgegangen ist. Erkennbar ist dies in den untersuchten Epitexten an den Darstellungen ihrer Erfahrungen im Rahmen öffentlicher Auftritte. Mehrfach rekonstruiert sie Fragen, die fortwährend an sie gerichtet werden und in denen das Bedürfnis und die Erwartung des jeweiligen Publikums hervortritt, eindeutige Zugehörigkeitsverhältnisse herzustellen. Mit ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur wendet sie sich gegen jeglichen Versuch der Einflussnahme auf ihr Schreiben und ihre Sprache(n). Versteht man diese Positionierung auch als sprachliche Selbstermächtigung, bildet sie einen starken Kontrast zu dem im Essay *Meine Sprache* artikulierten Gefühl, in den jeweiligen »sprachlichen Milieus« (MS, 12), in denen sie sich bewegt, nicht zu den Sprachmächtigen zu gehören. In ihrer Poetikvorlesung konstatiert sie eine Überwindung der »alten territorialen, nationalpolitischen und zuschreibungsfixierten Denkweisen« (IW, 63) und führt dies unter anderem auf den intensivierten, auch in der slowenischen Literaturwissenschaft mit Verzögerung aufgenommen literarischen Mehrsprachigkeitsdiskurs zurück, der sich bereits auf die Praxis auswirkt, etwa in der Zuordnung und Anerkennung von Werken. Ihre Darstellungen deuten auch darauf hin, dass sich mit der literaturwissenschaftlichen Mehrsprachigkeitsforschung auch ihr Blick auf das eigene Schreiben und ihre Bewertung des eigenen Sprachrepertoires verändert hat.

Nicht zuletzt reflektiert Haderlap ihren eigenen Sprachwechsel auch poetologisch in seinen Implikationen für ihr Schreiben, entwirft ihn als Übergang und im Zusammenhang mit den Erfordernissen der Erinnerungsarbeit. So bezeichnet und begründet sie ihn im Hinblick auf ihren Roman *Engel des Vergessens* als Ermöglichung einer Distanznahme zu den erzählten traumatischen Geschehnissen und einer Einbettung in einen neuen literaturhistorischen Zusammenhang, den der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur. Mit dem Sprachwechsel als Übergang verbindet sie zudem eine Übersetzungsreflexion bezogen auf die Transferierung spezifischer Er-

zähl- und Erinnerungsstimmen und eines spezifischen Gruppengedächtnisses von einer Sprache in eine andere Sprache.

Ihre mit dem Titel der Poetikvorlesung prägnant als *Das Ich im Wir* gefassten Reflexionen von Zugehörigkeiten zu Kollektiven, ihren Ambivalenzen und Herausforderungen beziehen sich auf die schwierige Balance im Hinblick auf die Selbstzurechnung zu einer Gruppe und die ihr sowohl zugeschriebene als auch abgesprochene Stellvertreterschaft für diese Gruppe. Haderlap zeigt die erfahrene Widersprüchlichkeit in der Auslegung des Gruppenbezugs »nach außen« und »nach innen« auf. Während sie »annähernd wie eine Sprecherin der Kärntner Slowenen agierte« (AR, o.S.) und als solche gefragt ist und während ihre Texte als »kollektive Aussage« (IW, 43) rezipiert werden, sieht sie sich aufgrund ihres Schreibens auf Deutsch innerhalb der Gruppe – speziell von dem in ihrer Poetikvorlesung direkt adressierten Florjan Lipuš – mit dem Vorwurf konfrontiert, Verrat am Kollektiv begangen zu haben und folglich nicht als »Fürsprecherin« (IW, 64) agieren zu dürfen. In diesem Zusammenhang stellt Haderlap das nur schwer auszutarierende Verhältnis zwischen ihrem kultur- und auch erinnerungspolitischen Engagement einerseits und einer Überforderung durch die zeitweise übermäßige Inanspruchnahme in der Rolle als »offizielle Schriftstellerin« (ebd.) andererseits heraus. Aufgrund der Kritik von unterschiedlichen Seiten nutzt Haderlap ihre autorpoetischen Texte auch immer wieder, um die Rezeption ihres Selbstbilds in der Öffentlichkeit gezielt zu beeinflussen und sich gegen Diskreditierung zur Wehr zu setzen. Dem Nebeneffekt, dass sie sich bisweilen überwiegend zu politischen, gesellschaftlichen und historischen Fragen äußern soll und die Schriftstellerin hinter der öffentlich ausgefüllten und mit bestimmten Erwartungen und Auskunftsbedürfnissen verbundenen Rolle verschwindet, begegnet sie in ihrer Poetikvorlesung mit dem Versuch, die Aufmerksamkeit wieder stärker auf ihre literarischen Texte zu lenken. Darüber hinaus bezieht Maja Haderlap das Ringen um das Ich im Wir in der Kommentierung ihres Romans *Engel des Vergessens* auf die Frage, ob es eine individuelle Geschichte vor dem Hintergrund der traumatischen Familiengeschichte und ihrer transgenerationalen Aus- und Nachwirkungen geben kann. Diese Frage zählt Maja Haderlap zu den noch offenen, ihr Schreiben bestimmenden Fragen.

Für diese Studie ist besonders bedeutsam, dass Maja Haderlap die Kommentierung ihres Gedichtbands *langer transit* heranzieht, um eine schriftstellerische Weiterentwicklung anklingen zu lassen, allen voran über die bereits genannte Suche nach dem Weiten, dem Gleiten zwischen Grenzen, das deren Überschreiten und Überschreitbarkeit signalisiert. – Diese Selbstdeutungen legen die Überwindung der Determiniertheiten durch den einen Ort Kärnten mit der nicht nur ihn, sondern auch die Schriftstellerin und ihre Schreibpositionen prägenden Sprachgrenze nahe. Wenn Haderlap nun kommentiert, dass das Ich in *langer transit* »innere Territorien oder Orte« aufsuche (IW, 65) oder dass sie darin »innere Topografien« mit fließenden und durchlässigen Grenzen erschaffen habe, in denen sie sich »frei

und ohne Zugehörigkeitszwang« bewege (Haderlap 2019: 143), so inszeniert sie damit nicht nur einen Gegenentwurf, sondern auch eine Transformation des auf den realen Ort bezogenen Konfliktraums in einen erweiterten Gestaltungsfreiraum über ihre Schreibarbeit.

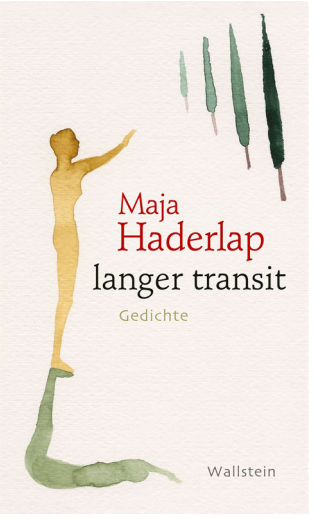
Das wirft die Frage auf, was das für Orte in *langer transit* sind, wie sie zu Räumen ausgestaltet werden und wie sich die Ergebnisse der nachfolgenden Gedichtanalysen zu den herausgearbeiteten epitextuellen Positionierungen und Selbstinszenierungen Maja Haderlaps verhalten.

4. Übergänge – Sprach(en)- und Erinnerungsräume im Gedichtband *langer transit*

In diesem Kapitel verschiebt sich der Fokus der Analyse von der epitextuellen Autorpoetik auf die dargestellten und hergestellten, repräsentierten und imaginierten Sprach(en)- und Erinnerungsräume im Band *langer transit*. Wie im dritten Kapitel veranschaulicht, weist Maja Haderlap den räumlichen Gestaltungen der von ihr selbst als »innere« qualifizierten Orte eine wichtige Bedeutung in ihren poetologischen (Selbst-)Reflexionen und ihrem Werk zu. Bereits ein Blick auf die Titel und Zwischentitel der in diesem Band in Gruppen angeordneten Gedichte offenbart den ausgeprägten Raumbezug. Der Bandtitel *langer transit* ruft (Zeit-)Räumlichkeit über einen Durch- oder Übergangsraum auf, der durch die Attribuierung »langer« als zeitlich anhaltend markiert ist oder auf eine große räumliche, unbestimmt richtungsbezogene Ausdehnung verweist. Zugleich lässt sich der Transit etymologisch auf eine Bewegung des Hinüber-, Hindurch- oder Vorbeigehens[1] zurückführen. Die der Qualifikation ›transitorisch‹ inhärente auch temporale, sich auf vorübergehende, später wegfallende Phänomene beziehende Semantik (Borsò 2015: 259) erfährt im Titel des Gedichtbands durch das Adjektiv »langer« eine Modifikation. Suggeriert wird vielmehr eine andauernde Bewegung der Durchquerung und ein Raum des Übergangs »*irgendwo* zwischen hier und dort« (Wilhelmer 2015: 38, Herv. i.O.). Gefasst als transitorischer Raum, zeichnet sich der Transit durch eine dynamische Zeit-Raum-Relation aus, erscheint als »ein Übergangsraum auf Dauer und deshalb auch auf Dauer zur Veränderung fähig.« (Borsò 2015: 260) Überdies ist es die Spannung zwischen Mobilität und Verortung, die dem Raum die Qualität des Transitorischen verleiht (ebd., S. 264).

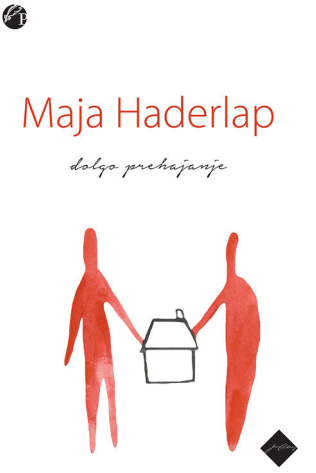
1 Transit: »[…] entlehnt (vereinzelt 1. Hälfte 16. Jh., geläufig seit Mitte 18. Jh.) aus gleichbed. ital. *transito*, das auf lat. *trānsitus* ›das Hinübergehen, Übergang, Durchgang‹ beruht, zu lat. *trānsīre* ›hinüber-, hindurch-, vorbeigehen‹; vgl. lat. *īre* ›gehen‹ […].« Artikel *Transit*. In: Pfeifer u.a. (1993): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/wb/etymwb/Transit (abger.: 01.03.2025).

Abb. 1: langer transit



Quelle: Wallstein

Abb. 2: dolgo prehajanje



Quelle: Cankarjeva založba

In diesem Zusammenhang sind die Umschlaggestaltungen der Originalausgabe *langer transit* und der 2015 erschienenen slowenischen Ausgabe in der Übersetzung von Štefan Vevar, *dolgo prehajanje* (langer Übergang), interessant. Auf dem Umschlag von *langer transit* (Abb. 1) ist eine eher statische abstrakte Figur mit ausgeprägtem Schatten und ausgestrecktem Arm, der auf etwas Unbestimmtes deutet, abgebildet. Der lange Schatten scheint die Figur an eine feste Stelle im Raum zu binden, der angedeutete Blick weist, wie auch der Arm, in Richtung der rechts oben dargestellten Bäume, in deren Anordnung sich ein Weg abzeichnen könnte. Auf dem Cover von *dolgo prehajanje* (Abb. 2) sind zwei abstrakte Figuren zu sehen, die gemeinsam ein Haus tragen, eine der beiden Figuren scheint zu gehen, bei der anderen ist keine Bewegung auszumachen. Das transportable Haus weckt vor allem Vorstellungen von Mobilität und Unterwegssein oder aber von der Suche nach einem Ort oder Platz, an dem das Haus abgestellt werden kann, vielleicht nach einem Zuhause – auch einer Kombination oder Interaktion aus beidem, wie sie sich auch in den Figuren, einer beweglich und einer statisch erscheinenden, spiegelt. Beide Umschlaggestaltungen stimmen, wenn auch unterschiedlich nuanciert, auf die in den Gedichten aufgespannten Bewegungsverhältnisse zwischen Aufbruch und Ankunft, Bindung und Bewegung, Verhaftetsein und Loslösung, Durchquerung und Überschreitung ein.

Auf vielfältige Erscheinungsformen des im Bandtitel aufgerufenen langen Transits deuten die Zwischen- oder Zyklustitel der drei in diesem Kapitel anvisierten Gedichtgruppen hin: *beinah nach hause – karantanien – langer transit*. Die darüber signa-

lisierten Raumdurchquerungen oder Erkundungen scheinen zu reichen von einer Gerichtetheit, »nach«, auf ein fast, aber eben nicht ganz erreichtes bzw. zu erreichendes Ziel, »hause«, weit zurück in die Vergangenheit, so indiziert durch *karantanien*, hin zur Fokussierung auf den Prozess eines Übergangs, den *lange[n] transit* selbst. Unterschiedliche Räume klingen weiter in den einzelnen Gedichttiteln der drei Gruppen an: von den mit Toponymika konkret bezeichneten Räumen, z.B. *piran* oder *venezia*, bis hin zum metaphorischen *haus der alten sprache*. Durch das hohe Maß an innertextueller Referenz rufen die Gedichte zur Bildung von Zusammenhängen auf und somit orientiert sich die Analyse weitgehend an dieser Anordnung der Gedichte in ihrem Publikationsmedium, dem Band *langer transit*, und berücksichtigt die darin mit ihnen zusammen veröffentlichten Peritexte: neben den Titeln der einzelnen Gedichte die ihnen vorangestellten Mottos und insbesondere die genannten Zwischentitel, die auch die Gliederung bestimmen.

Die Analyse der Gedichte ist von folgenden übergeordneten Fragen geleitet: Was sind das im Einzelnen für Orte und Räume? Wie werden sie dargestellt und hervorgebracht? Im Anschluss an die Vorstellung des Analyseansatzes erfolgt eine Ausdifferenzierung dieser Fragen (siehe Kap. 4.1.3). Erst im Schlusskapitel werden die Analyseergebnisse der Gedichte (Kap. 4.2.4) und der Autorpoetik (Kap. 3.2.5) aufeinander bezogen.

4.1 Analyseinstrumentarien: Raum

Das in diesem Kapitel vorgestellte, speziell für die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap entwickelte Raumkonzept integriert mehrere Komponenten von Raum sowie Relationen zu Erinnerung und Gedächtnis, wodurch es eine Grundlage für die Erfassung der Vielgestaltigkeit und Besonderheiten der Raumdarstellungen und Raumherstellungen in den drei zu untersuchenden Gedichtgruppen bietet. Darauf folgt die systematisierende Beschreibung zusammenwirkender Verfahren und Techniken der Raumdarstellung, die ein differenziertes Instrumentarium für die Gedichtanalysen bereitstellen.

4.1.1 Integratives Raumkonzept

In den Literaturwissenschaften gibt es angesichts der Vielfalt als räumlich zu verstehender Phänomene (in) der Literatur kein geteiltes Verständnis darüber, wie Raum zu fassen ist.[2] Gerade auch die typologische Vielfalt möglicher Räume in literari-

2 Davon zeugt das 2015 erschienene *Handbuch Literatur & Raum*, das auf die Sichtbarmachung von »Konturen […] spezifisch literaturwissenschaftlicher Raumforschung« (Dünne/Mahler 2015: 1) zielt.

schen Entwürfen entzieht sich einer umfassenden literaturtheoretischen Systematik (vgl. Nünning 2009: 345), sodass eine konzeptionelle Offenheit in Einzeltextanalysen unerlässlich ist. Während in der Narratologie inzwischen Modelle und Instrumentarien speziell zur Analyse des *narrative space* bzw. des Raums der erzählten Welt vorliegen[3], hat sich der *topographical* oder *spatial turn* auf die Lyriktheorie und Praxis der Lyrikforschung noch nicht so stark ausgewirkt (vgl. Burdorf 2015: 182).[4]

Zur Systematisierung des »Konnexes von Lyrik und Raum« liegt ein erster Vorschlag zur Unterscheidung der Bereiche »*Raum in der Lyrik*«, »*Lyrik im Raum*« und »*Lyrik als Raum*« (Ammon 2021: 499f., Herv. i.O.) nach Raumqualitäten vor. Unter Raum in der Lyrik seien »alle expliziten und impliziten Thematisierungen von Raum in Gedichten« (ebd., S. 499) zu verstehen wie z.B. in Ezra Pounds *In a Station of the Metro*, dessen Titel einen spezifischen Raum aufrufe, auf den sich der folgende Text beziehe. Diese Räume »können Bezugspunkte in der Wirklichkeit haben oder nicht, sie können abstrakt oder konkret und vieles mehr sein, die Möglichkeiten ihrer Gestaltung sind ebenso unbegrenzt wie ihre Funktionen.« (Ebd.) Entscheidend sei im Sinne der angestrebten Systematik, dass es sich »um *gedichtinterne* und insofern notwendigerweise imaginäre Räume« handelt (ebd., Herv. i.O.).

Lyrik im Raum verweise hingegen auf »alle *gedichtexternen* Räume […], die in einem Konnex zur Lyrik stehen«, es handele sich »nicht um imaginäre, sondern immer um reale Räume«, die, sofern sie noch existieren, aufgesucht und betreten werden könnten (ebd., S. 499f., Herv. i.O.). Beispiele seien die Jagdhütte auf dem Kickelhahn, an deren Wand Goethe *Über allen Gipfeln ist Ruh* geschrieben hat, die Züge der New Yorker Subway, in denen Gedichte auf Bildschirmen eingeblendet werden, sowie der Raum, in dem Gedichte als mündlicher Vortrag aufgeführt werden (ebd., S. 500).

Lyrik als Raum beziehe sich auf die räumliche Gestalt von Gedichten in ihrer schriftlichen Fixierung, gemeint sind Aspekte des Layouts wie die Platzierung von Gedichten auf einer Buchseite oder die Relationierung von Text und Paratext (ebd.). Diese Dimension von Räumlichkeit hat schon Zoran (1984: 310) – vor allem im Hinblick auf ihre Relevanz für »concrete poetry« – hervorgehoben: »The spatial dimen-

3 Siehe v.a. Zoran (1984), Ronen (1986), Würzbach (2001, 2004), Haupt (2004), Buchholz/Jahn (2005), Nünning (2009, 2013), Dennerlein (2009, 2011), Ryan (2014), Frank (2017, 2018). Mahler (1999) konzentriert sich auf Texte über die Stadt und wendet die von ihm unterschiedenen »Formen diskursiver Stadtkonstitution« (ebd., S. 13) auch auf Lyrik an.

4 So fehlen z.B. im *Handbuch Lyrik* (2016) einschlägige Einträge zu Raum und Zeit und auch im *Handbuch Literatur & Raum* (2015) findet sich nur ein Artikel zu »Raum und Erzählung« (Neumann 2015) ohne konkrete Bezüge zur Lyrik sowie einer zu »Raum und Theatralität« (Friedrich 2015). Allerdings enthalten gängige Einführungen in die Gedichtanalyse eigene Kapitel zu Zeit und Raum, z.B. Burdorf (2015) und Strobel (2015). Einige Beiträge zu unterschiedlichen lyrischen Raum- und Zeitkonzepten enthält der Band *Grundfragen der Lyrikologie* 2 (2021).

sion of the text may be conceived of as its graphic existence.« Es geht also um material-mediale Kontexte im Sinne der Textumgebung: »Der typographische Kontext des Gedichts im Layout ist der (meist dominante) leere Raum um es herum.« (Hölter 2016: 104) Zur Unterscheidbarkeit kennzeichnet Ammon (2021: 500) diese Räume als »notwendigerweise […] reale«, wenn auch nicht zu betretende, nicht aufzusuchende. Anzumerken ist, dass sich das Kriterium ›real‹ und der Aspekt der schriftlichen *Fixierung* nicht ohne Weiteres auf die räumliche Gestalt von dynamischen Spielarten digitaler Lyrik beziehen lassen.

Der vorgestellte Systematisierungsvorschlag orientiert sich im Wesentlichen an ähnlichen Differenzierungen der Formen bzw. Ebenen von Räumlichkeit, wie sie auch für Erzähltexte vorgelegt wurden und leistet eine erste Bündelung von Zugängen.[5] Die genannten Kriterien zur Unterscheidung der drei Bereiche, also ›gedichtintern‹ versus ›gedichtextern‹ als ›imaginär‹ versus ›real‹ sowie ›nicht aufzusuchen/nicht zu betreten‹ versus ›aufzusuchen/zu betreten‹ sind jedoch unterschiedlich auszulegen, auch gibt es Überschneidungen in ihrer Anwendbarkeit. Uneindeutig ist z.B. das Oppositionspaar ›real – imaginär‹. Inwiefern Räume in der Lyrik »notwendigerweise imaginäre« (Ammon 2021: 499) sind, wird nicht näher erläutert. Ist hier imaginär als ›fiktiv‹ zu verstehen, so bleiben die Kontroverse über Bestimmungen des Verhältnisses von Lyrik und Fiktion sowie die Möglichkeit, dass »das in Lyrik Dargestellte fiktiv und/oder die Darstellungsweise in Gedichten fiktional sein kann – oder auch nicht« (Zipfel 2016: 185), ausgeblendet. Des Weiteren sind das Kriterium der (Nicht-)Betretbarkeit und die Qualität ›imaginär‹ oder ›imaginiert‹, wie noch auszuführen sein wird, auch als Differenzierungsmerkmale auf den Bereich Raum in der Lyrik anwendbar. Die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap zielt auf eben diesen Bereich, jedoch ist allein mit einer solchen Zuordnung noch nichts darüber ausgesagt, was unter Raum in den ausgewählten Gedichten zu ver-

5 Ihre Benennung und Beschreibung variiert allerdings. So unterscheidet z.B. Frank (2018: 352) vier Formen von Räumlichkeit: »erstens der Raum, den ein Text als Medium in seiner Materialität einnimmt; zweitens der Raum, in dem eine Erzählung in der Realität gelesen oder gesprochen wird; drittens eine metaphorisch verstandene Räumlichkeit im Sinne von Erzählverfahren, die die Temporalität der Erzählung durch Fragmentierung oder Montage unterminieren […]; viertens der konkrete Raum der erzählten Welt im Sinne der Umgebung von Figuren«. Auch Wilhelmer (2015: 61–87) beschreibt vier »Ebenen literarischer Raumwirklichkeit«, betont jedoch, dass diese »erst *in der Lektüre* prozessual hergestellt« (ebd., S. 69, Herv. i.O.) werden. Im Bemühen um Anknüpfung an einen relationalen Raumbegriff unterscheidet er zwischen »Trägerraum« (Räumlichkeit der materiellen Grundlage), den der Leser u.a. durch das Umblättern der Seiten konstituiere, und »Textraum«, dessen strukturierende Elemente, u.a. typographischer Art, die »raumkonstituierende Bewegung« (ebd., S. 66) des Lesers durch den Text koordinieren. Wie Frank nennt er den »Raum der erzählten Welt« und ergänzt den »metaphorischen Raum« (v.a. metaphorische Raumkonstruktionen).

stehen ist. Zudem schließen Gedichtanalysen immer auch die räumliche Gestaltung als graphische Dimension des Gedichts (vgl. Burdorf 2015: 177) ein.[6]

Im Folgenden wird ein Raumkonzept für die Analysen ausgeführt, das mit Blick auf das Textkorpus und im Zuge der Gedichtanalysen immer wieder überprüft und verfeinert wurde. Eine Spezifizierung und Erweiterung der für die Ebene Raum in der Lyrik nur vage angegebenen Aspekte – also mit oder ohne Bezugspunkte(n) in der Wirklichkeit sowie Gestaltungsmöglichkeiten und Funktionen (vgl. Ammon 2021: 499) – erfolgt über die Beschreibung der Verfahren literarischer Raumdarstellung in dem sich anschließenden Kapitel (4.1.2). Als konsensuell kann gelten, dass Raum neben Zeit, Handlung/Ereignis und Figuren ein konstitutiver Bestandteil der Diegese ist, diese Bestandteile ineinandergreifen, und dass die Raumdarstellung »eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung« (Hallet/Neumann 2009: 11) bildet. Um den Besonderheiten und Facetten der in den Gedichten von Maja Haderlap entworfenen Räume gerecht werden und Aussagen über eine Poetik treffen zu können, integriert das hier vorgestellte Konzept von Raum materielle und symbolische Komponenten sowie den Bezug des Raums zum sozialen Handeln und zur Wahrnehmung. Ausgangspunkt sind also die Raumformen in den Gedichten selbst und die zugrunde gelegten Raumkonzepte und -kategorien müssen eine Bestimmung und Erklärung des Dargestellten leisten.

Zunächst kann der Raum der fiktiven Welt als Umgebung von Figuren[7] bzw. von anthropomorphisierten Entitäten gelten und dies schließt »landscapes as well as friendly or inimical conditions (including climatic and atmospheric ones)« (Buchholz/Jahn 2005: 552) ein. Es gibt jedoch Gedichte, in denen keine Figuren vorkommen und der Raum beispielsweise allein durch die Art der Darstellung seiner Elemente zur symbolischen Veranschaulichung, etwa von Wandel und Vergänglichkeit, funktionalisiert wird. Zudem ist in Bezug auf Figuren in Gedichten zu prüfen, ob und inwiefern anthropomorphisierende Schilderungen eine Entität – wie etwa das eigenständig handelnde und empfindende Gedicht selbst – bereits zu einer Figur machen. Ob eine Entität als Figur identifiziert wird oder nicht, ist abhängig von Bedeu-

6 Burdorf (2021: 422) hat Aspekte der »räumlichen Entfaltungen und Umgebungen« für die Lyrik präzisiert und zu einer »topographischen Lyrikanalyse« ausgeweitet.

7 So bestimmbar in Anlehnung an eine Definition des *narrative space*: »At its most basic level, narrative space is the environment in which story-internal […] characters move about and live.« (Buchholz/Jahn 2005: 552). In leichter Abwandlung: »the physically existing environment in which characters live and move« (Ryan 2014: 797) und ausgeweitet: »Als Räume der erzählten Welt sollen aber nicht nur diejenigen Gegebenheiten gefasst werden, die tatsächlich zur Umgebung von Figuren werden, sondern auch solche, die es nach den Regeln der erzählten Welt werden könnten.« (Dennerlein 2009: 69).

tungszuschreibungen (vgl. Winko 2016: 72).[8] Zu Räumen als Umgebungen zu zählen sind mit Blick auf die Gedichte von Haderlap etwa als Stadt oder Landschaft ausgestaltete Räume, von denen viele durch Toponymika im Titel (*venezia, košuta*) explizit bezeichnet sind, aber auch durch Konkreta angezeigte Räume,[9] wie z.B. im Gedichttitel *home*, mit dem ein spezifisches Konzept aufgerufen ist. Einzuschließen sind die Bestandteile des jeweiligen Raums, die zu seiner »choreographische[n] Konstitution« (Nitsch 2015: 31) herangezogen werden, wie im Falle von Landschaften z.B. Weide, Berg, Fluss sowie Naturerscheinungen, im Falle von Städten z.B. Palazzi und Gassen oder im Falle eines Gebäudes etwa Kammern, Flure, Wände u.v.m.

Der konkrete Raum kann durch physische, besonders häufig mit Bedeutung belegte Eigenschaften näher bestimmt sein, wie etwa die Unterscheidung von innen und außen, die Begrenzung, die dreidimensionale Ausdehnung sowie das sich aus der Position des Menschen im Raum ergebende zentrale Gegensatzpaar ›hier – dort‹ (vgl. Dennerlein 2011: 161). In literarischen Texten erweist sich diese der Container-Metapher verhaftete Raumvorstellung in der ihr inhärenten Ambivalenz als wirkmächtig, wenn z.B. ein bedeutungstragender Kontrast zwischen einem Innen und einem Außen hergestellt wird, der wiederum für »the closed versus the open, containment versus freedom, and passivity versus activity« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 22) stehen kann. Die Vorstellung vom Raum, der wie ein Behälter die Dinge und Lebewesen umschließt, stammt aus der Antike und wurde von Einstein als ›Container‹ verbildlicht (vgl. Löw 2019: 24).[10] In literarischen Entwürfen ist die Container-Metapher vor allem »a powerful way to express a sense of place« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 19). Entscheidend ist also darüber hinaus, dass sich der Raum in voneinander

8 Zu Techniken der Figurenkonstitution in der Lyrik auf Basis narratologischer Ansätze siehe Winko (2016: 66–69). Eine Figur wird bestimmt »als mentales Modell eines Menschen in einer erzählten Welt« und »aufgebaut im Zusammenspiel zwischen den Informationen, die der Text gibt, und dem Weltwissen, das Leser einbringen« (ebd., S. 66f.). Als Figur gilt »a text- or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like.« (Jannidis 2014: 30) Menschenähnlichkeit müsse durch mindestens eines der folgenden Merkmale erzeugt werden: eine entsprechende äußere Erscheinung, intentionales Handeln, Sprache und psychisches Innenleben (Winko 2016: 66).

9 Zu den expliziten Bezeichnungsmöglichkeiten von Räumen der erzählten Welt zählt Dennerlein (2009: 77) neben Toponymika mit ihrer Beschränkung auf genuin geographische Räume bzw. Namen für topographische Objekte auch Eigennamen (»Blaues Schloss«), Gattungsbezeichnungen (»Staat«, Bezeichnungen für Innenräume wie »Speicher«), Deiktika (»hier«, »da«, »dort«) und nicht weiter spezifizierbare Konkreta (»außen«, »innen«, »Heimat«, »Fremde«, »das Zuhause«, »das Dunkle«).

10 Als ›absolutistisch‹ wird sie diese Raumvorstellung mit Blick auf das Postulat einer absoluten Zeit und eines absoluten Raums von Isaac Newton bezeichnet. Letzteren definiert er in seiner Mechanik 1687 wie folgt: »Der absolute Raum, der aufgrund seiner Natur ohne Beziehung zu irgendetwas außer ihm existiert, bleibt sich immer gleich und unbeweglich« (zit.n. Löw 2019: 25).

unterscheidbare Raumsegmente auffächern lässt (vgl. Haupt 2004: 78) und dass verschiedenartige Relationierungen dieser Teilräume und räumlicher Elemente Aufschluss über die Semantisierung des Raums geben. Ist eine Opposition wie ›innen – außen‹ erkennbar, ist nach dem topologisch-strukturalistischen Raumentwurf von Lotman darauf zu achten, ob und wie sie topographisch konkretisiert und semantisch gefüllt ist, denn »hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos.« (Lotman 1972: 330) Damit stellt er heraus, dass der Raum in der Literatur »mehr ist als eine Beschreibung […] des dekorativen Hintergrunds« (ebd., S. 329) und aus der »Sprache räumlicher Relationen« hervorgeht, die er »als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit« (ebd., S. 313) und Modellierung von Welt versteht.

Betrachtet man den Raum in seinen Unterteilungen, »in terms of the partitions, both natural and cultural« (Ryan 2014: 805), rückt die Grenze als topologisches Merkmal des Raums und als Phänomen in den Fokus und wird zu einem zentralen Element seiner Semantisierung und Funktionalisierung. Grenzen können sich auf unterschiedliche Weise in literarischen Texten manifestieren, auch als von Figuren imaginierte oder empfundene Grenzen (vgl. Haupt 2004: 78). Topographisch konkretisiert können sie etwa in Form von Wänden, politischen Grenzen, Flüssen etc. vorkommen oder auch »in terms of the openings and passageways« (Ryan 2014: 805), z.B. als Türen, Fenster, Brücken etc. Folglich sind Grenzen in ihren unterschiedlichen Ausprägungen, in ihrer Inszenierung – etwa als feststehend oder durchlässig und überwindbar –, ihrem Status (vgl. Krah 2018: 92) und nicht zuletzt in Bildern ihrer (imaginären) Überschreitung oder Auflösung (vgl. Anz 2007: 119) in den Blick zu nehmen. Grenzen können als geographisch-politische Entitäten in Form von Trennlinien oder Zonen[11] vorkommen, in metaphorischen Bedeutungen erscheinen, etwa als Schwelle, als (liminale) Übertritts-, Übergangs- und Zwischenräume,[12] oder auch als Reflexionsfiguren fungieren.

Als konkrete Erscheinungsformen bilden Räume also die Umgebung, in der sich Figuren aufhalten und bewegen, »gleichzeitig bilden sie als abstrakte Beschreibungskategorien den Träger, der eine Anlagerung semantischer Mehrwerte erlaubt.« (Krah 2018: 74) Insbesondere explizite Bezeichnungen von Räumen durch Toponymika, die »ein (meist identifizierbares) realweltliches Pendant« (Spörl 2006:

11 Diese beiden Konzeptualisierungen der Grenze als geographisch-politische Entität präzisiert Fludernik (1999: 99) wie folgt: als Trennlinie mit einer grundlegenden Trennung von dem, was diesseits und dem, was jenseits der Linie liegt, sowie als Zone, »die sowohl überschritten wie auch als eigener Seinsbereich« und als »eigenberechtigte topologische Größe mit Ausdehnung« aufgefasst werden kann.

12 Für einen Überblick über theoretische Modellierungen von Grenz(raum)konzepten als literatur- und kulturwissenschaftliche Konzeptionen von Liminalität siehe Parr (2008).

352) haben und mitunter sozial, historisch, kulturell vorbesetzt sind, rücken darüber hinaus Raum als »an object of representation« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 1) und damit näher zu bestimmende Beziehungen und Strategien der Bezugnahmen zwischen literarischen Raumentwürfen und außertextuellen, realweltlichen Orten und Räumen in den Fokus. Dies ist der »*kulturell referentialisierende[-]* Aspekt topographischer Räume« (Krah 2018: 93, Herv. i.O.): über soziales, geschichtliches und kulturelles Wissen kann »deren Konnotationspotential im Text und für den Text funktionalisiert« werden (ebd.).

Ergänzend zu konkreten Räumen der fiktiven Welt soll die Kategorie der imaginierten Räume in unterschiedlichen Ausprägungen angesetzt werden. Darunter zu fassen sind vor allem »projizierte Orte«, die dadurch bestimmt sind, dass Figuren sie in ihrer Imagination aufrufen und folglich nicht an ihnen präsent sind (Piatti 2014: 87). Sie werden also »von den Figuren nicht als Schauplätze ›betreten‹ und ›benutzt‹, sondern im Modus von Traum, Erinnerung oder Sehnsucht […] eingeblendet« (ebd., S. 84)[13] oder insgesamt als ge- oder erträumte, ersehnte etc. markiert wie das imaginierte »land« im Gedicht *träumende sprache* (lt, 29). Es kann sich dabei z.B. um Orte der Kindheit, denen die Aura der Kindheit besondere Qualitäten verleiht, handeln (vgl. Piatti 2014: 84). Die Übergänge zwischen konkreten und imaginierten Räumen können im Falle von Einblendungen eines projizierten Ortes fließend sein. Am Beispiel der projizierten Orte lässt sich auch die Interdependenz der Kategorien Raum und Zeit in der literarischen Darstellung von Erinnerung veranschaulichen. So ist Erinnerung nicht nur als Modus anzusehen, in dem Raumimaginationen von Figuren präsentiert werden können, sondern es ist auch zu fragen, welche Funktionen die Raumdarstellung für die Inszenierung des Erinnerns erfüllen kann (vgl. Basseler/Birke 2005: 130). Wenn z.B. eine Figur an einen Ort kommt, an dem sie früher schon einmal war und sich an jene Zeit erinnert, dient die Raumdarstellung als »Scharnier zwischen zwei Zeitebenen« – der Raum wird zum Auslöser für Erinnerung und »die räumliche Erfahrung wird in eine zeitliche übersetzt.« (Ebd., S. 131) Hier ist darauf zu achten, wie dieses Scharnier, z.B. als Durchdringungen oder Über- bzw. Ineinanderblendungen von Vergangenem und Gegenwärtigem, auch graphisch oder in grammatischen Strukturen[14] zum Ausdruck kommt,

13 So bestimmt in Anlehnung an Lutwack (1984: 28), der von »place imagery« spricht, von »evocations of places in the […] consciousness of characters«, als einer nicht mit »*setting*« zu fassenden Kategorie (ebd., Herv. i.O.). In dieser Studie verwende ich den Oberbegriff ›imaginierte Räume‹, um deren Gebundenheit an die Imaginationsleistung einer Figur zu betonen, und bevorzuge ihn gegenüber dem ebenfalls gebräuchlichen Begriff des imaginären Raums, den z.B. Frank (2017: 72) für einen solchen Raum verwendet, der »nur in der Vorstellungswelt der Figuren entsteht.«

14 Burdorf (2015: 177) unterscheidet in der Analyse der gedichtinternen Raum-Zeit-Struktur u.a. a) die graphische und b) die grammatische Struktur. Im Hinblick auf a) sei zu untersuchen, inwiefern die räumliche Dimension, das geschriebene und gedruckte Gedicht auf einem Blatt

etwa durch den Einsatz von Tempora, die im Gedicht »ein unentbehrliches Element zur Konstruktion von Zeitvorstellungen sind« (Burdorf 2015: 177). Die Gestaltung von »co-present time perspectives« (Neumann 2008: 336) ist ein wichtiges Mittel in der Verknüpfung von Raum- und Erinnerungsdarstellungen oder von unterschiedlichen Räumen und Zeiten im Sinne von »Chronotopoi«, die sich z.B. »aneinander anschließen, miteinander koexistieren, sich miteinander verflechten, einander ablösen« (Bachtin 2008 [1986]: 190) können. Der von Figuren in der Imagination, der Erinnerung aufgerufene und damit der projizierte Ort wird zugleich durch die Erinnerung hergestellt.

Gerade vornehmlich im Modus von Traum und Sehnsucht imaginierte Räume können auch »eigengesetzliche Raumkonstruktionen« (Gerok-Reiter/Hammer 2015: 493) sein. Es sind mitunter phantastische Räume oder fiktive Orte mit eigenen Raum- und Zeitverhältnissen, »die weder physikalisch, mathematisch, noch geographisch belegbar und darstellbar sind.« (Sasse 2010: 298) In solchen Raumentwürfen können dann auch konkret-räumliche Eigenschaften wie ›Begrenztheit‹ etc. imaginativ außer Kraft gesetzt sein und der Raum kann z.B. als utopischer Raum, als Gegen- oder Möglichkeitsraum erscheinen. Facetten von Räumen werden also auch über ihre »*Modalisierung*« (Krah 2018: 96, Herv. i.O.) reguliert. So kann ein Raum »als ›real‹ gesetzt sein, er kann einen anderen Modus seines Realitätsstatus erhalten: als ›imaginiert‹, ›geträumt‹, ›erinnert‹, oder dies kann bewusst uneindeutig gehalten werden.« (Ebd.) Ähnlich differenziert Dennerlein (2009: 129) Raum nach dem »Modus seiner Existenz« und nimmt darüber zudem, wie Piatti, eine Abgrenzung zu einem Schauplatz vor. Sie unterscheidet zwischen einem faktischen Existenzmodus und einem kontrafaktischen, hypothetischen, konditionalen oder rein subjektiven Modus. Zu letzterem zählt sie eben Räume, die nur in der subjektiven Vorstellung einer Figur existieren, somit keine tatsächlich existierende räumliche Gegebenheit in der fiktionalen Welt und folglich auch kein Schauplatz sind (ebd.).[15] Diese Unterscheidungen verdeutlichen die Problematik einer verengenden Gleichsetzung von Raum und Schauplatz (vgl. Haupt 2004: 69).

Zur weiteren Differenzierung ist zu berücksichtigen, dass Raum, vor allem rhetorisch oder auch poetologisch funktionalisiert, vorwiegend in seiner übertrage-

---

Papier, als Ausdrucksmittel genutzt und selbstreflexiv thematisiert wird. Zu b) zählt er die Verteilung der Wortarten, den Gebrauch der Tempora, räumlicher und zeitlicher Deiktika, Adverbien und Präpositionen, »durch welche die Verben und Substantive erst zu einem Vorstellungskontinuum verknüpft werden« (ebd.). Bei räumlich verwendeten Präpositionen sei zu unterscheiden, »ob ein fester Ort oder eine Bewegung dargestellt wird.« (Ebd.)

15 Ryan (2014: 798, Herv. i.O.) fasst die von Figuren konstruierten Räume als kontrafaktische Welten und differenziert sie unter der Bezeichnung *narrative universe*. Als Unterkategorie des *narrative space* versteht sie darunter »the world (in the spatio-temporal sense of the term) presented as actual by the text, plus all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies.«

nen Bedeutung in Form metaphorischer, metonymischer und symbolischer Bedeutungsbeziehungen konstruiert sein kann (vgl. Dennerlein 2011: 162), wie es sich etwa in dem Gedichttitel *haus der alten sprache* (lt, 27) schon andeutet. Hier werden durch den genitivischen Anschluss »der alten sprache« an das »haus« zwei verschiedene, aber bildliche und sachliche Ähnlichkeiten aufweisende Vorstellungsbereiche zueinander in Beziehung gesetzt und eine metaphorische Lesart des darüber aufgerufenen Raums angeregt (vgl. Dennerlein 2011: 162). Diese Dimension wird auch unter dem Begriff der metaphorischen Räume subsumiert. Krah (2018: 94) fasst darunter »die uneigentliche Verwendung von Räumen/räumlichen Kategorien, um mithilfe dieser rhetorischen Strategien nicht-räumliche Sachverhalte zu beschreiben bzw. den semantischen Implikationen des Vergleichs zu unterziehen«. Noch spezifischer ist darunter die Verwendung von räumlichen Metaphern, »which are not related to any actual locations, but rather serve to encode abstract concepts like belongingness, communication or writing within spatial terms« (Bronfen 1999: 4), zu verstehen. Diese Kategorie kennzeichnet somit Raumdarstellungen, »die nicht unmittelbar und primär auf konkret begehbare Räume verweisen« (vgl. Bronfen 1986: 168).[16] Allerdings ist von einem sich überschneidenden Zusammenwirken der Bedeutungsebenen von konkreten und übertragenen Räumlichkeiten in Texten auszugehen (vgl. ebd., S. 27). In seiner vorrangig übertragenen Bedeutung, also im eher funktionalen Sinn einer räumlichen Ver(sinn)bildlichung abstrakter Sachverhalte, Begriffe und Konzepte, wird Raum vor allem in einigen Gedichten der dritten Gruppe *langer transit* relevant, in denen über räumliche Tropen, Topoi und Memoria-Metaphern sowie über räumliche Strukturen, Bewegungen und Praktiken eigentlich Sprache(n) und Sprachlichkeit, sprachliche Übergänge oder auch das Gedicht und der Prozess des Schreibens selbst dargestellt und (metapoetisch) reflektiert werden. Hier ergeben sich Überschneidungen zu der Sprachreflexion, die als Verfahren literarischer Mehrsprachigkeit beschrieben wird. Radaelli (2014: 168) bezieht sie auf »selbstreflexive Stellen, die der eigenen – potentiellen oder repräsentierten, manifesten oder latenten – Mehrsprachigkeit des Textes gelten.« Es werde z.B. in Ansätzen eine Sprachtheorie formuliert, der Zusammenhang von Sprache und Denken befragt oder eine bestimmte sprachliche Erfahrung verallgemeinert (ebd.). Ob die raumbezogenen Informationen in den Gedichten als eigentliche oder übertragene Bedeutungen von Raum zu verstehen sind, lässt sich auch in Abhängigkeit von seiner jeweiligen dominanten Funktion bestimmen.

Raum in literarischen Texten ist somit kein statisches und neutrales »Hintergrundbild für das Auftreten der Figuren« (Haupt 2004: 69) und seine Bedeutung erschöpft sich nicht in der »representation of a world […] serving as container for existents and as location for events.« (Ryan 2014: 797) Der Raum kann, etwa durch die Dy-

16 Mit »*begehbarer Raum*« bezeichnet Bronfen (1999: 6, Herv. i.O.) »material spaces, which it is physically possible to enter into, inhabit and pass through.«

namisierung seiner Elemente wie einen »wiesenwirbel« (lt, 10), selbst als veränderlich und bewegt dargestellt werden und z.B. die Form fluider, transitorischer (Natur-)Räume oder Landschaften annehmen. Zur Dynamisierung des Raums tragen personifizierte Metaphern sowie die Verwendung einer Vielzahl an Verbformen und Richtungsadverbien bei (vgl. Haupt 2004: 74). Durch Veränderung und Bewegung ist Raum immer mit Zeit verknüpft und Bewegung ist die Kategorie, die Raum und Zeit bildet als »Eigenbewegung, Bewegtwerden und als Wahrnehmung von Bewegung« (Böhme 2005: XIV). Die Gestaltung von Landschaft, Natur und gegenständlicher Welt fungiert in vielfacher Hinsicht als Bedeutungsträger (vgl. Nünning 2009: 38). Kommen Figuren in Gedichten vor, kann Raum durch ihre Bewegungen, Praktiken und ihr Handeln angeeignet, erzeugt und modifiziert werden. Strukturiert ist der Raum auch durch die Perspektive eines wahrnehmenden, sich darin bewegenden Subjekts und räumliche Gegebenheiten werden in literarischen Texten vor allem durch Wahrnehmung gestaltet (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 10). Von Subjekten wahrgenommene, gestaltete und benutzte Räume sind immer mit Bedeutungszuweisungen verbunden (vgl. Würzbach 2001: 108). Dies gilt insbesondere für Orientierungen und Verortungsversuche von Figuren in Räumen, ihre Ausrichtung an oder Auslotung von bestimmten Räumen. Der Raum ist also auch in seinen vielfältigen Darstellungsweisen »in Beziehung auf raumerlebende, raumkonstituierende, raumdeutende, raumimaginierende Subjekte« (Lobsien 2013: 169) zu fassen – zu ergänzen ist die Zeit, also: Raum in Beziehung auf raum- und zeiterlebende Subjekte. Lamping (2021: 309) stellt im Hinblick auf »Zeit im Gedicht« heraus, dass Lyrik nicht nur von der Zeit spreche, sie reflektiere, sich auf eine Zeit beziehe oder von Zeitlichkeit handele, sondern auch ihr Erleben darstelle oder ausdrücke und damit der objektiven Seite der Zeit die subjektive hinzufüge. Schon Hoffmann (1978: 356) betont in seinen Ausführungen zur Interdependenz von Raum und Zeit in der Literatur, dass das »Zeiterleben« der Vermittlung durch den Raum bedarf, »da die Zeit keine eigene Substanz darstellt« und auch der Raum in seinem Erleben nicht ohne Zeit gegeben ist. Bedeutungen und Funktionen von Räumen in literarischen Texten sind eng mit Möglichkeiten ihrer Perspektivierung (siehe Kap. 4.1.2.3) verknüpft und manifestieren sich etwa im bedeutungsstiftenden funktionalen Zusammenspiel von Raum und Figuren, oft überlagert von kulturellen Vorstellungen (siehe Kap. 4.1.2.5).

Mit der Akzentuierung von Raum, Subjekt und Bewegung rückt stärker eine zweite, mit der Metapher des Raums als Beziehungsnetzwerk oder Relationsgefüge bezeichnete Raumvorstellung[17], die ebenfalls in literarischen Texten wirksam wird,

17 Dieses relativistische Raumkonzept wird vor allem mit Gottfried Wilhelm Leibniz in Verbindung gebracht. Er fasst Raum als die »›Ordnung des Koexistierenden‹ (›*spatium est ordo coexistendi*‹).« (Weichhardt 2018: 83, Herv. i.O.) Diesem Raumverständnis zufolge wird Raum aus der Anordnung der Dinge und Körper, ihrer Relationalität, abgeleitet: »Da sich diese Kör-

in den Blick: »While space as container is delimited by boundaries often imposed on the subject, space as a network is a dynamic system of relations that allows movement, and that is often actively created by the subject.« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 19) Perspektiven auf Raum in literarischen Texten erweitern sich im Rückgriff auf seine Neukonturierungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine soziale Konstruktion von Raum durch individuelles und soziales Handeln postulieren (vgl. Dünne 2021: 289). Betont wird die Wahrnehmung und Dynamisierung des Raums durch räumliche Beziehungen und Bewegungsformen (vgl. Bachmann-Medick 2009: 258). Im *spatial turn* verbindet sich der relationale Raumbegriff darüber hinaus mit der symbolischen Ebene der Raumrepräsentation sowie mit Verhältnissen und Verflechtungen von Raum und Macht (vgl. Bachmann-Medick 2010: 292).

Raum in literarischen Texten konstituiert sich also nicht nur in Beschreibungen von Dingen und Körpern im Raum sowie in der Wahrnehmung von Figuren, sondern auch in der Dynamik ihrer Bewegungen, in ihren räumlich situierten Praktiken (vgl. Härter 2018: 160). Mit den »*pratiques de l'espace*« (de Certeau 1990: 146, Herv. i.O.) finden Formen der Aneignung und Hervorbringung von Raum[18] Berücksichtigung. Die Kennzeichnung von Topographien als »Präfigurationen von Aktionen« (Böhme 2005: XIX) lässt sich insofern auf literarische Raumentwürfe übertragen, als die von Figuren aufgesuchten, evozierten oder imaginierten Räume individuelle Handlungen prästrukturieren, bestimmte Handlungsoptionen ermöglichen und andere verhindern (vgl. Hallet/Neumann 2009: 24). Konstitutiv ist somit auch das Verhältnis von räumlichen Strukturen bzw. Ordnungen und Handlungsspielräumen der Figuren.[19] Sie können »an eine Raumstelle gebannt« erscheinen oder »freie Durchquerungen vollführen« (Lobsien 2013: 165), Grenzen unterschiedlichster Art akzeptie-

---

per (Handlungen) immer in Bewegung befinden, sind auch die Räume in einen permanenten Veränderungsprozeß eingebunden.« (Löw 2019: 18) So geht »die Aktivität des Handelns unmittelbar mit der Produktion von Räumen einher.« (Ebd.)

18 Das Ineinander von Aneignung und Hervorbringung des Raums entwirft de Certeau in seiner Beschreibung urbaner Praktiken. Das Gehen in der Stadt definiert er im Vergleich mit einem Sprechakt als »espace d'énonciation« (de Certeau 1990: 148) und eine Funktion der Äußerung sei »un procès d'*appropriation* du système topographique« (ebd., Herv. i.O.). Der Gehende aktualisiere bestimmte Möglichkeiten der räumlichen Ordnung, die eine Reihe von Möglichkeiten und Verboten enthält: »Par là, il les fait être autant que paraître. Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres« (ebd., S. 149). De Certeau geht also von einer räumlichen Ordnung aus, betont aber die Umgangsweisen mit dem Raum, die durch Auswahl, Veränderungen, Potenzierungen von Möglichkeiten und Neuerfindungen (ebd.) gekennzeichnet sind. Diese Vorstellung einer Hervorbringung von Raum durch Praktiken ist – aufgrund der Korrelierung von Gehen und Erzählen – sowohl auf Bewegungsformen von Figuren in literarischen Texten übertragbar als auch auf den Prozess des Erzählens/Dichtens selbst.

19 Auch Löw (2019: 271) hebt, aus soziologischer Perspektive, hervor, dass Räumen sowohl eine Ordnungsdimension als auch eine Handlungsdimension innewohnt und sie sich »in der Wechselwirkung zwischen Struktur und Handeln konstituieren«.

ren oder zu überschreiten versuchen, sie können aber auch selbst Grenzziehungen vornehmen. Der Raum kann mit der Mobilität, aber auch mit der Immobilität der Figuren korrespondieren (vgl. Haupt 2004: 87).

In der Analyse der Gedichte von Haderlap ist das Augenmerk somit auch auf die Formen zu richten, die (figurale) Bewegungen und (raumbildende) Handlungen, Umgangsweisen mit dem Raum annehmen. Wie der Raum selbst, können Bewegungen zumeist nach ihrem Existenzmodus differenziert, wenn auch nicht immer eindeutig unterschieden werden: »Some movements are physical and actual, while others are the content of mental representations directed toward either the past (remembering) or the future (planning/fearing/projecting).« (Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 21) In vielen literarischen Texten wird der Prozess des Erinnerns auch durch die Bewegung einer Figur durch den Raum inszeniert (vgl. Basseler/Birke 2005: 133). Insbesondere Verortungsversuche von Figuren im Raum sind meist »mit orientierenden bzw. explorierenden Bewegungen verbunden […], mittels derer Räume aktiv in Anspruch genommen, vermessen und durchquert, Raumgrenzen ausgelotet und überschritten werden.« (Hallet/Neumann 2009: 21) Raumbildende und raumaneignende Handlungen der Figuren, wie etwa das Spuren der Wege und das Fährtenlegen (lt, 23) im Gedichtzyklus *karantanien*, sind in ihrer sinnstiftenden Funktion im Zusammenspiel mit kulturellen Vorstellungen zu betrachten (siehe Kap. 4.1.2.5).

Die Funktion des Raums als auch kultureller Sinnträger zeigt sich insbesondere in der Verknüpfung literarischer Raumentwürfe mit Erinnerungsdarstellungen, wie sie in vielen Gedichten von Maja Haderlap zu finden ist. So sind darin etwa architektonische Gedächtnismetaphern auszumachen. Ausgehend von der antiken Mnemotechnik lässt sich die Verkörperung des Gedächtnisses durch architektonische Komplexe als »Schritt von Räumen als mnemotechnischen *Medien* zu Gebäuden als *Symbolen* des Gedächtnisses« (A. Assmann 2018: 158, Herv. i.O.) nachvollziehen. In der Literatur fungieren Räume wie Gebäude oder Gebäudeteile nicht nur »als Abrufreiz für individuelle Erinnerungen […], sondern auch an historische Epochen oder Ereignisse, die im kollektiven Gedächtnis gespeichert sind« (Gymnich 2003: 45). Während sich Erinnern als ein Prozess mit Erinnerungen als dessen Ergebnis konzipieren lässt, ist unter Gedächtnis eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur (vgl. Erll 2011: 7) und, in organischer Hinsicht, die Voraussetzung für das Erinnern, für »die Tätigkeit des Zurückblickens auf vergangene Ereignisse« (A. Assmann 2017: 182) zu verstehen. Eine weitere Unterscheidung der Begriffe ist über ihre »Zeitstruktur« (ebd.) möglich. So ist das in der Gegenwart stattfindende Erinnern »immer verkörpert und an ein lebendiges Bewusstsein gebunden«, durch Wiederholungen ist es immer wieder neu hervorzubringen (ebd.) oder auch auszuhandeln. Der Begriff der Erinnerung verbindet sich also mit einer Dynamik und betont »diejenigen Praktiken, welche eine Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit erst herstellen« (Langenohl 2020: 105). Der Begriff ›Gedächtnis‹ ist hingegen neben seiner organischen Bedeutung auch »Produkt und Sammelbegriff für Erinnerun-

gen, die in dieser Weise zusammengefasst und objektiviert werden«, und entspricht in dieser Hinsicht metaphorisch einem »Daten-Speicher«, mit dem Informationen auf Dauer gestellt werden können (A. Assmann 2017: 182). Des Weiteren ist das individuelle Gedächtnis nicht nur neuromental, sondern, durch unsere »Interaktion mit unserer sozialen und materialen Außenwelt« (J. Assmann 2011: 233), auch sozial und kulturell geprägt. Hinsichtlich des kollektiven Gedächtnisses ist wiederum zu betonen, dass vor allem Gruppen »wie Ethnien, Nationen und Staaten […] kein Gedächtnis *haben*, sondern sich eines *machen*« und dazu auf symbolische Medien wie Texte und Bilder zurückgreifen (A. Assmann 2017: 189, Herv. i.O.). Literarische Darstellungen kollektiver Erinnerungsprozesse, etwa in Form von Selbsterzählungen, verdeutlichen, »how […] groups remember their past and how they construct identities on the basis of the recollected memories.« (Neumann 2008: 333) Dazu werden bestimmte Techniken eingesetzt, z.B. intertextuelle Referenzen auf die materielle Dimension der Erinnerungskultur, wobei gerade Anspielungen auf Mythen suggerieren können: »fact and fiction intermingle in cultural memory« (ebd., S. 339). In Gedichten können Sprecher als Repräsentanten einer bestimmten Erinnerungskultur erscheinen (ebd., S. 340).

Solche Erinnerungsdarstellungen richten sich häufig auf referentiell konkretisierte Orte. Neben Gebäuden fungieren auch Orte oder Landschaften, die von der jeweiligen »Erinnerungsgemeinschaft mit bestimmten Vergangenheitsversionen assoziiert werden«, als Abrufhinweise des kollektiven Gedächtnisses (Erll 2011: 153). Dinge wie Landschaften »interagieren […] mit unserem Gedächtnis, indem sie Erinnerung auslösen, die wir durch unseren Umgang mit ihnen in sie investiert haben.« (J. Assmann 2011: 233) Orte werden unter anderem durch die sinnstiftende Verknüpfung mit bestimmten Handlungen symbolisch angeeignet und aufgeladen und somit »zur Repräsentation, zum Anlass oder Stütze der Erinnerung, ohne die erinnerten Gehalte selbst aufzuweisen oder aufzuzeigen.« (Werlen 2008: 382)

In ihrer »Konkretheit und Unverwechselbarkeit« sind Orte überdies als »Form der Verdichtung und Vergegenständlichung von Geschichte« (A. Assmann 2009: 16) von Interesse, wobei Geschichte und Gedächtnis ineinander übergehen. Auf diesen Aspekt bezieht sich Maja Haderlap selbst, wie in Kapitel 3.2.4. herausgestellt, in der Kommentierung der Erinnerungsdarstellungen in ihrem Roman *Engel des Vergessens*. Die Herstellung von (imaginierten) Erinnerungsräumen über spezifische Orte sowie die Evokation, Imagination und Bestimmung der Orte durch ihre Geschichte(n) erweist sich auch in einigen Gedichten aus dem Band *langer transit* als zentral. An den Orten hafte, wie Assmann (2009: 16) ausführt, ihre Geschichte und sei an ihnen weiterhin ablesbar. Damit verbindet sich die Vorstellung von Orten »als greifbare Träger von Zeichen und Spuren, die […] verworfen oder entziffert, markiert oder negiert, vergessen oder erinnert werden« und es sind solche Spuren und Zeichen, die »zum Gegenstand von Symbolbildungen und Narrationen« (ebd., S. 17) sowie von Imaginationen werden.

Des Weiteren kommt Orten eine zentrale Bedeutung in der Konstruktion kultureller Erinnerungsräume zu, indem sie die Erinnerung festigen, durch ihre lokale Verankerung im Boden beglaubigen und zudem eine Kontinuität der Dauer verkörpern (vgl. A. Assmann 2018: 299). Schon Maurice Halbwachs hat herausgestellt, dass das kollektive Gedächtnis nicht nur auf *cadres sociaux*[20], innerhalb derer Gruppen ihre Erinnerungen fixieren und teilen, angewiesen ist, sondern auch auf einen »cadre spatial« (Halbwachs 1950: 130). Damit erfüllen Orte eine wichtige Funktion für Gruppen, die sich als solche konsolidieren wollen (J. Assmann 2007: 39). Sie schaffen und sichern sich Orte als »Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung. Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung.« (Ebd.) Daran anschließend sind Mnemotope präzise zu fassen als

> »Landschaften oder Stadträume, die entweder als ganze oder hinsichtlich einzelner Bestandteile den identitätsstiftenden Vergangenheitsbezug einer Gruppe oder Kultur sichtbar machen bzw. zu etablieren und aufrechtzuerhalten helfen.« (Pethes 2015: 196)

Und schließlich manifestiert sich der Bezug von Raum und Erinnerung in literarischen Texten – besonders augenfällig im Gedichtzyklus *karantanien* von Maja Haderlap – in der Vorführung raumbezogener Erinnerungs- und Erzählpraktiken und damit verbundener (kultureller) Sinn- und Identitätskonstruktionen. Zu berücksichtigen ist, dass gerade Orte und Landschaften auch mit divergenten Vergangenheitsversionen unterschiedlicher Gruppen assoziiert werden können, in denen mitunter nebeneinander existierende, einander überlagernde, konkurrierende oder vielstimmige Semantisierungen der jeweils Erinnernden hervortreten. Infolgedessen ist das Augenmerk auch auf konkrete raumbezogene (Erinnerungs-)Praktiken der Figuren zu legen, denn welche Bedeutungen z. B. einem Ort oder einzelnen räumlichen Elementen zugewiesen werden, ist »Ergebnis und Ausdruck praktischer Aneignung« (Werlen 2017: 370) und auch dynamischer Verhandlung. In den Fokus rückt das Performative: »collective memory is constantly ›in the works‹« (Rigney 2008: 345).

Die *literarische* Semantisierung von Räumen wird also auch zu einer konstitutiven Strategie, um den Zusammenhang von Identität und Erinnern zu inszenieren (Neumann 2005a: 194) und zum Gegenstand expliziter Reflexionen oder impliziter Darstellungen zu machen (vgl. Neumann 2008: 333). Darüber hinaus ermöglicht sie es, (kulturell) präfigurierte Raumvorstellungen und Raum(be)deutungen in Frage zu stellen, zu modifizieren, neu zu erfinden oder die Herstellung, den (Re-)Konstruktionscharakter von Erinnerungsräumen und mit bestimmten Räumen assoziierten Vergangenheitsversionen auszuleuchten. Auf diese Weise wird Raum »in

20 Die Erstausgabe des Buches *Les cadres sociaux de la mémoire* von Maurice Halbwachs erschien 1925.

seiner Kulturalität, Historizität und Relativität zum Gegenstand literarischer Darstellung« (Hallet 2009: 83).

In diesen Ausführungen zu einem mehrere Komponenten integrierenden Raumkonzept sind bereits unterschiedliche literarische Verfahren seiner Darstellung und Semantisierung angeklungen, die im folgenden Kapitel systematisiert und beschrieben werden.

4.1.2 Verfahren literarischer Raumdarstellung

Angesichts der Vielfalt möglicher Formen ist Raumdarstellung möglichst weit zu definieren als »ein Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaften, Naturerscheinungen und Gegenständen« (Nünning 2009: 33). Der Raum kann durch den Sprecher bzw. Erzähler oder durch Figuren vermittelt, er kann durch Bildlichkeit bzw. Tropen, Evokationen,[21] Schilderungen, Beschreibungen, vor allem durch Wahrnehmung oder auch durch die Einbindung in Reflexionen gestaltet werden (vgl. Nünning 2009: 45; Dennerlein 2009: 115). Er kann durch Bezugnahmen auf außertextuelle – lebensweltliche, historische, geographische – Räume und darüber hinaus auf räumliche Elemente oder Räume anderer Texträume sowie auf Diskurse konzipiert sein. Darüber hinaus kann er primär durch die Bewegung von Figuren bzw. anthropomorphisierten Entitäten erzeugt werden. Der Raum selbst kann über seine Elemente als beweglich, transitorisch und fluid entworfen sein. Er kann als Auslöser von Erinnerungen fungieren und für die Erinnerungsinszenierung funktionalisiert werden. Er kann als ›real‹ oder im Modus von Traum, Sehnsucht und Erinnerung imaginiert erscheinen. Er kann metaphorisiert, allegorisiert werden oder ihm kann ein Symbolwert zukommen u.v.m.

Angesichts dieser Vielzahl an Möglichkeiten kann ein systematischer Analysezugang über zentrale Verfahren, die in der literarischen Raumdarstellung zusammenwirken, erfolgen. Dies sind: Referentialisierung, Kombination bzw. Konfiguration und Perspektivierung. Auf ihnen basierend und eng mit ihnen verbunden lassen sich Hypothesen zur Semantisierung und Funktionalisierung des Raums anschließen (vgl. Nünning 2009: 46). Aufgrund ihres Zusammenspiels sind diese Verfahren nicht klar voneinander abzugrenzen, jedoch fokussiert ihre Benennung jeweils auf spezifische Aspekte. Referentialisierung betrifft die Bezugssysteme, aus denen die ausgewählten Räume und räumlichen Elemente im Repertoire eines Textes stammen sowie die Techniken und Strategien der Bezugnahmen auf diese Räume und Elemente. Kombination und Konfiguration bezeichnen die Anordnung und

21 Mit Detering (2009: 42) ist unter Evokation »eine rezeptionssteuernde konnotativ-suggestive Implikation […] im Unterschied zu einer expliziten Schilderung« zu verstehen.

die (sinnstiftende) innertextuelle Relationierung der selegierten Räume und Elemente zu einem (neuen) Ganzen. Zentral für die Raumdarstellung sind weiter verschiedene Möglichkeiten der Perspektivierung der jeweiligen Räume, die sich nach unterschiedlichen Manifestationen von Perspektive unterscheiden lassen. Darauf aufbauend lässt sich die Frage nach der Semantisierung der Räume, nach ihrer semantischen Konstitution und ihrer jeweiligen Bedeutung im Gesamtzusammenhang der Gedichte und auch innerhalb der Gedichtgruppen stellen. Die Bedeutung eines Raums lässt sich in Verbindung mit seiner Funktionalisierung beschreiben. Darunter sind die »bedeutungsschaffenden Funktionen« (Würzbach 2001: 121) des Raums bzw. die »sinnerzeugende[-] Funktion« (Benz/Dennerlein 2016: 13), die dem Raum im Zusammenspiel mit anderen Elementen wie den Figuren, aber auch mit kulturellen Vorstellungen oder in Bezug auf die Poetologie zukommt, zu verstehen.

4.1.2.1 Referentialisierung

Explizite Referenzen auf real existierende Orte oder unspezifische Raumgestaltungen, die sich einer direkten Referentialisierung entziehen, zählen zu den elementaren Verfahren der Raumdarstellung. In der Analyse können solche Bezugnahmen auf Räume im Rahmen der Selektionsentscheidungen betrachtet und der paradigmatischen Analyseachse der Selektion (Nünning 2009: 39) zugeordnet werden.[22] Zu untersuchen ist, welche Räume und räumlichen Entitäten im Repertoire eines Textes enthalten sind und aus welchen Bezugssystemen, außertextuell und intertextuell, sie ausgewählt wurden. Möglichkeiten der Referentialisierung erschöpfen sich also nicht in graduell unterschiedlich ausgeprägten Verweisen auf den Georaum, auf eine räumliche Realität als Bezugspunkt literarisierter Räume (vgl. Piatti 2008: 23). Konkrete Inhalte der außertextuellen Referenzen sind vielfältig, sie können sich »potentiell auf die Gesamtheit aller ›Realien‹ beziehen […], die zu den mit ›Räumen, Landschaften und Objekte‹ bezeichneten Konstituenten gegenwärtiger oder vergangener Wirklichkeitsmodelle gehören.« (Nünning 2009: 40) Damit verbindet sich die am Einzeltext zu bestimmende Frage, welche Funktion realen Elementen in der literarischen Raumdarstellung zukommt (vgl. Martínez 2014: 64). Zur Raumkonstitution werden darüber hinaus intertextuelle, interdiskursive und intermediale Referenzen eingesetzt.

22 In Anlehnung an ein Modell von Nünning, das er zunächst für die Analyse der Geschichtsdarstellung in narrativ-fiktionalen Texten theoretisch ausgearbeitet (Nünning 1995) und für die Analyse literarischer Raumdarstellung adaptiert hat. Er unterscheidet zwischen der paradigmatischen Achse der Selektion, der syntagmatischen Achse der Kombination bzw. Konfiguration sowie der diskursiven Achse der Perspektivierung (Nünning 2009: 39).

Geographische Referentialisierung

Es ist dem *topographical turn* zuzuschreiben, dass Orte in der Literaturtheorie »nicht mehr nur als narrative Figuren oder Topoi, sondern auch als konkrete, geographisch identifizierbare Orte« (Weigel 2004: 239) Beachtung finden. Die theoretisch gestützte Neuentdeckung von Räumlichkeit und Örtlichkeit beförderte eine »Aufwertung realer Räume, als Thema, aber auch als Bedingungsumfeld literarischer Texte« (Bachmann-Medick 2010: 310) verbunden mit Repräsentationen im Sinne von »Topographie als (Be-)Schreiben von Raum« (ebd.).[23] Es haben sich eigenständige Ansätze wie Literaturgeographie, Literaturkartographie und Geopoetik[24] herausgebildet, die nicht zuletzt auch zu einer Ausdifferenzierung möglicher Referentialisierungstechniken und -strategien beigetragen haben.

Wie literarische Räume referentiell konstituiert werden können, veranschaulicht Mahler (1999: 14–16) am Beispiel narrativer und lyrischer Texte über die Stadt. Unter Referentialisierung versteht er »die explizite Herstellung eines Text-Welt-Bezugs« (ebd., S. 14) in Form eines Verweises auf einen extratextuellen Gegenstand, auf einen bekannten Ort der Lebenswelt. Dies geschieht, oft paratextuell im Titel oder auch am Textanfang, über die direkte Benennung konkreter ›ganzer‹ Orte und/oder metonymisch über Teilreferenzen (ebd.) und wird auch als »geographische Lokalisierung« (Nitsch 2015: 31) bezeichnet. Sie stellt eine der »textstrategisch wirksamsten Konstitutionstechniken« (Mahler 1999: 14) des Raums dar. Die referentielle Raumkonstitution durch das Abrufen von »als bekannt vorausgesetzten und voraussetzbaren Teilelementen«, z.B. Bauwerken, Naturbesonderheiten, Sehenswürdigkeiten und Wahrzeichen eines Ortes, wird auch als »prototypisch« bezeichnet (ebd., S. 15). Angewendet auf ein Gedicht von Maja Haderlap wird z.B. ein Text-Triest[25] zunächst über die direkte mehrsprachige Benennung der Stadt im Titel *trieste trst triest* und metonymisch über Teilreferenzen, wie »die bora« (lt, 8) als Naturbesonderheit, zu einem lebensweltlich bekannten Ort konkretisiert. –

23 Bezogen auf die Bildung aus den griechischen Worten *topos*, Ort, und *graphein*, schreiben (vgl. Miller 1995: 3).

24 Als Gemeinsamkeit dieser Ansätze ist der Umgang mit literarischen Texten, die sich auf eine bestehende Landschaft, Region oder Stadt beziehen, zu nennen (vgl. Piatti 2014: 84). Literaturgeographie befasst sich z.B. mit einzelnen Schreibenden und ›ihren‹ Orten oder zielt auf eine räumlich organisierte Literaturgeschichte durch die Erstellung von Literaturatlanten (vgl. Piatti 2015: 227). Literaturkartographie beschäftigt sich mit der Kartierung von Literatur und ist somit »*kartengestützte* Literaturgeographie« (ebd., S. 228, Herv. i.O.). Und Geopoetik fragt laut Sasse (2010: 305) historisch und systematisch nach dem Verhältnis von Wahrnehmung und Konstruktion geographischer Räume in der Literatur.

25 Der Begriff ›Text-Triest‹ ist an Mahler (1999: 12) angelehnt. Er unterscheidet zwischen Stadttexten und Textstädten. Erstere sind »Texte, in denen die Stadt ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenzen abgestütztes – dominantes Thema ist«. Der Begriff ›Textstadt‹ bezeichne hingegen die Herstellung der jeweiligen Stadt durch den Text über »die Kraft des Imaginierens«, sodass »Stadttexte im Grunde immer nur Textstädte modellieren«.

Ein Beiname der Stadt Triest lautet *Città della bora*, zugleich ist das meteorologische Phänomen der Bora ein Topos des Stadtdiskurses und in der Triester Naturlyrik (vgl. Schneider 2003: 75). Ein Gedichttitel wie *trieste trst triest* deutet zudem darauf hin, dass auch die Art der sprachlichen Realisierung der Toponymika eine Rolle spielt und bedeutungsstiftend sein kann, wie hier eben mehrsprachig bzw. in mehreren Sprachen.

Aber wann kann eine Referenz als prototypisch gelten? Was heißt im Hinblick auf Teilelemente als bekannt vorausgesetzt und voraussetzbar? Bei wem, wo und in welcher Hinsicht? Wie Weich (1999: 37) am Beispiel von Paris im 20. Jahrhundert argumentiert, sei entscheidend, welches breitenwirksame und prägende Image sich durch habitualisierte und verfestigte Bedeutungskomponenten um eine Stadt herausgebildet hat. Dieses kann dann in Gedichten über prototypische Elemente aufgerufen, aktualisiert, fortgeschrieben oder auch spielerisch und distanziert-ironisch in Szene gesetzt werden. In den Gedichten von Maja Haderlap kommen dieser Bestimmung zufolge nur wenige als prototypisch zu bezeichnende Teilreferenzen vor. In den untersuchten Gedichtgruppen gibt es aber auch nur drei Gedichte, die mittels Toponymika auf real existierende Städte referieren: neben dem schon erwähnten *trieste trst triest* zählen dazu noch das Gedicht *venezia* und das Gedicht *piran*. Wichtig ist der Hinweis auf die Möglichkeit einer spielerischen Inszenierung über das prägende Image einer Stadt, z.B. mit Bezug zu Venedig-Topoi, wie sie auch in und durch Literatur entstehen und vermittelt werden. Dies betrifft somit Schnittstellen von Referentialisierung, Intertextualität und Konfiguration.

Zu den wichtigsten Möglichkeiten der Herstellung, aber auch der Verunklarung von Referenz zählt also die Toponymie. Diesbezüglich kann nicht nur die Nennung realer Ortsnamen, sondern auch die Verweigerung einer expliziten Referentialisierung bedeutungstragend sein. So sei laut Burdorf (2015: 178) Husum, die Heimatstadt von Theodor Storm, als Anlass und Motivspender des Gedichts *Die Stadt* auszumachen, doch gerade durch die Nicht-Nennung des Namens erhalte das Gedicht »bei aller Intimität, die das sprechende Ich des Gedichts zu seinem Gegenstand herstellt, eine allgemeingültige, über die einzelne Stadt hinausreichende Bedeutung.«

Zudem ist auch der Grad der Referentialität genauer bestimmbar, wobei die Skala literarischer Lokalisierungsmöglichkeiten »von realistisch gezeichneten Schauplätzen mit hohem Wiedererkennungswert bis hin zu gänzlich imaginären Handlungsräumen« (Piatti 2015: 228) reicht. So können Bezüge zu einem Georaum durch eine detaillierte Beschreibung bestehender Orte oder die Gestaltung einer Landschaft als wiedererkennbare besonders betont werden, um dem Raum »einen authentischen Charakter« (Piatti 2008: 123) zu verleihen. Sie dienen dann auch dazu, einen »*effet de réel*«, eine »*illusion référentielle*« (Barthes 1968b: 88, Herv. i.O.) zu erzeugen. Über Realia aufgerufene Referenzen, z.B. Zusätze zu einem Gedichttitel in Form von Ortsnamen und Zeitangaben, können jedoch unterschiedlich eingesetzt werden (vgl. Burdorf 2015: 178). So knüpfen Toponymika in Gedichten

bisweilen, etwa in Rilkes *In einem fremden Park. Borgeby-Gård* (1906), an raumzeitliche Gegebenheiten an, sie werden aber »nur als Ausgangspunkt weitreichender poetischer Reflexionen« (ebd.) verwendet. Es spielt also auch eine Rolle, *inwieweit* an außertextuelle Referenzen angeknüpft wird (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 10), wie sie in die Gestaltung eingebunden werden und wozu sie jeweils dienen. Die Referentialisierung in ihren graduell unterschiedlichen Ausprägungen ist im Zusammenhang mit der jeweiligen Funktion des Raums (siehe Kap. 4.1.2.5) zu betrachten. Als Techniken der Verschleierung von Bezügen zu einem Georaum gelten z.B. die Umbenennung von real existierenden Lokalitäten in fiktive Toponymika, eine Neulokalisation oder Remodellierung einer ganzen Gegend (vgl. Piatti 2008: 124). Dargestellte Räume können an reale Gegebenheiten anknüpfen und sie durch fiktive Elemente verändern oder es entsteht ein Spiel mit dem Realitätsstatus des dargestellten Raums, indem die vermeintlich reale Topographie in eine fiktive überführt wird oder Grenzen zwischen fiktiver und realer Räumlichkeit verwischen (vgl. Martínez 2014: 66f.). Am Ende der Skala sind fiktive Benennungen erfundener Orte anzusiedeln und literarische Topographien, die gänzlich imaginäre Räume erzeugen und sich einer Verortung entziehen.

Konsensuell ist, dass Räume und Orte in der Literatur trotz punktueller Realitätsreferenzen stets als ästhetische Komposition anzusehen sind, »ihre topographische Verfassung ist sprachlich-symbolisch gefertigt.« (Scherpe 2000: 163) Aufgrund ihres Zeichencharakters ist die literarische Raumdarstellung »niemals eine Kopie der Welt, sondern ihr Modell.« (Berghahn 1989: 3) Das Zugestehen dieses eigenständigen Kunstcharakters von Literatur ist die Voraussetzung dafür, »das Gedicht auch wieder als ein signifikant abweichendes und bestimmte Aspekte akzentuierendes Wirklichkeitsmodell auf die außerliterarische Realität« (Burdorf 2015: 178) zurückbeziehen zu können.

Das Spektrum an Darstellungsmöglichkeiten fassen Marszałek und Sasse (2010: 9) zusammen:

> »Literarische Topographien können sich ebenso auf die empirische Geographie beziehen wie auch fiktive Geographien erzeugen, können kartographisch verfahren oder sich der Verortung entziehen, können den Raum als Trope figurieren, ihn ins Metonymische, Metaphorische oder Allegorische transponieren.«

Wie realistische Referenzen in ihrer (rhetorischen) Funktionalisierung zu deuten sind bzw. welche Funktionen graduell unterschiedlich oder geographisch nicht referentialisierte Räume erfüllen, ist in der Analyse der Einzeltexte und Gedichtgruppen zu bestimmen.

Konnotationsparadigma

Dem Raum kann in literarischen Texten auch eine anspielende und konnotative Bedeutung zukommen (vgl. Ryan/Foote/Azaryahu 2016: 1). So ist in der Analyse der referentiellen Raumkonstitution durch Toponymika darauf zu achten, ob und inwiefern es sich dabei um »mit kulturellen Semantisierungen […] schon kollektiv vorbesetzte Orte« handelt, die »mit historischen Erinnerungen, bestimmten Bedeutungen und Emotionen assoziiert werden.« (Anz 2007: 120) Dies gilt speziell für den außertextuellen Raum, den sich bestimmte »Gruppen als Kristallisationspunkt ihres spezifischen Gedächtnisses und ihrer Identität zu Eigen machen« (Neumann 2005a: 194). Zu diesem Zweck können sich auch unterschiedliche Gruppen auf den gleichen Raum beziehen bzw. projizieren. Es sind also bereits ›be-schriebene‹ Räume, die literarisch konfiguriert werden und es gilt, solche Verhältnisse zwischen literarischen Raumentwürfen und ihren lebensweltlichen, historischen oder auch literarischen Präfigurationen zu berücksichtigen. So ist z.B. eine in der Literatur, im Film, in der Malerei etc. gestaltete Landschaft auch als sekundäre Repräsentation zu bestimmen, denn »landscape is itself a physical and multisensory medium […] in which cultural meanings and values are encoded« (Mitchell 2002: 14).

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, kann in einem literarischen Text und für den Text über historisches oder kulturelles bzw. kulturgeschichtliches Wissen das Konnotationspotential eines topographischen Raums, der mit einem außertextuellen, realen Raum übereinstimmt, funktionalisiert werden (vgl. Krah 2018: 93). Die in einem Text vorkommenden Orte sind also nicht nur wegen ihrer geographischen Lage, sondern auch wegen der ihnen eigenen Konnotationen von Bedeutung (vgl. Fuhrer 2016: 70). Im Anschluss an die von Nünning (2009) für die Analyse der Raumdarstellung vorgenommene Unterscheidung von Paradigma und Syntagma schlagen Benz und Dennerlein (2016: 11) dafür den Begriff »Konnotationsparadigma« vor. Kommen Toponymika als reale Elemente in der literarischen Raumdarstellung vor, fungieren sie, so Martínez und Scheffel (2019: 156, Herv. i.O.), als »kognitive *trigger*«, indem sie eben ein solches geographisches, geschichtliches, kulturelles, soziales oder auch literarisches »Hintergrundwissen des Lesers aufrufen, das die expliziten Rauminformationen des Textes ergänzt.« Aber welche Vorannahmen über *den* Leser, dessen (Hintergrund-)Wissen und den Rezeptionskontext verbergen sich hinter dieser Formulierung? Zu berücksichtigen ist etwa, dass bestimmte Orte mit einem spezifischen vergangenheitsbezogenen Wissen von Gruppen, mitunter auch mit divergierenden Wissensbeständen unterschiedlicher Gruppen, belegt sein können. Aus dem Konnotationsparadigma zu »jaunfeld« im Titel des Gedichts *ein sommertag über dem jaunfeld* (lt, 15) kann potentiell abgerufen werden, dass es sich bei dem Jauntal (Podjuna) um eine zentrale »Kulturlandschaft der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška« handelt (Schnabl 2016b: 557). Das Jauntal ist zudem in die wechselhafte, von historisch-politischen, sozialen und sprachlichen Grenzzie-

hungen geprägte Geschichte Südkärntens eingebunden. Diese vielfachen Grenzziehungen finden über die jahrzehntelange Auseinandersetzung um topographische Aufschriften, um die Aufstellung zweisprachiger Ortstafeln ihren Ausdruck in den *Linguistic Landscapes* im Sinne einer auch Machtverhältnisse spiegelnden »*symbolic construction of the public space.*« (Ben-Rafael u.a. 2006: 10, Herv. i.O.) – Denn das Jauntal zählt zum sogenannten traditionellen Siedlungsgebiet der Kärntner Slowen:innen und Südkärnten wird auch »als Siedlungsgebiet einer Sprachminderheit beschrieben« (Busch 2021: 148). Darüber hinaus evoziert die Wahl des Namens ›Jaunfeld‹ statt ›Jauntal‹ im Titel des Gedichts von Haderlap den präfigurierten literarischen Raum, denn z.B. Peter Handke verwendet ihn in seinem Stück *Immer noch Sturm* (2010). Daran zeigt sich die Möglichkeit einer Überlagerung von außertextuellen und intertextuellen Referenzen in literarischen Texten.

Die Paradigmatik der Konnotationen, die den Räumen in der realweltlichen oder historischen Wirklichkeit, in der literarischen Praxis und Tradition oder auch im kulturellen Gedächtnis anhaftet, und ihre literarische Modellierung spielen im Text zusammen (vgl. Fuhrer 2016: 71). Die Namen von Städten, Regionen und Ländern werden als »Denotate von Orten und Räumen« in der »Syntagmatik der Erzählung« mit weiteren Konnotationen aufgeladen (ebd.). Solche Neu-Modellierungen können die Konnotate der sozialen Lebenswelt, des kulturellen Gedächtnisses und der literarischen Praxis bestätigen oder destruieren (ebd.), auch reflektieren, spielerisch erweitern oder neu perspektivieren. Dazu verleitet etwa, wie erwähnt, das prägende Image, das sich um eine Stadt herausgebildet hat. Das Konnotationsparadigma verbindet sich mit dem Verfahren der Konfiguration (siehe Kap. 4.1.2.2).

Intertextuelle, interdiskursive und intermediale Referentialisierung

Das Spektrum an Bezugsmöglichkeiten ist somit auszuweiten auf intertextuelle Referenzen, also auf Räume und Raumelemente aus den »Texträume[n] anderer literarischer Texte« (Nünning 2009: 40). Selektion und Referenz erstrecken sich auch auf die Vielfalt literarischer Formen und Darstellungskonventionen vorgängiger Texte (ebd., S. 41), z.B. auf kulturhistorisch wandelbare Raumsymbole, etwa den Garten (Ananieva 2013), auf Topoi, wie sie sich in der Literatur in Bezug auf bestimmte Orte, Städte, Regionen herausgebildet haben (Italiensehnsucht, Venedig als Sinnbild für Verfall etc.), auf Raum-Metaphern bzw. räumliche Memoria-Metaphern oder auch auf Raummuster, wie »die Dichotomie aus Himmel und Hölle« (Frank 2017: 93).[26] Hinzu kommen traditionelle Sinnzuweisungen an Naturphänomene (vgl. Nünning

26 Frank (2017: 93f.) verwendet den Begriff zudem für Referenzen auf Raummuster einer Gattung bzw. eines Genres wie z.B. die Tendenz zu einem stationenhaften Raummuster im Entwicklungsroman.

2009: 35). Ein prominentes Beispiel dafür, wie sich Konventionen in der literarischen Naturdarstellung im Laufe der Zeit zu Topoi verstärkt haben, sind der aus der pastoralen Dichtung stammende Raumentwurf des *locus amoenus* mit seinem idealisierten Landschaftsidyll sowie der *locus terribilis*, der sich als schrecklicher Ort zu einem Gegentopos, etwa im Schauerroman, herausgebildet hat (vgl. Haupt 2004: 82).[27] Erst die Etablierung einer Konvention eröffnet die Möglichkeit, sie auch spielerisch zu durchbrechen (ebd.).

Auf spezifische Räume und Darstellungskonventionen bezogene intertextuelle Bezugnahmen lassen sich als explizit oder als implizit-verrätselt beschreiben, sie bewegen sich also, je nach Mittelbarkeit, zwischen »citation« und »allusion« (Genette 1982: 8). Um auf solche Kategorien zur Analyse konkreter Bezüge auf Elemente vorgängiger Texte zurückgreifen zu können, ist kein allzu weiter Intertextualitätsbegriff anzusetzen. Für die Gedichtanalysen eignet sich der Anschluss an die Bestimmung von Intertextualität als »Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen« (Pfister 1985: 15). Berücksichtigung finden primär solche intertextuellen Referenzen, die der Ausgestaltung eines konkret bezeichneten Raums dienen. So wird das im Titel des Zyklus *karantanien* aufgerufene Raumkonstrukt im Zusammenspiel mit den Figuren für die Inszenierung kollektiver Erinnerung funktionalisiert und dabei kommt den intertextuellen Referenzen, etwa den sich mit Karantanien verbindenden historischen Quellen und Legenden, eine zentrale Rolle zu.

Zu ergänzen sind im Hinblick auf die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap interdiskursive Referenzen. Wird Intertextualität auf Text-Text-Beziehungen eingegrenzt, lassen sich darunter speziell Text-Diskurs-Beziehungen fassen, die sich insofern auch »als interdiskursiv bezeichnen [lassen], als literarische Texte zu einem besonderen, eben dem literarischen Diskurs gezählt werden können.« (Mecklenburg 2008: 19) In literarischen Texten manifestieren sich Referenzen auf andere Diskurse bzw. Beziehungen zwischen literarischen Räumen und (außertextuellen) Diskursen z. B. in Form von Diskurszitaten. Ein Diskurszitat liegt Mecklenburg (2000: 169) zufolge vor, wenn von einem Erzähler, Sprecher oder von einer Figur – bewusst oder unbewusst, direkt oder indirekt – ein typisches Element eines Dis-

27 Das Beispiel des *locus amoenus* verhandelt Dennerlein (2011: 162) hingegen unter dem Begriff »Raummodell«. Darunter versteht sie eine Konfiguration von Rauminformationen, die sich aus Wissen über die materielle Ausprägung und Wissen über typische Ereignisabfolgen zusammensetzt und auch mit bestimmten Figuren und/oder Figurentypen bzw. Handlungsrollen verknüpft sein kann.

kurses oder einer Ideologie zitiert wird.[28] Bei den zitierten oder angespielten Diskursen in den Gedichten von Maja Haderlap handelt es sich primär um sprachenpolitische Diskurse bzw. Diskurse über Sprache, die mit einem bestimmten Raum in Verbindung stehen. In der literarischen Raumdarstellung werden verschiedene Diskurse verarbeitet, so z.B. auch der historische Diskurs (Nünning 1995), der Geschlechterdiskurs, wenn der Raum etwa zum Ausdruck der Geschlechterordnung wird (Würzbach 2001), mit bestimmten Räumen verbundene Erinnerungsdiskurse oder auch »Diskurse über Raum« (Frank 2017: 210). Verfahren der »diskursreferentiellen Bedeutungskonstitution« (Würzbach 2001: 125) liegen an der Schnittstelle von Referentialisierung, also unterschiedlichen Verfahren der Bezugnahme auf Diskurse, und der Semantisierung von Räumen. Frank (2017) zählt »Raum und Diskurs« in ihrem narratologischen Analysemodell zur Ebene der »Semantiken des erzählten Raums« und versteht darunter Bezüge in literarischen Texten auf »zur Entstehungszeit virulente Diskurse«, mitunter seien auch einzelne raumtheoretische Texte als Bezugspunkte auszumachen (ebd., S. 210). Auf implizitere Weise erfolge diese Referenz über »die Darstellung des erzählten Raums beziehungsweise das Handeln der Figuren im Raum und ihre Raumwahrnehmungen« (ebd.).

Relevant für die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap sind darüber hinaus intermediale Bezüge. Darunter soll konkret die explizite oder verschleierte Referenz auf ein anderes Repräsentationsmedium von Raum, z.B. eine Karte, verstanden werden. Gemeint ist nicht der Bezug auf eine Karte, die einem Text beigefügt ist, sondern, wie im ersten Gedicht aus dem Zyklus *karantanien*, ganz konkret die Referenz auf eine außertextuelle, real existierende Karte und damit auf eine andere (als die literarische) Form der medialen Herstellung von Raum. Eine solche, über explizite oder implizite Referenz in der Raumdarstellung intermedial hervorgebrachte Beziehung zwischen Karte und Literatur (vgl. Dünne 2011: 61), ihr Aufeinanderbeziehen, bringt Formen kartographischen Schreibens hervor. So wird »die mediale Konfiguration eines kartographischen Zeichenverbundsystems im Medium der Alphabetschrift re-konfiguriert (oder evoziert, nachgeahmt, imaginiert, dekonstruiert usw.) bzw. dorthin übersetzt« (Italiano 2015: 254) und weiter ausgestaltet. Die Verfahren Referentialisierung und Konfiguration spielen zusammen.

4.1.2.2 Kombination und Konfiguration

Mit dem Begriff Kombination wird zunächst die Relationierung zwischen den aus intertextuellen und außertextuellen Bezugssystemen selegierten Räumen und räumlichen Elementen (vgl. Nünning 2009: 42) gefasst. Diese syntagmatische Analyseebene fokussiert auf deren Anordnung und Strukturierung. Die

28 Diskurse sind in dieser Hinsicht mit Mecklenburg (2018: 56) zu verstehen als »Systeme gesellschaftlich normierter Rede« und als »die sprachliche Gestalt von Ideologien, von Systemen gesellschaftlich normierten Denkens.«

ästhetische Struktur eines literarischen Raumentwurfs konstituiert sich aus der Gesamtheit der ausgewählten Elemente und ihrer Beziehungen zueinander, die sich als Oppositions- und Korrespondenzbezüge gestalten können (ebd., S. 42). Im Gesamtzusammenhang eines Textes kann z.B. eine strukturelle Kontrastierung von Räumen oder Raumbereichen bedeutungstragende Differenzen erzeugen (vgl. Benz/Dennerlein 2916: 2). Die Art und Weise der Relationierung und Gestaltung von Räumen und räumlichen Entitäten ist im Zusammenspiel mit Möglichkeiten ihrer Perspektivierung (siehe Kap. 4.1.2.3) zu untersuchen.

Raum über räumliche und semantisch aufgeladene Kontrastrelationen zu fassen, geht, wie bereits in den Ausführungen zum Raumkonzept erwähnt, vor allem auf Jurij M. Lotman und seine Überlegungen zum künstlerischen Raum zurück. Für ihn wird innerhalb eines literarischen Textes »die interne Syntagmatik der Elemente […] zur Sprache der räumlichen Modellierung.« (Lotman 1972: 312) Der künstlerische Raum bildet sich zunächst aus einer topologischen Modellierung heraus, wie sie z.B. in den Oppositionen ›oben – unten‹, ›offen – geschlossen‹ oder ›nah – fern‹ zum Ausdruck kommt. Auf diese Weise voneinander abgegrenzte Bereiche werden semantisch besetzt, indem räumliche Oppositionen in oft wertende semantische Oppositionen, z.B. ›vertraut – fremd‹, überführt werden. Und schließlich werden die semantisch aufgeladenen Teilräume topographisch konkretisiert, z.B. als ›Haus – Wald‹. Wie Lotman (1972: 327) vorwiegend an Gedichten veranschaulicht, realisiert sich z.B. die Opposition ›offen – geschlossen‹ in der räumlichen Struktur eines Textes wie folgt:

> »Der geschlossene Raum, im Text unter verschiedenen vertrauten Bildern wie Haus, Stadt, Heimat vertreten und mit bestimmten Merkmalen ausgestattet wie: ›heimisch‹, ›warm‹, ›sicher‹ – steht dem offenen ›äußeren‹ Raum gegenüber und dessen Merkmalen: ›fremd‹, ›feindlich‹, ›kalt‹. Auch entgegengesetzte Interpretationen sind möglich.«

Der topographische Gegensatz lässt sich also an räumlichen »Bildern« – etwa ›Haus‹ versus ein nicht konkreter bezeichneter ›äußerer‹ Raum – festmachen und die semantische Füllung des geschlossenen in Opposition zum offenen Raum kann auch unterschiedlich ausfallen. Eine in dieser Art und Weise gestaltete topologische Beziehung kommt somit schon, wie in vielen Gedichten, in einfachen Verhältnissen eines ›Innen‹ im Kontrast zu einem ›Außen‹ zum Tragen (vgl. Strobel 2015: 225). Dabei kann auch ein einziger zentraler Raum durch den Gegensatz von ›innen‹ und ›außen‹ als scharf umgrenzter und abgetrennter entworfen sein, ohne dass dieses Außen, die äußere Welt, noch Teil der Darstellung ist (vgl. Haupt 2004: 80). Darüber hinaus kommen »non-binäre sowie non-kontrastive« (Frank 2017: 103) Kombinationsverhältnisse von Raumsegmenten vor. Wie bereits ausgeführt, rückt die Analyse des Raums in seinen Unterteilungen die Grenze in den Fokus, sodass ihre

jeweilige Erscheinungsform, topographische Konkretisierung und Inszenierung zu untersuchen ist, um ihre mögliche Bedeutung im Gesamtzusammenhang des jeweiligen Textes oder ihre Funktionalisierung, z.B. im Zusammenspiel mit den Figuren, bestimmen zu können. Grenzen treten in einem Raumentwurf nicht immer im Konzept der Trennlinie, sondern auch in dem der liminalen Zone in Erscheinung. Sie können als (fluide) Zwischenräume, als Schwellen- oder Übergangsräume gestaltet sein, die sich wiederum mit auch nur vorgestellten oder reflektierten Bewegungsformen und »zwischenräumliche[n] Bewegungspraktiken« (Wirth 2012: 17) des (Hin-)Übersetzens, Hindurchgehens, Durchquerens etc. verbinden.

Der Begriff der Konfiguration lässt sich gleichermaßen auf die Raumdarstellung wie auch auf die oft damit verbundene Erinnerungsdarstellung beziehen, und zwar im theoretischen Rückgriff auf Paul Ricœur und seine in *Temps et récit* im Rahmen der »triple *mimèsis*« beschriebene »opération de configuration« (Ricœur 1983: 105, Herv. i.O.).[29] In Anlehnung an Ricœur ist der Konfigurationsvorgang mittels literarischer Darstellungs- und Vertextungsverfahren als sinnkonstituierender Formungsprozess zu verstehen, in dem räumliche und raumbezogene Elemente der (präfigurierten) außertextuellen Wirklichkeit, Elemente aus den Texträumen anderer literarischer Texte oder auch Elemente des kollektiven Gedächtnisses nicht nur aus ihren ursprünglichen Kontexten gelöst, sondern auch neuartig strukturiert, bestehende Strukturen durch neue Elemente angereichert oder umgedeutet werden (vgl. Erll 2011: 182). Zu diesen Darstellungsverfahren zählen unter anderem die Perspektivierung des Raums durch Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen oder die Sinnstiftung durch Metaphorik (ebd.). Zudem können existierende, mit bestimmten Räumen verknüpfte oder auf sie projizierte Vergangenheits- und Gedächtnisversionen im Prozess der Konfiguration »durch vergessene oder rein fiktive Elemente erweitert und neu gedeutet werden.« (Neumann 2003: 69) Literarische Raumentwürfe können also auch dazu dienen, bestimmte, auch alternative »Versionen von Kollektivgedächtnis auf poietische Weise« (Erll 2011: 182) zu konstruieren – oder diese als Konstruktionen vorzuführen. Textuelle räumliche Konfigurationen vermitteln zudem, so die vereinfachte Übertragung der Ricœur'schen Begrifflichkeiten auf die literarische Raumdarstellung, zwischen kulturell präfigurierten Räumen, Raumvorstellungen und Raumpraktiken und deren Refiguration in der kulturellen Wirklichkeit der Lesenden (vgl. Hallet/Neumann 2009: 22). In dieser

29 Darin benennt er die drei Momente der Mimesis als »*mimèsis I, mimèsis II, mimèsis III*« (Ricœur 1983: 106, Herv. i.O.) und weist ihnen die Operationen »préfiguration«, »configuration« und »refiguration« zu (ebd., S. 107). In ihrer Platzierung zwischen Mimesis I und Mimesis III ist Mimesis II durch ihre Vermittlungsfunktion bestimmt, über sie wird »le monde de la composition poétique« (ebd., S. 106) eröffnet: »L'enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre.« (ebd., S. 107)

Hinsicht lassen sich literarische Texte als »poietische Medien der Raumaneignung, -auslegung, und -schaffung« (Neumann 2009: 117) betrachten. Mit dem Bezug auf bestimmte außertextuelle, sozial und kulturell präfigurierte Räume und Raumvorstellungen sind auch mit ihnen verbundene aktuelle oder historische Raumdeutungen und Wissensbestände sowie Macht- und Dominanzverhältnisse aufgerufen, die durch ihre literarische Verarbeitung mitunter hinterfragt werden.

Prozesse der Rekonfiguration reichen über eine Analyse der Raumdarstellung oder der raumbezogenen bzw. auf einen bestimmten Raum bezogenen Erinnerungsdarstellung in literarischen Texten hinaus. Ihre Untersuchung richtet sich z.B. auf die Frage, ob oder wie Literatur soziale Erinnerung (mit-)formt, unter welchen Bedingungen sie Wirkung im gesellschaftlichen, auch regionalen Erinnerungsdiskurs entfalten und Vorstellungen von Vergangenheit beeinflussen kann (vgl. Erll 2010: 297). Solche Fragestellungen sind im Rahmen der Rezeptions- und Wirkungsforschung zu untersuchen, jedoch liegen dazu bislang nur wenige Ansätze vor. Ein Ansatz, allerdings bezogen auf den Film, zielt auf die Rekonstruktion der »plurimedialen Netzwerke« (Erll/Wodianka 2008: 11), in denen bestimmte Werke verhandelt werden. Wenngleich sich diese Studie auf die Raumdarstellung konzentriert, schließt die Analyse des Gedichtzyklus *karantanien* (siehe Kap. 4.2.2.5) mit einigen Überlegungen zu seinem erinnerungskulturellen Wirkungspotential.

Über den Einzeltext bzw. ein einzelnes Gedicht hinaus kann die Kombination und Konfiguration von Räumen und räumlichen Elementen auch in Bezug auf die Anordnung von Gedichten in Gruppen bzw. Zyklen analysiert werden.

4.1.2.3 Perspektivierung

Die Perspektivierung von Räumen und räumlichen Elementen betrifft die diskursive Analyseebene der Raumdarstellung (Nünning 2009: 39) und damit Formen der erzählerischen Vermittlung. Unterschiedliche Möglichkeiten, Räume in literarischen Texten zu perspektivieren, sind über Differenzierungen des Perspektivenbegriffs zu beschreiben. In der Forschungsliteratur wird Perspektivierung mit einer Betonung der optischen Bedeutung im Sinne eines (räumlichen) Standpunkts, von dem aus wahrgenommen wird,[30] sowie im Hinblick auf weitere Darstellungsmöglichkeiten von Raum in Bezug auf die Sprecher- bzw. Erzähl- und Wahrnehmungsinstanz gefasst. Diese Möglichkeiten spielen in der Raumdarstellung zusammen. Zu analysieren ist also zum einen, was der Text überhaupt von einem Raum zeigt und was

30 So bezeichnet Schmid (2014: 122) diesen Parameter in seinem Mehrebenenmodell der Erzählperspektive als »[r]äumliche Perspektive« und als den einzigen »im eigentlichen, ursprünglichen Sinne des Wortes«, also nicht metaphorisch gebrauchten (ebd., S. 123). Dennerlein subsumiert diesen Aspekt, in Abkehr von Genettes Terminologie der Fokalisierung, unter »Erzähltechniken der Raumwahrnehmung« (Dennerlein 2009: 148–160), bestimmt als »Position der Wahrnehmungsinstanz« und Ort, an dem sich diese befindet (ebd., S. 150).

nicht, zum anderen, wessen Raumeindruck auf welche Weise vermittelt wird. Dies steht in einem engen Zusammenhang mit der Frage nach der Sprech- bzw. Erzählinstanz und der Fokalisierung (vgl. Haupt 2004: 73).[31] Letztere lässt sich, bezogen auf die »semantische Gestaltung der Perspektiventräger« (Nünning/Nünning 2000: 20), weiter in Facetten ausdifferenzieren – neben der räumlichen etwa in eine psychologische und ideologische Facette.[32] Dadurch finden unterschiedliche Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster des Raums Berücksichtigung.

In der Raumdarstellung ist zu unterscheiden, ob der Raum primär von einem heterodiegetischen Erzähler beschrieben, aus der Perspektive einer der Figuren wahrgenommen oder durch den Figurendialog evoziert und thematisiert wird (vgl. Nünning 2009: 45). In den Gedichten von Maja Haderlap werden z.B. Raumeindrücke von Figuren auch in zitierter Rede eingespielt. Bestimmt ist das Verhältnis des Subjekts zu seinem umgebenden Raum durch seine Wahrnehmung, verbunden mit Denken und Fühlen, sowie durch Standort und Bewegung (vgl. Würzbach 2001: 115). Das macht Fokalisierung zu einem wichtigen Mittel der Akzentuierung der Subjektivität von Sichtweisen, Stimmungen, Befindlichkeiten, Bewertungen (vgl. ebd., S. 109) und Auffassungsweisen. Des Weiteren kann die durch figurale Fokalisierung signalisierte Subjektivierung mono- und multiperspektivisch genutzt werden (ebd., S. 115). Auf diese Weise lässt sich z.B. darstellen, dass mehrere Figuren einen Raum unterschiedlich wahrnehmen. Zugleich kann die Gegenüberstellung der Raumwahrnehmungen unterschiedlicher Figuren ihrer Charakterisierung dienen und auch Hinweise auf ihre Beziehung geben. In diesem Fall überschneiden sich also die Verfahren der Perspektivierung und der Funktionalisierung (siehe Kap. 4.1.2.5).

Mahler (1999: 21), der seine Analysekategorien auch auf Gedichte anwendet, hebt den optisch-räumlichen Aspekt in Raumdarstellungen besonders hervor und versteht Perspektivierung als »eine Frage der Fokussetzung«. Diese könne extern, ohne die Bindung an eine figurale Wahrnehmungsinstanz, oder intern, mit Bindung an eine Figur, erfolgen – entscheidend sei aber zunächst der Abstand zwischen dem Standpunkt der Wahrnehmung und dem wahrgenommenen Objekt (ebd.). Die Darstellung eines Raums oder Raumelements als Wahrnehmungsgegenstand variiere zwischen verschiedenen Typen einer aus der Überschau erfolgenden Totalsicht und blickwinkeleingrenzenden Partialisierungen. Sie ist erstens abhängig von der

31 Perspektivierung und Fokalisierung werden in der Forschungsliteratur uneinheitlich verwendet und auf heterogene Phänomene bezogen, siehe dazu den Überblick von Zeman (2018: 174–202). Da in der Analyse der Raumdarstellung der optisch-räumliche Aspekt der Position eine wichtige Rolle spielt, verwende ich für die Bezeichnung des Verfahrens den Begriff der Perspektivierung und beziehe ihn auf alle in diesem Kapitel ausgeführten Möglichkeiten.

32 Siehe z.B. die »ideologische Perspektive« im Modell von Schmid (2014: 122–127) oder die von Rimmon-Kenan (2002: 79–84) unterschiedenen drei Facetten von Fokalisierung: »perceptual«, »psychological«, mit einer kognitiven und emotiven Komponente, sowie »ideological«.

Lokalisierung, der (räumlichen) Position der Wahrnehmungsinstanz, wie etwa der Wahrnehmung von einem erhöhtem Standpunkt versus der Wahrnehmung von der Straße aus (ebd.). So kann in literarischen Texten »ein verfügungsmächtiger panoramatischer Blick […] oder eine zunehmend eingeschränkte, subjektgebundene« Sicht (ebd., S. 22) erkennbar sein. Ein Beispiel ist die textuelle Modellierung eines Fensterblicks, bei der die Wahrnehmung eines Raums an den fest lokalisierten Standpunkt einer Sprecherinstanz am Fenster eines Hauses gebunden bleibt und entsprechend eingeschränkt ist. Wie Krah (2018: 95) herausstellt, resultiert aus der Dimension »von ›Distanz/Überschaubarkeit/Überblick‹ versus ›Nähe/Ausschnitt/Begrenztheit‹« zudem der »Involvierungsgrad« (Krah 2018: 95).

Zweitens ist die Darstellung von Raumwahrnehmung abhängig von der (Im-)Mobilität der Wahrnehmungsinstanz, also einer statischen versus einer beweglichen Wahrnehmungsposition (vgl. Mahler 1999: 21, Würzbach 2001: 119, Dennerlein 2009: 153). Diese beiden Wahrnehmungspositionen lassen sich mit zwei unterschiedlichen Beschreibungsformen des Raums verbinden, die in Anlehnung an die Studie zu Wohnungsbeschreibungen von Linde und Labov (1975) mit *map* und *tour* bezeichnet werden. Übertragen auf literarische Texte verstehen Ryan, Foote und Azaryahu (2016: 8f.) darunter zwei Komponenten, die sowohl auf der Mikroebene der individuellen Beschreibung als auch auf der Makroebene der allgemeinen Organisation des Textes zu finden sind. Während sie unter *tour* eine Beschreibung des Raums »from the point of view of a moving, embodied observer who visits locations in a temporal sequence« verstehen, fassen sie mit *map* eine »representation of space as seen from a fixed, elevated point of view that affords the observer a totalizing, simultaneous perception of the relations between objects.« (Ebd.)[33] Auch Hartmann (1989: 80–82) unterscheidet drei Beschreibungstechniken für die Versprachlichung von Raumwahrnehmung, die sich Weich (1999: 41) zufolge auch in der Lyrik finden, und zwar zusätzlich zu der Karte und der imaginären Wanderung noch die Liste. Letztere verzichte auf die Wiedergabe räumlicher Perspektivik und enthalte etwa Benennungen von Sehenswürdigkeiten in relativ ungerichteter Folge. Und während bei der Karte der Beschreibende als Beobachter fungiere, der seinen Blick von einem konstant bleibenden (imaginären) Standort aus über den Raum bzw. die Stadt wandern lasse, gestalte die imaginäre Wanderung durch den Raum einen dynamischen Sprecher, der als Cicerone zusammen mit einem Zuhörer eine

33 De Certeau (1990: 175–180) beruft sich ebenfalls auf die Unterscheidung zwischen *map* und *tour* von Linde und Labov (1975). Er versteht darunter zwei Alternativen, zwischen denen die Beschreibung schwanken kann, fasst diese als *Sehen* oder *Gehen*: »ou bien *voir* (c'est la connaissance d'un ordre des lieux), ou bien *aller* (ce sont des actions spatialisantes).« (ebd., S. 176, Herv. i. O.) *Sehen* verbindet er also mit dem Erkennen einer Ordnung der Orte und *gehen* mit räumlichen bzw. raumbildenden Handlungen. Er befragt das Verhältnis dieser beiden Sprachen des Raums, dieser beiden Erfahrungspole (ebd.).

gewisse Strecke, z.B. in der Stadt, abschreite (ebd.). Die Position der Wahrnehmungsinstanz kann in einem literarischen Text explizit genannt sein oder muss erschlossen werden (vgl. Dennerlein 2011: 160). Eine Veränderung des Standorts bringt eine Veränderung der Perspektive mit sich, sodass z.B. Nähe und Ferne in einer Raumdarstellung unterschiedlich genau berücksichtigt und auch im Wechsel präsentiert werden können. Bei Bewegungen durch den Raum, etwa der Durchwanderung einer Landschaft, können sich solche Perspektivenveränderungen in der Beschreibung von Landschaftsveränderungen manifestieren (vgl. Würzbach 2001: 119f.). Zudem werden Raumdarstellungen durch die (vorgestellten) Bewegungen von Figuren im oder durch den Raum dynamisiert (vgl. Nünning 2009: 45).

Als weiteren Faktor setzt Mahler (1999: 21) den Grad der »mentalen Synthesefähigkeit« der Wahrnehmungsinstanz an und versteht darunter entweder eine erkennbare Verarbeitung bzw. Deutung des Wahrgenommenen oder eine kommentarlose Nebeneinanderstellung, die also beschreibungstechnisch dem Konzept der Liste gleichkommt. Die Wahrnehmungsperspektive kann zunächst perzeptiv im Sinne von »sight, hearing, smell etc.« (Rimmon-Kenan 2016: 79) ausgestaltet sein und darüber hinaus mit einer Bewertung des Wahrgenommenen einhergehen. Sind im Text figurale oder auch narratoriale Wertungen des Raums oder eines Raumelements erkennbar, betreffen sie die »ideologische« Facette von Perspektive, die sich auf »das subjektive Verhältnis des Beobachters zu einer Erscheinung« bezieht (Schmid 2014: 123). Dieses kann durch Faktoren wie das Wissen, die Denkweise und die Wertungshaltung bestimmt sein (ebd.). Frank (2017: 128) ordnet diese ideologische Facette in ihrem Entwurf raumbezogener Fokalisierung unter »Apperzeption« ein, worunter sie »die ideologischen, emotionalen und psychologischen Wahrnehmungs- und Erlebnisprädispositionen« versteht.

Für die Analyse der Gedichte von Maja Haderlap bietet sich ein Rückgriff auf diese narratologischen Analysekategorien an.[34] Sie weisen größtenteils narratologisch unterschiedlich gestaltete Sprechsituationen auf.[35] Haderlap selbst bezeichnet in der Reihe *Leselounge* Gedichte als »eine kleine Form, in der man sehr ver-

34 Einen Überblick über Ansätze zur narratologischen Lyrikanalyse liefert Hühn (2018). Die Kritik an narratologischen Untersuchungen von Gedichten und an der Übertragung narratologischer Begrifflichkeiten auf die Lyrikforschung fasst Dueck (2019: 71–74) zusammen. Hühn und Schönert (2007: 3) weisen auf die Notwendigkeit hin, die Reichweite der Anwendbarkeit narratologischer Kategorien auf lyrische Texte in Einzeltextanalysen zu überprüfen. Burdorf (2015: 214) kritisiert an der narratologischen Lyrikanalyse die Überbetonung erzählender gegenüber beschreibenden und reflektierenden »Sprechweisen« in Gedichten – allerdings ohne diese zur Abgrenzung näher zu bestimmen.

35 Dazu muss ein grundlegendes narratologisches Muster erkennbar sein, wie die Wiedergabe eines Ereignisses und die chronologische Anordnung der Informationen (vgl. Winko 2008: 437f.). Hühn und Schönert (2007: 2) zufolge ist die zeitliche Folge von Geschehnissen in Gedichten »meist mentaler oder psychischer, aber auch äußerer, etwa sozialer Art«.

dichtet sehr viel sagen kann, man kann mit den Gedichten Geschichten erzählen.«[36] Dies zeigt sich nicht nur an den Einzelgedichten, sondern auch an ihrer Anordnung in Gruppen oder Zyklen im Band *langer transit*, die zu innertextuellen Relationierungen einlädt. Die Analyse der Perspektivierung in den ausgewählten Gedichten folgt der Differenzierung von Stimme und Fokalisierung. Übertragen auf die Lyrik wird mit Stimme »die wortwörtliche Äußerung eines Sprechers oder eines Protagonisten in der Darbietung« (Hühn 2018: 385f.) gefasst, und zwar »mit der durch das Äußerungssubjekt vorgegebenen deiktischen Orientierung (pronominal, temporal, lokal, modal)« (Hühn/Schönert 2007: 11). In Anlehnung an Genette finden die Begriffe heterodiegetischer sowie homodiegetischer und autodiegetischer Sprecher Verwendung. Es werden alle in diesem Kapitel ausgeführten Facetten von Perspektive berücksichtigt, mit denen die räumlichen Elemente und »Gegebenheiten wahrgenommen und dargeboten […] und gegebenenfalls gedeutet oder gewertet« (Hühn/Schönert 2007: 11) werden. Hinsichtlich der kategorialen Trennung von Fokalisierung und Stimme ist zu berücksichtigen, dass sie in Gedichten im Vorgang des Wahrnehmens und Vermittelns in unterschiedlicher Weise korreliert werden (ebd.).[37] Zwei Formen der Vermittlung lassen sich unterscheiden: »erstens, *diegetisch*, in der Wiedergabe der Geschehenselemente durch eine Vermittlungsinstanz, einen Erzähler wie im Roman, einen Sprecher im Gedicht, und zweitens, *mimetisch*, in direkter Vorführung ohne vermittelnde Instanz, wie im Drama.« (Hühn 2019: 81, Herv. i.O.) Eine mimetische Präsentation erfolgt in Gedichten meist kondensiert »als Abfolge von Gedanken, Vorstellungen, Wahrnehmungen, Gefühlen« und »typischerweise aus der Perspektive des Sprechers« (ebd.). Jedoch ist in Gedichten nicht immer klar zu unterscheiden, ob sich Fokalisierung mit der Instanz des Sprechers oder einer Figur verbindet, dies sei dann, so Hühn (2018: 386), eine Frage der »Operation der Zuschreibung […], die Leser in ihrer Rezeption des Textes vornehmen«.

36 Maja Haderlap im Gespräch mit Günter Kaindlstorfer. Büchereiverband Österreich: Leselounge, Video 17.11.2024. https://www.youtube.com/watch?v=DPCtLsnjnJ0 (abger.: 01.03.2025).

37 Winko (2016: 70) stellt z.B. heraus, dass sich in Gedichten mit einem homo- oder autodiegetischen Sprecher Stimme und Fokalisierung so korrelieren lassen, »dass die Illusion einer authentischen Sprechsituation« und dadurch der »Eindruck von Perspektivenabhängigkeit und in diesem Sinne der ›Subjektivität‹ menschlicher Wahrnehmung« entsteht. Innere Fokalisierung fungiert also auch als Mittel, das die Haltung eines Lesers zu einer Figur bestimmt, indem ihm »ein scheinbar ›direkter Einblick‹ in die Wahrnehmung oder Reflexion des Sprechers gewährt« wird.

4.1.2.4 Semantisierung

Wie in den vorherigen Kapiteln aufgezeigt, haben Anteil an der Semantisierung

- die Techniken und Verfahren, mit denen auf die selektierten intertextuellen und außertextuellen Räume, räumlichen Elemente und ihre Konnotationen sowie auf (raumbezogene) Diskurse und (Raum-)Medien referiert wird,
- die Kombination von Räumen und räumlichen Segmenten durch verschiedene Möglichkeiten ihrer Relationierung sowie die Konfiguration mit einer stärkeren Betonung der Neustrukturierung, Anreicherung oder auch Umdeutung präfigurierter räumlicher bzw. raum- und erinnerungsbezogener Elemente,
- unterschiedliche Möglichkeiten der Perspektivierung des Raums.

Hinsichtlich der Semantisierung des Raums ist zu untersuchen, welche spezifizierenden Merkmale dem Raum, evtl. erkennbaren Teilräumen bzw. Raumsegmenten in ihrer Kombination und einzelnen räumlichen Elementen in einem räumlichen Ensemble zugewiesen werden – sei es durch Attribute wie »stadt aus papier, von worten gebannte stadt« (lt, 8), durch ein Naturereignis wie »ein wiesenwirbel entstand, in dessen / tosendem auge alles versank« (lt, 10) oder auch durch frühere Ereignisse: »ausweglos hängt der alptraum / früher gemetzel im flusstrog« (lt, 31) etc.

Wenn Gedichte detaillierte Raumschilderungen enthalten, kann der semantische Bau bzw. die semantische Raumkonstitution über Isotopiebildungen nachvollzogen werden (vgl. Mahler 1999: 16–18). Ein Raum konstituiert sich über die Bildung einer Konstitutionsisotopie und die Zuweisung eines mehr oder weniger komplexen Bündels von Spezifikationsisotopien (ebd., S. 17). Ein Beschreibungsgegenstand, z.B. »dorf« im Gedicht *goče return* (lt, 8), wird gesetzt und ggf. durch Wiederholung stabilisiert. Hinzukommen kann eine referentielle Konkretisierung, wie hier im Titel durch ein Toponym, diese kann aber auch ausbleiben. Eine Differenzierung des Beschreibungsgegenstands erfolgt durch eine Reihe von Elementen, im Gedicht *goče return* sind dies z.B. »häuser«, »ortskern»», »wände«, »stein»» etc., die sich zum Bereich ›Dorf‹ zusammenschließen. Das ist die Konstitutionsisotopie, über die »eine semantische Isotopie spezifischer Räumlichkeit aufgebaut wird.« (Nitsch 2015: 31) Diese Technik der Konkretisation durch die wiederholte Verwendung einer raumbezogenen Nomenklatur wird auch als »choreographische Konstitution« (ebd.) bezeichnet. Als zusätzliche Kodierungen werden den Elementen spezifizierende semantische Merkmale zugewiesen, im Falle des Gedichts *goče return* etwa über die Lexeme »greise«, »von fleckfieber heimgesucht«, »brüchigen«. Auf diese Weise wird eine Isotopie von Krankheit und Verfall gebildet. Die den einzelnen Raumbestandteilen additiv zugewiesenen Merkmale schließen sich zu »Spezifikationsisotopien« (Mahler 1999: 17) zusammen und es kommt zu einer »atmosphärischen Spezifikation« (Nitsch 2015: 32) des konstituierten Raums. Diese Ausgestaltungstechniken sind in Verbindung mit seiner Perspektivierung zu untersuchen.

Die Bedeutung räumlicher Gegebenheiten in literarischen Texten beruht zu einem großen Teil auf Konnotationen, die sie innerhalb historischer, sozialer, kultureller, kulturgeschichtlicher oder literarischer Kontexte haben (vgl. Haupt 2004: 82). Dieses Potential wird also oft, wie bereits hervorgehoben, im und für den Text funktionalisiert. Etablierte konventionalisierte Semantiken sind jedoch wandel- und umkehrbar. Sie können in der literarischen Modellierung aufgegriffen, weitergeführt oder unterlaufen werden. Es ist zumeist der konkrete Raum in der eigentlichen Bedeutung, der ausgehend von solchen Konnotationen der räumlichen Gegebenheiten semantisch aufgeladen wird (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 13).

Hinsichtlich der übertragenen Bedeutung von Raum können vor allem metaphorische, metonymische oder symbolische Bedeutungsbeziehungen bzw. Bedeutungen unterschieden werden (vgl. Dennerlein 2011: 162f.). Semantisierungen des Raums in eigentlicher und übertragener Bedeutung können einander überlagern. Formen bildlicher Rede gehen aus einer Verbindung zweier unterschiedlicher semantischer Bereiche hervor. Bei der Metapher werden zwei verschiedene Vorstellungsbereiche dadurch miteinander verbunden, dass eine semantische Einheit auf eine andere verweist, die eine sachliche oder bildliche Ähnlichkeit mit dieser aufweist (ebd., S. 162). Dies ist in dem bereits als Beispiel angeführten Gedichttitel *haus der alten sprache* der Fall. Eine wichtige Rolle spielen in den Gedichten von Maja Haderlap räumliche Gedächtnismetaphern (Weinrich 1964, A. Assmann 2018: 158–165). Eine Metonymie liegt vor, wenn beide semantischen Einheiten zum gleichen Wirklichkeitsbereich gehören. Die zwischen ihnen bestehende Beziehung ist eine reale, die kausaler, räumlicher oder zeitlicher Natur sein kann (vgl. Dennerlein 2011: 162f.). Bei der metonymischen Bedeutung von Raum verweist die Verwendung eines räumlichen Details oder einer räumlichen Gegebenheit auf einen nicht-räumlichen Aspekt und der Raum kann eine zusätzliche Bedeutung, etwa für die Figurencharakterisierung, haben (ebd., S. 163).[38] Symbolcharakter kommt räumlichen Elementen durch die »Konventionalisierung von Mitbedeutungen« (Haupt 2004: 82) zu. Die Verbindung zwischen Aspekten des Raums und ihrer Bedeutung beruht also auf Konvention (vgl. Dennerlein 2011: 163) und die Symbolhaltigkeit und symbolische Bedeutung vieler Elemente etabliert sich durch die Tradition (vgl. Rudek 2016: 54). In der europäischen Literatur haben sich z. B. mehrere Grundbedeutungen des Gartens herausgebildet: als Symbol des weiblichen Körpers, der Weltordnung, des glücklichen Jenseits, der Verwandlung und der Poesie (vgl. Ananieva 2013: 23). Die Konventionalisierung eines Bedeutungszusammenhangs in der Symbolik bestimmter Orte, wie die Geborgenheit des Hauses, kann jedoch in der literarischen Verarbeitung auch umgekehrt werden (vgl. Würzbach 2001: 110). Das Symbolisierte

38 Dennerlein (2011: 163) führt ein Beispiel aus dem Roman *Irrungen Wirrungen* (1888) von Theodor Fontane an: die Größe und die Einrichtung von Bothos Wohnung metonymisieren für den damaligen Leser die Tatsache, dass diese seine finanziellen Möglichkeiten weit übersteigen.

»kommentiert und deutet die dargestellte Welt und erschließt sich selbst in seiner Bedeutung auch erst mit Blick auf sie.« (Rudek 2016: 54) Einem Symbol kommt über seine Funktion als Element innerhalb der in einem Text dargestellten Wirklichkeit hinaus eine weitere, meist allgemeine Bedeutung zu (ebd.). Prinzipiell kann jeder räumliche Bestandteil einer dargestellten Welt symbolische Bedeutung annehmen, beispielsweise ein Wetterphänomen, ein Naturereignis oder auch eine räumliche Handlung. In den untersuchten Gedichten von Maja Haderlap kommt der Darstellung von Naturphänomenen und Naturereignissen eine wichtige Rolle zu, insbesondere in Gedichten, in denen keine Figuren vorkommen. Wie im Rahmen der Motivforschung aufgezeigt, können insbesondere Landschaftsmotive in ihren unterschiedlichen Ausgestaltungen für wechselnde symbolische Veranschaulichungen, z.B. utopischer und sozialkritischer Vorstellungen, funktionalisiert werden (Neumann 2015: 98).

4.1.2.5 Funktionalisierung

Beschreibt man die Bedeutung eines Raums ausgehend von seiner sinnerzeugenden Funktion (Benz/Dennerlein 2016: 13), so sind mit Blick auf die Gedichte von Maja Haderlap vor allem Funktionen relevant, die der Raum erfüllt

- im Zusammenspiel mit den Figuren,
- als kultureller Sinnträger bzw. im Zusammenspiel mit kulturellen Vorstellungen,
- im Zusammenspiel mit anderen Räumen und
- im Hinblick auf die Poetologie.

Ein Raum kann mehrere Funktionen übernehmen und die Funktionen können einander überlagern.

Raum im Zusammenspiel mit den Figuren

Die Untersuchung der sinnerzeugenden Funktion, die dem Raum im Zusammenspiel mit den Figuren zukommt, muss die (Im-)Mobilität von Figuren, ihre räumlichen Bewegungen und Handlungen einschließen. Frank zählt Figuren zu den Bedeutungsempfängern, »auf die hin räumliche Spezifika gelesen werden können.« (Frank 2017: 188)[39] Solche Verweismöglichkeiten von Raum auf Figuren, wie sie zumeist in Bezug auf Erzähltexte herausgestellt werden, sind auch auf Gedichte übertragbar. Lyrische Texte zeichnen sich aufgrund ihrer Knappheit durch »die maximale semantische Ausschöpfung eines minimalen Zeichenaufgebots« (Strobel 2015:

39 Schon Berghahn (1989: 3) betont, dass Raum als Strukturelement von Texten »in vielfältiger Weise auf Charaktere und Handlung hin funktionalisiert ist«, worin das »Verweispotential seines Zeichencharakters« liegt.

221) aus. Aus dieser semantischen Überdeterminiertheit folgt, dass allen Informationen »ein hohes Relevanzpotenzial« sowie »die Möglichkeit einer ›zweiten Bedeutungsebene‹« unterstellt wird (Winko 2008: 434) – also auch raumbezogenen Informationen in ihrer Funktionalisierbarkeit.

In Bezug auf Figuren kann der Raum vielfältige Funktionen übernehmen. Der Raum kann »als Attribut der Figuren fungieren« (Benz/Dennerlein 2016: 14) und in vielfacher Hinsicht zu einer impliziten Charakterisierung der Figuren oder auch von Figurenbeziehungen beitragen. Dies erfolgt z.B. durch die Art ihres Raumerlebens (vgl. Würzbach 2001: 122), durch die Räume, die sie sich erträumen und/oder imaginieren, sowie durch die Orte, die sie aufsuchen oder favorisieren. Im Rückgriff auf die phänomenologische Raumwahrnehmung bestimmt Bronfen (1986: 27) die Figur-Raum-Relation durch die Art und Weise, »wie sich eine Bedeutung des Raumes für die ihn erlebende und in ihm sich bewegende Figur herstellt.« In einem Raumentwurf kann »das Äußere für etwas Inneres stehen« und einen »inneren Vorgang spiegeln.« (Hoffmann 1978: 55) Der Raum kann Stimmungen übertragen, als ›gestimmter Raum‹[40] erscheinen, in dem die Elemente Ausdrucksträger sind und in ihrer Gesamtheit die Atmosphäre des Raums bilden – unterstützt durch Phänomene wie Töne und Klänge, Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkelheit (ebd.). Der Raum kann auch »als Spiegelungen der mentalen Befindlichkeit von Figuren fungieren.« (Anz 2007: 122) Des Weiteren ist es eine traditionelle Technik, »menschliche Gefühle durch Parallelisierung oder Kontrast mit Naturphänomenen zu illustrieren« (Winko 2008: 439f.). Und nicht zuletzt kann der Raum oder ein einzelnes Raumelement als Projektionsfläche für Sehnsüchte unterschiedlicher Art oder auch für Selbstauslotungen fungieren.

Im Hinblick auf die implizite Charakterisierung von Figuren durch den Raum und räumliche Elemente kann Raum in Verbindung mit Techniken des Aufbaus von Figuren in Gedichten (Winko 2016: 67–69) betrachtet werden. Es ist also zu analysieren, mit welchen raumbezogenen Informationen eine Figureninformation in der Darstellung kombiniert wird (vgl. Jannidis 2004: 221). Angesichts der sparsamen Figurenzeichnung in Gedichten können Informationen zum Raum und seinen Elementen Indizien für ausgesparte Merkmale bilden und somit wesentlich für das Verständnis der Figuren sein. So kann etwa in Bildern einander entgegengesetzter Räume indirekt das Verhältnis zwischen Figurengruppen zum Ausdruck kommen (vgl. Winko 2016: 69).

Näher charakterisiert werden Figuren darüber hinaus durch ihre Bewegungen im und durch den Raum, etwa zielloses Umherirren oder Umherstreifen (vgl. Haupt

40 Den Terminus des gestimmten Raums hat erstmals Binswanger (1933: 629) in seinem Vortrag *Das Raumproblem in der Psychopathologie* verwendet. Für ihn ist dies der Raum, »in dem sich das menschliche Dasein als ein gestimmtes aufhält, einfacher ausgedrückt, insofern er der Raum unserer jeweiligen Stimmung oder Gestimmtheit ist.«

2004: 75), sowie durch die Art und Weise, »in der sie in einem Raum handeln, Grenzen überschreiten, mobil werden oder immobil bleiben.« (Hallet/Neumann 2009: 25) Es kann also nachvollzogen werden, wie sich der Raum durch die Bewegung von Figuren und wie sich seine Bedeutung für die sich in ihm bewegenden und ihn wahrnehmenden Figuren herstellt. Wie bereits ausgeführt, dient der jeweilige Raum seinerseits als »Bedingungsrahmen für die Aktion der Figuren« (Pfister 2001: 339), er kann Handlungsspielräume ermöglichen oder einschränken. Er kann »als ein das Verhalten von Figuren determinierender Faktor erscheinen« (Anz 2007: 122) und ihre Handlungsmotivationen beeinflussen (vgl. Würzbach 2001: 122), also etwa einen Raumwechsel (vgl. Krah 2018: 93) oder eine Grenzüberschreitung.

Figurale räumliche Bewegungsformen und Handlungsweisen tragen aber nicht nur zur impliziten Charakterisierung der Figuren bei, sondern durch den Einsatz bestimmter Strategien auch zu deren Bewertung. Dazu zählen textinterne Strategien der Leserlenkung, also Mittel, mit deren Hilfe eine bestimmte Haltung des Lesers, z.B. eine empathische oder ablehnende, zu einer Figur evoziert werden kann (vgl. Winko 2016: 70). In den Gedichten von Maja Haderlap sind z.B. Wertungen auszumachen, die Eigenschaften oder Handlungen der jeweiligen Figuren kommentieren und darüber zur Figurengestaltung beitragen. Sie betreffen Handlungsweisen von Figuren im Raum bzw. ihre Umgangsweisen mit dem Raum. Eine Technik der impliziten Wertung in Gedichten, mit der Haltungen den Figuren gegenüber nahegelegt werden, ist »der parallelisierende oder kontrastierende Vergleich« von Figuren und figuralen Handlungen, die im Textzusammenhang »moralisch eindeutig positiv oder negativ gewertet werden« (ebd., S. 71). Im Gedichtzyklus *karantanien* sind dies konkret unterschiedliche Raumaneignungspraktiken von Figuren. Insbesondere das Raumverhalten und Handeln von Figuren in einem Raum im Kontrast zu anderen Figuren trägt zu ihrer Charakterisierung bei (vgl. Haupt 2004: 75).

Raum im Zusammenspiel mit kulturellen Vorstellungen – Raum als kultureller Sinnträger

Die sinnerzeugende Funktion, die der Raum im Zusammenspiel mit den Figuren erfüllt, kann sich, speziell im Hinblick auf Bewegungen und Handlungsformen, überschneiden mit der Funktion des Raums als »Ausdrucksträger kultureller Vorstellungen« (Neumann 2015: 98) und Konstellationen. So lassen sich z.B. die raumkonstituierenden Handlungen, durch die die Figuren im Zyklus *karantanien* implizit charakterisiert werden, zugleich als kulturelle, symbolische und bedeutungsstiftende Praktiken identifizieren: »mit namen / die schwellen und äcker bepflanzt und / besät« (lt, 23). Literarische Semantisierungen stützen sich auch »auf vielfältige kulturelle Funktions- und Bedeutungszuweisungen des Raumes außerhalb der Literatur« (Lamberz 2010: 15). Als (imaginierter) Herkunftsraum von Figuren kann er z.B. zur Verhandlung ihrer Identität beitragen (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 14). Im Hinblick auf kulturelle Bedeutungen ist weiter die Art und Weise zu analysieren,

in der sich Figuren im Raum orientieren und verorten bzw. zu verorten versuchen, wie sie sich im Raum verhalten oder in ein Verhältnis zum Raum setzen, wie Figuren mit dem Raum umgehen, wie sie den Raum nutzen, gestalten, hervorbringen, wie sie sich den Raum aneignen. Wie anhand des Ineinandergreifens der Darstellungen von Raum und Erinnerung aufgezeigt (siehe Kap. 4.1.1), kann der Raum zudem als Sinnträger figuraler Erinnerungen fungieren und zugleich über sinnstiftende Erinnerungspraktiken der Figuren überhaupt erst als ein bedeutsamer hergestellt werden. Gruppen und Individuen projizieren ihr erinnerungsbasiertes Vergangenheitsbewusstsein auf einen bestimmten Raum (vgl. Neumann 2005a: 195) und weisen ihm somit eine Bedeutung zu. So können Räume über figurale Aneignungspraktiken auch mit gruppenspezifischen Erinnerungszeichen besetzt und damit für das eigene Andenken funktionalisiert werden (ebd.). Ein bestimmter Raum kann aber auch, im Zusammenspiel mit den Figuren und ihren Handlungen, Funktionen für die *Inszenierung* kollektiver Erinnerungs- und Gruppenkonstituierung erfüllen und damit die Mechanismen dieser Prozesse sicht- und reflektierbar machen. Die literarische Semantisierung des Raums dient also als Strategie, raumbezogene Identitätsbildungsprozesse und Identitätsverhandlungen, Selbstvergewisserungen sowie die raumschaffende »aktive oder passive (individuelle und kulturelle) Subjektverortung« (Bachmann-Medick 2009: 259) in je spezifischer Weise vorzuführen. Verortungen von Figuren im Raum können selbst als bedeutungs- und identitätsstiftende Akte verstanden werden, »bei denen die kulturellen Wissensordnungen und gesellschaftlichen Hierarchien, die mit diesen Räumen verbunden sind, ständig neu gesetzt, reflektiert und transformiert werden.« (Hallet/Neumann 2009: 25)

Raum im Zusammenspiel mit anderen Räumen

Zudem kann ein Raum Funktionen anderer Räume im Gesamtzusammenhang eines Textes festlegen (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 14). Sie können etwa autonome Alternativen bilden oder als Gegenräume funktional aufeinander bezogen sein (vgl. Krah 2018: 93). So kann z.B. der Herkunftsraum einer Figur auf die Funktion anderer Räume als Möglichkeits- oder Kompensationsraum hindeuten (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 14). Zur Bestimmung literarischer Räume in ihrer wechselseitigen Bezogenheit, in ihren Analogie- und Kontrastverhältnissen, kann auf die Unterscheidung, die Foucault in seinem bereits 1967 verfassten, aber erst 1984 zur Publikation freigegebenen Text *Von anderen Räumen* (*Des espaces autres*) vornimmt, angeknüpft werden. Darin differenziert er Utopien und Heterotopien als zwei Gruppen von Räumen, »die in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten stehen« (Foucault 2021: 320). Utopien definiert Foucault als »Orte ohne realen Ort«, sie seien »entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft« und »ihrem Wesen nach zutiefst irreale Räume.« (Ebd.) Im Unterschied dazu bestimmt er Heterotopien als

> »[…] reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.« (Ebd.)

In erweiterter Perspektive und im Hinblick auf den Band *langer transit* lassen sich solche Verhältnisse zwischen Räumen auch innerhalb der Gruppen und Zyklen, zu denen die Gedichte in ihrem Publikationsmedium angeordnet sind, herausarbeiten.

Funktionalisierung des Raums für die Poetologie

Und schließlich können Raumdarstellungen und Raumentwürfe unterschiedlicher Art (auch) eine poetologische Funktion übernehmen. Grywatsch (2018: 669) zeigt z.B. an der Lyrik von Annette von Droste-Hülshoff, dass einige ihrer Gedichte »eine implizite Poetologie des Raums« entfalten. Gedichte können den Schreibprozess selbst und dessen Reflexion räumlich und szenisch ins Bild setzen (ebd.). In einigen Gedichten von Maja Haderlap ist eine solche Funktionalisierung des Raums, räumlicher Elemente und auch räumlicher Bewegungsformen, die bisweilen explizit dem Gedicht selbst zugeschrieben werden, für die poetologische (Selbst-)Reflexion, für die Darstellung und Reflexion des Dichtungsprozesses sowie damit verbundener Phänomene, wie etwa eines Sprachwechsels in seinen Auswirkungen auf die dichterische (Selbst-)Ausdrucksfähigkeit, zu erkennen. Auch in poetologischer Hinsicht können die in Gedichten »erzeugten Räume als Medien der Selbsterforschung und -verortung des Subjekts« (Grywatsch 2009: 69) erscheinen, indem durch die Raumdarstellung Prozesse dichterisch-künstlerischer Imagination oder auch dichterische Selbstverständnisse verhandelt werden (ebd.). Mit der poetologischen Funktion des Raums wird die Diegese transzendiert (vgl. Benz/Dennerlein 2016: 15). Eine solche Transzendierung ist etwa dort erkennbar, »wo eine übertragene Bedeutung der räumlichen Gegebenheiten in Hinsicht auf eine Selbstreflexion des Erzählens entschlüsselbar wird« (ebd.) – oder eben auf eine Selbstreflexion des Dichtens. Die Kategorie des metaphorischen Raums (siehe Kap. 4.1.1) kann somit eine metapoetische Dimension entfalten, etwa in der räumlichen Ver(sinn)bildlichung des Gedichts und des Dichtungsprozesses zur metapoetischen Reflexion.

Einzustufen sind solche Gedichte auch als poetologische Lyrik (Hildebrand 2003)[41] bzw. Metalyrik (Müller-Zettelmann 2000), die sich »mit ihren eigenen

41 Poetologische Gedichte zeichnen sich Hildebrand (2003: 4–15) zufolge erstens dadurch aus, dass sie Aspekte der Dichtungstheorie über die Figur des Dichters, den schöpferischen Akt, das Werk und seine Wirkung thematisieren. Zweitens konstituieren sie ihren dichtungstheoretischen Gegenstand durch ihre ästhetische Gestalt, in der künstlerischen Darbietung und

sprachlichen oder allgemein-ästhetischen Bedingtheiten auseinandersetzt« (ebd. S. 172). Zu Metagedichten zählen auch solche, in denen die eigenen sprachlichen und literarischen Mittel oder das Leistungsvermögen der Sprache als (Selbst-)Ausdrucksmedium kritisch geprüft (vgl. Gymnich/Müller-Zettelmann 2007: 65) und reflektiert werden. Als explizit metapoetisch können die letzten Gedichte der Gruppe *langer transit* gelten, weil bereits die Nennung des Begriffs ›Gedicht‹ im Titel und Text, etwa im Titel *ozean und gedicht* (lt, 37), »ein offenes metalyrisches Signal« (ebd., S. 74) setzt. Darin werden poetologische Aspekte über Raum und Räumlichkeit inszeniert.

4.1.3 Zusammenfassung: Analysefragen

Das vorgestellte integrative Raumkonzept und die beschriebenen Verfahren, die in der Raumdarstellung zusammenwirken, aber je für sich einen bestimmten Analysefokus eröffnen, bilden die Grundlage für die nachfolgenden Gedichtanalysen. Die übergeordneten, die Analyse der ausgewählten Gedichtgruppen leitenden Fragen – Was sind das im Einzelnen für Orte und Räume? Wie werden sie dargestellt und hervorgebracht? – lassen sich nun wie folgt in Frageform ausdifferenzieren:

Raumkategorien

- Welcher Art sind die dargestellten Räume (konkret, metaphorisch, metapoetisch)?
- Wie sind sie modalisiert? Sind sie als ›real‹ gesetzt oder als ›imaginierte‹ ausgestellt? Ist dies klar zu unterscheiden?

Referentialisierung

- Aus welchen Bezugssystemen stammen die ausgewählten Räume und räumlichen Elemente?
- Welche Räume und räumlichen Elemente des historischen, geographischen, sozialen oder literarisch präfigurierten Raums sind im Repertoire des Textes erkennbar? (Inwiefern) Wird ihr Konnotationspotential im und für den Text funktionalisiert?
- Wie und inwieweit bzw. wie ausgeprägt oder explizit wird auf außertextuelle und intertextuelle Räume, Raumelemente und Darstellungskonventionen sowie auf raumbezogene Diskurse oder auf andere Repräsentationsmedien von Raum referiert?

---

sind in dieser Hinsicht performativ. Drittens haben sie ein selbstreflexives Moment und gerade das moderne poetologische Gedicht dient der literarischen Selbstverständigung, auch der politisch motivierten Selbstreflexion oder es steht im Zeichen prinzipieller Sprachskepsis.

Kombination und Konfiguration

- Wie sind die ausgewählten Räume, Teilräume, räumlichen Elemente angeordnet? Wie sind sie innertextuell relationiert und geformt?
- Welcher Art sind die Beziehungen und Verhältnisse zwischen diesen (Teil-)Räumen?
- Kommen Grenzen oder Grenzelemente vor? Wie sind sie topographisch konkretisiert? Welcher Art sind sie? Welchen Status haben sie? Wie sind sie inszeniert? Mit welchen (imaginierten) Bewegungsformen sind sie verknüpft?

Perspektivierung

- Von welchem Standort/Standpunkt aus wird betrachtet/wahrgenommen? Handelt es sich um eine statische oder mobile Wahrnehmungsposition? Was wird vom Raum gezeigt?
- Wie sind die Räume (erzählerisch) vermittelt? Wessen Raumeindruck wird vermittelt? Wie werden die räumlichen Gegebenheiten wahrgenommen, dargeboten, gedeutet und ggf. bewertet? Wer spricht? Wie ist die Raumdarstellung fokalisiert? Durch welche Instanz?

Semantisierung und Funktionalisierung

- Welche spezifizierenden Merkmale werden dem Raum, unterscheidbaren Raumbereichen und einzelnen räumlichen Elementen in einem räumlichen Ensemble zugewiesen?
- Welche sinnerzeugende Funktion erfüllt der Raum im Zusammenspiel mit den Figuren, ihren Wahrnehmungen, Bewegungen, Handlungen und Praktiken? Welche Bewegungsformen sind erkennbar bzw. welcher Art sind sie?
- (Inwiefern) Fungiert der Raum als kultureller Sinnträger?
- (Inwiefern) Bestimmt ein Raum die Funktion anderer Räume – innerhalb eines Gedichts und innerhalb der Gedichtgruppen? Welche Funktionen sind auszumachen?
- (Inwiefern) Wird der Raum für die Poetologie funktionalisiert? Welche poetologischen Aspekte werden über die Raumdarstellung verhandelt oder vorgeführt?

4.2 Raumdarstellungen in ausgewählten Gedichtgruppen

4.2.1 *beinah nach hause* – Durchquerungen des Raums als »zweite, poetische Geographie«

Der elliptische Titel der ersten Gedichtgruppe evoziert die Gerichtetheit auf ein mit »nach hause« bezeichnetes Ziel und aufgrund eines fehlenden Verbs nur die Andeutung einer Bewegung: ein verfolgter oder aufgenommener Weg, ein Ankommen oder ein Zurückkommen, vielleicht eine Suchbewegung. Das Konstrukt »hause«, in der Bedeutung von ›Zuhause‹, ist nur relational, also für jemanden, in bestimmter Hinsicht etc. fassbar. Das Adverb »beinah« schränkt diese nur angedeutete Bewegung auf das Ziel hin ein im Hinblick auf den Grad des Erreichten oder Erreichbaren, sodass sie als noch unabgeschlossen, andauernd oder auch knapp verfehlt markiert ist. Unter diesem Gruppentitel sind folgende Gedichte zusammengefasst:

> piran
> trieste trst triest
> komen
> karstweide bei col
> lagune bei grado
> heuhütten in laze
> venezia
> grenzländer
> ein sommertag über dem jaunfeld
> košuta
> goče return (lt, 7–17)

Die Kombination dieser in den Titeln genannten Orte mit dem Bandtitel *beinah nach hause* vermittelt zudem den Eindruck, dass es sich dabei um Orte handelt, denen jemand – nahezu – die Qualität »hause« zuschreibt und dies lässt auf eine (besondere) Beziehung zu ihnen schließen. Die Toponymika referieren auf Orte, die sich prinzipiell auch in der realen Geographie in Grenznähen Österreichs, Sloweniens und Italiens lokalisieren lassen. – Eine Ausnahme bildet das Gedicht *grenzländer*, das dadurch in der Auflistung der Titel besonders hervorsticht und den mit allen anderen Ortsnamen umrissenen Raum gewissermaßen zu kennzeichnen scheint, für sich genommen jedoch referentiell unspezifisch bleibt. Die Lokalisierung einiger Orte stellt jedoch, wie etwa im Falle von »col« zu zeigen sein wird, eine Herausforderung dar und es darf als eher unwahrscheinlich gelten, dass ein Toponym wie dieses bei vielen Lesenden als kognitiver *trigger* fungiert und ein spezifisches Hintergrundwissen aktiviert (vgl. Martínez/Scheffel 2019: 156). Das muss aber nicht bedeuten, dass sie das Toponym nicht als solches erkennen oder, zumal im Kontext dieser Gedicht-

gruppe und des vollständigen Titels *karstweide bei col*, nicht annehmen, dass es sich um eine Referenz auf einen realen Ort handelt (ebd., S. 157). Zudem ist immer davon auszugehen, dass mit ihren Namen auch Orte der präfigurierten außertextuellen Wirklichkeit aufgerufen werden, die sich mit speziellen Bedeutungszuweisungen bestimmter Gruppen oder mit einem spezifischen (vergangenheitsbezogenen) Wissen verbinden. Dies lenkt den Blick auf die Verarbeitung möglicher Vorbesetzungen in den Gedichttexten, also auf den Konfigurationsvorgang mittels literarischer Darstellungsverfahren.

In ihrer Vernetzung ließen sich die in den Titeln evozierten, geographisch lokalisierbaren Orte als literarisierte Text-Orte kartieren und, in abstrahierter Weise, wie folgt (Abb. 3) darstellen:

Abb. 3: Kartographierung literarisierter Text-Orte – beinah nach hause

Quelle: eigene Darstellung[42]

In der Zusammenstellung der Titel fällt zudem auf, dass die darin vorkommenden Ortsnamen wechselnd in verschiedenen Sprachen oder, im Falle von *trieste trst triest*, als Neben- oder Ineinander der Sprachen und Namen gestaltet sind. – Das Fehlen von Satzzeichen hält dies offen. Die prominente Platzierung der Toponymika im rezeptionssteuernden Peritext provoziert Fragen nach ihrer Funktion in den Raumdarstellungen, nach dem Grad ihrer Referentialisierbarkeit und nach ihrem

42 Gestaltungsidee nach: Universitätskulturzentrum Unikum/Kulturno društvo Opoka/Stazione di Topolò (Hg.): Atlas der besonderen Orte, Klagenfurt 2010, S. 7.

Konnotationspotential. Zu fragen ist also auch, ob oder inwieweit diese außertextuellen Referenzen in den bzw. für die Gedichttexte(n) funktionalisiert werden. Als bedeutsam erweisen sich in der Analyse die in einigen Titeln auftauchenden Präpositionen.

Darüber hinaus suggeriert der über die Ortsnamen in ihrem Beziehungsgeflecht zunächst auch geographisch nachvollziehbare Raum in Verbindung mit dem Bandtitel *langer transit* und dem Zwischentitel *beinah nach hause* eine poetische Durchquerung und Erkundung des darüber vorstellbaren und hergestellten Raums. – Für de Certeau (1990: 173, Herv. i.O.) »*l'espace est un lieu pratiqué*«, ist der Raum ein *praktizierter* Ort, ein Ort, mit dem man etwas macht – durch das Gehen oder auch das Erzählen verwandelt er sich in einen Raum. Und für ihn sind es, wie er weiter in *Arts de faire* ausführt, die Geschichten, die die Orte durchqueren und organisieren: »ils les sélectionnent et les relient ensemble; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces.« (Ebd., S. 170)[43] Die Auswahl der benannten Orte mit ihrer je spezifischen Aneignung durch die eigene Ausgestaltung, die sich (um-)formend und anreichernd über die präfigurierten Räume und Elemente legt, lässt sich in Anlehnung an de Certeau als »une géographie seconde, poétique« (ebd., S. 158) bezeichnen.[44] Die poetischen Durchquerungen des Raums reichen in der Gruppe *beinah nach hause* von dem als Schreibraum ausgestalteten *piran* bis hin zu der Mini-Narration des um Rückkehr ringenden Dorfes *goče*.

Die Analyse der Gedichte dieser ersten Gruppe weicht von ihrer Anordnung und Abfolge im Band *langer transit* leicht ab und fasst sie nach den dominanten Funktionen, die der Raum in den Gedichten erfüllt, zusammen.

4.2.1.1 »hier leuchte ich« – Räume der Selbstauslotung

Die Raumdarstellungen in vier Gedichten der ersten Gruppe *beinahe nach hause* dienen vorwiegend und in je unterschiedlicher Weise der Selbstauslotung, Selbstrefle-

---

43 In der Übersetzung von Ronald Voullié: »sie wählen bestimmte Orte aus und verbinden sie miteinander; sie machen aus ihnen Sätze und Wegstrecken. Sie sind die Durchquerungen des Raumes.« (de Certeau 1988: 215)

44 De Certeau (1988: 200) selbst verwendet diese Formulierung im Rahmen seiner Ausführungen zu Praktiken im Raum, konkret zu Symbolen und (Orts-)Namen, denen er eine magische Kraft und eine Einladung zu imaginären Reisen zuschreibt: »Indem sie Gebärden und Schritte verbinden, indem sie den Bedeutungen und Richtungen einen Weg bahnen, wirken diese Wörter sogar im Sinne einer Entleerung und Abnutzung ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung. Sie werden dadurch zu befreiten Räumen, die besetzt werden können. Ihre weitestgehende Unbestimmtheit, die zu einer semantischen Verknappung führt, gibt ihnen die Möglichkeit, über der Geographie der verbotenen oder erlaubten buchstäblichen Bedeutung eine zweite, poetische Geographie zu formulieren.« Räumliche Praktiken sind für ihn auch »Signifikationspraktiken« (ebd., S. 201).

xion oder Selbstverortung. Dies sind die Gedichte *piran*, *trieste trst triest*, *ein sommertag über dem jaunfeld* und *košuta*.

Das Gedicht *piran* (lt, 7) bildet gewissermaßen den Startpunkt in der poetischen Raumquerung. Es ist nicht nur das erste Gedicht innerhalb der Gruppe, sondern auch des gesamten Bands. Der Raum wird darin durch das titelgebende slowenischsprachige Toponym »piran« (ital. Pirano) referentiell konstituiert sowie metonymisch durch das italienischsprachige Teilelement »piazza tartini« (slowen. Tartinijev trg), dem zentralen Platz der in der realen Geographie lokalisierbaren Stadt. Dies ließe sich als Anspielung auf die heute von zweisprachigen öffentlichen Beschilderungen und zwei Amtssprachen geprägte Stadt und ihre wechselvolle Geschichte auffassen. Jedoch sind die Raumschilderungen im Gedicht nicht auf eine Wiedererkennbarkeit des realen Piran ausgerichtet und es gibt auch keine weiteren Textelemente, die sich zu einer Konstitutionsisotopie (klein-)städtischer Räumlichkeit zusammenschließen. Die Elemente, die den Raum choreographisch konstituieren, sind: »nachbarhaus«, »spindelbaum«, »garten«, »pfade«, »meer«, »schreibtisch«, »markt« und »sträucher«. In der topologischen Modellierung zeichnen sich eine Art Innenraum und ein Außenraum ab. Die an die mit »ich« und »dichterin« bezeichnete Figur gebundene und von ihr eingenommene räumliche Position ist aus den gegebenen Informationen zu erschließen. Die Auftaktverse »im nachbarhaus ist ein kommen und gehen, / mich aber hält der spindelbaum von den blicken fern« lassen eher auf eine Position im abgegrenzten Gartenbereich oder im Inneren eines Gebäudes, etwa einen Fensterplatz, schließen. Auf ein Interieur deutet auch der an späterer Stelle genannte Schreibtisch des Ich hin. Die räumliche Wahrnehmungsposition ist also dadurch gekennzeichnet, dass sie dem Ich Beobachtungen und gleichzeitig Privatheit ermöglicht und es partiell, durch den Spindelbaum, von einem Außen, von den Blicken anderer abschirmt. Das Sprecher-Ich schildert weiter den Garten: »durch den verwachsenen Garten führen nur / pfade für katzen, kröten und schnecken.« Die dem Garten zugewiesenen Merkmale, also das Attribut ›verwachsen‹ und die Betonung der dadurch bedingten, auf kleine Tiere beschränkten (»nur […] für«) Zugänglichkeit, verleihen dem Raum, wie auch schon der »spindelbaum«[45], märchenhafte Züge, qualifizieren ihn noch deutlicher als Rückzugsort und lassen somit auf ein entsprechendes Bedürfnis des Ich schließen. Eine prinzipiell durchlässige Verbindung nach außen wird durch eine akustisch-olfaktorisch angelegte Wahrnehmungsperspektive suggeriert: »laut schüttelt das meer den gestanksmantel ab.«

Über diese räumliche Figuration samt atmosphärischer Spezifikation wird ein geschützter, durch das Possessivpronomen »meinem« dem Ich zugeordneter

45 So ist in der Anmerkung 128. zum Märchen *Die faule Spinnerin* zu lesen: »Der Baum im Wald ist ein Spindelbaum, […] also ein Glück oder Unglück bedeutender Wünschelbaum«. (Grimm/Grimm 1856: 212).

Schreibplatz entworfen. Das Element des Schreibtisches selbst wird in der sich anschließenden Gedichtpassage durch die auf ihm verortete Aktivität bestimmt, die wiederum das Ich charakterisiert:

> auf meinem schreibtisch üben
> erdachte personen den fehlenden dialog.
> ich sitze da wie am grund einer alten verstörung,
> presse luft in die gedächtniszellen,
> um sie lebendig zu halten, gehe abends
> über die piazza tartini und komme
> morgens mit frischen melonen vom markt.

In Verbindung mit der Schilderung des Gartens, der in seiner traditionellen Symbolik unter anderem für die »selbst geschaffene Welt der Dichter« (Ananieva 2013: 30) steht, sowie mit der Figurenbezeichnung »dichterin«, die erst in den Schlussversen auftaucht und als explizites metalyrisches Signal aufzufassen ist, kann das »erdachte[n] personen« zugeschriebene Agieren auf dem Schreibtisch des Ich als Schreibprozess verstanden werden. Die Kennzeichnung dieses Agierens als »üben« in Bezug auf »den fehlenden dialog« indiziert einen schreibend zu erprobenden Verständigungs- oder Aushandlungsprozess. Dieser bildet den Gegenstand, vielleicht auch die Motivation des Schreibens und die »erdachte[n] personen« deuten eine Fiktionalisierung an. Darüber hinaus wird der Schreibakt im räumlichen Gedächtnismodell der Tiefe ausgestaltet. Der Vergleich des Unbewegtheit evozierenden ›Dasitzens‹ mit einer Position »am grund«, der wiederum über den genitivischen Anschluss »einer alten verstörung« näher bestimmt wird, deutet auf Verdrängtes oder Unbewältigtes aus der Vergangenheit hin: einen in der Tiefe zu lokalisierenden, aus der Tiefe zu bergenden Gedächtnisinhalt. Die Tätigkeit des Ich, »presse luft in die gedächtniszellen«, verbindet sich hingegen mit der Dynamik der Erinnerungstätigkeit, der Erinnerungsbildung und mit der Erinnerungsfähigkeit. Somit ist das Schreiben als zu erbringende Erinnerungsleistung des Ich entworfen und zu leisten ist der Versuch dialogischen Erinnerns. Der konstituierte Raum erscheint in seiner Abgeschirmtheit und partiellen Durchlässigkeit als Voraussetzung für diese als herausfordernd dargestellte Schreibtätigkeit. Die mit »piazza tartini« und »markt« bezeichneten Raumelemente verweisen als öffentliche Plätze auf den Außenraum. Ihr regelmäßiges Aufsuchen, markiert durch die Temporaladverbien »abends« und »morgens«, verweist auf Routinen des Ich, die als temporäre räumliche Wechsel einen Ausgleich zu der Schreib- und Erinnerungsaktivität nahelegen.

Das Gedicht schließt mit der Wiedergabe eines kurzen Gesprächs mit »frida«, der zweiten im Gedicht vorkommenden, mit Namen ausgestatteten Figur. Sie wird eingeführt mit der Information, dass sie regelmäßig, »zweimal die woche«, vorbei-

schaut. In zitierter Figurenrede kommt sie unmittelbar zu Wort und sie ist es, die das Ich als »dichterin« adressiert:

> warum heiraten sie nicht, ruft sie aus den sträuchern,
> immer noch besser, als einsam zu sein.
> heute wird eine kröte die warzen verlieren,
> weil ich sie küsse, sage ich.
> da möcht' ich trauzeugin sein, liebe dichterin.

Durch das Suffix -in wird die Geschlechtszugehörigkeit des Ich markiert. In der von Frida gestellten Frage nach dem Grund für eine ausbleibende Heirat scheint eine gesellschaftliche Erwartungshaltung auf. Sie bildet einen Kontrast zu der durch die Raumschilderung nahegelegten, für die Art des Schreibprozesses erforderlichen Zurückgezogenheit. Fridas Ruf von einer Position »aus den sträuchern« wirkt wie ein Hineinragen, ein Versuch des Eindringens von außen in den als Abschirmung entworfenen, den Innenraum des Ich begrenzenden bzw. nach außen hin abgrenzenden Gartenbereich. In dieser Darstellung des Gartens lassen sich Verarbeitungen weiterer traditioneller Bedeutungszuweisungen ausmachen. So führt Würzbach (2004: 54) aus, dass ein sozial definierter Bereich wie der Garten in seinen literarischen Semantisierungen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts – im Rahmen der Geschlechterordnung – oft »als Übergangszone zwischen Privatem und Öffentlichem« und als ein häufig von Frauen genutzter »Freiraum« erscheint. In seiner Abgeschlossenheit diene er zudem als »Rückzugsraum vor Konflikten und Belastungen«. Beide Bedeutungen des Gartens, also als Übergangszone zwischen Privatheit und Öffentlichkeit und als Rückzugsraum, sind in modifizierter Form im Gedicht *piran* zu erkennen. – Entworfen ist der Rückzugsraum darin als Ort der Bewältigung einer vergangenheitsbezogenen »verstörung« durch das Schreiben.

Im Dialog mit Frida knüpft die Replik des Ich mit der Kröte, die ihre Warzen durch Küsse verliert, in ihrer Referenz auf die Märchenwelt an die zuvor erwähnten Kröten, die potentiell Zugang zum verwachsenen Garten, zur Welt der Dichterin haben, an. Der den Schluss bildende, direkt an die wiedergegebenen Worte Fridas, »da möcht' ich trauzeugin sein, liebe dichterin«, anschließende Vers kann als Kommentierung der durch die Figur Frida repräsentierten gesellschaftlichen Rollenerwartung verstanden werden: »wieder fällt eine tür ins schloss«. In den Worten des Ich dominiert in Bezug auf die Kröte die Märchenreferenz auf das Verwandlungsmotiv, »wird […] die warzen verlieren, / weil ich sie küsse«. Im Gesamtkontext des Gedichts ließe sich dies auf die dichterische Imagination und Produktion beziehen. In der Reaktion Fridas, »da möcht' ich trauzeugin sein«, scheint hingegen das Motiv des Tierbräutigams auf, rückzubinden an die Frage nach der Heirat.

Entworfen wird in *piran* im Zusammenspiel mit dem Ich ein Raum, der so beschaffen ist, dass in ihm Schreiben als mühevolle Erinnerungsleistung statt-

finden, dass in ihm Erinnerung in dem ihr zugeschriebenen dialogischen Charakter erprobt werden kann. Der Raum, in dem sich das Ich aufhält, wird also als spezifischer Schreibraum in Verbindung mit einer Kennzeichnung des dort stattfindenden Schreibprozesses konstituiert und atmosphärisch durch Anklänge an die Märchenwelt spezifiziert. In Verbindung mit den metalyrischen Signalen, »dichterin«, »schreibtisch«, »erdachte Personen« etc., eröffnet sich eine Ebene dichterischer Selbstverständigung. Der Schluss des Gedichts ist als Inszenierung einer Diskrepanz zwischen dem implizit verhandelten Selbstverständnis als Dichterin und Fremdzuschreibungen in Form gesellschaftlicher, auch genderorientierter Rollenerwartungen ›von außen‹ lesbar.

Auf *piran* folgt das Gedicht *trieste trst triest* (lt, 8). Das mehrsprachig realisierte Toponym im Titel des Gedichts ruft mit der geographischen Referenz die sprachlich-kulturelle Polyphonie sowie die Geschichte der Stadt auf. Die polyphone Wirkung wird dadurch unterstrichen, dass die Ortsnamen durch die fehlende Interpunktion ungetrennt nebeneinanderzustehen und im Aussprechen ineinanderzuklingen scheinen. Zugleich schimmern im Titel historisch nachzuzeichnende Umbenennungen der Stadt durch jeweilige Machthaber und Grenzziehungen durch, die im Text wieder aufgenommen werden. Referentiell konkretisiert wird der Raum zudem metonymisch über das Teilelement »bora«, also die mit der Stadt assoziierte Naturbesonderheit, und indirekt über das Element »dichter in bronze gegossen« als Anspielung auf die Bronzefiguren der Dichter James Joyce, Umberto Saba und Italo Svevo, die das Stadtbild des realen Triest prägen. Das Gedicht beginnt und endet mit Möwen, die zu Anfang im Zusammenhang mit der Geschichte der Stadt stehen und am Ende mit einer persönlichen, mit ihr verknüpften Erinnerung. Der erst an späterer Stelle des Gedichts pronominal bezeichnete (»meine«, »ich«) Sprecher redet die dadurch personifizierte Stadt an:

> haben die möwen deinen fluchtpunkt erkannt,
> stadt aus papier, von worten gebannte stadt,
> der man aus allen himmelsrichtungen zurief,
> wann sie sich um welchen namen zu scharen
> habe. […]

Der Redegegenstand »stadt« wird gleich im zweiten Vers doppelt gesetzt und damit stabilisiert. Die Verwendung des Perfekts im ersten Vers unterstreicht die Nähe, wie sie durch die direkte, persönliche Ansprache der Stadt suggeriert wird. Das Erkennen ihres »fluchtpunkt[s]« ist, assoziativ verbunden mit einer totalisierenden und zugleich dynamischen (Vogel-)Perspektive, den »möwen« zugeschrieben. Weiter entworfen wird dieser Fluchtpunkt im Hinblick auf zwei Aspekte, die dadurch als die Stadt bestimmende erscheinen. Erstens spielt das Attribut »stadt aus papier« auf

ihre Literatur und Literaturgeschichte, auf ihre vielfältige literarische Vertextung, ihre Hervorbringung durch Literatur an. Konkret handelt es sich um ein Zitat, um die intertextuelle Referenz auf den Titel des zwölften Kapitels »Die Stadt aus Papier« in dem Buch *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa* von Claudio Magris und Angelo Ara. Der Buchtitel der Originalausgabe lautet *Trieste. Un identità di frontiera* (1982), rückt also den durch die Grenze geprägten Identitätsaspekt in den Vordergrund. Als weitere Referenz kann der Titel des 1991 erschienenen Artikels *Die Stadt aus Papier. Triest und seine Literatur* von Claudio Magris gelten.[46] Die Kennzeichnung »von worten gebannte stadt« schließt daran an, deutet jedoch durch die zusätzlichen, »stadt« noch näher bestimmenden Attribute – eingeleitet mit »der man […] zurief, wann« – schon auf den zweiten, sie prägenden Aspekt hin. So wird, wie ansatzweise schon im Titel, auf ihre Geschichte referiert mit einer Akzentuierung der wechselnden Ansprüche auf die Stadt und der jeweiligen machtpolitischen Dominanzverhältnisse, »aus allen himmelsrichtungen zurief«, samt sprachenpolitischer Auswirkungen: »um welchen Namen sie sich zu scharen habe«. Evoziert werden also auch »politics of place naming« (Rose-Redwood u.a. 2010: 453). Jeweilige Akteure bleiben in dem Gedicht durch die Verwendung des Indefinitpronomens »man« unbestimmt, wodurch deren Austauschbarkeit noch betont wird. In der Anrede »von worten gebannte stadt« fließen durch die Polysemie von ›bannen‹ beide Aspekte, Triest als (Stadt der) Literatur und als Stadt der Grenze bzw. der (sprachen-)politischen Grenzziehungen, zusammen.

Im Gedichttext wechseln die sich anschließenden Stadtschilderungen zwischen Präteritum und Präsens sowie zwischen *map* und *tour*. Sie erfolgen aus der Überschau oder von unterschiedlichen Positionen in der Stadt aus, wodurch der Eindruck ihrer (imaginativen) Durchwanderung, der Schilderung nacheinander aufgesuchter Orte aus der Sicht eines sich bewegenden, Erinnerungen evozierenden Sprechers mit der Stadt als vorgestellter Zuhörerin entsteht. Die Ansprache der Stadt verschränkt sich am Ende des Gedichts mit einer Selbstverständigung.

Zunächst wird die Stadt durch einen panoramatischen Blick visuell charakterisiert: »stadt, die hinter den vorgeschobenen / palazzi nach rückwärts zieht.« Nur von einer erhöhten Position aus ist das Nach-rückwärts-ziehen wahrnehmbar. Über ihre Topographie wird die Geschichte der Stadt noch detaillierter evoziert und gestaltet – ›nach rückwärts‹ also im räumlichen wie auch im zeitlichen Sinne, retrospektiv im Präteritum:

46 In seiner Aufarbeitung wiederkehrender Topoi und Ambiguitäten schreibt Magris: »Triest ist – vielleicht mehr als andere Städte – Literatur, ist die Literatur seiner selbst. Svevo und Saba sind nicht nur Schriftsteller, die aus ihr hervorgingen, sondern auch solche, die es kulturell erzeugen und schaffen, die ihm ein Gesicht geben, das es als solches vielleicht nicht gäbe.« (Magris 1991: 55)

> […] immer sahen
> deine herrschaftshäuser aus wie kasernen,
> führten soldatenfriedhöfe und kriegerdenkmäler
> über die dörfer zu dir. schnürte die grenze
> deinen stählernen kragen. kamen deine befreier
> im sturm, lud man im hafen versunkenes ab
> wie gelöschtes. […]

Die choreographische Konstitution der Stadt samt Hinterland durch die Elemente »soldatenfriedhöfe«, »kriegerdenkmäler«, »grenze« etc. sowie die zugewiesenen Spezifizierungen – den Vergleich der »herrschaftshäuser« mit »kasernen«, den geschnürten »stählernen kragen« sowie die im Sturm kommenden »befreier« im Plural – setzen die Stadt als eine umkämpfte, bedrängte, von einer Gewaltgeschichte und (immer engeren) Grenzziehungen gezeichnete Stadt ins Bild. Der paradox anmutende Vorgang des Abladens von Versunkenem deutet, im Vergleich mit Gelöschtem, auf Vergessenes und Verdrängtes hin.

Ein Tempuswechsel ins Präsens signalisiert das Ende der Retrospektive und führt in eine nicht näher zu fassende Gegenwart des Sprechens: »derb schlägt das meer gegen / die mole, fällt dir die bora ins steife gebälk.« Die Verwendung des Präsens in der Schilderung der auf Mole und Gebäudesubstanz einwirkenden Naturgewalten des Meers und der Bora, stellt implizit das Überdauern, das Widerständige der Stadt heraus. Die Position der Wahrnehmungsinstanz wechselt erneut, von der Mole in die Gassen, wodurch sich der Eindruck ihrer Mobilität, eines sich bewegenden Beobachtenden noch verstärkt:

> in den gassen tummeln sich dichter in bronze
> gegossen, schweigend, da sie dich sahen,
> als du noch dachtest, mehr zu sein als die
> stirnfront deiner nationen. […]

Die Schilderung der »dichter in bronze« knüpft an die Qualifizierung der Stadt als »stadt aus papier« an. Durch Personifikation und die ihnen zugeschriebene Bewegung, »tummeln sich«, wirken diese zunächst recht lebendig, was sich jedoch nach dem Enjambement durch die Verbindung von »gegossen, schweigend« ändert. Der mit »da« eingeleitete Grund für das vorgestellte Schweigen verweist, angezeigt durch den erneuten Tempuswechsel, zurück in die damit wieder aufgerufene Vergangenheit der Stadt: »da sie dich sahen, / als« spielt auf eine Zeit noch zu Lebzeiten der Dichter an, denen mit den Bronzefiguren ein Denkmal gesetzt wurde. In dem der Stadt zugeschriebenen Gedächtnis ist diese Zeit als eine über nationale Bestrebungen und Abgrenzungen hinausweisende bestimmt: »als du noch dachtest, mehr zu sein als die / stirnfront deiner nationen«. In Verbindung

mit den »dichter[n] in bronze« kann dies als implizite Referenz auf den auch in der Literatur selbst aufgegriffenen bzw. durch sie vermittelten »Topos des kosmopolitischen und übernationalen Triest« (Magris/Ara 2022: 251) und auf die Zeit fungieren, in der Triest »zu einem Mittelpunkt der Dichtung am Anfang des 20. Jahrhunderts« (Magris 1991: 57) wird.

Gleich im Anschluss an die der Stadt selbst zugeschriebene Vorstellung einer Unabhängigkeit von nationalen ›Vordergründigkeiten‹ referiert der Sprecher explizit auf sich selbst (»meine«) und schildert persönliche, konkret an die Meeresbucht von Triest geknüpfte Erinnerungen. Das Ich setzt sich in Beziehung zur angeredeten Stadt, wodurch sich der Eindruck von Verbundenheit mit ihr noch verstärkt:

> […] in deiner bucht
> traf meine sprache aufs gleißende meer,
> fiel aus dem kinderbett an die küste, war
> noch zu hause, blieb nicht mehr allein.
> hier probte ich das küssen mit blick auf
> die adria, meine hände frierend in einen
> männermantel vergraben. zwischen den zähnen
> die zunge und sonstwo. die möwen im aufwind.

In der Erinnerungsrekonstruktion verbindet sich der Aufenthalt in der Stadt mit einem spezifischen Erleben von Sprache. Das Ich projiziert sich mit seiner Sprache auf das »meer«, das Konnotationen von Weite, Entgrenzung, Veränderung und Freiheit aufruft und durch die Attribuierung »gleißende»« als verheißungsvoll erscheint. Die Bewegung des Fallens »aus dem kinderbett an die küste« sowie die Konstruktion »war / noch […] blieb nicht mehr« indizieren eine Veränderung, vielleicht den Beginn einer auf die eigene Sprache bezogenen Transition, eines sich verändernden sprachlichen Selbstverständnisses oder ein Übergangsstadium. Unterstützt wird dies durch die ins Metaphorische wendbare »küste« als fließender Übergang zwischen Land und Meer: von einer noch bestehenden Bindung an die Sprache oder Sprachwelt der Kindheit, »noch zu hause«, hin zu einem noch unbestimmten anderen: »blieb nicht mehr allein«. In dieser Formulierung scheint zudem die Überwindung von etwas auf oder sie ist als weitere Anspielung auf die Vielsprachigkeit der Stadt, auf die sich das Ich projiziert, zu verstehen. Das nicht mehr Alleinbleiben verschiebt sich im Anschluss jedoch von der Sprache auf das Zwischenmenschliche anderer Art. Das deiktische »hier« verweist auf die durch diesen spezifischen Ort, also durch die Meeresbucht, ausgelöste Erinnerung an das erprobte Küssen. Das Schlussbild der Möwen »im aufwind« konnotiert Auftrieb, Leichtigkeit und Zuversicht.[47]

47 Womöglich treffen an dieser Stelle das Motiv der Möwe und der Bora-Topos zusammen. Wie Schneider (2003: 76) ausführt, trägt die Bora mit dem Trieste-Diskurs verbundene »topische

In diesem Gedicht schildert, erinnert und imaginiert ein Sprecher-Ich also selektiv und über ihre Topographie, was sich in der und um die in ihrer Vielsprachigkeit aufgerufene Stadt Triest zugetragen hat – geschichtlich, literarisch, persönlich – und richtet sich schließlich an der Stadt mit seiner Sprache aus. Die Bedeutung des mit »stadt« bezeichneten Raums stellt sich über das ihn erinnernde Ich her. Der Raum, konkret die Raumelemente »meer« und »küste«, werden zur Projektionsfläche für eine die eigene Sprache betreffende Selbstverständigung.

Mit dem »jaunfeld« im Titel des Gedichts *ein sommertag über dem jaunfeld* (lt, 15) ist ein Ort aufgerufen, der nicht nur in der außertextlichen Geographie lokalisierbar, sondern zudem mit bestimmten (kultur)geschichtlichen Erfahrungen und Bedeutungen, mit kollektiven und kulturellen Semantisierungen vorbesetzt sowie literarisch präfiguriert ist. Als zentral für dieses Gedicht kann die Referenz auf Peter Handkes *Immer noch Sturm* betrachtet werden. Es ist das Stück, in dem der Protagonist »auf der Bank inmitten des Jaunfelds« (Handke 2016 [2010]: 134) sitzt und in einer Art »Zeitreise« (ebd., S. 25) sich und seine slowenischen Vorfahren durch Zeit und Geschichte hindurch ins Bild »träumt« (vgl. ebd., S. 9), sich dabei fortwährend fragt und schildert, was er sieht. Die Bedeutung dieser Referenz lässt sich zunächst außerhalb des Textes belegen. So erschien das Gedicht von Maja Haderlap erstmals im Jahrbuch *literatur/a* 2011/12. Darin greifen, wie im Vorwort zu lesen ist, Dichterkolleg:innen anlässlich des 70. Geburtstags von Peter Handke dessen Notat »Innehalten – Innewerden – Weitersehen« aus einem seiner Notizbücher auf und schreiben diese drei Zentralbegriffe seiner Poetik weiter (Amann/Hafner/Moser 2012: 5). Als wiederkehrende, stets leicht abgewandelte Formulierung und eine Art Zwischenkommentierung taucht das »Innehalten« auch, nahezu leitmotivisch, in *Immer noch Sturm* auf.[48] Der Beitrag von Maja Haderlap zu diesem Jahrbuch erschien unter dem Titel »ein sommertag über dem jaunfeld/*skizze*« (Haderlap 2012: 15, Herv. i.O.). In ihrem Gedichtband *langer transit* ist der Text, von dem Wegfall der durch den Schrägstrich angezeigten Alternative »*skizze*« im Titel abgesehen, unverändert aufgenommen. Er steht aber darin natürlich nicht in dem durch die Anlage des Bands *literatur/a* hergestellten Kontext.

Auffällig an dem Titel *ein sommertag über dem jaunfeld* ist zunächst, dass mit der referentiellen Konkretisierung über das Toponym auch ein bestimmter Zeitraum,

---

Konnotationen« mit sich wie »Aufklärung, Aufheiterung, Hellsichtigkeit und Antriebsenergie«.

48 Dazu einige Beispiele: »Allgemeines Innehalten.« (Handke 2016 [2010]: 14); »Allgemeines Innehalten wieder.« (Ebd., S. 16); »Und wieder das allgemeine Innehalten.« (Ebd., S. 29); »Ob an dieser Stelle wieder ein Innehalten folgt?« (Ebd., S. 32); »Hier ist es dann wieder zu einem beiderseitigen Innehalten von Mutter und Sohn gekommen.« (Ebd., S. 56); »Innehalten wieder? Dazu bleibt diesmal keine Zeit.« (Ebd., S. 63)

eben »ein sommertag«, fokussiert und mit der Präposition »über« die Aufmerksamkeit vom »jaunfeld« selbst weg auf etwas, das sich darüber befindet, bewegt oder abspielt, gelenkt wird. Der Sprecher wirft in seiner Gedankenrede vor allem Fragen auf, so gleich zu Beginn:

> was dringt durch die brennweite der zeit?
> ein tag, ausgedünnt zu einem ein- und
> ausatmen, ein himmel, unter dem wir
> immer noch auf der stelle treten? nicht
> von belang, wie weit wir uns fortbewegen.

Die Metapher »brennweite der zeit« regt dazu an, die Überlegungen etwa darauf zu beziehen, was aus der Vergangenheit, der historischen Zeit durchschimmert oder durch die Zeit hindurch sichtbar und erfassbar wird oder bleibt, was sich als bedeutsam herauskristallisiert, was in/als Erinnerung bleibt oder aufscheint, wie es perspektiviert wird oder ähnlich. – Der eine »tag« als Essenz, als Verdichtung, »ausgedünnt zu einem ein- und / ausatmen«. Das »wir« in der zweiten Frage, die bereits eine versuchte Antwort auf die erste ist, deutet auf das Ausloten einer geteilten Erfahrung oder Situation hin. Die Referenz auf das »jaunfeld« kann Einfluss darauf haben, wie das »wir«, das die Sprecherposition einnimmt, verstanden wird, wer also neben dem Sprecher-Ich noch zu der damit bezeichneten Gruppe gehört. Im Text selbst ist dieses »wir« lediglich vage bestimmt: zum einen durch das ihm in Frageform zugeschriebene redensartliche »auf der stelle treten«, verstärkt und als anhaltend markiert durch »immer noch«, zum anderen durch das Bemühen, sich fortzubewegen. Dieses Bemühen ist durch die Formulierung »nicht / von belang, wie weit« als wenig aussichtsreich oder erfolgreich gekennzeichnet. Der dadurch hervorgerufene Eindruck von Festgesetztsein oder Verhaftetbleiben – räumlich oder gedanklich oder empfunden – bleibt ebenfalls unbestimmt und somit letztlich unbeantwortet, was die nicht eindeutig zu fassende Gruppe, das »wir«, am Fortkommen hindert.

Immer noch auf die Frage bezogen, was durch die Brennweite der Zeit dringe, folgt eine visuell-akustisch angelegte Wahrnehmungsperspektive von einer Position vom »jaunfeld« aus, im (vorgestellten) Blick in den zuvor evozierten »himmel«. Der Raum fungiert primär als eine Art Resonanz- und Reflexionsraum und die Raumschilderung illustriert einen Reflexionsprozess, markiert durch die den Text dominierenden Fragesätze, den Ausdruck »nachsinnen« und das »vielleicht«:

> wolken vielleicht, die im nachsinnen
> fäden ziehen, ein maultrommelton
> als flatternde skizze, in der luft verfangen.
> er schaukelt für sich über den felsöfen,

den glimmersteigen und schieferrücken.
ein fremder mann, oder was ihm
vorauseilt oder folgt? […]

Auch die den »wolken« und dem »maultrommelton« zugewiesenen Spezifizierungen, »im nachsinnen / fäden ziehen« sowie »in der luft verfangen«, dienen der Verbildlichung einer (gedanklichen) Spurensuche oder auch einer Suche nach Erkenntnis: ein reflexives ›Innehalten‹ bestimmt durch ein genaues Hinsehen oder versuchtes Herauslesen, ein genaues Zu-, Hin- oder Heraushören. Der durch das »für sich« als isoliert markierte und »in der luft« verfangene »maultrommelton« ließe sich als ein momentan zu vernehmendes und somit prinzipiell erfassbares Detail, das eine Antwort bereit halten könnte, lesen. Die Bewegungen des Folgens und Vorauseilens verweisen vage auf Vergangenes als Verfolgendes sowie auf Zukünftiges in dieser Suche, die sich im Gesamtkontext des Gedichts auch als Suche nach Verortung verstehen lässt. Die »flatternde skizze«, die einen Entwurfscharakter, eine Vorläufigkeit und Flüchtigkeit konnotiert, kann als implizites metalyrisches Signal aufgefasst werden. Sie kann auf eine Möglichkeit oder auf den Versuch hindeuten, das an diesem Tag durch die Zeit Aufscheinende, das momentan Vernommene festzuhalten. In den folgenden Versen schließt dann explizit eine metapoetische (Selbst-)Reflexion bezogen auf Aspekte der sprachlichen Erfassbarkeit oder Darstellbarkeit an:

[…] meine hüpfenden
sätze, wild mit erzählungen fuchtelnd,
damit man sie wahrnimmt. rot und schwarz
oder grün klingen nach, wie verwischt.
nicht mehr fassbar das abbild des tages am
bergkamm und unter den fichten. die zeit,
die sich selbst einverleibt und verschließt.

Der Sprecher referiert nun auf sich selbst mit dem geschilderten Versuch, über seine »hüpfenden / sätze« Aufmerksamkeit für etwas zu erzeugen. Die Wirkung der als ›hüpfend‹ attribuierten Sätze wird durch das Enjambement gleich veranschaulicht. Die weitere Kennzeichnung der Sätze als »wild mit erzählungen […] fuchtelnd« lassen diese Versuche als intensiv und dringlich erscheinen, jedoch werden sie durch den Vergleich »klingen nach, wie verwischt« in ihrer Unschärfe markiert und somit in ihrer Wahrnehmbarkeit und Wirkfähigkeit relativiert. Die als Alternativen präsentierten Farben »rot und schwarz / oder grün« führen das Überprüfen von Ausdrucksmöglichkeiten für das zu Verdeutlichende vor. Die zu Anfang aufgeworfene Frage, was durch die Brennweite der Zeit dringt, wird also erweitert um die metapoetische Reflexion, ob oder wie es in Sprache, in Sätze gefasst, eingefangen oder auch getreu nachgebildet (»abbild«) werden kann. Die Schlussverse qualifizieren das

geschilderte Bemühen indirekt als unmöglich – zum einen durch die Formulierung »nicht mehr fassbar das abbild des tages«, zum anderen durch das Bild der sich selbst verschließenden Zeit. Der Moment der Erfassbarkeit ist verstrichen.

Der Raum dient also auch in diesem Gedicht primär der Selbstreflexion, auch der Selbstverortung, diese ist aber bezogen auf ein Ich als Teil einer Gruppe. Die Raumschilderungen erweisen sich als Illustration eines Reflexionsprozesses. In Form einer Befragung und Überprüfung der eigenen oder für das zu Erfassende adäquaten Ausdrucksmittel wird Raum schließlich für die poetologische (Selbst-)Reflexion funktionalisiert.

Eine Variante der Selbstauslotung als Selbstvergewisserung führt das Gedicht *košuta* (lt, 16) vor. Der darin aufgerufene Raum wird über das slowenischsprachige Toponym im Titel explizit sprachlich bezeichnet sowie, stabilisiert durch die Nennung »des berges košuta« im Gedichttext, referentiell konkretisiert. Der Name verweist auf den Gebirgsstock in den Karawanken/Karavanke, über den die Grenze zwischen Österreich und Slowenien verläuft. Zugleich wird damit der Ort des Sprechens etabliert. Die Rede des autodiegetischen Sprechers ist durchgängig im Präsens und mimetisch präsentiert, wodurch eine Gleichzeitigkeit von Erleben und Sprechen suggeriert wird (vgl. Hühn/Schönert 2007: 4). Das über sein Raumerleben charakterisierte Ich kann auch als »radikal subjektives Erlebnis-Ich« (vgl. Burdorf 2015: 199) bezeichnet und aufgefasst werden.

Die Position der Wahrnehmungsinstanz ist aus den Auftaktversen zu erschließen: »von der steilwand bricht ein fels / aus stille ab und stürzt auf mich, / erlischt.« Es handelt sich also um eine (imaginierte) Position unterhalb der Steilwand, die mit einem sinnlichen, instantanen Perzeptionsakt der Berglandschaft gekoppelt ist:

> […] die wolkenschwester
> des gipfels thront über der flanke
> des berges košuta, schweigt kalt
> und weiß. ein fordernder schmerz
> tastet nach meiner gestalt, die
> von seiner umarmung erzittert.
> ein liebhaber, der allen gliedern
> beikommt, in die er fährt, die
> er aufspürt. […]

Der Raum ist also ein ›gestimmter‹, seine Elemente sind Ausdrucksträger für Stimmungen, wie etwa »die wolkenschwester […] schweigt kalt / und weiß«, wobei sich »weiß« sowohl auf die Farbe in einer synästhetischen Gestaltung des Schweigens als auch auf ein der »wolkenschwester« zugesprochenes, nicht näher bestimmtes Wissen beziehen kann. Im Zusammenspiel mit dem Ich spiegelt der Raum dessen

mentale und emotionale Befindlichkeit. Der durch den abgestürzten »fels / aus stille« ausgelöste und das Ich ergreifende Schmerz ist personifiziert: er tastet, fährt in die Glieder, spürt auf. Ihm werden also Erforschungsaktivitäten zugeschrieben und zudem eine Erkenntniskraft: »er weiß um mich, / während ich mich vergesse.«

Das Raumerleben des Ich ist somit als ein körperlich-sinnliches, als Schmerzerfahrung gestaltet. Durch die Attribuierung des Schmerzes als »fordernder« erscheint er bzw. dieser Ort (auf) der Grenze als Auslöser für eine Auseinandersetzung mit sich selbst. Der Košuta wird also auch zur Projektionsfläche für eine Selbstbefragung und Selbstverortung, wie sie explizit in der aufgeworfenen Frage »wo bin ich noch, außer im blick / auf den haarriss im stein?« zum Ausdruck kommt. Die Verwendung des Wortes »haarriss« – ein kaum wahrnehmbarer, aber die Stabilität gefährdender Riss »im stein« – deutet an, dass sich das Ich kaum noch selbst zu erkennen glaubt, sich als geschwächt empfindet oder gar einen Ich-Zerfall, einen ›Riss‹ fürchtet. Das äußere Geschehen verweist auf einen inneren Vorgang. Der beim Sturz erlöschende Felsen entzündet das Ich durch den ausgelösten Schmerz:

> […] im
> fiebrigen kopf, der funken wirft
> gegen das blau dieses himmels,
> das mich ergreift, wie mich
> der drängende schmerz längst
> entzündet. hier leuchte ich,
> bis der bergschatten schwindet.

Durchzogen von auch Atmosphäre schaffender Erkenntnismetaphorik – »funken«, »leuchten«, »entzünden« – wird ein auf den Augenblick beschränktes, »bis der bergschatten schwindet«, Aufscheinen des Selbst, eine intensivierte Selbsterfahrung an diesem deiktisch akzentuierten Ort inszeniert: »hier leuchte ich«. Unverkennbar ist eine Anknüpfung an den Topos des Bergs als »Monument menschlicher Selbsterkenntnis« (Goumegou u.a. 2012: 12).

Die Bedeutung des Raums, referentiell konkretisiert als der Berg Košuta im Verweis auf einen Grenzraum, stellt sich in diesem Gedicht also über das ihn erlebende Ich her. Über die sinnliche Wahrnehmung seiner Elemente wird der Raum zum Auslöser und, im Wechselspiel mit dem Körper, zum Medium momentaner Selbsterkenntnis und Selbstvergewisserung.

4.2.1.2 »ich« und »du« – Beziehungsräume

In drei Gedichten der Gruppe *beinah nach hause* sind die Raumdarstellungen in einem Zusammenspiel mit einem »ich« und einem »du«, mit Figurenbeziehungen und Beziehungsverhältnissen zu betrachten. Dies sind die Gedichte *komen*, *lagune bei grado* und *venezia*.

Abgesehen von dem in slowenischer Sprache präsentierten Toponym im Titel des Gedichts *komen* (lt, 9), das auf eine Gemeinde im Westen Sloweniens verweist, dienen keine weiteren Elemente im Text der referentiellen Konkretisation. Der homodiegetische Sprecher schildert die Erinnerung an einen Tag, der durch das Possessivpronomen »unser« bereits auf eine mit (einem) anderen gemeinsam verbrachte Zeit verweist: »unser tag begann mit verspätung. / er hat den morgen verschlafen, / trottete hinter uns her.« Die Personifikation des Tages sowie die Wahl der Verben ›verschlafen‹ und ›hinterhertrotten‹ deuten auf das diesen Tag prägende figurale Zeiterleben hin. Das »wir« ist in den darauffolgenden Versen explizit als Paarbeziehung markiert: »wir blieben / auf einer steinbank sitzen, wo alle / paare erstarren.« Damit ist auch eine räumliche Wahrnehmungsposition etabliert und, indiziert über die Verben ›sitzen bleiben‹ und ›erstarren‹, als eine statische ausgewiesen. Konstituiert wird der Raum, neben dem schon genannten »campanile« und der »steinbank«, durch die Elemente »vögel«, »eibenwand«, »zierteich«, »flugzeug« und »hecke«. Den als unbeweglich gekennzeichneten Figuren auf der Steinbank steht eine dynamisierte Raumschilderung mit einer Art Verselbstständigung einzelner Raumelemente gegenüber:

> […] ein campanile
> rief jene vögel zurück, die getürmt
> waren. eine eibenwand schob sich
> ins bild, und der zierteich stieg uns
> zum hals. du erklärtest mir alle fische,
> die uns umkreisten. […]

Die sich ins Bild schiebende Eibenwand bewirkt eine partielle Einschränkung des Blickfelds und in der Vorstellung des seine Position verlassenden und den beiden »zum hals« steigenden Zierteichs verschwimmt die Grenze zwischen konkreter und imaginierter Räumlichkeit, zwischen den Betrachtenden und dem Betrachteten. Sie befinden sich sozusagen inmitten des Bildes, das sie sich zuvor von der Landschaft gemacht haben – und betrachten unbeeindruckt von dort aus weiter: »erklärtest mir alle fische, / die uns umkreisten«. Die betrachtete Landschaft verhält sich also, in ihrer Schilderung durch das Ich, nicht wie ein Bild.

In zitierter Figurenrede kommt der andere, die mit dem Personalpronomen »du« bezeichnete Figur, zu Wort und deren wiedergegebene Worte bestehen aus Kommentierungen und Deutungen des Wahrgenommenen, z.B. »der da macht / eine fliege, sagtest du, lebt nicht / mehr lange« mit Bezug auf einen der Fische oder »er nimmt sich zu wichtig, sagtest du« mit Bezug auf den weißen Pudel: »ein weißer pudel lief uns noch zu.« – Wäre es kein weißer Pudel, könnte man hier eine Anspielung auf Mephisto ausmachen. Die Immobilität der Figuren korrespondiert

mit dem über die Wahrnehmungsschilderung des Raums dargestellten Zeiterleben: »über den wölkchen / *hielt sich endlos* ein flugzeug.« (Herv. JG)

Die Spezifizierungen der Raumelemente – wie die der »steinbank« als eine, »wo alle / paare erstarren« oder die des dem Paar bis »zum hals« steigenden Zierteich-Wassers – ließen sich als implizite Hinweise auf die Figurenbeziehung lesen, zugleich eröffnet sich mit den Schlussversen aber auch eine metapoetische Bedeutungsebene. Sie manifestiert sich in der Anspielung auf die literarische Verarbeitung des geschilderten Tages: »jahrelang sitzt eine nachtigall auf / diesem vers und wir beide davor, / an unserem tag.« Das Wort »vers« ist ein offenes metalyrisches Signal, ein weniger explizites die »nachtigall« als Symbol für die Dichtkunst.[49] Mit dem Vers, auf den der Sprecher selbst hindeutet, signalisiert und hervorgehoben durch den Demonstrativartikel »diesem«, sowie mit der Anspielung auf die Poetisierung des zuvor geschilderten Tages wird die Diegese spielerisch transzendiert. Dies erfolgt durch den Rückbezug auf den Einstieg, »unser tag«, und die auf der Bank sitzenden Figuren – nun sitzt eine Nachtigall *auf* dem Vers und die Figuren, »wir beide«, *davor*. Die angespielte Transformation des Tages in ein Gedicht wird durch das Attribut »jahrelang« in Kombination mit dem auf die Nachtigall bezogenen Verb ›sitzen‹ im Präsens als andauernd markiert, korreliert also gewissermaßen mit dem immobilen, davor sitzenden Paar. Daraus ließe sich schließen: So wie die Figuren erstarrt auf der Bank sitzen, wartet der gemeinsam verlebte Tag auf seine Vertextung, die der Text selbst vorführt.

Nach Italien führt das Gedicht *lagune bei grado* (lt, 11). Durch seine Lage »bei« Grado ist der im Titel des Gedichts mit »lagune« bezeichnete Raum referentiell konkretisiert. Die kleine Abweichung zur gängigen Verwendung des Namens Lagune *von* Grado durch die Präposition »bei« mag schon ein Hinweis darauf sein, dass die Laguna di Grado in ihrer Textwerdung »von einer sekundären Semantik […] überbordet« (Mahler 1999: 25) wird. So wird von Vers zu Vers deutlicher, dass der Raum in diesem Gedicht vor allem für eine Auslotung von Beziehungsverhältnissen von einem »ich« und einem »du« funktionalisiert wird. Diese gestaltet sich als eine Art Vexierspiel. Ein Sprecher-Ich signalisiert mit den Worten »weiß nicht, ob« gleich zu Beginn Zweifel an seiner eigenen Erinnerungsschilderung eines Gangs in die Lagune bezüglich der eigenen Person oder Persona: »weiß nicht, ob ich es gewesen bin, / mit der du in die lagune gingst«. Weder »ich« noch »du« sind im Text klar zu bestimmen:

49 Die Nachtigall gilt als »Symbol der Klage und des Todes, der Liebe, Sehnsucht und Melancholie sowie der Dichtkunst« (Butzer/Jacob 2008: 246).

[…] war
ich meine mutter, meine schwester,
eine andere verwandte, die du in
den arm genommen hast, obgleich
du dein vater, dein sohn, deine frau
gewesen bist, als ich dich umfing.

Die Vielzahl an Pronomina und unterschiedlichen Verwandtschaftsbezeichnungen, die im Hinblick auf die Umarmung nicht so recht zur Deckung zu bringen sind, sowie der Einsatz der Subjunktion »obgleich« bewirken eine Verwirrung der Beziehungsverhältnisse und der Einschätzung der Situation. Erkennbar ist in der Schilderung: Das »du« hat jemanden »in / den arm genommen«, das Ich »umfing« das »du«. Die von dem Sprecher mit »war / ich« aufgeworfene Frage bezieht sich nun darauf, *als wer* dies jeweils geschieht. In den Vordergrund rückt somit die übergeordnete Frage, wie das Ich und der/die/das Andere gefasst oder imaginiert werden kann. Die sich anschließende topographische Schilderung wird ins Tropische überführt:

hinter meinem rücken wirkten
die berge aus schaum aufgetürmt.
sie sickerten träge ins meer. hier
setzten die inseln im schlick auf,
legte die strömung alte wege frei,
die sie alsbald verwischte. […]

Die sich an die Umarmung eines unbestimmbaren »ich« und »du« anschließende Formulierung »hinter meinem rücken«, gefolgt von der Schilderung eines visuellen Eindrucks (»wirkten«), stiftet weiter Verwirrung. Die Wahrnehmungsposition ließe sich auch als eine aus der Überschau deuten im Sinne eines distanziert-beobachtenden Blicks auf sich selbst – oder Ich und Du sind eins, inszeniert wird ein Wechselblick. Das hinter dem Rücken Liegende suggeriert zudem Unbewusstes. Das deiktische »hier«, hervorgehoben durch das Enjambement, ruft ein früheres Ereignis an dem Ort auf, vielleicht sein Zustandekommen (»setzten die inseln im schlick auf«). Die fluide Bewegung des Freilegens und Verwischens alter Wege ist angesichts der gleich zu Beginn initiierten Reflexion auch als innere Topographie[50] im Sinne eines temporären Aufscheinens hinterlassener Spuren zu lesen – etwas wird kurz sicht- oder lesbar, verschwimmt oder verschwindet aber gleich wieder. Die Passage mündet in eine synästhetische Wahrnehmungsschilderung: »das brackige / licht roch nach tümpeln und meergras.«

50 Oder, wie Lutwack (1984: 28, Herv. i.O.) formuliert, *landscape* als »the psychological make-up of an individual (*le paysage intérieur*).«

In den sich anschließenden Versen signalisiert das »gehen« eine mobile Wahrnehmungsposition und korreliert mit der dynamischen Bewegung der »wellen«:

> wir gingen dammeinwärts und holten
> die wellen ein, die uns vorausgeeilt
> waren zu den mosaiken von aquileia.

Folgt man der Lesart einer inneren Topographie, so spielt in dieser Anschlusspassage nicht so sehr die Referenz auf die real existierenden Mosaiken in der *Basilica di Aquileia* eine Rolle, sondern die herstellbare Bedeutungsbeziehung von Mosaik und Identität. In diese Richtung deuten auch die Schlussverse, in denen die aufgerufene Frage nach den Beziehungsverhältnissen von »ich« und »du« wieder aufgenommen wird, sich aber nun deutlicher als Selbstauslotung gestaltet:

> ich sah dich mit ungleichen augen an,
> das bin ich und bin ich nicht.
> zwischenland, ungetrennt.

Der Blick auf den anderen oder das andere ist durch die Spezifizierung »mit ungleichen augen« als divergent aufzufassen. Es ist ein spezifischer Blick auf sich selbst oder ein Versuch, sich im anderen zu sehen. Darin kommt auch ein Spiel mit Identität zum Ausdruck, denn der Begriff Identität »nimmt von Beginn an das Motiv des Abstandes auf zwischen dem Ich, das zu etwas ein Verhältnis unterhält, und dem Ich, das in diesem Verhältnis als das Etwas fungiert, ohne diesen Abstand tilgen zu können« (Renn/Straub 2002: 10f.). Die reale Topographie der Lagune mit ihren verzweigten kleinen Inseln fungiert sozusagen als Bildspender für den Selbstentwurf »zwischenland, ungetrennt.« Das Zwischen in »zwischenland« deutet auf die Figur eines Dritten, auf die Problematik von Grenzziehungen und Unterscheidungen, auf ein unumgänglich mehrdeutig bleibendes »liminales ›Spiel auf der Schwelle‹« (Koschorke 2010: 18) hin. Das trennende Komma in »zwischenland, ungetrennt« unterläuft partiell die artikulierte Ungetrenntheit des Zwischenlands, hält den Selbstentwurf dadurch ambivalent.

Auch der im Gedichttitel *venezia* (lt, 13) aufgerufene Raum ist durch das Toponym referentiell konstituiert und verweist auf einen semantisch vielfach vorbesetzten Ort. Jedoch zeigt schon ein Blick auf die Teilelemente im Text, dass nicht unbedingt das prototypische Venedig abgerufen wird. So wird die Lagunenstadt Venedig gleich

im Auftaktvers sprechenderweise zur »fischestadt«,[51] und die Semantiken von Angel(n)/Fang/Gefangensein spielen eine zentrale Rolle in ihrer Darstellung. Zum Bereich Stadt schließen sich neben dem schon genannten Teilelement »fischestadt« auch noch »mole«, »ufer«, »häuser« und »lagunen« zusammen. Hinzu kommen die über Venedig hinausweisenden Elemente »mosaike aquileias«, »alpen« und der »timavo«, die über eine geographische Referenz und Lokalisierbarkeit hinaus recht weitgehend in die Raumdarstellung eingebunden und spezifisch funktionalisiert werden.

Wie schon im Gedicht *komen* wird zu Beginn der Ort des Sprechens und gleichzeitig die Wahrnehmungsposition explizit genannt: »wir sitzen an der mole dieser fischestadt«. Auch in *venezia* sitzt also ein »wir«, nur diesmal vielleicht nicht auf einer Bank. Die Beziehung zwischen den pronominal mit »ich«, »du« und »wir« bezeichneten Figuren ist nicht, wie in *komen*, mit der Information ›Paar‹ angegeben. Hinweise auf die Figuren und vielleicht auch auf ihre Beziehung ergeben sich jedoch aus den Raumschilderungen, konkret aus den Selektionen von Raumelementen und ihren Spezifizierungen, wie sie die Figuren in zitierter Figurenrede selbst vornehmen, und zwar in der Wiedergabe ihres Gesprächs durch den homodiegetischen Sprecher.

In der folgenden Detailanalyse werden zwei unterschiedliche Hypothesen zur Semantisierung und Funktionalisierung des Raums in diesem Gedicht verfolgt. Die erste Hypothese lautet: Im bedeutungsstiftenden Zusammenspiel mit den Figuren dient der Raum vornehmlich ihrer impliziten Charakterisierung und ihre Raumeindrücke liefern primär Hinweise auf ihre Beziehung. Die zweite Hypothese kann vorab wie folgt formuliert werden: Die Raumdarstellungen initiieren über die Raumeindrücke der Figuren ein Spiel mit dem präfigurierten Faszinosum ›Venedig‹.

Der homodiegetische Sprecher schildert das Geschehen wie folgt:

> wir sitzen an der mole dieser fischestadt,
> die an der angel der gezeiten schlingert
> und ihnen nicht entkommt. wir reden
> über uns und was uns jetzt gefangen
> hält am ufer zwischen nord und süd.

Der geschilderte Eindruck von der Stadt korrespondiert mit dem »reden über uns«, also: »an der angel […] schlingert« und »nicht entkommt« mit »was uns jetzt gefangen / hält«. Nun ließe sich der indirekte Fragesatz auf die aktuelle (»jetzt«) Beziehungssituation beziehen, dann geben die Raumschilderungen darüber Aufschluss:

---

51 Dies ließe sich, auch Pesnel (2019: 158) weist darauf hin, als Anspielung auf das Buch *Venezia è un pesce* (Venedig ist ein Fisch) von Tiziano Scarpa verstehen. Er macht darauf aufmerksam, dass Venedig auf einer Landkarte die Form eines Fisches hat.

etwas stockt, geht nicht weiter. In diesem Fall suggeriert auch das primär auf den gemeinsamen räumlichen Standort bezogene »am ufer zwischen nord und süd« eine zweite Bedeutungsebene: Das artikulierte, empfundene Gefangengehalten-Sein deutet auf einen die Beziehung betreffenden »zwischen«-Zustand. Das durch entgegengesetzte Himmelsrichtungen präzisierte Zwischen könnte dann unterschiedliche Orientierungen oder innere Standpunkte der Figuren metonymisieren.

Das »gefangen / hält« lässt sich aufgrund seiner Polysemie und in Kombination mit dem geschilderten Raumeindruck aber auch ganz anders auffassen: So wie die Stadt selbst »an der angel […] schlingert«, können sich auch die Figuren nicht von ihr lösen, sind von ihr »gefangen« genommen, in ihren Bann gezogen.[52] Auch die sich unmittelbar anschließende Wiedergabe des Dialogs durch das Sprecher-Ich lässt beide Optionen zu. Sie folgt unmittelbar auf die Benennung des Gesprächsgegenstands als »reden über uns« und als Antwort auf die aufgeworfene Frage:

> die mosaike aquileias, sage ich,
> die schaukelnden delphine und langusten,
> die auf bäumen zuflucht fanden vor der großen flut.
> die schneebedeckten alpen, die zum himmel
> branden als erstarrtes, wildbewegtes meer.
> der dunkle rachen des timavo, sagst du,
> aus dem der fluss entspringt, als würde er
> aus einem abgrund in den nächsten fließen,
> die häuser dieser stadt, wie muscheln
> an den strand gespült, verwittert und verwesend.

In zitierter Figurenrede werden dem »ich« und dem »du« unterschiedliche Raumpräferenzen und Raumeindrücke quasi in den Mund gelegt. Ihnen wird jeweils die Nennung unterschiedlicher Elemente – »mosaike aquileias« und die »schneebedeckten alpen« versus »timavo« und »häuser dieser stadt« – zugeschrieben und durch deren atmosphärische Spezifikation entstehen unterschiedliche Raumbilder. Es fallen vor allem die konträren Attribuierungen ins Auge, also auf der einen Seite »schaukelnden delphine und langusten« und »erstarrtes, wildbewegtes meer« – ein ambivalentes Bild, insbesondere durch den Einsatz des Oxymorons. Auf der anderen Seite »der dunkle rachen« und die im Vergleich mit Muscheln als »verwittert und verwesend« qualifizierten Häuser: es dominiert der (allmähliche) Verfall – ein zentraler Venedig-Topos. Zudem werden entgegengesetzte Bewegungen und Bewegungsrichtungen entworfen. Einerseits das auf die Alpen bezogene »zum himmel / branden«, andererseits das auf den Timavo bezogene »aus einem abgrund

52 So auch die Lesart von Pesnel (2019: 158), die er mit der Lage des realen Venedig begründet: »Venedig hat die beiden Gesprächspartner(innen) schon wegen seiner topographischen ›adriatisch-alpinen‹ Lage in seinen Bann gezogen.«

in den nächsten fließen«. Zudem stehen einander gegenüber: »zuflucht« versus »abgrund«. Auch diese an die Figuren gebundenen Raumschilderungen und ihre jeweils präferierten Räume ließen sich indirekt als Verweis auf ihre Unterschiedlichkeit oder einen divergierenden Blick auf den Zustand ihrer Beziehung verstehen. Oder – mit Blick auf die zweite Hypothese – in den figuralen Wahrnehmungsschilderungen kommt die vielfältige Anziehungskraft von Venedig und Umgebung zum Ausdruck und die an der Mole Sitzenden suchen »nach einer Begründung für die Faszination […], die sie im Hinblick auf die Lagunenstadt empfinden.« (Pesnel 2019: 158) In beiden Fällen charakterisieren die Raumschilderungen[53] implizit (auch) die Figuren.

Der Schluss des Gedichts knüpft mit »fang« an das zu Anfang entworfene Bild der an der Angel schlingernden »fischestadt« an. Das Sprecher-Ich schildert das Geschehen weiter von der Mole aus, Sprechen und Wahrnehmen fallen zusammen:

> die algen breiten sich als teppich aus vor
> unseren füßen. in den lagunen schwimmen
> ködersätze. wir warten auf den fang und lachen.
> luftbläschen steigen auf von unseren nasen,
> steinschuppen fallen ab von unseren augen –
> wir sind dem ort ins netz gegangen.

Auch in dieser Gedichtpassage kann die bedeutungsstiftende Funktion des Raums im Zusammenspiel mit den Figuren betrachtet werden. Der ersten Hypothese folgend, offenbart sich im Blick in die »lagunen« mit den darin schwimmenden »ködersätze[n]«[54] das, was lockt und herausgefischt, was ausgesprochen – die Sätze in »ködersätze« – werden muss, vielleicht eine Entscheidung. *Venezia* wird für die Figuren, so legt es die Anspielung auf Redewendung und Bibel in ihrer abgewandelten Form »steinschuppen fallen ab von unseren augen« nahe, zur Stadt einer Erkenntnis. Diese Erkenntnis wird durch den »ort« ausgelöst und ist in irgendeiner Weise rückbeziehbar auf das, was sie »jetzt gefangen / hält« sowie auf das Reden »über uns«. Darauf wäre dann, als eine Art Fazit, der im Perfekt präsentierte Schlussvers – »wir sind dem ort ins netz gegangen« – zu beziehen. Das »lachen« wäre somit ein

53 In ihnen werden Referenzen auf die realen Orte mit ihren Besonderheiten verarbeitet: In die Schilderung der Mosaiken in der *Basilica di Aquileia* durch das Ich fließt die Bezugnahme auf die in ihnen dargestellten Tiere, evtl. mit der »flut« auch auf die Rettungsgeschichte von Jona und dem Wal ein. Der dem »du« zugeschriebene Eindruck »rachen des timavo« speist sich wiederum aus der mehrdeutigen italienischen Bezeichnung *bocche del timavo* (Mündung, Münder, Mäuler) für die Stelle, an der der größtenteils unterirdisch durch Karsthöhlen verlaufende Fluss als Timavo in Karstquellen wieder auftaucht.

54 Pesnel (2019: 157) vermutet im Hinblick auf den ›Köder‹ eine Referenz auf Rilkes *Spätherbst in Venedig*.

eher unbeholfenes Lachen in der Erwartung des ›Fangs‹ als eine Art Verdikt für die Beziehung. Ein Entkommen gibt es nicht: »ins netz gegangen«.

Wie schon im Gedicht *komen* greift ein Raumelement, hier sind es die »lagunen«, auf die Betrachtenden über und scheint sie in das Betrachtete hineinzuziehen. Die »luftbläschen« suggerieren, dass die Figuren vom Wasser der Lagune umschlossen sind und gewissermaßen selbst zu fischähnlichen Wesen und somit Teil der »fischestadt« werden. Darauf deuten auch die »schuppen« im Kompositum »steinschuppen« hin. Das fügt sich gut in die zweite Hypothese ein: Die »ködersätze« beziehen sich auf die Verlockung des Orts, eben der »fischestadt«. Sie greift, verbildlicht über die »von unseren nasen« aufsteigenden Luftbläschen, ganz auf die Figuren über und diese werden sich des Eingefangenseins, Gebanntseins von dem Ort gewahr, indiziert durch die von den Augen abfallenden »steinschuppen«.[55] Der Schlussvers – vielleicht in Anspielung auf die Vielzahl an Venedig-Topoi und in diesem Fall wieder bezogen auf die Sätze in »ködersätze« als habitualisierte Sätze über die Stadt – bringt dann diese Einsicht pointiert auf den Punkt: »wir sind dem ort ins netz gegangen.« Dieser zweiten Hypothese folgend, ist das »lachen« beim Warten »auf den fang« zu verstehen im Sinne einer »freudigen Hinnahme des Gefangenseins« (Pesnel 2019: 159), die beiden ertappen sich in dem Moment selbst dabei, der Faszination Venedigs verfallen zu sein. – Also zwei sehr unterschiedliche Hypothesen zum bedeutungsstiftenden Zusammenspiel von Raum und Figuren, wobei die zweite Hypothese plausibler erscheint.

Hingewiesen sei darauf, dass Maja Haderlap noch ein weiteres Venedig-Gedicht, *der traum eines kleinvenedigers*, verfasst hat. Es ist allerdings nicht im Band *langer transit* erschienen, sondern in dem Band *Kanaren im Nebel. Europäische Ansichten aus Kärnten/Koroška* (2022). Wie es der Bandtitel schon vermuten lässt, referiert das fünfteilige Gedicht nur implizit auf das in Italien liegende Venedig, es bezieht sich vielmehr auf das in Kärnten/Koroška zu lokalisierende Pri Ječmenu (Klein Venedig).[56] Die literarischen und fotografischen Erkundungen solcher Orte, die »europäische ›Zwillinge‹« (Amann 2022: 13) haben, bilden das Konzept dieses Bands.

4.2.1.3 »alles ist rand und vergessen und übergang« – Räume des Verschwindens

Als Räume des Verschwindens können die in den Gedichten *karstweide bei col*, *heuhütten in laze*, *grenzländer* und *goče return* dargestellten und hergestellten Räume gekennzeichnet werden. Drei der mittels Toponymika in den Gedichttiteln evozierten

55 Seiner Rezeption des Gedichts *venezia* von Haderlap als »sensorisches Venedig- und Schönheitserlebnis« folgend, sieht Pesnel (2019: 159) in dem Vers »steinschuppen fallen ab von unseren augen« eine »Offenbarung« und »Epiphanie der Schönheit« (ebd.).

56 Haderlap (2022: 73) merkt zu ihrem Gedicht an: »pri ječmenu (ječmen – dt.: gerste, gerstenkorn) ist die slowenische ortsbezeichnung von klein venedig«.

Orte sind prinzipiell in der realen Geographie verankert und lassen sich mit Hilfsmitteln auch lokalisieren, aber in ihrer Referenz nicht ohne Weiteres eindeutig bestimmen. Verweist z.B. »col« auf das Dorf Col in Slowenien? Auch haben die in diesen Gedichttiteln enthaltenen Toponymika ein eher geringes geschichtliches oder literarisches Konnotationspotential, das sich im und für den Text funktionalisieren ließe. Zu finden sind diese Orte in einem speziellen Atlas, und zwar bezeichnenderweise in dem 2010 erschienenen *Atlas der besonderen Orte*. Er enthält 72 Orte, die »in Kärnten, Friaul-Julisch Venetien und Slowenien, jeweils in Grenznähe« liegen, »für die vergessenen Landschaften […] stehen« und »ins Abseits geraten sind« (Krištof/Pilgram u.a. 2010: 6). Der Atlas ist das Ergebnis eines Projekts, im Rahmen dessen Künstler:innen an solche Orte »entsandt« wurden, um »ihre Eindrücke literarisch oder fotografisch zu verarbeiten« (ebd.). Maja Haderlap steuerte unter anderem die in deutscher Sprache verfassten Gedichte *Heuhütten in Lase/Laze* und *Schafweide bei Col/Zolla* bei, die darin zusammen mit Fotos von Arnold Pöschl abgedruckt sind.[57] Wie den Anmerkungen zu entnehmen ist, liegt Col/Zolla in Italien, »im Triestiner Karst unmittelbar an der slowenischen Grenze« (ebd., S. 119). – Es ist also doch nicht das Dorf Col in Slowenien, auf das der Gedichttitel referiert. Ohne die Anmerkung und die zusätzliche Angabe »Zolla« im Titel der in den Atlas aufgenommenen Version oder weitere Teilelemente im Gedichttext, die der referentiellen Konkretisation dienen, wäre dies jedoch nicht festzulegen. Beide Gedichte sind im Band *langer transit* mit leichten Änderungen in den Titeln und im Text, wie der den gesamten Gedichtband prägenden konsequenten Kleinschreibung, enthalten. Obwohl sie darin nicht in dem durch den Atlas hergestellten Kontext stehen, ist die im Vorwort des Atlas verwendete Formulierung »ins Abseits geraten« auch eine treffende Charakterisierung für die dargestellten Räume in den vier Gedichten, die im Folgenden analysiert werden. Eine Gemeinsamkeit ist, dass in ihnen die Geschichte(n) der durch die Toponymika explizit bezeichneten Räume evoziert, imaginiert, erinnert und erzählt wird bzw. werden und dabei etwas verschwindet, (wieder) entsteht oder zu verschwinden droht.

Im Titel des Gedichts *karstweide bei col* (lt, 10) wird der Raum mit »karstweide« explizit bezeichnet und zugleich referentiell konkretisiert durch das Toponym »col« bzw. durch die Lage »bei col«. Wie (nur) mithilfe des bereits erwähnten *Atlas der besonderen Orte* eindeutig zu eruieren, verweist der Name Col auf einen Ort in Italien, aber diese Referenz spielt für den Text keine große Rolle. Im Fokus steht das dort Verschwundene, das über das Erzählen zum Vorschein gebracht wird. Als Teilreferenzen in der Raumkonstitution können die Karstlandschaft prägende Elemente

57 Die in dem *Atlas der besonderen Orte* versammelten Texte sind in slowenischer, italienischer oder deutscher Sprache verfasst, auf eine Übersetzung wurde bewusst verzichtet. Der Atlas enthält auch den Text *Goče*, den aber nicht Maja Haderlap, sondern Lydia Mischkulnig verfasst hat. Haderlaps Gedicht *goče return* ist wiederum nur in *langer transit* enthalten.

wie die »trockenmauern«[58] und, wie schon im Gedicht *trieste trst triest,* die »bora«, hier als Verweis auf die Karstbora, gelten. Die Natur- und (Kultur-)Landschaftsschilderungen in *karstweide bei col* greifen topographische Spezifika der realen Landschaft auf, wenden sie jedoch ins Allegorische. Die Raumdarstellung dient primär der Veranschaulichung von Wandel und Vergänglichkeit, realisiert durch die Inszenierung eines Ringens zwischen Natur und Kulturlandschaft. In diesem Gedicht wird die Vergangenheit der titelgebenden »karstweide« imaginiert und das Verschwinden gestaltet sich darin als ein Versinken der gesamten Weidelandschaft inklusive aller Lebewesen. Der Raum erscheint durch die Dynamisierung seiner Elemente als veränderlich, die beiden zentralen Raumelemente, »gras« und »weide«, werden zu Akteuren stilisiert. Die wilde Natur siegt gewissermaßen über die Kulturlandschaft, diese scheint somit wieder in ihren Naturzustand überzugehen.

Der zunächst als heterodiegetisch anzunehmende Sprecher bzw. Erzähler, der mit einem Überblick über Zeit und Raum ausgestattet ist, schildert ein gewaltiges Naturereignis der fernen Vergangenheit:

> als die pfiffe der hirten durch die luft
> schnitten, einem gellen gleich, dass es
> klang, als kämen sie aus dem vorletzten
> jahrhundert, als eilten sie noch den schnalzenden
> peitschen davon, hat das wuchernde gras
> die weide bezwungen. […]

Die in ihrem Klang, »einem gellen gleich«, näher bestimmten Pfiffe der Hirten dienen der atmosphärischen Spezifikation des evozierten Raums. Durch das Verb »bezwingen« wird eine Art Kampf zwischen »gras« und »weide« suggeriert. Das als »wuchernde« attribuierte Gras ist als dynamisches, ungebändigtes bzw. nicht zu bändigendes Naturelement entworfen, dem die »weide« als eine von Menschen geprägte, gestaltete und genutzte Landschaft nicht standhalten kann und das den irreversiblen Prozess des Verschwindens in Gang setzt. Die anthropomorphisierten Trockenmauern agieren als Verteidiger und Beschützer der Weide:

> […] die trockenmauern
> hielten ihre ins rutschen geratenen schichtungen
> fest, breiteten ihre schützenden steine über
> den hummeln, wespen und eidechsen aus,

58 Die Kunst der Trockenmauer wurde, u.a. für Italien und Slowenien, bereits 2018 in die Unesco-Liste des Immateriellen Kulturerbes weltweit aufgenommen. Unesco. Intangible Cultural Heritage. https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-dry-stone-construction-knowledge-and-techniques-02106 (abger.: 01.03.2025).

zerrten die knorrigen eichen, die sperrigen
berberitzensträucher am steinband.

Diese Abwehrversuche bleiben aber angesichts der Wucht der nun mit dem Kompositum »wiesenwirbel« bezeichneten und allegorisierten Naturkraft vergeblich: »ein wiesenwirbel entstand, in dessen / tosendem auge alles versank«. Die Konkretisierung dieses »alles« erfolgt in Form einer Auflistung, wodurch das Verschwindende quasi dokumentarisch festgehalten wird: »die rufe / der hirten, die namen der bauern, / die schafhügel und ziegenställe, / die eingefriedeten wärmeinseln, / in denen die bora sich legte, zahm / züngelte.« Es handelt sich um Dinge, die Menschen hervorgebracht haben. – Dinge und Mittel, mit denen sie sich die Natur angeeignet, sich in ihr eingerichtet, in ihr kommuniziert haben. In der dynamischen Vorführung werden sie zu schwindenden Spuren der menschlichen Besiedelung, der Vieh- und Weidewirtschaft. Das lautmalerische, auf die Bora in den Wärmeinseln bezogene »zahm / züngelte« deutet auf eine partiell und zeitweise erreichte, aber letztlich unmögliche Beherrschung der Natur hin.

In den Schlussversen kommt die Symbolik des Augenblicks zum Tragen. Mit seiner Personifikation werden Grenzen zwischen dem Erzählen und Erleben von Raum sowie zwischen den Zeiten, dem Gewesenen und Gegenwärtigen, zwischen Ferne und Nähe transzendiert:

[…] mit knall und fall hob
der augenblick an, stieß mich in den
graskatarakt, warf sich mir in den weg.

Der Sprecher, der nun mit den Pronomina »mich« und »mir« auf sich selbst verweist und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich zieht, schildert, wie er abrupt in das von ihm vermittelte ferne Geschehen, in den nun als »graskatarakt« benannten »wiesenwirbel« hineingeworfen und gleichzeitig daran gehindert oder davor geschützt wird. In dieser Verbildlichung des Augenblicks, dessen ›Anheben‹ durch das Enjambement akzentuiert wird, findet, weiter im Präteritum erzählt, eine imaginative, sich andeutende Überblendung von Vergangenheit und gegenwärtigem Moment statt. Es könnte sich auch um die Schilderung eines Raumerlebens, die Wahrnehmungsschilderung einer verlebendigten Landschaft beim Anblick der Weide handeln. Das dem anthropomorphisierten Augenblick zugeschriebene »stieß mich in« einerseits und »warf sich mir in den weg« andererseits ließe sich als Paradoxon von Zugänglichkeit und Unzugänglichkeit des Verschwundenen oder

als Illustration, auch Evokation einer Stimmung hinsichtlich der Flüchtigkeit des Augenblicks verstehen.[59]

Auch das zweite, ebenfalls im Rahmen des künstlerischen Projekts zu den in Vergessenheit geratenen Orten und Landschaften entstandene und im *Atlas der besonderen Orte* enthaltene Gedicht führt nach Italien. Der über das Toponym Laze im Titel *heuhütten in laze* (lt, 12) aufgerufene Raum referiert auf ein Dorf nah an der Grenze zu Slowenien.[60] Zur weiteren referentiellen Konkretisation trägt das Element »bergrücken des matajur« bei, dessen Gipfel auf der Grenze zwischen Slowenien und Italien liegt. Ähnlich wie am Ende von *karstweide bei col* artikuliert zu Beginn dieses Gedichts ein Sprecher-Ich den Eindruck, unvermittelt in eine andere, vergangene Zeit zurückversetzt zu sein, einen Zeitsprung vollzogen zu haben: »bin jäh in den hinterhof der zeit getreten, / in den zeitspalt, der teilnahmslos starrte.« Der »zeitspalt« als Scharnier zwischen den Zeitebenen verbildlicht diesen Eindruck eines unvermittelten Einblicks in die Vergangenheit des Orts und der Anblick der titelgebenden »heuhütten« fungiert als Auslöser:

> vor mir, unter dem eschengestrüpp standen
> die scheunen, heimgesucht von der altersflechte,
> verfall. als ob jahr für jahr sekundenbeben
> die schober erschütterten, gaben sie nach,
> hielten nichts mehr auf sich. […]

Damit sind der Ort des Sprechens und eine Wahrnehmungsposition eingeführt. Durch die Zuweisung von Merkmalen wie »heimgesucht von der altersflechte« und die als Zeitmetapher zu verstehenden »sekundenbeben« wird der Raum atmosphärisch spezifiziert. Die Präzisierung der Lage »unter dem eschengestrüpp« deutet bereits auf eine zu bergende Geschichte dieser von Verfall gezeichneten Hütten als Spuren in der Landschaft voraus. Ihr Anblick scheint die Erzählung ihrer Geschichte zu inspirieren, signalisiert und eingeleitet über das Adverb »dereinst«:

---

59 In der Version dieses Gedichts, die zuvor im *Atlas der besonderen Orte* erschien, sind die Schlussverse noch ohne diese Ambivalenz gestaltet: »Mit Knall und Fall, wie der Blitz hob der Augenblick an, / stieß mich in den Graskatarakt, trug sich mir zu, / geradewegs in das Jetzt.« (Haderlap 2010b: 120) Also »trug sich mir zu« anstelle von »warf sich mir in den weg.« (lt, 10)

60 Anders als im Band *langer transit* ist dieses Gedicht im *Atlas der besonderen Orte* unter dem Titel *Heuhütten in Lase/Laze* (Haderlap 2010a: 32f.) mit drei von Arnold Pöschl aufgenommenen Fotografien dieser in der außertextuellen Landschaft vorzufindenden Heuhütten abgedruckt. Platziert sind sie direkt auf der gegenüberliegenden Buchseite.

[…] als aussätzige
wurden sie dereinst hinter die hügelkuppe
verbannt, wo es nichts zu bestellen gab,
keinen garten, kein feld, wo der menschen-
und tierverschlag niemandem im weg stand
und seine bewohner einschloss in die enge,
in die befangenheit. unter dem wellblechdach
die allerkleinste tür, durch die nur das schmächtigste
tier und ein bedauernswerter mensch schlüpfen
konnten. […]

In dieser detaillierten Wahrnehmungsschilderung der Hütten wird zugleich das dortige Leben der Menschen in früherer Zeit imaginiert. Durch ihre Bezeichnung als »menschen- und tierverschlag« sowie die spezifizierenden Merkmale »enge«, »befangenheit« sowie die auf die »tür« bezogene, superlativische Attribuierung »allerkleinste« wird eine Spezifikationsisotopie von Gefangensein und Bedrängnis gebildet. Überführt wird diese Schilderung der ins Abseits, »hinter die hügelkuppe« verbannten Hütten in die Vorstellung einer Verdrängung oder Vertreibung der dort lebenden Menschen. Das deiktische »hier« lenkt die Aufmerksamkeit auf das an diesem Ort imaginierte Geschehen:

[…] hier bestimmte ein los, wer zu weichen
hatte, wer fluchtartig walzen, sensen und räder
zurücklassen musste, den grob gezimmerten
getreidekasten, den kastanienkorb, die strohtür,
den heurest im hinfälligen holzverhau. […]

Unbestimmt bleibt, wovor – vor dem Verfall? – oder vor wem und warum einige der Menschen »zu weichen« hatten, dies ist lediglich als schicksalhaft (»bestimmte ein los«) und nur bestimmte Personen betreffend gekennzeichnet. Die Aufzählung der Gebrauchsgegenstände in Verbindung mit der Information, dass sie »fluchtartig« zurückgelassen werden mussten, unterstreicht die Abruptheit des erzwungenen Aufbruchs und könnte auch eine Flucht andeuten.

Das Gedicht schließt mit dem kompensatorischen Bild einer Abschiedsphantasie der ›Weichenden‹ oder Verdrängten, die sich auf eine Reise träumen:

[…] wer
das träumen nicht lassen konnte, stand auf
dem deck eines ozeanschiffs und winkte
den daheimgebliebenen zu. im reisegepäck
als blinden passagier die erzählung von *lepa vida*
tragend. darunter, ins alte hemd eingeschlagen,

die erinnerung an den bergrücken des matajur
frühmorgens, als der aufbruch begann. (Herv. i.O.)

Das Bild des »ozeanschiffs« mit den zum Abschied Winkenden in Aufbruchstimmung bildet einen starken Kontrast zu dem Bild ihrer zuvor geschilderten erzwungenen Verdrängung aus der Enge. Mit der expliziten intertextuellen Referenz auf »die erzählung von *lepa vida*«, durch die Kursivsetzung als Titel markiert und besonders hervorgehoben, wird ein zentrales Motiv der slowenischen Literatur aufgerufen. Die gewaltsam oder durch andere widrige Umstände in die Fremde verbrachte Lepa Vida zählt zu den zentralen weiblichen Charakteren in der slowenischen Literatur und verbindet sich auch mit einem Sehnsuchtsmotiv (vgl. Nartnik 2016: 801).[61] Dadurch, dass die Erzählung das einzig Genannte »im reisegepäck« ist, kommt ihr eine hohe Bedeutung zu. Die Ergänzung »als blinden passagier« indiziert, dass sie versteckt zu halten ist. Die referentielle Konkretisation, »erinnerung an den bergrücken des matajur«, könnte auch eine Allusion auf die Geschichte – Zwölfte Isonzoschlacht – sein und somit auf eine kriegsbedingte Vertreibung hindeuten.

Im Gedicht *heuhütten in laze* wird also Verschwundenes als Imagination einer Vergangenheit und Geschichte, vermittelt durch den Sprecher als Betrachter und Erzähler, wieder hervorgeholt, wobei das Raumelement der Scheunen als verblassende Spur einer solchen Geschichte des Orts angelegt ist und ihr Anblick als Auslöser, Erinnerungs- und Erzählanlass fungiert.

Mit dem unbestimmten Konstrukt im Titel des Gedichts *grenzländer* (lt, 14) und durch die ausbleibende referentielle Konkretisierung erhält der darüber bezeichnete und evozierte Raum eine weitreichendere, über konkrete Einzelfälle hinausgehende Bedeutung. Grenzländer sind darin nicht als fixe geographische Größe zu fassen, sie sind durch Wandel und Vergessen gekennzeichnet. Grenzen als prägendes Merkmal nicht näher bestimmter ›Länder‹ bilden auch die zentralen räumlichen Elemente in diesem Gedicht, zunächst als »grenzlinien« und »grenzband«. Im Fokus stehen zudem Grenzziehungen in ihren Auswirkungen für Dörfer, ihre Bewohner und ihre Sprache. Im ersten Teil evoziert der Sprecher die Geschichte der »teilung«, im zweiten schildert er die eigene Suche nach Spuren und Erinnerungen im Ab- oder Überschreiten vormaliger Grenzen. Der gleich zu Beginn auftauchende Begriff »grenzlinen« zeigt bereits an, dass es konkret um die Grenze als eine geographisch-politische Entität im Konzept der Trennlinie geht:

61 Als Charakter wurde Vida in ca. 40 Werken realisiert, die meisten unter dem Titel *Lepa Vida*. Eine der bekanntesten Adaptionen ist *Od lepe Vide* (1832) von France Prešeren (vgl. Nartnik 2016: 801).

ihre grenzlinien knüpften einen strang
aus fallstricken und übertretungen.
in die annalen der teilung trug sich
der limes als sieger ein.

Um wessen Grenzlinien (»ihre«) es sich konkret handelt, ist nicht von Bedeutung, Akteur:innen sind austauschbar in der durch die Formulierung »annalen der teilung« als wiederkehrend und vielfach dokumentiert markierten Geschichte, deren Resultat der »limes«, die gesicherte Grenze samt Be- und Abgrenzung ist. Der geknüpfte »strang / aus fallstricken und übertretungen« suggeriert Machtausübung, aber auch Gefahren und Gewalterfahrungen durch geschlossene, bewachte Grenzen. Dem statischen Bild des Limes wird mit dem »grenzband« das Bild einer elastischen Grenze in ständiger Bewegung gegenübergestellt und damit die Willkür des machtpolitischen Akts hervorgehoben:

[…] im krieg schlug
das grenzband vor und zurück, kamen
die dörfer vom weg ab, glitten an
die peripherie. […]

Mit den auf die Dörfer bezogenen Formulierungen »kamen […] vom weg ab« und »glitten an / die peripherie« werden neben veränderten, auf einen zentralen Orientierungspunkt hin gedachten räumlichen Lagebeziehungen auch der Verlust von Orientierung, Verbindung und Halt angedeutet. Durch das Enjambement in »glitten an / die peripherie« wird das (Ab-)Gleiten vorgeführt, der Begriff der Peripherie besonders hervorgehoben und somit ein veränderter Status des Dorfes akzentuiert.

Der Fokus der Schilderung verlagert sich anschließend von den Dörfern hin zu ihren Bewohnern und damit zu der Grenze aus der Erfahrungsperspektive von Menschen, die in ein drastisches und gewaltsames Bild umgesetzt ist:

[…] ihren bewohnern
schnürten rohe sperren die kehlen zu,
bewachten den lautlosen tatort, den
ich leichtfüßig betrete. […]

Die Abriegelung nach außen geht mit einer Kontrolle nach innen einher. Die »rohe[n] sperren« deuten auf gewaltsam durchgesetzte Maßnahmen der Unterdrückung hin, das Bild der zugeschnürten »kehlen« suggeriert körperliche Versehrung: die »sperren« scheinen den »bewohnern« neben der Luft zum Atmen auch die Sprache zu nehmen und dies ist als eine Verbildlichung von Sprach- und Sprechverboten lesbar. So werden die »grenzländer« zum »tatort«, zu Orten des Verbrechens. Durch

den Wechsel ins Präsens wird ein Übergang von der evozierten Vergangenheit in eine Gegenwart signalisiert und als Akt der Vergegenwärtigung präsentiert. Das Enjambement »bewachten den lautlosen tatort, den / ich leichtfüßig betrete« unterstreicht nicht nur den Zeitsprung, sondern auch den hergestellten Kontrast zwischen dem gewaltsamen Geschehen an dem »tatort« in der Vergangenheit und seinem »leichtfüßigen« Betreten in einer nicht näher bestimmbaren Gegenwart. Die unterschiedlichen Zeitebenen werden zudem durch die Attribuierung des Tatorts als »lautlos« korreliert. Im Rückbezug auf die Vergangenheit verweist »lautlos« auf die stumm gemachten Bewohner, in Bezug auf die Gegenwart des Ortes auf das nicht mehr deutlich Vernehmbare, auf das drohende Vergessen. Der (vorgestellte) Akt des Betretens eines historischen Tatorts ist darüber hinaus eine Erinnerungsbewegung – eine imaginative (Re-)Konstruktion, in der sich die Zeitebenen überlagern. Vorgeführt wird also »der Vorgang der Erinnerung als Präsent-Machen von etwas ›Vergangenem‹, d.h. etwas temporal Abwesenden« (Langenohl 2020: 106). Der räumlich gestaltete Erinnerungs(vor)gang kommt in dem Gedicht dem Überschreiten einer zeitlichen Grenze gleich. Ferner geht eine eher heterodiegetische Vermittlungssituation in eine homodiegetische über, der Sprecher schildert im Folgenden eigene Grenzgänge und die zuvor über die »annalen der teilungen« eher distanziert aufgerufene offizielle Geschichte wird um einen persönlichen Zugang ergänzt. Auch der Gang des Ich über eine weitere Grenze verbindet sich mit einer Spurensuche:

> […] oft ging ich
> beäugt auf dem harnischpfad in ein
> nachbarland, um von früher zu hören,
> als ein zaun noch die weiden säumte
> und alle namen ein verwandtes echo
> verband. wo damals eine straße verlief,
> schwindet ihre spur. […]

Der durch »oft« als wiederholt markierte Gang über die Grenze in ein »nachbarland« auf der Suche nach mündlichen Erzählungen und Erinnerungen, »um von früher zu hören«, kontrastiert mit der zuvor geschilderten Unmöglichkeit ihrer Überschreitung in der Vergangenheit. Auch das Element des Zauns als Begrenzung der »weiden« ist ein Gegenbild zu dem anfänglich aufgerufenen »limes«. Jedoch sind diesem Gang über die Grenze die Erinnerungen an Bewachung und Kontrolle, so suggeriert es die Formulierung »beäugt auf dem harnischpfad«, noch fest eingeschrieben. – Das Kompositum »harnischpfad« ist vieldeutig, es kann sein Bedeutungspotential aus der geologischen Bedeutung von Harnisch beziehen, etwa in Form von Spuren, oder auf eine (Schutzaus-)Rüstung hindeuten, dann etwa im Sinne eines Pfades, für den man sich auch heute, aufgrund des Nachwirkens der Folgen von spezifischen

Erfahrungen, von Traumata, innerlich noch ›wappnet‹. Gleichzeitig betont der Begriff »nachbarland« das Verbindende. Das erinnerte »früher« scheint sich primär auf eine andere Sprachensituation in der Vergangenheit zu beziehen. So legt das »alle namen« verbindende und als »verwandtes« qualifizierte Echo eine noch nicht von (sprachen-)politischen Interventionen und Grenzziehungen gezeichnete Umgebung nahe. Die nicht mehr existente »straße« indiziert eine Veränderung, eine unter- oder abgebrochene Verbindung mit der auch die Spur der Namen »schwindet«. Mit der »straße« und dieser »spur« droht auch die Vergangenheit, drohen die Geschichte bzw. Geschichten, die diese »grenzländer« als Orte, als Träger von Zeichen und Spuren bergen, zu verschwinden, sofern sie nicht entziffert oder erinnert werden. – So formulierbar in Anlehnung an Aleida Assmann (2009: 16), die Haderlap (IW, 57) selbst in ihrer Poetikvorlesung zitiert.

Ein erneuter Tempuswechsel indiziert das Ende der persönlichen Erinnerungsschilderung. Das Gedicht schließt mit einer Art Fazit oder mit einem Kommentar zu den »grenzländern«: »alles ist rand / und vergessen und übergang.« Zu einem Raum des Verschwindens droht dieser mit »grenzländer« bezeichnete Raum also durch das Vergessen, durch die verblassenden und nicht mehr erinnerten Spuren seiner Geschichte zu werden.

Das Gedicht *goče return* (lt, 17) – es ist auch das Schlussgedicht der ersten Gruppe im Band *langer transit* – endet mit den Worten »beinah nach hause«, die auch den Zwischentitel dieser Gruppe bilden. Der Titel referiert auf das im Südwesten des Vipava-Tals in Slowenien gelegene, seit dem Mittelalter existierende Dorf Goče. In Kombination mit »return« deutet der Titel auf das gleich zu Beginn formulierte Thema des Gedichtes hin: »ein dorf sucht den weg zurück aus der / abwesenheit.« Als Redegegenstand wird »dorf« durch zweifache Wiederholung im Text stabilisiert. Auffällig ist die Verwendung des unbestimmten Artikels, also »*ein* dorf«, obwohl im Titel eine referentielle Konkretisation durch das Toponym erfolgt. Dadurch entsteht der Eindruck, dass dieses Dorf auch stellvertretend für andere Dörfer steht, die ebenfalls ins Abseits geraten und vom Verschwinden bedroht sind, weil sie den Umwälzungen unterschiedlicher Art nicht standhalten können.

Ein heterodiegetischer Sprecher schildert detailliert und aus der Überschau das bzw. ein Dorf:

> […] windabgewandt klammern
> sich häuser aneinander, treibt der greise
> ortskern in alle richtungen. von fleckfieber
> heimgesucht die wände, wie mit einem
> kohlestift übermalt. die fenster kaum
> mehr als klaffende krypten der ödnis.
> ans lecke dach geheftet die krone eines

holunderbaums. lichtlawinen vom nahen
meer donnern über den brüchigen stein,
drücken das dorf an den schützenden
talhang. […]

In dieser Passage wird der Raum über die Elemente »häuser«, »ortskern«, »wände«, »fenster«, »dach« choreographisch konstituiert. Durch die zugewiesenen spezifizierenden Merkmale – »greise«, »von fleckfieber heimgesucht«, »wie mit einem kohlestift übermalt«, »kaum / mehr als klaffende krypten der Ödnis«, »lecke«, »brüchigen« – entstehen Spezifikationsisotopien von Krankheit, Verfall/Verwahrlosung und Verlassenheit. Eine Dynamisierung erfährt der Raum zum einen durch seine Elemente, die mit dem Determinans ›Licht-‹ in Kombination mit einer Naturkraft gebildet sind: »lichtlawinen« und gegen Ende des Gedichts eine »lichtböe«. – In der Verbindung von Licht mit Bewegung, also mit den hohe Geschwindigkeiten erreichenden Böen und Lawinen, können die Begriffe auch als Zeit-Raum-Metaphern verstanden werden. Zum anderen tragen die sich mit diesen Kräften verbindenden Verben zu einer Dynamisierung des Raums bei: »donnern über«, »drücken […] an‹, »rüttelt […] an«, »drängt […] ins«. Diese Bewegungen illustrieren die heftige äußere Einwirkung auf das Dorf, die seine Positionsveränderung bewirkt und damit implizt auf seinen veränderten Stellenwert hindeutet. Jedoch ist das Wirken dieser Kräfte nicht negativ dargestellt, das der »lichtlawinen« etwa als eine Art Schutzmaßnahme, die das Fortbestehen des Dorfes sichert: »drücken das dorf an den *schützenden* / talhang.«

Konkret bezogen auf die Position am »talhang« wird deiktisch die Aufmerksamkeit auf die Vergangenheit des Dorfes, »hier stand es«, und auf die Zukunft, »hier wird«, gerichtet:

[…] hier stand es, bevor es im aufwind
des fortschritts zurückblieb, bei den geistern,
die ihm überall folgen. hier wird das später
vergangen sein, wächst der höchste berg
in die mulde, lugt aus den grotten über
dem tal blankes eis hervor. […]

Die Zukunft des Dorfes, das mit der Zeit nicht mithalten kann, wird prophezeiend und durch den Einsatz des Futur II als (immer) schon gewesene, immer schon vergangene präsentiert und imaginiert: »hier wird das später vergangen sein«. Diese Vorhersage kommt auch in dem Bild »wächst der höchste berg / in die mulde« zum Ausdruck, das sich aus einer Umkehr der Wachstumsrichtung zu speisen scheint.

Das »blanke[-] eis« ist eine außertextuelle Referenz auf eine Naturbesonderheit des Vipava-Tals. Diese wird in den darauffolgenden Versen konkretisiert und dient dazu, die »einstmals« hohe Bedeutung des Tals herauszustellen:

> […] zu blöcken
> geschnitten brachte man es einstmals zu
> den schiffen, nach triest, bis nach afrika.
> weit entfernt jene nachtkarawanen mit
> dem gehärteten wasser. mit frostigem atem
> beschlagen die fracht, in der sich der mond
> spiegelte. […]

Referiert wird auf die Eishöhle in Paradana, aus der man Ende des 19. Jahrhunderts Eisblöcke herauslöste und zum Verkauf nach Triest sowie, so heißt es, bis nach Ägypten transportierte. Durch »weit entfernt« wird diese Zeit als längst vergangen betont und in ein romantisch-nostalgisches Naturbild umgesetzt: der sich in den Eisblöcken spiegelnde Mond.

Auch das zweite Bewegtwerden des Dorfs durch eine Licht- und Naturgewalt, die bereits genannte »lichtböe«, ist durch die schlussgebende Formulierung eher positiv konnotiert:

> […] und wieder rüttelt eine lichtböe
> an den verschworenen mauern, drängt das
> dorf tiefer ins feld, hin zu den schwertlilien
> und zum fingerkraut, beinah nach hause.

Mit »beinah nach hause« wird an die im Titel des Gedichts mit »return« aufgerufene Rückkehr und die im ersten Vers dem Dorf selbst zugeschriebene Suche nach einem Weg »zurück aus der / abwesenheit« angeknüpft. Jedoch ist die erstrebte Rückkehr durch die Ergänzung »beinah« als nur annähernd erreicht bzw. nicht vollständig geglückt markiert.

Raum wird im Gedicht *goče return* also, wie auch in den anderen in diesem Kapitel untersuchten Gedichten, primär zur symbolischen Veranschaulichung von Wandel, Fortschritt und unaufhaltsamem Übergang funktionalisiert. Das imaginative Erinnern, das Erzählen der über die Titel aufgerufenen, die Aufmerksamkeit auf sie lenkenden Orte holt sie kurzzeitig wieder zurück aus dem Abseits und lässt die poetischen Raumdurchquerungen in dieser Gedichtgruppe insgesamt auch als eine Erkundung des beinahe Vergessenen und als eine Art Wiederentdeckung spezifischer Orte erscheinen.

4.2.2 *karantanien* – eine Raumkonfiguration als sprach- und gruppenbezogene Erinnerungsperformance

Der in Versform verfasste Text *karantanien* (lt, 21–24) lässt sich, wie es die Zahleneinteilung als Benennungsprinzip (I-IV) nahelegt, als Gedichtzyklus bezeichnen. Sein Titel verweist auf das frühmittelalterliche slawische Fürstentum Karantanien, von dem sich Gleirscher (2019: 153) zufolge auch der Name des Bundeslandes Kärnten herleitet. Es handelt sich um einen nur über historische und archäologische Quellen zu rekonstruierenden kulturellen Interferenzraum und zugleich um ein mythenumwobenes Konstrukt. Das macht Karantanien auch zu einem Projektionsraum »des erinnerungsbasierten Vergangenheitsbewusstseins« (Neumann 2005a: 195) unterschiedlicher Gruppen. In seiner Hervorbringung im Gedichtzyklus wird Karantanien zu einem solchen sprach- und gruppenbezogenen Erinnerungsraum aus- und umgestaltet. Das ästhetisch organisierte Raumkonstrukt *karantanien* dient primär der Darbietung einer spezifisch perspektivierten, kollektiven Gedächtniskonstruktion. Die literarische Semantisierung des Raums Karantanien erweist sich dabei auch als Strategie, Zusammenhänge und Funktionen von Identität und Erinnern auf spezifische Art und Weise vorzuführen. Damit verbunden leiten die vier erzählenden Gedichte sukzessiv zum Thema Sprache hin, die in diesem Zyklus als verdrängte Sprache in einem erinnerungskulturellen Kontext erscheint.

In diesem Kapitel wird aufgezeigt, wie der über das Toponym Karantanien evozierte Raum poetisch hervorgebracht wird, wie in einer Art erinnerungskultureller Performance das Erzählen von einem Anfang, mit außertextueller Referenz auf Karantanien, auf die »keimende«, aber schließlich »bewehrte, verwehrte sprache« (lt, 24) der »slowenen« (lt, 23), in Anspielung auf Kärnten, zuläuft.[62] Der Zyklus ist also auch eine konfigurierte Vergangenheitsversion und die Analyse zeigt, wie in *karantanien* Raum und Erinnerung, konkret raumbezogene Erinnerungsakte inszeniert werden, fokussiert also auf die Verfahren und textuellen Strategien, mit denen darin über Raum auch ein spezifisches Gedächtnis konstruiert, imaginiert und auch spielerisch gebrochen wird. Sie verdeutlicht, dass der Zyklus nicht nur im Modus des Erinnerns verfasst ist, sondern gleichzeitig die Mechanismen und Funktionen von Erinnerung und kollektiver Gedächtnisbildung vorführt. Darauf und auf eine Eigenart von Literatur sind die in diesem Kapitel verwendeten Formulierungen »inszenierte Erinnerung« oder »Erinnerungsperformance«, mit der das Dargestellte, wie es die Metapher der Inszenierung nahelegt, gleichsam auf eine Bühne gestellt

62 Wie Gleirscher (2018: 9, Herv. i.O.) herausstellt, müsse das Bundesland Kärnten, aufgrund der Herleitung seines Namens vom slawischen Fürstentum Karantanien, »streng genommen – wie umgangssprachlich auch der Fall – *Karntn* heißen«; auch seine zweisprachige Bevölkerung wurzle im Frühmittelalter.

wird (vgl. Mecklenburg 2008: 20), zu beziehen: »Der Geltungsanspruch aller Repräsentationen wird suspendiert und problematisiert durch ihre ästhetische Präsentation oder *performance*.« (Ebd., Herv. i.O.)

Mit einem kurzen Ausblick auf die Rekonfiguration, also mit Überlegungen zu dem realisierbaren Wirkungspotential des Textes in sozialen (Erinnerungs-)Prozessen, schließt das Kapitel.

4.2.2.1 Das Erzählen von einem Anfang als fiktive Ursprungserzählung

»Wir begannen mit Mythen und ließen wirkliche Begebenheiten mit einfließen« (lt, 21). Dies ist der Peritext, der dem ersten der vier erzählenden Gedichte im Zyklus *karantanien* als Motto vorangestellt ist. Es handelt sich um einen Vers aus dem Gedicht »A gentleman compares his virtue to a piece of jade«, erschienen in dem Band *Handwriting* (1998) von Michael Ondaatje, zitiert nach der deutschen Übersetzung *Handschrift* (Ondaatje 2001: 9) von Simon Werle. Er lässt sich als metafiktionaler Kommentar auffassen, der per definitionem die fiktionsspezifische Konstruktion einer Erzählung thematisiert oder eine Reflexion im Hinblick auf die Erfundenheit der Geschichte (vgl. Neumann/Nünning 2014: 344; Zipfel 2014: 115) initiieren kann. In dem Vers von Ondaatje behauptet die Sprecher- und Erzählinstanz, das kollektive Wir, mit dem Verweis auf die Einbindung »wirkliche[r] Begebenheiten«, eine *teilweise* Faktualität der erzählten Geschichte. Als Motto für das erste Gedicht aus *karantanien* und auch für die den gesamten Gedichtzyklus durchziehende Erinnerungsinszenierung kann diese intertextuelle Referenz als Einladung an den Leser verstanden werden, die im Text dargestellte Geschichte nicht ausschließlich als rein fiktiv, als gänzlich frei erdacht anzunehmen. Weiter deutet sie auf den der Erinnerung inhärenten und in der Praxis des Erzählens zum Ausdruck kommenden Konstruktions- und Transformationscharakter hin und durch das Pronomen ›wir‹ auf die Darstellungsweise der folgenden Geschichte als Geschichte einer Gruppe voraus. Im Anschluss an die Analyse der vier Gedichte aus dem Zyklus *karantanien* wird auf dieses Motto noch einmal zurückzukommen sein.

Wie der gesamte Zyklus ist das erste Gedicht (lt, 21) der literarischen Konfiguration des Raums Karantanien fast durchgängig im Präteritum im Typus des späteren Erzählens gestaltet und beginnt mit einer Art Exposition.

I

Wir begannen mit Mythen und ließen wirkliche
Begebenheiten mit einfließen
Michael Ondaatje

es begann mit der drift aus dem ovum
der welt von ravenna, als man sich nah

am golfus occidentalis wähnte und westlich
von tracien fand. syrien schwebte über
den schwärmenden köpfen, kontinente
trieben vorüber wie opalisierende fische.
da erschien der erste slawische könig,
samo, als einsamer fürst, ein fränkischer
kaufmann. wer ist er, der da herbeikommt,
fragten die bauern. ich bin die stimme
meiner nachbarn, sagte der neue fürst
und heiratete zwölf eroberte frauen.
steinfreundlich sei er gewesen, dessen
stamm nah am gebirge siedelte. jahr
für jahr schritt er sein land ab im
rückwärtsgang, sah die städte zu hügeln
mutieren und dörfer zu äckern, die ihre
schatten verwahrten. aus den eisengruben
seines reiches stiegen leibeigene knappen,
gewöhnt an die himmellose erde, ans spärliche
licht. sie staunten, etwas bewegte sich doch. (lt, 21)

Die einleitende Formel »es begann mit« fungiert als ein »textueller Auslöser narrativer Illusion« (Wolf 1993: 89) und zeigt an, dass ein Erzählen von einem Anfang folgt. Zudem knüpft sie implizit an den *ersten* Teil des vorangestellten Mottos (»Wir begannen mit Mythen«) an. Die Ergänzung »mit der drift aus dem ovum« markiert diese Anfangserzählung als eine Art Ursprungs- oder Herkunftsmythos. Sie stellt den Ursprung Karantaniens oder die Herkunft der sich erst als solche aus diesem Konstrukt herauskristallisierenden Gruppe zugleich als einen natürlichen, »aus dem ovum«, aus. Zudem klingt in der Formel »es begann mit« und in der hohen Stillage der Verse die Gattung des Epos an (vgl. Auerochs 2007: 201), das »für die Vergegenwärtigung des Ursprungs und der Eigenart von Kulturgemeinschaften lange Zeit ein zentrales Verständigungsmuster« (Erll 2011: 176) war und damit eine bedeutende erinnerungskulturelle Aufgabe erfüllte. Entstanden ist *karantanien* oder die Gruppe allerdings, wie es der heterodiegetische und mit einem Überblickswissen ausgestattete Erzähler weiter vermittelt, »aus dem ovum / der welt von ravenna« – also doch nicht natürlich geboren in die Welt, sondern aus einer spezifischen Weltsicht oder (Re-)Konstruktion heraus.

Abb. 4: Rekonstruktion der Weltkarte des Ravennaten

Quelle: Miller 1898: Mappaemundi VI., Taf. 1[63]

Die »welt von ravenna« ist in Anspielung auf die *Cosmographia* des anonymen Geographen von Ravenna poetisch ausgestaltet. Dabei handelt es sich um eine in lateinischer Übersetzung erhaltene Erdbeschreibung[64] und dieser Quelle aus der Zeit um 700, vielleicht auch erst aus dem späteren 8. Jahrhundert (vgl. Gleirscher 2019:

63 Digitalisat der Karte aus dem Bestand der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur KART F 211:6. Miller (1898: 52f.) stützt seine Rekonstruktion auf das erste Buch der *Cosmographia* und legt den Grundgedanken der Karte des Ravennaten dar. Er wolle die Länder nach ihrer Himmelsrichtung darstellen. Damit sei »auch gegeben, dass der Mittelpunkt dieser Stunden- und Ländereinteilung kein anderer sein kann als der Standpunkt des Autors, d.h. Ravenna oder dessen Nähe.« Zudem kommt Miller zu dem Schluss, dass »die Weltkarte des Ra geostet war, d.h. Osten oben hatte«.

64 Die Erstausgabe *Ravennatis Anonymi cosmographia et Gvidonis geographica* wurde 1860 von Pinder und Partley herausgegeben. Das Werk besteht aus zwei komplementären Erdbeschreibungen. Die erste befindet sich in Buch 1 der *Cosmographia* und enthält eine auf die göttliche Intervention zurückgehende und dem Lauf der Sonne folgende Gliederung der Erde. Die zweite, Buch 2–5, umfasst eine Chorographie der bekannten Erdteile Asien, Afrika und Europa sowie eine Küstenbeschreibung des Mittelmeeres mit mehr als 5300 Namen von Flüssen, Ländern und Städten (Englisch 2002: 162–167).

153), wird der erste Beleg in der Form »*Carontani*« für die »neuen slawischen *gens* mit dem Namen *Carantani*« (Bratož 2010: 28, Herv. i.O.) zugeschrieben.[65] Die in den Auftaktversen von *karantanien* realisierte raumzeitliche Orientierung der Vorstellungswelt scheint sich ausgehend von dieser Erdbeschreibung oder, noch wahrscheinlicher, von den auf der rekonstruierten *Weltkarte des Ravennaten* (Miller 1898: VI., Taf. 1) dargestellten räumlichen Lagebeziehungen (siehe Abb. 4) zu entspinnen.

Abb. 5: Vergrößerter Ausschnitt der Weltkarte des Ravennaten*: Carantani*

Quelle: Miller 1898, Tafel 1

Dies kann durch den Vergleich eines vergrößerten Ausschnitts der rekonstruierten Karte (siehe Abb. 5) mit den kartierbar wirkenden, aus der uneingeschränkten

65 Der Beleg bezieht sich auf das IV. Buch der *Cosmographia*: »37.1. Seinen Abschluss findet aber das vorher genannte Italien, indem es zur Grenze hat auf der einen Seite hohe Berge, die manche Titani nennen, die das Gallische Meer nicht weit von der vorher genannten Stadt Vigintimilia erreichen. Diese Berge teilen zwischen Provincia-Septimana und Italien, zwischen Burgund und Italien, zwischen den Alamanen […] und Italien, zwischen den Raetern, welches (Land) jetzt von den Baiern beherrscht wird, und Italien, zwischen den Carontani und Italien, zwischen dem Land Carnium und Italien« (zit.n. Schnetz 1951: 77).

Überschau präsentierten Versen aus *karantanien* nachvollzogen werden: »als man sich nah / am golfus occidentalis wähnte und westlich / von tracien fand. syrien schwebte über / den schwärmenden köpfen, kontinente / trieben vorüber wie opalisierende fische.«

Die Übersetzung der rekonstruierten Karte des Ravennaten in eine poetische Raumkonstitution manifestiert sich in der bildlichen Rede, in dem Vergleich »kontinente / trieben vorüber wie opalisierende fische«. In dem Erzählerbericht wird durch die Formulierung »als man sich […] wähnte« die vorgeführte Weltsicht oder Verortung als irrige, überholte Annahme oder auch als Einbildung markiert. Das Indefinitpronomen ›man‹ bewirkt, dass die Gruppe, von der erzählt wird, unspezifiziert bleibt. Die als schwebend und vorübertreibend dargestellten Raumelemente (»syrien«, »kontinente«) betonen – verstärkt durch den Vergleich mit den ebenfalls beweglichen, changierenden, »opalisierende[n]« Fischen und die Synekdoche der »schwärmenden« Köpfe als sich fortbewegende Personen – die Instabilität der Verortung und die Relativität des für die (Herkunfts-)Geschichte gewählten Anfangspunkts. Sie lassen den Raum wie auch die damit verbundene Raumvorstellung als fluid und transitorisch, die relationalen und topologischen Angaben (»nah am«, »westlich von«), über die »man« sich verortet, als wenig zuverlässig erscheinen.

Die in *karantanien* erstgenannte Figur tritt, wie es die Kombination des Adverbs ›da‹ mit dem Verb ›erscheinen‹ nahelegt, sozusagen *als* (quasi biblische) Erscheinung *in* Erscheinung: »da erschien der erste slawische könig, / samo«. Das deiktisch verwendete »da« leitet von der expositorischen Verortung auf das im Folgenden dargestellte Ereignis hin, bewirkt also eine Umorientierung der Aufmerksamkeit des Lesers (vgl. Ehlich 1985: 254). Die Figur wird, typisch für erzählende Gedichttypen mit historischen oder legendenhaften Themen, mit einem Eigennamen benannt (vgl. Winko 2016: 67), und der Name Samo verweist auf eine historische Person. Näher bezeichnet wird Samo mit den Nominalphrasen »der erste slawische könig«, »einsamer fürst«, »ein fränkischer / kaufmann« und diese ihm im Gedicht zugeschriebenen Informationen lassen sich größtenteils auf die Chronik des Fredegar[66] zurückführen, sind also eine intertextuelle Referenz. Die erzählte und imaginierte Begegnung von Samo mit den »bauern« wird durch die Integration der Rede anderer in die eigene Rede perspektiviert. So wird die Distanz zwischen

66 Dazu Wolfram (2011: 57f., Herv. i.O.): »Samo war der erste König von Slawen und Herr des ältesten bekannten slawischen Regnum. […] Ob Samo nun ein fränkischer Waffenhändler, ein ›reisiger Reisender‹, samt nichtslawischem Gefolge war, wie die zeitnahe Fredegar-Chronik überliefert, oder nicht, Samo galt noch zu Lebzeiten als ein *rex Sclavinorum* […]. Er schloß sich dem Aufstand westlicher Slawen gegen die Awaren an und bewährte sich im Kampf, so daß er zum König gewählt wurde, heißt es. Auf die Wahl Samos folgt die Mitteilung, er habe zwölf Frauen *ex genere Winodorum* und mit ihnen 22 Söhne und 15 Töchter gehabt«.

Erzähler und Dargestelltem durch den Wechsel von dem narrativen in den dramatischen Modus kurzzeitig verringert, was zu einer Verlebendigung des Dargestellten beiträgt und den Leser näher an das Geschehen heranrückt. In der szenischen Darstellung mit zitierter, direkter Figurenrede – »wer ist er, der da herbeikommt, / fragten die bauern. ich bin die stimme / meiner nachbarn, sagte der neue fürst« – kommen die Figuren »samo« und »die bauern« scheinbar ungefiltert zu Wort, bevor mit dem Zusatz »und heiratete zwölf eroberte frauen« die Erzählerpräsenz wieder hervortritt. Mit dem unmittelbar darauffolgenden Einschub transponierter Rede in die eigene Rede, »steinfreundlich sei er gewesen«, gibt die narrative Instanz zu erkennen, dass sie auf übermittelte Worte zurückgreift und somit die Samo zugeschriebene Eigenschaft und den Wahrheitsgehalt der Aussage selbst nicht verbürgen kann. Die Formel »sei er gewesen« deutet über den Status einer Redewiedergabe hinaus auf die Weitergabe von ursprünglichen Mythen durch (zunächst) mündliche Erzählungen (vgl. Brandt 2004: 10) hin. Die Bezeichnung ›Nachbar‹, hier in der als Selbstcharakterisierung realisierten Vorstellung Samos »ich bin die stimme meiner nachbarn«, wird im letzten Gedicht des Zyklus wieder aufgegriffen. Wer diese »nachbarn« sind und wessen »stimme« Samo zu repräsentieren vorgibt, wird im Text nicht explizit erwähnt. Samo wird jedoch als Eroberer gekennzeichnet: »heiratete zwölf *eroberte* frauen« und ist »der *neue* fürst« (Herv. JG). Die weitere Ausgestaltung der Figur Samo im Gedicht erscheint gewissermaßen mythenhaft: »jahr / für jahr schritt er sein land ab im / rückwärtsgang, sah die städte zu hügeln / mutieren und dörfer zu äckern, die ihre / schatten verwahrten.« Diese raumvermessende und raumaneignende (»sein land«) Praxis des Abschreitens »im rückwärtsgang«, eine Zeit und Raum in spezifischer Weise hervorbringende Bewegung, unterstreicht die Fiktivität und den Konstruktionscharakter des Dargestellten in dieser summarischen Anfangserzählung.[67] Zugleich versinnbildlicht die rückwärtsgewandte Bewegung den Akt des erzählenden Erinnerns, über die Schatten verwahrenden Äcker wird ein Mnemotop evoziert. Insgesamt kommt hier etwas noch Unspezifisches in Gang. So schließt dieses erste Gedicht, bezogen auf die aus dem »reich[-]« des Samo hervortretenden »leibeigene[n] knappen«, mit den Worten: »sie staunten, etwas bewegte sich doch.«

Zur Perspektivierung des Dargestellten trägt neben der spezifischen erzählerischen Vermittlung auch die Selektion und Verknüpfung der in intertextuellen Bezugnahmen eingespielten Quellen bei. Die über die *Cosmographia* angelegte Allusion auf den *ersten* Beleg für die *Carantani* bei dem Geographen von Ravenna und die auf die Fredegar-Chronik zurückgreifende Charakterisierung der Figur Samo als »der

67 Man nimmt an, dass dieses unabhängige slawische Fürstentum mit Samos Tod 658 zerfiel und weiß nicht genau, wo das Reich des Samo lag (Gleirscher 2019: 152). Auch das scheint sich in der Verunklarung des Raums durch seine Darstellungsweise in diesem ersten Gedicht von *karantanien* zu spiegeln.

erste slawische könig« (Herv. JG) verweisen implizit auf eine (noch) vage Gruppe, von der in den folgenden Gedichten weiter erzählt wird. Das über *karantanien* aufgerufene Konstrukt ist also zunächst als wenig gesicherter und klarer Herkunftsraum einer noch unspezifischen Gruppe dargestellt. Die formelhaften Wendungen (»es begann mit«, »da erschien«) und die stilistischen Anklänge an das Epos unterstreichen den Charakter des Textes als Ursprungsmythos und Herkunftserzählung, zugleich deuten sie bereits auf eine Gedächtniskonstruktion, die auf Karantanien projiziert wird, hin. Im Kontext dieses ersten Gedichts erscheint Mythos also, wie Angehrn (1996: 306) ihn bestimmt, als »Ursprungsdenken«, und zwar durch seinen Inhalt. Er sei Erinnerung des Anfangs und der Herkunft und seine zentrale Funktion sei die Genealogie.

4.2.2.2 *Doing memory*. Vorgeführte Herrscher und ein intertextuelles Rätselspiel

Im zweiten Gedicht (lt, 22) wechselt die Sprecher- und Erzählinstanz in das kollektive Wir, wodurch die dargestellte Geschichte als Erzählung einer Gruppe gekennzeichnet und als »Stimme einer Gemeinschaft« (Erll 2011: 214) inszeniert wird. Das Pronomen ›wir‹ perspektiviert also das Dargestellte, lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Sprecher (vgl. Winko 2016: 68) bzw. den Sprecher als Teil einer Gruppe und wirft zugleich die Frage nach der In- und Exklusivität des »wir« auf:

II

Und wo immer man in unserem Buch der Siege
auf dem Schlachtfeld einen Sonnenschirm sah,
war innerhalb seines Schattens
der König zu erkennen
Michael Ondaatje

wohin immer wir unsere könige sandten,
sie kamen als bekehrte fürsten zurück,
blieben flüchtig, unsichtbar. domitian
barg seinen sohn vom grund des sees,
den er auslaufen ließ, und verschwand.
wundertätig sei er gewesen, konnte hügel
versetzen und blitze über den wolken
bezwingen, weit mehr als gorazd, borut
und hotimir wagten. der erste passierte
als venus verkleidet die grenze bei thörl,
wurde als sänger enttarnt. der zweite rollte
in wittenberg aus dem weinfass, machte
als bibelhändler karriere. der dritte ging in

> den wald, sah eichen und tannen zu zedern
> und palmen emporwachsen, glaubte dem
> paradiesvogel zu lauschen. bis er als mönch
> zurückfand, vergingen tausend jahr'. (It, 22)

Auch diesem Gedicht sind als Motto Verse aus Ondaatjes Gedichtband *Handschrift* vorangestellt. Die durch diese Verse beim Leser geweckte Erwartungshaltung, also etwa eine heroische, siegreiche Herrschergeschichte zu lesen, wird sich so nicht erfüllen. Denn was hier vorgeführt wird, ist schon an den Auftaktversen dieser kollektiv hervorgebrachten, um Sinnstiftung bemühten Erinnerungserzählung erkennbar: »wohin immer wir *unsere* könige sandten, / sie kamen als bekehrte fürsten zurück, / blieben flüchtig, unsichtbar.« (Herv. JG) Die »könige«, die über das Pronomen ›unsere‹ den von ihnen erzählenden und sich im Erinnerungsakt auf sie beziehenden Sprechern zugeordnet sind, werden über die textinterne, wertende Erzählerkommentierung, »blieben flüchtig, unsichtbar«, als eher blasse, nicht zur epischen Mythen- und Legendenbildung taugende Helden gezeichnet. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die hierarchische Abstufung – aus den Königen werden »bekehrte fürsten«. Zudem können diese Verse, insbesondere durch den erkennbaren, die Grenze von Text und Peritext überschreitenden Rückbezug auf das Motto, als metanarrative Aussage verstanden werden: als Reflexion der Erzähler auf den Akt oder den Prozess des Erzählens (vgl. Neumann/Nünning 2014: 344) und auf den gemeinsamen Erinnerungsakt. Erneut über den Stil, hier auch über den Stoff der Verse aufgerufene Anklänge an die Gattung Epos mit seiner gemeinschafts- und identitätsstiftenden Funktion für ein Kollektiv und den damit verbundenen Heldenmustern, werden durch die sich anschließende reflexive Darstellung *dieser* Herrscher konterkariert – sie weisen andere Merkmale auf als erwartet und im vorangestellten Motto nahegelegt. Die Nominalphrase »bekehrte fürsten« deutet des Weiteren auf den Abriss der Christianisierung in Karantanien voraus, die in extremer Verdichtung im Typus des summarischen Erzählens präsentiert wird. Wieder sind die Figuren mit Namen historischer Personen und legendenhafter Figuren ausgestattet und in Anlehnung an schriftliche Quellen, in denen die Fürsten Karantaniens Erwähnung finden, ausgestaltet. Hintereinander treten auf: Domitian sowie Gorazd, Borut und Hotimir. Domitian wird durch seine sagenhaften Handlungen – und durch sein Verschwinden – charakterisiert: »barg seinen sohn vom grund des sees, / den er auslaufen ließ, und verschwand«, zudem durch ihm zugesprochene Eigenschaften, »wundertätig sei er gewesen«, und Fähigkeiten: »konnte hügel / versetzen und blitze über den wolken / bezwingen«. Die Formulierung »sei er gewesen« markiert als transponierte Rede, hier wie schon im ersten Gedicht des Zyklus, diese Zuschreibung als Überlieferung. Die literarische Formung Domitians erfolgt zum

einen in Anspielung auf seine Verehrung als Heiliger,[68] zum anderen ist er durch den intertextuellen Bezug auf eine Sage aus Kärnten *Der hl. Domitian und die Entstehung von Millstatt* (Graber 1921: 351) gestaltet, in der die Bekehrung von Domitian, einem heidnischen Herzog, zum Christentum erzählt wird: Sein unfolgsamer Sohn fährt, den eindringlichen Warnungen seiner Eltern zum Trotz, bei starkem Wind mit einem Schiff hinaus auf den See und ertrinkt. Domitian gelobt, wenn er den Sohn findet, sich taufen zu lassen und an jener Stelle eine Kirche zu bauen. Dann lässt er das Wasser des Sees ab. Die Stelle, an der er tatsächlich die Kirche baut, nennt Domitian Mille Statuae. Er hält sein Gelöbnis und wird Christ (vgl. ebd.). Die drei anderen Figuren, Gorazd, Borut und Hotimir, werden als reduktive Auflistung, lediglich über ihre Eigennamen eingeführt und charakterisiert.[69] Verwendet werden ihre vor allem auch in slowenischen Texten gebräuchlichen Namen – auch das stiftet Perspektivik und erlaubt Rückschlüsse auf die Sprecher, die über diese »fürsten« auch von sich zu erzählen versuchen. In dem Figurenensemble werden die drei über den Vergleich mit Domitian und die ihm zugeschriebenen Wundertätigkeiten und -fähigkeiten abgewertet: »weit mehr als gorazd, borut / und hotimir wagten.« Was sie »wagten«, bietet offenbar kaum Stoff für ihre mythische Überhöhung als »könige«, und letztlich bleiben – wie in der Erzählerkommentierung in den Auftaktversen

68 Die Quellenlage ist undurchsichtig. Wie Wenniger (2016a: 265) ausführt, gilt Domitian von Millstatt (slow. Domicijan Koroški) als karantanischer Adeliger und Volksheiliger. Im Mittelalter und in der frühen Neuzeit sei er als seliger Stifter des Klosters Millstatt (Milštat/Milje), wo sich angeblich sein Grab befand, verehrt, in der modernen Forschung jedoch lange für eine legendäre Gestalt gehalten worden. Durch die – teilweise hypothetische und nicht ganz unwidersprochene – Rekonstruktion der Inschrift auf seiner Grabplatte, von der ein Fragment wiedergefunden wurde, lasse er sich als historische Person etwa der Zeit 770–820 identifizieren. Der Grabinschrift zufolge gehe auf ihn die Christianisierung der regionalen Bevölkerung zurück. Obwohl ihn die Inschrift als *dux* bezeichne, sei er sicher kein Herzog im späteren Sinn gewesen, und wohl auch kein gesamtkarantanischer Fürst, sondern Angehöriger der nächstunteren Ebene oder allenfalls ein Teilfürst.

69 Laut Kronsteiner (2016b: 276) zählen Borut/Boruth/Boruch, sein Sohn Carcatius/Karastus/Gorazd sowie der Sohn seines Bruders Cheitmar/Chenmarus/Hotimir zu den *duces carantanorum*. Von ihrer Bekehrung wird in der *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* berichtet, die Mühle (2020: 153f., Herv. i.O.) als alleinige Quelle für ausführlichere Informationen zur Geschichte des karantanischen Fürstentums im 8. und frühen 9. Jahrhundert bezeichnet. Dieser zufolge wurde »jener Teil der slawischsprachigen Verbände des Ostalpengebietes, der sich wahrscheinlich bereits als *Carantani* bezeichnete, um 740 von einem herausgehobenen Anführer (*dux*) namens Boruth geführt.« (Ebd.) Boruth bat in einem militärischen Konflikt mit den Awaren zwischen 740 und 743 den Bayernherzog, den Agilolfinger Odilo, um Hilfe und musste zum »Zeichen der karantanischen Anerkennung der bayrisch-karolingischen Oberherrschaft« Geiseln stellen, darunter Cacatius und Cheitmar, die von bayrischen Klerikern christlich erzogen wurden. Fürst Boruth wurde noch zu Lebzeiten Christ, nach seinem Tod schickten die Bayern Cacatius zur Herrschaftsübernahme nach Karantanien zurück. Als dieser starb, wurde Cheitmar »die Fürstenwürde verliehen (*ducatum dederunt*).«

vorweggenommen – alle vier Figuren, auf die sich die Sprecher im gemeinschaftsbildenden Erzähl- und Erinnerungsakt beziehen (können), »flüchtig, unsichtbar.« Der Text führt somit auch die Art und Weise, wie sich Gruppen durch das Erinnern von Helden und im erzählenden Rückgriff auf Mythen ein kollektives Gedächtnis und Identität zu schaffen versuchen, als Prozess vor. Symbole und Mythen erfüllen eine wichtige Funktion für Kollektive und ihre Erinnerungskulturen, denn sie ermöglichen es ihnen, »ihre Identität als gemeinsames Deutungsmuster von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu konstruieren, zu tradieren und in ästhetischen Konstruktionen zu repräsentieren.« (Knabel/Rieger/Wodianka 2005: 10)

Im Gedichttext setzt nun eine neue Strategie an. Die dargestellte Geschichte geht über in ein heiteres und verrätseltes intertextuelles Verweisspiel, das den medialen Konstruktionscharakter der sinn- und identitätsstiftenden Vergangenheitsaneignung weiter in Szene setzt. Im distanzierten narrativen Modus werden drei weitere Figuren hintereinander abgehandelt und vorgeführt – und zwar im mehrfachen Wortsinn von ›vorführen‹: unterhaltsam dargeboten und zur Schau gestellt. Dieser Effekt wird durch die über nominalisierte Ordinalzahlen suggerierte Reihenfolge und den Aufrufcharakter in der wiederkehrenden, rhythmisierten Struktur »der erste […] der zweite […]. der dritte […]«, die Assoziationen zu Ernst Jandls (1970: 65) »einer raus / einer rein« oder zur Auftritt-Abgang-Praxis im Theater weckt, erzeugt. Figuren werden aufgerufen, aber nicht (mehr) mit Namen belegt, sondern nur durch ihnen zugeordnete Handlungen charakterisiert, z.B. in: »der erste passierte / als venus verkleidet die grenze bei thörl, / wurde als sänger enttarnt.« Wer »der erste« ist, erscheint verrätselt, denn der vermeintlich durch die sprachliche Konstruktion angelegte und herstellbare Rückbezug auf die erste der zuvor genannten Figuren des Dreiergespanns »gorazd, borut / und hotimir« funktioniert im Hinblick auf die intertextuelle Referenz nicht. In die Gestaltung der Verse spielt mit dem *Frauendienst* des Ulrich von Lichtenstein eine literarische Quelle hinein, die im Kontext dieses Gedichts vor allem der Allusion auf ein darin enthaltenes Zitat in slowenischer Sprache dient, auf das auch in der slowenischen Sprach-, Literatur- und Kulturgeschichte verwiesen wird. Im *Frauendienst* begrüßt der Kärntner Herzog Bernhard von Spanheim den als Venus verkleideten Ulrich auf seiner Durchreise bei Thörl/Vrata in slowenischer Sprache: »Der fürste und die gesellen sîn / mich hiezen willekomen sîn. / ir gruoz was gegen mir alsus, / ›buge waz primi, gralva Venus‹.« (Ulrich von Lichtenstein, Ed. Lachmann 1841: 192)[70]

70 In den »Anmerkungen zum Frauendienst« in der Edition von Lachmann (1841: 672) wird diese Stelle übersetzt mit »gott euch empfange, königliche Venus.« Dieses Zitat im *Frauendienst* gilt als eine der ältesten Quellen für das Slowenische als Sprache (vgl. Schnabl 2016a: 32) und als wichtige Quelle für den Beleg, dass das Slowenische im Mittelalter als gesprochene Sprache »zumindest in manchen Situationen […] vom Adel […] gebraucht« wurde (Wenninger 2016b: 491).

Auch die Figur des Zweiten ist intertextuell gestaltet und wird mit Komik über seine Handlung charakterisiert: »der zweite rollte / in wittenberg aus dem weinfass, machte / als bibelhändler karriere.« In diesen Versen sind Anklänge an die durch den Protestantismus beförderte slowenische Schriftsprache bzw. auf die neue gesamtslowenische Literatursprache (vgl. Kronsteiner 2016a: 150) auszumachen. Referiert wird auf die erste Gesamtübersetzung der Bibel von Jurij Dalmatin, insbesondere auf ein Detail, das deren Verbreitung betrifft. Die Dalmatinbibel wurde 1584 in Wittenberg gedruckt. Eigentlich hätte die Drucklegung in Ljubljana erfolgen sollen, jedoch wurde der dortige Druckereibesitzer Janž Mandelc des Landes verwiesen, sodass einige der gedruckten Exemplare in Fässern heimlich als Krämerware von Wittenberg zu den Slowenen über die Grenze geschmuggelt wurden (vgl. Zablatnik 1985: 36).

Die Figur des Dritten ist in ihrer intertextuellen Modellierung unspezifischer. Erkennbar ist die Referenz auf eine Entrückungslegende: die Wundergeschichte von einem im Klostergarten durch Vogelgesang bezauberten, ins Paradies entrückten jungen Mönch, der nach etlichen Jahren als Greis, nach eigenem Ermessen aber nach kurzer Zeit ins Kloster zurückkehrt (vgl. Wagner 2016: o.S.). Es handelt sich um eine der Legenden zur Illustration und Konkretisierung des Begriffs der ewigen Seligkeit nach den Bibelworten »Denn tausend Jahre sind für dich wie der Tag, der gestern vergangen ist, wie eine Wache in der Nacht«, Psalm 90,4 (ebd.). Konfiguriert im Zyklus *karantanien* ging »der dritte« in den Wald, entrückte dort im Glauben »dem / paradiesvogel zu lauschen« und »sah eichen und tannen zu zedern / und palmen emporwachsen«. In diesen Versen kommen das spezifische figurale Raum- und Zeiterleben sowie der mit der Entrückung einhergehende Verlust des Zeitgefühls bzw. der wundersame Zeitschwund zum Ausdruck. Die wahrgenommene Transformation von »eichen und tannen« zu »zedern und palmen« unterstreicht das Versetztsein in eine andere Welt oder in einen anderen Zustand. Die explizite Referenz auf die christliche Legende und die Bibelworte findet sich in den Schlussversen: »bis er als mönch / zurückfand, vergingen tausend jahr'.« Über die Figur des Dritten wird also noch einmal auf die Christianisierung der Karantanen angespielt.

Mit der über das Motto und in den Anfangsversen angelegten Perspektivierung des Dargestellten durch das kollektive »wir« und die Art und Weise der Allusionen auf Mythen, historische Quellen, Sagen und Legenden, die für das gemeinsame Erinnern bedeutsam sind, führt das zweite Gedicht aus dem Zyklus *karantanien* »die Funktionsweisen der Erzeugung von Kollektivgedächtnis« und die »für jede Konstruktion von Vergangenheitsversionen notwendigen Auswahlmechanismen« (Erll 2011: 218) vor und macht sie beobachtbar. Die Strategie der Einbindung und Gestaltung intertextueller Referenzen in Form abstrakter, nacheinander aufgezählter und abgehandelter (Erinnerungs-)Figuren lässt diese Selektivität umso deutlicher hervortreten. Sie erzeugt einen spielerischen Rätsel- und Verweischarakter und lenkt

die Aufmerksamkeit auf die kollektiven Erinnerungsakte, auf die sinn- und identitätsstiftenden Praktiken der von sich und für sich erzählenden Gruppe im Sinne eines *doing memory*. In der Art des literarischen Vergangenheitsbezugs ist, insbesondere in diesem zweiten Gedicht, ein »reflexiver Modus«, der sich durch Gedächtnisreflexion und die »[l]iterarische Beobachtung von Erinnerungskultur« (ebd., S. 218) auszeichnet, zu erkennen. Während ›Mythos‹ im Auftaktgedicht von *karantanien* vor allem als Erinnerung von Anfang und Herkunft aufschien, kommt in der Darstellungsweise des zweiten Gedichts noch stärker ein Mythos-Begriff zum Tragen, der ihn als ein die symbolische Sinnwelt sowie die Wahrnehmungen und Selbstbilder einer Gruppe prägendes ›kollektives Imaginaire‹ (vgl. A. Assmann/J. Assmann 1998: 185) fasst und in dieser Hinsicht spielerisch vorführt.[71] Darüber hinaus verdichten sich über die intertextuellen Anspielungen und Verknüpfungen sukzessiv die Hinweise auf dieses kollektive, die Sprecherposition besetzende »wir«, auf die sich allmählich herausbildende Stimme einer Gemeinschaft, die sich als solche über gemeinsame Erinnerungszeichen zu konsolidieren versucht. Die Referenzen auf frühe mittelalterliche Quellen der slowenischen (Schrift-)Sprache schaffen zudem eine thematische Überleitung zu den letzten beiden Gedichten von *karantanien*.

4.2.2.3 Konstruktion eines mythischen (Sprach-)Lands der »slowenen«

Im dritten Gedicht (lt, 23) treten »die slowenen«, nun als explizit benannte Gruppe, aus dem Konstrukt *karantanien* hervor. Im Fokus steht »ihre« sich entfaltende »sprache«. Die wieder heterodiegetische Erinnerungserzählung nimmt nun stärker den Charakter einer kulturellen Selbstauslegung, einer Selbstverständigung an. Den als »land« explizit sprachlich bezeichneten Raum schaffen sich die als »slowenen« bezeichneten Figuren in diesem Gedicht über ihre Praktiken selbst. Das mythenbehaftete Karantanien wird in seiner literarischen Konfiguration nun mit dem Mythos der Sprache verknüpft.

III

der könige müde, doch unverzagt,
nahmen die slowenen matjaž corvinus
gefangen und schlossen ihn in einen
berg ein, für bessere zeiten, zur not.
königslos, königfrei gewannen sie land,
festigten seine grenzen, indem sie

71 Mit Bezug zu den sieben von Aleida und Jan Assmann (1998: 179f.) unterschiedenen Mythos-Begriffen ist im zweiten Gedicht von *karantanien* vor allem derjenige (»M4«) relevant, der kollektives Handeln und Erleben prägende Leitbilder beschreibt als Orientierungen, die »in unverbundenen Einzelaspekten die Wirklichkeitserfahrung von Gruppen« modellieren (ebd., S. 180).

sie abschritten mit worten. mit namen
die schwellen und äcker bepflanzt und
besät, die wege gespurt, die fährten gelegt
zu sich. eine schwärende wortfrucht
gezüchtet, keine blume entworfen,
kein tier je erfunden. während andere
kriege führten, rollte ihre sprache
die landzungen aus, markierte die raine
mit axiomen, erbat mit verwünschungen
schutz. jeder baum wuchs zum wächter
heran, sogar die ahnen kehrten als dohlen
zurück, zu den verlassenen feldern.
mehr noch, so schwer wog das wort,
dass man es lange für sich behielt, den
doppelgesichtigen schatz, mit den maßen
für groß und klein, richtig und falsch. (lt, 23)

Auf die im zweiten Gedicht als wenig eindrücklich und bedeutsam dargestellten »könige« folgt zu Beginn dieses dritten Gedichts, eingeführt als »matjaž corvinus«, noch ein weiterer. Die Art, wie die Figur benannt wird, verweist bereits auf das mehrperspektivische Ineinander von historischer Person und mythologischem Volkssagenheld. So wird Matthias Corvinus in slowenischen Heldenliedern und Sagen aus Kärnten als »Kralj Matjaž« (König Matjaž) mythisiert (vgl. Zablatnik 1985: 31). Die Einbindung gerade dieser Figur in *karantanien* ist mit Blick auf den ausgeprägten Performance-Charakter dieser Erinnerungserzählung bezeichnend, denn sie taucht, verbunden mit dem »Mythos des volksnahen […] Herrschers […] in den Volksüberlieferungen unterschiedlicher Nationen Mittel- und Südosteuropas« auf, in denen »er mit folkloristischen Elementen des jeweiligen kulturellen Kontinuitätsrahmens ausgeschmückt wurde.« (Francé 2016: 691) Diese Vielzahl an Bezugnahmen auf Matthias Corvinus zeigt, dass er als flexible Ressource für sinnstiftende Erzählungen, Selbstauslegungen und Erinnerungsbedürfnisse von Gruppen dient. Hier im Text *karantanien* wird er in Anspielung auf seine Ausdeutung in Sagen und insbesondere in seiner Funktion für die Gruppe der »slowenen«, der sich die Erzählung nun exklusiv zuwendet, dargestellt: »der könige müde, doch unverzagt, / nahmen die slowenen matjaž corvinus / gefangen und schlossen ihn in einen / berg ein, für bessere zeiten, zur not.« Die Formulierung »der könige müde, doch unverzagt« ist ein Rückverweis auf das zweite Gedicht mit dem darin für die Gruppe als wenig ergiebig und aussichtsreich dargestellten Reservoir an »königen» bzw. an Figuren, die sich zur Identitätsbildung in kollektiven Erinnerungserzählungen als solche überhöhen und stilisieren lassen. Der intertextuelle Verweis auf slowenische Sagen aus Kärnten steckt in dem Einschließen des »matjaž corvinus« in einen Berg, mit dem auf das mythologische Motiv der

»Bergentrückung« (Stammler 1986) bzw. der bergentrückten Helden rekurriert wird. In diesen Sagen soll Kralj Matjaž »samt seinem schwarzen Heer unter dem Gipfel der Petzen/Peca schlafen und, sobald sich sein Bart drei Mal um seinen Elfenbeintisch gewickelt haben wird, erwachen, um sein Volk zu befreien.« (Francé 2016: 691). Um die Jahrhundertwende habe er sich geradezu »zur transhistorischen Metapher für die Befreiung der Slowenen« entwickelt (ebd.). In *karantanien* dient den »slowenen« das Einschließen des »matjaž corvinus« in einen Berg der doppelten Absicherung: »für bessere zeiten, zur not«.[72] Dieses Einschließen (der Figur) des »matjaž corvinus« ließe sich im Rückbezug auf das zweite Gedicht des Zyklus auch als ein Aufbewahren, eine Art Reserve für weitere oder zukünftige kollektive Erinnerungserzählungen verstehen. In Abkehr von allen bisher aufgetauchten Königen als potentiellen Leitbildern, »königslos, königfrei«, verlagert sich der Fokus des Dargestellten auf »die slowenen« und »ihre sprache«, sodass nun Sprache als zentrales Element und Mittel der Gruppen- und Erinnerungsbildung erscheint. Inszeniert wird eine Art mythisches Land der »slowenen« als ein sprachlich hervorgebrachtes und abgestecktes. Landgewinnung und Grenzziehung werden als sprachliche – und friedliche – Prozesse vorgeführt: »königslos, königfrei gewannen sie land / festigten seine grenzen, indem sie / sie abschritten mit worten.« Die dargestellten sprachbildenden symbolischen Handlungen an, in und mit der Natur werden als gemeinschaftskonstituierend und -stiftend gekennzeichnet: »mit namen / die schwellen und äcker bepflanzt und / besät, die wege gespurt, die fährten gelegt / zu sich«. Mit ihrer sich entfaltenden Sprache ist die Gruppe sich selbst auf der Spur. Diese Darstellung einer Praxis der Namensbildung und Sprachentwicklung entlang der Natur- und Landschaftselemente lässt die sich herausbildende Sprache als eine ›ursprüngliche‹, eine naturverbundene – und damit in besonderer Weise legitimierte – erscheinen.[73] Entworfen wird in diesem dritten Gedicht des Zyklus *karantanien* eine zur Sprache kommende Landschaft, eine sich an und in der Natur und Landschaft herausbildende Sprache. Das Bepflanzen der Äcker mit Namen, das Spuren der Wege, das Fährtenlegen verbildlicht geradezu die (kulturelle) Herstellung von Bahnungsräumen »als Spuren- oder Indexräume« (Böhme 2005: XVIII), die hier als sprachliche markiert sind. So manifestiert sich in den Praktiken der »slowenen« Topographie in der Bedeutung von »Graphien des Raums«, wobei

72 Im Gedichtband *langer transit* hat dieser König einen weiteren Auftritt, und zwar einen Tanzauftritt im Gedicht *König matjaž besucht sein dorf* (lt, 76). In Anspielung auf die Sagen verlässt er darin kurzzeitig »den berg, / um nach dem rechten zu sehen« (ebd.).

73 Dieser Fokus auf Namensbildung könnte auch eine Allusion auf die Spuren der Toponymie sein, die in Bezug auf Anfänge und Kontinuitäten herangezogen werden (vgl. Schnabl 2016a: 30f.). Zudem wurden die slowenischen Flur- und Hofnamen in Kärnten 2010 in das *Nationale Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe* aufgenommen. Österreichische Unesco-Kommission. https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/slowenische-flur-und-hofnamen-in-kaernten (abger.: 01.03.2025).

Graphé »die Einritzung, Kerbung, […] das Eingegrabene, aber auch das Bestimmte und Bezeichnete« (ebd.) ist.

Des Weiteren werden die vorkommenden Figuren, »die slowenen« und »andere«, primär durch ihre Umgangsweisen mit dem Raum charakterisiert und in ihren unterschiedlichen Aneignungspraktiken des Raums auch implizit bewertet. So wird etwa eine empathische Haltung des Lesers, hier zu den »slowenen«, durch die Technik des kontrastierenden Vergleichs von Handlungen geweckt (vgl. Winko 2016: 70f.): »während *andere* / kriege führten, rollte *ihre* sprache / die landzungen aus« (Herv. JG). Kriegerische Aktivitäten nicht näher bestimmter ›anderer‹ werden einem als friedlich ausgestellten, implizit den »slowenen«› zugeschriebenen sprachlichen Expansionshandeln gegenübergestellt. – Implizit, denn durch die Anthropomorphisierung wird die Sprache selbst zum Agens stilisiert. Dieses dritte Gedicht des Zyklus *karantanien* ist somit auch als Referenz auf einen »der slowenischen Nationalmythen« zu verstehen, der besagt, Slowenien habe »seine Identität nie durch das Führen von Kriegen ausgebildet, sondern im Standhalten und in der Hingabe an die eigene Sprache.« (Göritz/Maček/Šteger 2023: 268)

Mit ihrem produktiven Hervortreten, »eine schwärende wortfrucht / gezüchtet«, wird die Sprache der Slowenen als gefährdetes und schutzbedürftiges Konstrukt entworfen: die weiter selbst agierende, personifizierte Sprache »markierte die raine / mit axiomen, erbat mit verwünschungen / schutz.« Durch die Darstellung der Natur als Beschützerin dieser Sprache wird erneut ihre Verwobenheit mit und ihr Verankertsein in der Natur unterstrichen: »jeder baum wuchs zum wächter / heran«. In der Kontinuität versprechenden und suggerierenden Rückkehr der »ahnen […] als dohlen […] zu den verlassenen feldern« tritt besonders stark der mythische Charakter in der Inszenierung dieses projektiven »land[s]« der »slowenen« hervor, das als ein selbst geschaffenes Sprachland, ein durch Sprache bzw. sprachliche Praktiken hergestellter Raum bestimmt ist.

Die aufgebaute Ambivalenz im dargestellten Blick auf die Sprache der »slowenen« kommt pointiert in den Schlussversen zum Ausdruck: »mehr noch, so schwer wog das wort, / dass man es lange für sich behielt, den / doppelgesichtigen schatz, mit den maßen / für groß und klein, richtig und falsch.« Die hohe, aber ambige Bedeutung der Sprache für die Gruppe, »doppelgesichtige[r] schatz«, ihre wissensbezogene und handlungsorientierende Funktion, »mit den maßen für […] richtig und falsch«, geht mit dem Bewusstsein ihres potentiellen Bedrohtseins und ihrer Schutzbedürftigkeit einher.

4.2.2.4 Von *karantanien* zur Kärntner Sprachenproblematik

Über den Auftaktvers »als die keimende sprache ganz austrieb« erfolgt in dem vierten und letzten Gedicht (lt, 24) des Zyklus der direkte Anschluss an die im dritten Gedicht dargestellte Geschichte und damit die Fortführung der Erzählung von der

Sprache der Slowenen im Kontext des literarischen Erinnerungskonstrukts *karantanien*.

IV

als die keimende sprache ganz austrieb,
buchtig, gezähnt, geflügelt, gefiedert,
ihre grammatik ins alphabet geritzt schien,
als die feinde aufs meer, in den wald,
in die städte verbannt wurden mit
erzählten geschichten und man von
einigkeit sprach, sich im grundriss europas
erkannte als kleinod, als zweig auf dem ast
ihrer sprachen, kam der rivale als nachbar,
vertrauter im umgang mit ihnen, freundlicher
als ihre riesen, die ajdi, die auf den berggipfeln
tobten seit jeher. er kam, um zu werten, zu
zählen und fand ihre anzahl kaum einer menge
wert. heruntergezählt, ohne schützende macht
ihre sprecher, die schleunigst satzlanzen gegen
die mehrzahl schleuderten. lanzettlich ins luftland
gefeuert, verglüht. aufgereiht, aufgezäumt
standen die reiter der kleinen nation, in voller
tracht ihre bewehrte, verwehrte sprache,
gerüstet für einen verdrießlichen kampf.
nur ihre befürchtungen hielten das wort. (lt, 24)

Das in diesem Gedicht besonders deutlich auszumachende Muster des erzählten »Schicksal[s] […] einer Gemeinschaft« (vgl. Lukács 1920: 58) deutet erneut auf die Gattung Epos hin.[74] An ein altertümliches Epos erinnert auch wieder der gehobene und leicht pathetische Stil der Verse, der jedoch hier einen auffällig aktuell erscheinenden Stoff umkleidet. Evoziert wird zunächst eine Zeit, in der die ›ganz austreibende‹ und vermeintlich gefestigte und abgesicherte Sprache (»als […] ihre grammatik ins alphabet geritzt schien«) nach der Verbannung nicht näher bestimmter »feinde aufs meer, in den wald, / in die städte« zunächst nicht mehr bedroht scheint. Diese Verbannung der »feinde« wird durch die nachgestellte Ergänzung »mit / erzählten geschichten« wieder als friedfertige Handlung markiert und implizit bewertet.

74 Lukács (1920: 58) schreibt im Rahmen seiner geschichtsphilosophischen Überlegungen zu den epischen Großformen: »Es ist von alters her als Wesenszeichen des Epos betrachtet worden, daß sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist.«

In der Erinnerungsinszenierung erfährt »ihre sprache« zu dieser als verheißungsvoll dargestellten Zeit, in der »man von / einigkeit sprach, sich im grundriss europas / erkannte als kleinod, als zweig auf dem ast / ihrer sprachen«, eine jähe Zurückdrängung und es ist nur angedeutet, von wem dieser Prozess ausgeht. Es ist der andere, »der rivale als nachbar«, der, im Vergleich zu den über das »ihre« als der Gruppe zugehörig markierten und auf den Bereich der Sagen und Märchen verweisenden »ajdi«,[75] »freundlicher« war und »vertrauter im umgang mit ihnen«. – Dass die je ›anderen‹ unbestimmt, unbenannt bleiben, ist eine der zentralen Strategien im Zyklus *karantanien*. Zudem wird in diesem vierten Gedicht, im Gegensatz zum dritten, die Gruppe, von der weiter erzählt wird, nicht mehr mit »die slowenen« benannt, der Rückbezug ist pronominal (»ihre«, »ihrer«, »ihnen«) herzustellen. Die Aktualisierung des Textes in spezifischen außertextlichen, historischen und aktuellen Bezugsrahmen ist dem Leser aufgegeben, wird durch die Strategie von Andeutung und Auslassung geradezu herausgefordert. Im Mittelpunkt der Inszenierung stehen die konkreten Auswirkungen dieser vermeintlichen Annäherung für die Gruppe, von der erzählt wird. Ihre »sprecher« werden – sozusagen durch eine exkludierende, Ab- und Ausgrenzung legitimierende sprachenpolitische Differenzkonstruktion – von dem »rivale[n]«, der »als nachbar« auftritt, zu einer kleinen Gruppe, zu einer Minderheit gemacht und mit ihrer Sprache zurückgedrängt: »er kam, um zu werten, zu / zählen und fand ihre anzahl kaum einer menge / wert. heruntergezählt, ohne schützende macht / ihre sprecher, die schleunigst satzlanzen gegen / die mehrzahl schleuderten.« In dieser inszenierten Abgrenzungspraxis scheint der sprachideologisch gefärbte, Sprachenpolitiken leitende Topos der Sprecherzahl auf. Formulierungen wie »er kam um zu […] zählen« sowie »heruntergezählt« sind als typische Elemente aus sprachenpolitischen Diskursen, speziell aus dem Kärntner Zweisprachigkeitsdiskurs aufzufassen, die hier als Diskurszitat in der von einem heterodiegetischen Erzähler vermittelten Rede präsentiert werden. Sprache wird in dieser literarisch konfigurierten Vergangenheitsversion, in der einer spezifischen Gruppe zugeschriebenen Gedächtniskonstruktion zu etwas, das gegen eine Mehrheit, eine »mehrzahl«, behauptet und verteidigt werden muss. Diese Verteidigung der Sprache ist im Text mit dem Vokabular einer Kampfhandlung gestaltet – »gegen / die mehrzahl schleuderten«, »gefeuert« – und wird, wie es vor allem in der Wortneuschöpfung »satzlanzen« zum Ausdruck kommt, zu einem Kampf mit und in Worten stilisiert. Die auf diese »satzlanzen« bezogene Alliteration »lanzettlich ins luftland / gefeuert« mit dem Zusatz »verglüht« deutet auf die Aussichtslosigkeit der Bemühungen, die Sprache zu verteidigen, hin. Und

75 Die hier genannten, seit jeher auf den Berggipfeln tobenden Ajdi verweisen auf Sagengestalten, auf mythische Riesenwesen, die in den Bergen leben und durch ihre Größe von Gipfel zu Gipfel kommunizieren. In slowenischen Volksmärchen stellen sie Vorfahren des Menschen dar (Kropej 2012: 126–137).

so schließt das letzte Gedicht mit den Versen: »ihre bewehrte, verwehrte sprache, / gerüstet für einen verdrießlichen kampf. / nur ihre befürchtungen hielten das wort.«

Der Gedichtzyklus beginnt also mit dem als mythisch inszenierten Ursprung des als fluid und unklar dargestellten Raums *karantanien* sowie einer sich aus diesem vagen Konstrukt herausbildenden, zunächst unbestimmten Gruppe und endet bei den *Kärntner* Slowen:innen und mit der historischen wie aktuellen Kärntner Sprachenproblematik, die im literarischen Sprachspiel des letzten Gedichts »bis zur Kenntlichkeit entstellt« (Mecklenburg 2008: 25) ist.[76] Das literarische Sprachspiel, so Mecklenburg (ebd., S. 24) in seinen Überlegungen zu kultureller und poetischer Alterität, inszeniere und verfremde kulturelle Sprachspiele und Sinnsysteme, es führe in seinen Präsentationen kulturell vorgegebene Repräsentationen, Projektionen, Inventionen vor, indem es sich ihrer verfremdend bedient. Gerade dadurch mache es im Medium ästhetischer Konstrukte die Mittel zur gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit durchsichtig.

Das dem ersten Gedicht von *karantanien* vorangestellte Motto, also die Verse von Michael Ondaatje – »Wir begannen mit Mythen und ließen wirkliche / Begebenheiten mit einfließen« – lassen sich auf die im gesamten Zyklus herausgearbeiteten textuellen Strategien und Darstellungsweisen beziehen, und zwar noch treffender in ihrer englischsprachigen Originalfassung: »We began with myths and later included actual events« (Ondaatje 1998: 3). Zum einen geht in der deutschen Übersetzung die Polyvalenz des englischen »actual« verloren, das neben dem Bedeutungsfeld ›faktisch existierend, tatsächlich, real‹ auch noch ›gegenwärtig, jetzt vorhanden, aktuell‹[77] umfasst, zum anderen fehlt in dem in *karantanien* als Motto fungierenden Zitat das ›later‹ in »later included«,[78] das, über das behauptete Einfließenlassen wirklicher Begebenheiten in die Erzählung hinaus, auf die spätere bzw. nachträgliche Bearbeitung der selektierten Elemente, ihre retrospektiv (um-)formende

76 Allein der Schlussvers, »nur ihre befürchtungen hielten das wort« (lt, 24), der das tatsächliche Eintreten eines befürchteten Wortbruchs, einer nicht eingehaltenen Zusage suggeriert, eröffnet eine ganz Kette von Anspielungen auf die Kärntner Geschichte im Hinblick auf die Auseinandersetzung um Sprachenrechte, um die hinausgezögerte »Umsetzung der im österreichischen Staatsvertrag zugesicherten Volksgruppenrechte« (LS, 19), wie sie Haderlap zum Beispiel in ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur im Kontext ihrer eigenen Sprachbiographie schildert.

77 Also »actual« laut *The Concise Oxford Dictionary of Current English* (1990: 13) in den Bedeutungen: 1 existing in fact; real, 2 existing now; current.

78 In der deutschen Ausgabe *Handschrift* ist es wiederum enthalten. Die Verse hat Simon Werle wie folgt übersetzt: »Wir begannen mit Mythen und ließen später wirkliche / Begebenheiten mit einfließen.« (Ondaatje 1998: 9). Es handelt sich im Zyklus *karantanien* also entweder um ein Versehen oder um eine bewusste Auslassung.

Anreicherung im Erinnerungsakt und damit auf eine Spezifik sinnstiftender kollektiver Erzählpraktiken verweist, die der Text *karantanien* selbst ausstellt. Im Schlussgedicht dieser Erinnerungsperformance sind das Hineinreichen und Hineinwirken des erzählten Vergangenen ins Gegenwärtige, die Aktualität und das Wiedererkennbare des erzählten Erinnerten – die eingeflossenen »wirkliche[n] Begebenheiten« – in außertextlichen gesellschaftlichen und politischen Bezugsrahmen angelegt und können über die aktualisierende Rezeption des Lesers hergestellt werden.

4.2.2.5 Ausblick: Zum erinnerungskulturellen Wirkungspotential des Zyklus

Wie aufgezeigt, wird Raum in diesem Zyklus mit Referenz auf das historische wie mythenbehaftete Karantanien primär für die Erinnerungsinszenierung und Identitätsverhandlung funktionalisiert und der Text zeichnet sich durch unterschiedliche Strategien und Verfahren im literarischen Vergangenheitsbezug aus. Insbesondere die im zweiten Gedicht des Zyklus hervorstechende karnevaleske Inszenierung des Versuchs eines Wir, sich ein Kollektivgedächtnis durch kollektives Erinnern und Erzählen zu schaffen, verweist auf einen reflexiven Modus, der die damit verbundenen Auswahl- und Konstruktionsprozesse ausstellt und beobachtbar macht. Aufgrund der erwartbaren Existenz einer Vielzahl an Kollektivgedächtnissen ist nicht nur von Überlagerungen, sondern auch von »Rissen und Verwerfungen innerhalb der Vergangenheitsauslegung heutiger […] Gesellschaften« (Neumann 2005b: 163) auszugehen. Bereits mit der Selektion des Konstrukts Karantanien für die sprach- und gruppenbezogene Erinnerungsinszenierung scheint der Gedichtzyklus auch eine solche außertextliche Erinnerungskonkurrenz zu evozieren. Zur exemplarischen Veranschaulichung können Beginn und Ende des Artikels *Duces Carantanorum* in der *Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška* dienen:

> »In der deutschsprachigen Geschichte Karantaniens/Kärntens beginnt das älteste ›Herzogtum‹ Österreichs mit der endgültigen Trennung Karantaniens von Baivarien durch OTTO II. im Jahr 976. 1976 feierte man das Millenium des ›Fürstentums‹ als *Tausend Jahre Herzogtum Kärnten*. […] Das *ducatus Carantanorum* begann mit *duces*, eigentlich mit SAMO im 7. Jh. Der erste urkundlich gesicherte Fürst/Herzog ist *dux* BORUT († 750). Das sind vier Jahrhunderte, die eigenartigerweise nicht zur Geschichte von Kärnten/Koroška gerechnet werden, vor dem in der deutschsprachigen Literatur üblichen Beginn des ›Herzogtums Kärnten‹ (976).« (Kronsteiner 2016b: 276, Herv. i.O.)

Hier werden wertend, »eigenartigerweise«, Differenzen in Geschichtsentwürfen und in der deutenden Vergangenheitsaneignung suggeriert. Das wirft grundsätzliche Fragen auf. Wer bezieht sich wozu, aus welcher Perspektive und in welcher Weise, wann und von welchem Anfangspunkt aus gedacht auf welche Elemente

von Geschichte? Maja Haderlap deutet in unserem Gespräch im Rahmen der 2020 vom Bundesinstitut für Kultur und Geschichte des östlichen Europa veranstalteten Tagung *Shared Heritage – gemeinsames Erbe. Kulturelle Interferenzräume im östlichen Europa als Sujet der Gegenwartsliteratur* auf Erinnerungsbedürfnisse und Selbstvergewisserungen unterschiedlicher Gruppen in ihrer Bezugnahme auf Karantanien hin: »Es ranken sich um die Existenz Karantaniens natürlich Mythen. Und Karantanien wird nicht nur von den Slowenen sozusagen als ›Ursprungsland‹, in Anführungszeichen, gesehen, sondern auch, ja, von den ›deutschsprachigen Kärntnern‹.«[79] Zugleich problematisiert sie An- und Abgrenzungen in Konstruktionen solcher Gruppenzugehörigkeiten sowie in nationalen Geschichtsentwürfen und verweist auf sprachen- und machtpolitische Konstellationen, wenn sie hinzufügt:

> »Wobei es für mich ja sehr schwer zu trennen ist, wer ist was oder wie halte ich die Menschen oder die Bewohner auseinander… Das erscheint mir immer absurder. Trotzdem hat man versucht in der Geschichte dann immer auch zu sagen: ›das gehört mir‹ oder ›das gehört dir‹. Was wir aber gelernt haben und was für mich auch wichtig ist, dass wir uns sozusagen die Geschichte teilen sollen. Und dass es diese Aufteilung in Nationalstaaten oder in nationale Geschichten oder spezielle Geschichten gar nicht gibt. Es gibt Elemente, die immer übergreifend sind, die aus einer Sprache in die nächste gehen und wieder zurück. Es gibt einen großen Austausch zwischen den Kulturen und Sprachen. Was es an Problemen gibt, das sind natürlich politische Vormachtstellungen und Machtbehauptungen, die sagen, dass die Minderheit oder die Kleineren weniger zählen als die Großen. Das sind Machtverhältnisse, das ist aber eine aktuelle Thematik […] und Machtverhältnisse werden immer wieder ausgeübt. Darüber muss man sprechen. Aber ich denke, dass man den einzelnen Sprachen und den Kulturen, dass man die jetzt nicht nach ihrer Größe bewerten kann, überhaupt nicht, und dass man die Relativität dieser Bewertungen erkennen und sehen muss und dass man deswegen auch die kleineren Sprachen beschützen muss, dass sie erhalten bleiben und ihre Funktion haben.«

In der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung hat sich neben dem Bereich »Gedächtnis *in* der Literatur« auch »Literatur als *Medium* des Gedächtnisses« (Erll/Nünning 2005: 2, Herv. i.O.) als Forschungsperspektive etabliert. Letztere fragt nach den Möglichkeiten von Literatur, Wirkung in der Erinnerungskultur zu entfalten. So wird ihr die Fähigkeit zugesprochen, »Neues und Anderes« (Erll 2011: 178) einzuspeisen und z.B. mit ihren Inszenierungen von Erinnerung auf

79 Die Äußerungen von Maja Haderlap sind dem vom Literaturhaus Berlin produzierten Video zu unserem Gespräch entnommen. Li-Be digital: Lyriklesung und Gespräch. Maja Haderlap *langer transit*, 20.11.2023. https://www.literaturhaus-berlin.de/programm/shared-heritage-gemeinsames-erbe-3 (abger.: 01.03.2025).

außertextuelle Erinnerungskulturen zurückzuwirken (vgl. Neumann 2005a: 120). Jedoch stellt sie Vergangenheit nicht nur dar, sondern

> »greift auch aktiv ein in aktuelle Erinnerungskonkurrenzen und das Ringen um Erinnerungshegemonie. Zu Medien der Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen werden literarische Texte dort, wo sie Gegen-Erinnerung entwerfen, etwa indem sie das Gedächtnis marginalisierter Gruppen darstellen oder andere Selbstbilder und Werthierarchien als die der dominierenden Erinnerungskultur inszenieren.« (Erll 2011: 212)

Über die spezifische *Vorführung* einer anderen Erinnerungsperspektive könnte der Zyklus *karantanien* eine Reflexion über die Konstruktion und Vermittlung von Geschichtsentwürfen sowie über Mechanismen der kulturellen Selbstauslegung und Identitätsbildung von Gruppen, über die »jedem Gedächtnismedium inhärente […] Standortgebundenheit und Perspektivität« (ebd., S. 213), über perspektivierte Gedächtnisse im Plural und transnationale Geschichte(n) anstoßen. – In derartigen Reflexionen ist es »essential to question the role of power in determining the elements of commemorated collective memory.« (Labrador/Silberman 2018: 7). Solche »erinnerungskulturelle[n] Funktionen« (Erll 2011: 173) vermag ein Text aber nur zu erfüllen, wenn er überhaupt wahrgenommen und verhandelt wird – ein anspielungsreicher Zyklus wie *karantanien* hat es sicher schwerer als ein Roman wie Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*, der aufgrund der intensiven medialen Diskussionen eine große Breitenwirkung hat entfalten und Erinnerungsdebatten anstoßen können.

4.2.3 *langer transit* – Der Sprachwechsel als Übergang

Der Anordnung der Gedichte dieser dritten Gruppe folgend, ist der Titel *langer transit* konkret beziehbar auf einen Sprachwechsel als Übergang, der als räumlicher Wechsel von der ›alten‹ hin zu einer ›neuen‹ Sprache in verschiedenen Stadien und Phänomenen durchgespielt wird. Folgende Choreographie lässt sich in der Abfolge der Gedichte nachzeichnen und in der Analyse an innertextuellen Verweisen aufzeigen.

Den Ausgangspunkt bildet der Auf- und Ausbruch aus dem *haus der alten sprache* (lt, 27), gefolgt von einem Rückblick auf *home*, einem über Erinnerung imaginierten (Kindheits-)Ort, an bzw. hinter dem sich die selbst agierende Sprache als »unversehrt und kaum gebraucht« (lt, 28) zeigt, hin zu der über »ein land« gestalteten projektiven Wunschsprachvorstellung im Gedicht *träumende sprache* (lt, 29). Den Prozess und die Wagnisse des Übergangs hin zu einer »neuen sprache« reflektiert das Gedicht *übersetzen* (lt, 30) im Hinblick auf die (Hin-)Übertragbarkeit, die Verwandlungen und den Verlust von Geschichte, Geschichten und Gedächtnis. Als Einschub fol-

gen drei Gedichte, die eine ebensolche Geschichte bzw. solche Geschichten aufrufen und als individuelle wie kollektive Erinnerungsräume und Gedächtnislandschaften entfalten: durch die Schilderungen eines referentiell konkretisierten Flusses, *ljubljanica gedächtnisfluss* (lt, 31), eines mythisch gestalteten Moors, *barje* (lt, 32), und durch den imaginierten und befragten Verbleib des gefallenen und versunkenen Großvaters in *die flucht meines großvaters aus dem schwarzen meer* (lt, 33). Das Gedicht *transit* nimmt den Übergang hin zu anderer, ›neuer‹ Sprache wieder explizit auf mit der Antizipation einer Ankunft »am ufer des neulands« (lt, 34), gefolgt von und verbunden mit *alles trifft ein mit dem wort, in dem* – dem Gedicht, das die Folgen des Übergangs und die ersten »wortschritt[e]« (lt, 35) nach dem Eintreffen ausleuchtet. Den Schluss bildet eine Gruppe von deutlich als metapoetisch markierten Gedichten, in denen über Raumdarstellungen die Leistungsfähigkeit (der Sprache) des Gedichts in der Hervorbringung spezifischer Erinnerungen und Erfahrungen reflektiert und erprobt wird. Dies wird an den Gedichten *lebenesser* (lt, 36), *ozean und gedicht* (lt, 37) und *stummes gedicht* (lt, 39) veranschaulicht.

Die Analyse folgt dieser über die Anordnung der Gedichte ausgelegten Spur des langen Transits. Wie es sich bereits in dieser kurzen Hinführung andeutet, richtet sich die Analyse der Raumdarstellung in den Gedichten dieser Gruppe vorwiegend auf Raum in seiner übertragenen Bedeutung, auf sprach(en)bezogene Raummetaphorik, räumliche Bewegungsformen sowie auf die Funktionalisierung des Raums für die Poetologie.

4.2.3.1 Aufbruch aus dem *haus der alten sprache*

Der Titel des Gedichts *haus der alten sprache* (lt, 27) regt eine metaphorische Lesart des Textes an. Choreographisch konstituiert wird der Raum als »haus« in der Schilderung seines Interieurs, der Elemente »fluren«, »kammern«, »wänden«, und ihrer semantischen Spezifikation. Über diese räumlichen metaphorischen Bedeutungsbeziehungen wird das Verhältnis des Ich zu »der sprache«, die im Gedichttitel als ›alte‹ markiert ist, ausgeleuchtet. Der topographisch als Haus konkretisierte Raum erscheint als umgrenzter Innenraum, der in seiner Verbildlichung der Sprache und im Zusammenspiel mit dem Raumerleben des figural gestalteten Ich zunächst als begrenzend und einschränkend, »die sprache / fesselte mich an die welt«, dann durch ihre »porösen, atrophischen« Wände als schwindend und potentiell durchdringbar semantisiert und mit spezifischen sprachbezogenen Erinnerungen und Erfahrungen belegt ist. Die Metapher vom Haus der Sprache zählt zu verbreiteten sprachbezogenen Raummetaphern, schon ein Topos, und scheint »suggestive Evidenz zu besitzen« in der Charakterisierung der »Beziehung des Sprachbenutzers zu seinem Idiom […] durch den Vergleich mit einem Behältnis, das Schutzraum, aber ebensowohl Gefängnis sein kann« (Schmitz-Emans 2002: o.S.) und einen spezifischen Erfahrungsraum absteckt. Die Struktur des imaginierten Raums in seiner übertragenen Bedeutung dient in diesem Gedicht als »Bedingungsrahmen« (Pfister 2001: 339)

für die Handlungen des Ich, er determiniert zunächst dessen Immobilität und motiviert dann dessen Handlungen: »zuletzt brach / ich auf«. Durch spezifische Handlungen und Bewegungsformen – ›ausziehen‹, ›durchbeißen‹, aufbrechen‹ – wird der Raum dynamisiert und die empfundene, durch ihn gesetzte Grenze sowie seine als zunehmend instabil gekennzeichnete Ordnung versuchsweise durchbrochen. Dieser Aufbruch aus dem *haus der alten sprache* ist, strukturell wie metaphorisch, als Grenzüberschreitung in ein (Dr-)Außen, die äußere Welt, die nicht mehr Teil der Darstellung ist, zu lesen.

Der als autodiegetisch zu bezeichnende Sprecher schildert zu Beginn die räumlichen Verhältnisse nach seinem Auszug:

> in den fluren der sprache, aus der ich
> ausgezogen bin, irren verstörte bienen.
> zugvögel entleeren ihre mägen in den
> von der schmähung erstürmten kammern,
> als wären sie endlich zu hause, das ist dort,
> wo sie einmal gewesen sind. […]

Das Bild der verstörten, umherirrenden Bienen wird am Schluss des Gedichts ähnlich mit dem dann auf das Ich selbst bezogenen Bild des unentwegten Kreisens außerhalb des Hauses wieder aufgenommen. Insofern ließe sich diese Raumschilderung auch als Spiegel der Befindlichkeit des Ich im Sinne einer Orientierungslosigkeit oder eines sich abzeichnenden veränderten Verhältnisses zu diesem Sprachhaus bzw. Sprach-Zuhause auffassen. Die Semantisierung der Kammern als »von der schmähung erstürmten« deutet auf Erfahrungen aggressiver Herabwürdigungen der Sprache und auf traumatische Erinnerungen hin, die in den (Sprach-)Kammern aufgehoben oder mit ihnen verbunden sind. Das den Zugvögeln zugeschriebene oder auf sie projizierte, durch »endlich« noch verstärkte Begehren, »als wären sie endlich zu hause«, erscheint, unterstützt durch den irrealen Vergleich, als illusorisch. Die Spezifizierung dieses Zuhauseseins als »das ist dort, / wo sie einmal gewesen sind« evoziert einen vergangenen, nicht mehr zugänglichen oder einen veränderten, nicht mehr wiederzuerkennenden Ort: das Zuhause ist nicht mehr an dem ›gewesenen‹ Ort vorzufinden. In seinen Schilderungen des verlassenen häuslichen Interieurs kann sich darüber hinaus die Zwiegespaltenheit des Ich zwischen Zuhause und Aufbruch spiegeln. So zeichnen sich »bienen« und »zugvögel«, wenn auch in unterschiedlicher Weise, durch ein Ausfliegen und Wiederkehren sowie ein gutes Orientierungsvermögen aus, doch in der Schilderung ihres Handelns in den »fluren« und »kammern« steht die Irritation im Vordergrund. Die eigentlich ›zu Hause‹ ihre Mägen entleerenden Bienen sind ›verstört‹ und »irren«, die sich vor allem mit dem Transitorischen verbindenden Zugvögel scheinen ihr oder ein Zuhause bei der Wiederkehr nicht mehr als solches zu erkennen, vorzufinden oder zu empfinden.

Es schließt eine Retrospektive, signalisiert durch den Wechsel ins Präteritum, mit einer Andeutung der Gründe für den Aufbruch sowie einer Schilderung der Handlung selbst als einer Auf- oder Ausbruchshandlung an:

> […] die sprache
> fesselte mich an die welt, indessen sie
> sättigte nicht. biss ich sie durch, kostete
> ich ihre wüstung. wenig ließ ich zurück,
> wenn auch alles, was von den jahren blieb,
> die ich durchkämmte. […]

Das Verhältnis des Ich zu der ›alten‹ Sprache wird durch die Bindung an eine ab- oder begrenzte Welt als limitierend und festsetzend, zugleich bzw. jedoch – je nach Auslegung des »indessen« – als unerfüllend, »sättigte nicht«, gekennzeichnet. Die Loslösung von der Sprache oder von der Sprachbindung an diese Welt ist somit als Überwindung oder Überschreitung einer empfundenen Grenze oder Begrenzung lesbar. Sie wird über das physische »biss ich sie durch« umgesetzt in ein Bild große Anstrengung erfordernder Trennung von der Bindung, die ein Zurücklassen des Vergangenen, »alles, was von den jahren blieb«, nach sich zieht. Das Kosten »ihre[r] wüstung« deutet auf eine Vergegenwärtigung der selbst herbeigeführten Veränderung hin. Alternativ ließe sich die elliptische Konstruktion »biss ich sie durch, kostete / ich ihre wüstung« auch – mit Rückbezug auf »sättigte nicht« – als ein ›Schmecken‹, eine spezifische Art des Verwendens und (Aus-)Probierens der Sprache verstehen. Die »durchkämmte[n]« Jahre deuten auf vergangene Durchsuchungs- und Erforschungsprozesse in oder mit der Sprache hin und werden in den folgenden Versen präzisiert durch das, was »hinter ihren […] wänden« lagert(e). Dadurch ist das Haus auch als Memoria-Metapher, als Verkörperung eines Gedächtnisses und Speichers bestimmter (Sprach-)Erfahrungen und Ereignisse, zu beschreiben. Diese sind, in der erinnernden Rekonstruktion des Ich, geprägt von nicht Eingelöstem:

> […] epochale versprechen
> lagerten hinter ihren porösen, atrophischen
> wänden, auch jenes liebliche lied, das mir
> noch milch und honig verhieß, wo längst
> der abriss erkennbar war. […]

Die sich mit der Sprache verbindenden Versprechen und die durch die biblische Referenz überhöhten Verheißungen werden als »epochale«, also als bedeutsam und wirkmächtig ausgewiesen. Sie suggerieren mit der Sprache verbundene Erwartungen und Hoffnungen, bleiben aber unspezifisch. Überlagert von dem sich abzeichnenden »abriss« erscheinen sie als haltlos, hinfällig oder enttäuscht. Diese Schilde-

rung gleicht einem Erkenntnisprozess. Zudem ließe sich das Sprachhaus mit seinen Kammern und Fluren insofern auch als Chronotopos (Bachtin 2008 [1986]) beschreiben, als es aus der Perspektive subjektiven Erlebens und Erinnerns die »Ko-Präsenz unterschiedlicher Räume und Zeiten in der Sprache« (Busch 2021: 32) illustriert. Die zunehmend als brüchig gestaltete Bindung an die Sprache und über sie an eine »welt« mündet in ihr Verlassen:

> […] zuletzt brach
> ich auf. das verlassene folgte mir.
> es ist am ziel angekommen,
> während ich unentwegt kreise.

Das Enjambement lenkt zum einen die Aufmerksamkeit auf das Brechen bzw. den Bruch in ›aufbrechen‹, zum anderen ist ›brechen‹ durch das zerlegte Syntagma »brach / ich« auch auf das Ich selbst wend- und deutbar. Das Außen oder Außerhalb ist in der zirkulären Bewegung des unentwegten Kreisens nur angedeutet und kann als anhaltende Suchbewegung (nach Sprache), als Unmöglichkeit voranzukommen oder ein Verharren, als Empfindung unaufhörlichen Unterwegsseins oder eben als Orientierungslosigkeit gelesen werden. Das dem Ich folgende »verlassene« deutet eine nicht (vollständig) erreichte oder zu erreichende Abkehr von der Sprache und den mit ihr verknüpften Erinnerungen und Erfahrungen an.

Die Raumdarstellung dient in diesem Gedicht also, im Zusammenspiel mit dem Ich, vor allem der Auslotung eines Sprachverhältnisses und darüber der Selbstorientierung als Versuch, sich (neu) auszurichten.

4.2.3.2 Sprachliche Wunsch(t)räume

Über die Verse »zu hause, das ist dort, / wo sie einmal gewesen sind« (lt, 27) aus dem Auftaktgedicht *haus der alten sprache* lässt sich eine Verbindung zu dem in der Anordnung folgenden Gedicht *home* (lt, 28) ziehen. Es ruft über seinen Titel das Konstrukt ›Zuhause‹ und über die ersten Verse einen Ort auf, an dem das Ich schon einmal gewesen ist: »an diesem ort tritt auch die sprache zu mir / als vertraute, die um jedes geheimnis weiß.« Während über das als instabil dargestellte (Sprach-)Haus im ersten Gedicht eine versuchte Abkehr von »der alten sprache« bzw. den mit ihr verbundenen Erinnerungen erfolgt, rückt nun also die Sprache zunächst »als vertraute« in den Mittelpunkt. Das Konzept »home« wird als »ort« konkretisiert, der durch den Demonstrativartikel »diesem« fokussiert wird, sich aber einer geographischen Referentialisierung entzieht. Indiziert durch den Tempuswechsel wird *home* zum Auslöser für Erinnerungen, die in den darauffolgenden Versen als Einblendung eines projizierten Ortes im Modus der Erinnerung präsentiert werden. Die im ersten Vers genannten Geheimnisse sind jedoch nicht allein an den Ort selbst geknüpft, sondern werden der Sprache, die um sie »weiß«, zugeschrieben. Somit sind sie in der Spra-

che, die an diesem imaginierten Kindheitsort zu dem Ich »tritt«, aufgehoben und durch sie zugänglich. Eingeleitet durch das wiederholt verwendete, gleichermaßen auf Ort und Zeit verweisende »wo« erfolgt eine Aufzählung solcher Erinnerungen durch den autodiegetischen Sprecher:

> wo ich das erste spielzeug versteckte und
> den ring meiner mutter, die gestohlenen
> münzen vergrub, […]. wo
> die prunkvolle gondel aus plastik stand,
> die mich in den schlaf blinkte, wo die
> honigwaben zu holen waren oder bonbons,
> die der bäcker verkaufte. […]

Evoziert werden also Kindheitsgeheimnisse, angezeigt durch »versteckte«, »vergrub«, und mit der Gondel ein Ausstattungselement, das durch die Formulierung »in den schlaf blinkte« Geborgenheit suggeriert, sowie ein Ort, an dem Süßes zu bekommen war: also insgesamt eher typische, teils nostalgische Kindheitserinnerungen.

Angezeigt durch einen erneuten Tempuswechsel, wieder ins Präsens, nimmt der subjektive Vorstellungsraum des Ich dann Qualitäten eines transzendenten Wahrnehmungsraums an, in dem räumliche und zeitliche Grenzen verschwimmen. Die Sprache »tritt« nun nicht mehr nur an dem Ort »zu« dem Ich, sondern selbst als Agens auf. Nicht die Beschreibung des Raums, sondern seine Konstitution durch Bewegungen, durch die der Sprache selbst zugeschriebenen Aktivitäten, steht im Vordergrund der Darstellung. Diese Sprachaktivitäten lassen sich somit auch als eine spezifische Schreibbewegung lesen:

> […] die sprache öffnet
> verrottete türen, schiebt das staubige brett
> aus der halterung, lüftet den verborgenen stein.
> sie fliegt mir als aufgeschreckte schwalbe ins
> gesicht, schlägt mir entgegen als schimmelgeruch,
> bricht von den zerklüfteten panzern und
> hüllen des kinderkrams, als schluff aus allem,
> was war. […]

Die imaginierten Handlungsweisen der Sprache eröffnen einen Raum am Ort *home* jenseits der vordergründigen Kindheitserinnerungen, wie es in Bildern des schützenden wie abwehrenden Umschließens – »zerklüfteten panzern«, »hüllen des kinderkrams« – und vor allem in der geologisch geprägten Gedächtnismetapher »schluff aus allem, / was war« zum Ausdruck kommt. Die Raumdarstellung wird dynamisiert durch die zahlreichen Verben, durch die inszenierten Umgangswei-

sen der Sprache mit dem Raum – ›öffnen‹, ›schieben aus‹, ›lüften‹ im Sinne von ›aufdecken‹, ›brechen von‹ –, die sich als ein Vordringen zu Dahinter-, Darunter- oder Tieferliegendem bestimmen lassen. Sie zeichnet darüber auch ein immanent metapoetisches Bild im Sinne eines explorativen, etwas durchdringenden Schreib- und Erinnerungsprozesses. Die Formulierung »hüllen des kinderkrams« verstärkt den Eindruck, dass etwas hinter den zuvor geschilderten, eher harmlos-oberflächlichen Kindheitserinnerungen liegt. Die Aktivitäten der Sprache werden an den vermeintlich stabilen Elementen, die den Raum konstituieren und in ihm angeordnet sind, also »türen«, »brett«, »stein«, vorgenommen, wodurch es zu einer imaginierten Überschreitung von Raum- und Zeitgrenzen und einer Veränderung der Raumordnung kommt. – Insbesondere das Element der »türen« evoziert eine Grenze in Gestalt einer Öffnung sowie eines Durch- oder Übergangs und deutet somit auf eine Schwelle hin.

Die den Elementen zugewiesenen semantischen Merkmale – »verrottete«, »staubige«, »verborgene« – verweisen auf lange Zeit Unbemerktes, Unbeachtetes oder Unberührtes und verleihen dem Raum zudem eine Atmosphäre des Altertümlich-Geheimnisvollen. Dies wird noch dadurch unterstützt, dass die Sprache auch etwas mit dem Ich (»mir«) tut: ›ins Gesicht fliegen‹, ›entgegenschlagen‹ – und zwar »als« etwas, »als aufgeschreckte schwalbe«, »als schimmelgeruch«. Folgt man der metapoetischen Bedeutungsebene, lässt sich darin ein Affiziert-Werden des Ich von der schreibenden Auseinandersetzung mit dem erkennen, was es hinter den »verrottete[n] türen« zu erinnern oder (wieder) zu entdecken gibt und was nun mittels Sprache ›aufgeschreckt‹, erinnert wird und ins Bewusstsein dringt. Mit *home* verbindet und entfaltet sich im Gedicht das Heimliche wie Unheimliche im Sinne des Vertrauten und des sich enthüllenden Verborgenen.[80] Vorgeführt wird ein Zugang zu eigentlich Unzugänglichem oder zu nur sehr schwer Zugänglichem, was dann auf ein Vordringen zu Vormaligem oder Verdrängtem hindeuten kann.

Mit der Schilderung einer spezifischen Sprachphantasie geht der Erinnerungsort dann in einen Sehnsuchtsort über, und zwar einer Art »Sehnsucht nach der Sprache davor« (Busch 2010a: 71), wie sie in den Worten »sobald ihr vogelherz ruhig schlägt, / entblößt sie ihre haut, wirkt unversehrt und / kaum gebraucht« zum Ausdruck kommt. Befreit von den »panzern und / hüllen« des Erinnerten und des Vergangenen, *zeigt sich* die Sprache dem Ich an dem in seiner Imagination aufgerufenen und von einer fast magischen Aura umgebenen Kindheitsort. – Das

80 Freud (1963: 53) stellt in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* im Rückgriff auf Wörterbucheinträge die »nach einer Ambivalenz hin« entwickelte und schließlich »mit seinem Gegensatz unheimlich« zusammenfallende Bedeutung des Wortes »heimlich« heraus. Unheimlich sei »irgendwie eine Art von heimlich« (ebd.). Dazu rekurriert Freud auf die Definition des Unheimlichen von Schelling: »Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.« (Ebd., S. 51)

nun ruhig schlagende Vogelherz schließt an das Bild der aufgeschreckten Schwalbe im zuvor geschilderten Durchdringungsprozess an und signalisiert dadurch eine Veränderung. Die Sprache »entblößt […] ihre haut«, offenbart also gewissermaßen ihr Innerstes, das durch »unversehrt« und »kaum gebraucht« gekennzeichnet ist. Am Schluss redet das Ich die Sprache direkt an, Grenzen zwischen Ich und Sprache scheinen zu schwinden: »verwahre mich, sprache, / schließ mich ab gegen die zeit.« Diese Anrede nimmt die Form einer schutzsuchenden Anrufung an.

Im Gedicht *home* wird der Raum als Kindheitsort also nicht nur zum Erinnerungsanlass, sondern über die an diesem Ort inszenierten, an ihm vorgenommenen Handlungen der Sprache selbst auch zu einer Art Schwelle zu Tieferliegendem. Über die sich sukzessiv verändernden Raumqualitäten wird der projizierte, der imaginierte Ort darüber hinaus zum Auslöser einer Sprachphantasie und zur Projektionsfläche einer Sehnsucht nach unversehrter, unbelasteter, von (schmerzlicher) Erinnerung befreiter Sprache. Auf einer quer dazu liegenden Bedeutungsebene lässt sich in den sich verändernden, dynamisierten Raumschilderungen und insbesondere in den der Sprache selbst zugeschriebenen Aktivitäten und Potentialitäten die Verbildlichung eines spezifischen Schreib- und Erinnerungsprozesses, der sich auch mit dem Streben nach einer bestimmten Art von Sprache verbindet, erkennen.

Das unmittelbar darauffolgende Gedicht *träumende sprache* (lt, 29) schließt zum einen als Gegenentwurf an die Vorstellung begrenzender Sprache in *haus der alten sprache* (lt, 27), zum anderen an die im Gedicht *home* (lt, 28) evozierte Imagination von einer unverbrauchten und unversehrten Sprache an. Es weist aber noch darüber hinaus mit der Inszenierung eines als utopisch zu bezeichnenden ›Sprachlands‹. Während in den ersten beiden Gedichten dieser Gruppe noch von *der* Sprache die Rede ist, beginnt das Gedicht *träumende sprache* mit den Worten »*meine* kleine sprache« (lt, 29, Herv. JG), wodurch nun also die eigene Sprache anvisiert wird. Der darin mit »land« bezeichnete Raum wird als imaginierter und, wie es schon der Titel verrät, im Modus des Träumens bzw. des Erträumens sowie dominant in der Modalität des Wollens präsentiert.

Das Sprecher-Ich referiert über seine Sprache auf sich selbst, schreibt sein Begehren der Sprache selbst zu, projiziert es auf die Sprache:

> meine kleine sprache träumt sich
> ein land, in dem sie wortnester baut
> zum ausschwärmen über die grenzen,
> die nicht ihre eigenen sind. […]

Über die Sprache imaginiert das Ich einen Möglichkeits- oder auch Wunschdenkraum. Die Attribuierung »kleine« evoziert zum einen, in Verbindung mit dem Possessivpronomen »meine«, Zuneigung und Verbundenheit, zum anderen, in

Verbindung mit »land« und »grenzen«, eine (sprachen-)politisch wirksame Kategorie – beides wirkt im Gedichtzusammenhang zusammen. Dieses im Traum aufgerufene »land« lässt sich als Gegenbild zum Tatsächlichen, als Utopie und fiktiver (Nicht-)Ort[81] bezeichnen, von dem aus sich die »träumende sprache« frei und produktiv (»wortnester baut / zum ausschwärmen«) entfaltet und damit fremdbestimmte, also ihr von außen gesetzte Grenzen überschreitet: »über die grenzen, / die nicht ihre eigenen sind.« Dass der imaginierte Frei- und Spielraum ein im Modus des Traums präsentierter ist, unterstreicht die Unhintergehbarkeit dieser Grenzen. Die der Sprache zugeschriebenen Träume sind in Form von Wünschen formuliert und zielen auf grenzenlose Potentialität:

> […] sie will
> über sich hinauswachsen, durch ferne
> geisteralleen aus wasser und gas gleiten,
> zu den schwarzen rauchern tauchen,
> eine fassung haben für jede erscheinung
> und ihre fraglichen schatten, als schillernde
> wortpopulation menschen besiedeln,
> die sie sprechen und schreiben, in ihre
> hautporen larven legen. […]

Diese Potentialität der Sprache bezieht sich also auf Wachstum, Verbreitung, Beleben (»hinauswachsen«, »menschen besiedeln«, »larven legen«) und Gebrauch (»menschen […] die sie sprechen und schreiben«), auf ihre Leistungsfähigkeit im Sinne des Erreichbaren, Erforsch- und Durchdringbaren: »durch ferne / geisteralleen aus wasser und gas gleiten« – kulminierend in dem aus der Hydrothermie generierten Bild mit Assonanz »zu den schwarzen rauchern tauchen«. Die *am Grund* der Tiefsee zu lokalisierenden schwarzen Raucher, also hydrothermale Quellen, können in diesem Zusammenhang als Sinnbild für Ursprung oder Erkenntnis verstanden werden. Weiter erstreckt sich die erträumte Wirksamkeit der eigenen Sprache auf das in ihr Form- und Ausdrückbare, »eine fassung haben für jede erscheinung«, und das auch in Bezug auf Vergangenheit und Erinnerung in ihr Sagbare. Letzteres signalisiert die ersehnte »fassung« auch für »schatten«, die durch die Attribuierung »fraglichen« zudem Ungeklärtes nahelegen. Ein Gegengewicht zu ›fraglich‹ bildet das auf die »wortpopulation« bezogene ›schillernd‹. Damit verbunden ist der Wille, in den Menschen zu wachsen, indem diese sie verwenden (»in ihre / hautporen larven legen«).

---

81 Bezogen auf die Wortherkunft von Utopie »von gr. *ou-* für ›nicht‹ und gr. *topos* für Ort« (Günzel 2017: 81). Utopie ist im Gesamtzusammenhang des Gedichts in der Definition von Foucault (2021: 320) zu verstehen, also Utopien im Sinne von »Orte[n] ohne realen Ort«, dies sind »ihrem Wesen nach zutiefst irreale Räume« (siehe Kap. 4.1.2.4).

Der eigenen Sprache wird darüber hinaus der Wunsch zugesprochen, sich von bestimmten Aspekten zu lösen:

> […] meine sprache
> will ungezügelt und groß sein, sie will
> die ängste verlassen, die sie bevölkern,
> alle dunklen und hellen geschichten,
> in denen nach ihrem wert gefragt wird
> und ihrem gewicht. […]

Diese Passage lässt sich, wie schon der Einstieg, als Gegenbild zu dem, was die Sprache *tatsächlich* prägt, auffassen – und zwar affektiv (»ängste«), historisch und/oder erfahrungsbezogen (»dunklen und hellen geschichten«) und sprachenpolitisch (Frage nach »wert«, »gewicht«). – Der sprachenpolitische Aspekt lässt sich auf die Attribuierung der Sprache als »kleine« rückbeziehen. In diesem als Gegenraum, als Möglichkeitsraum inszenierten Sprachland finden sich, hier vom autodiegetischen Sprecher zitierte und vermittelte, typische Elemente aus dem Sprache-Macht-Diskurs, die als Diskurszitate zu bestimmen sind. Wie schon in *karantanien* sind Anspielungen auf sprachideologisch geleitete Wertzuweisungen an eine Sprache zu erkennen, denen aber in diesem Gedicht aufgrund der ausbleibenden referentiellen Konkretisierung eine weitreichendere Bedeutung zukommt. Der Wunsch(t)raum erscheint abschließend als Bedingung für die unbeschwerte Entwicklungsfähigkeit der Sprache als *eigener* Sprache: »erst wenn sie träumt, / schwingt sie sich auf, federnd und leicht, / von ihrer art, fast noch gesang.« Damit bleibt sie an die Kraft der Imagination gebunden, um von ihrer Art sein zu können. In der als »federnd und leicht« markierten Bewegung des Sich-Aufschwingens kommen erneut Phantasien unbelasteter und freier bzw. befreiter Sprache zum Ausdruck.

Mit dem »land« wird in *träumende sprache* also ein von gesetzten Grenzen befreiter Raum gestaltet, der wiederum den Ausgangspunkt für die Darstellung entgrenzter, frei beweglicher Sprache und zugleich die Bedingung für diese Möglichkeit bildet. Raum fungiert in diesem Gedicht als Projektionsfläche für die Wunschsprachvorstellung des Ich. Gedichtübergreifend lässt sich dieser Raumentwurf auch als ein Gegenbild zu dem als begrenzend dargestellten *haus der alten sprache* verstehen.

4.2.3.3 *übersetzen* als Reflexion auf den Übergang

Das Gedicht *übersetzen* (lt, 30) fokussiert prospektiv auf den »übergang« von einer Sprache hin zu »der neuen sprache« in der Vorstellung eines räumlichen Wechsels von der einen hin zu »der anderen seite«. Raum wird somit auch in diesem Gedicht in seiner übertragenen Bedeutung, nun über die prominente sprachbezogene Raummetapher der *Über*setzung, gestaltet und überwiegend in Frageform präsentiert. Die Darstellung zielt auf den Prozess des Übergangs,

auf den *Über*setzungsprozess als eine Variante des Transits, mit der Bewegung des Hinübergelangens, des Durch- oder Überquerens und stützt sich zudem auf die Metapher des Transports im Sinne des Hinübertragens, Transferierens – sie kombiniert also etablierte Metaphoriken der Übersetzung.[82]

Die Gedankenrede des Sprechers setzt ein mit der in räumlicher Grenzmetaphorik formulierten Frage: »liegt zwischen allen sprachen eine zone / dunkelheit, ein schwarzer fluss, der wörter / und geschichten aufnimmt und verwandelt?« Ausgangspunkt ist also ein Bild der Zwischenräumlichkeit. Die Imagination eines zwischen den Sprachen liegenden Raums als »zone« und »fluss«, spezifiziert durch die Merkmale »dunkelheit« und »schwarzer«, lässt seine Passage ungewiss erscheinen. – Das »zwischen« wird in Verbindung mit dem Verb ›verwandeln‹ zu einer Art obskurer Schwelle.[83] Mit der Verwendung des Indefinitartikels »allen« in »zwischen allen sprachen« kann im Gedichttext implizit mitgefragt sein, ob dies allgemeingültig ist oder nur bestimmte Sprachen betrifft. Der Fluss ist einer der »Operatoren von transitorischen Räumen« (Borsò 2015: 263), das Fließende, Fluide versinnbildlicht die Kraft des kontinuierlichen Gestaltwechsels und der Veränderung. Das Augenmerk im Gedicht liegt somit auf Überlegungen zu den unabschätzbaren, undurchsichtigen Auswirkungen des *Über*setzens, zunächst bezogen auf »wörter / und geschichten«. In der Vorstellung des Sprachwechsels als eines zu durchquerenden Raums zwischen den Sprachen wird über die Transformationskraft des Wassers der »Wagnischarakter des Übergangs« (Görner 2001: 7) verhandelt, explizit ausgedrückt in der Formulierung »den übergang riskieren« am Ende des Gedichts. Der so darund vorgestellte Raum bzw. als räumlich dargestellte Prozess fungiert somit auch als Spiegel der Bedenken oder Ängste des Ich, das den Übergang zu wagen beabsichtigt.

Der evozierte Zwischenraum als »fluss« wird über das deiktische »hier« fokussiert und weiter spezifiziert:

> hier müssen sich die sätze ausziehen,
> stromern, schwimmen lernen,
> das gedächtnis nicht verlieren, das in ihren
> körpern nistet, ein geheimer nukleus.

---

82 Diese leitet Strümper-Krobb (2011: 148) wie folgt aus der Etymologie ab: »Das lateinische Verb *transferre* setzt sich aus den Bestandteilen *trans*, also ›hinüber‹ oder ›über‹, und *ferre* (›tragen‹) zusammen. Genau diese Ableitung stellt das Konzept vom Raum und seiner Durchquerung oder Überbrückung in den Mittelpunkt des Sprechens und Denkens über Übersetzung«.

83 Schwelle hier, aufgrund der Kombination von »zone« und »fluss«, vor allem in der Definition Walter Benjamins: »Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu unterscheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ›schwellen‹ und diese Bedeutung hat die Etymologie nicht zu übersehen.« (Benjamin 2005: 617)

Über die personifizierten »sätze« wird nun das Durchqueren des Raums zwischen den Sprachen ausgestaltet. Die Verben »stromern« und »schwimmen« rufen im Bild des Flusses den Strömungswiderstand auf und akzentuieren als physische Bewegungen die erforderliche Anstrengung des *Über*setzungsprozesses, der zudem als zu erprobender, »müssen […] lernen«, markiert ist. Vor allem aber bezieht sich das Wagnis des Übergangs, vor dem Hintergrund der angenommenen Sprachgebundenheit von Gedächtnis und Erinnerung, primär auf den Gehalt der »sätze«, auf einen möglichen Verlust von Gedächtnisinhalten beim Transferieren von einer Sprache in ›die neue‹. Die Überlegung richtet sich also darauf, ob nicht nur *die* Sprache »Träger subjektiver Erinnerungen« und »ein kollektives Gedächtnis, ein historisches Archiv menschlicher Erfahrungen und Weltaneignung ist« (A. Assmann 2007: 61), sondern ob dies je *eine bestimmte* Sprache ist und ob (sprach-)spezifische Gedächtnisinhalte auch in »der neuen sprache« ankommen. Das Nisten des Gedächtnisses in den »körpern« der »sätze«, also das Bild von Sprache als Nistplatz für ein Gedächtnis, verweist auf die Vorstellung, dass mit dem Übersetzen eine spezifische erinnerungsrelevante (Be-)Deutung zu transportieren ist, was durch die Qualifizierung dieses Gedächtnisses als »geheimer nukleus« noch unterstrichen wird.

Weiter in Frageform und nun im Futur 1, das neben einer Ausrichtung auf Zukünftiges auch Unsicherheit markiert, erstreckt sich die Reflexion auf mögliche Verschiebungen im Ausgedrückten und Ausdrückbaren:

> wird das blau der akelei ein violett sein,
> wenn es ankommt auf der anderen seite,
> und die rote bergamotte, eine birne, zimtig,
> süß? […]

Über die Veränderung von »blau« zu »violett« fragt das Sprecher-Ich nach der Möglichkeit nuancierter Bedeutungsunterschiede, über den Geschmack, »zimtig, / süß«, eher nach einer veränderten Empfindung oder Wirkung des Hinübertransportierten »auf der anderen seite«. Die durchgespielten Verwandlungsprozesse verschieben sich mit den darauffolgenden Reflexionsfragen implizit auf die Sprachlichkeit des mit »meiner« auf sich referierenden Sprechers und damit auf *seinen* Wechsel in eine andere Sprache. Sie richten sich auf mögliche Transformationen im Sprach- und Selbsterleben, in der (Selbst-)Ausdrucksfähigkeit nach dem Übergang. Die Gedankenrede nimmt den Charakter einer Selbstansprache, einer Selbstbefragung an: »wird meiner schleie eine flosse fehlen / im licht der neuen sprache? wird sie kriechen / lernen müssen oder aufrecht gehen?« Die Frage nach der fehlenden Flosse, also dem Hauptantriebsorgan des Fisches, das Balance und Bewegungsfähigkeit sichert, deutet auf befürchtete Beeinträchtigungen in der sprachlichen Beweglichkeit und Flexibilität hin. In den Alternativen: »kriechen / lernen müssen« oder »aufrecht gehen« wird erstere durch das Modalverb ›müssen‹

als Notwendigkeit ausgewiesen, jedoch bleibt unbestimmt, ob diese Notwendigkeit von außen kommt oder auf subjektivem Erleben gründet. (Un-)Mögliche sprachliche (Selbst-)Ausdrucks- und Handlungsfähigkeiten in der ›neuen‹ Sprache werden also über Körperlichkeit, über körperliche Haltungen und Bewegungsformen, gestaltet, wobei sich »kriechen / lernen müssen« auch darauf beziehen kann, dass ein Entwicklungsprozess wieder von vorne beginnen, neu ansetzen muss. Die Formulierung »im licht der neuen sprache«, lesbar als veränderte Perspektive, ein Anders-Erscheinen, regt eine Verbindung zu dem gleichlautenden Titel der Klagenfurter Rede zur Literatur *Im Licht der Sprache* und dem darin thematisierten Sprachwechsel an. Solche Bezüge werden im Schlusskapitel näher beleuchtet.

Im Gedichttext bezieht sich der Gedankengang weiter auf das sich im Prozess des Übergangs herausbildende Verhältnis beider Sprachen zueinander, »weiß die sprache eine andere an sich zu ziehen / oder nur von sich zu weisen?« In diesen Versen klingen Hierarchisierungen bzw. Macht- oder Dominanzverhältnisse zwischen Sprachen an oder – bezogen auf ein persönliches sprachliches Repertoire oder auch das Schreiben – die Frage, ob eine der Sprachen in den Vordergrund rückt und die andere in den Hintergrund gerät oder ob sie sich verbinden und zusammenwirken (können). Die Überlegungen kulminieren schließlich in der Frage »kann denn / jedes wort den übergang riskieren, glauben, / es sei unverwundbar, in pech gebadet und gestählt?«, die sich auf die Vulnerabilität der Sprache(n) und ihrer Sprecher richtet.

Der Raum im Gedicht *übersetzen* wird also in metaphorischen Bedeutungsbeziehungen für die Reflexion des *Über*setzens im Hinblick auf die Transferierbarkeit von Gedächtnisinhalten und Bedeutungen von einer Sprache in eine andere funktionalisiert. Zunehmend auf das Ich selbst gerichtet, erstrecken sich die Fragen dann auf den Sprachwechsel des Sprechers. In ihnen manifestieren sich befürchtete Veränderungen im Spracherleben und in der (Selbst-)Ausdrucksfähigkeit. Die Überlegungen richten sich weiter auf mögliche Verhältnisse zwischen den Sprachen. Bezieht man die Vielzahl und Vielfalt an aufgeworfenen Fragen konkret auf einen Schreibprozess, auf einen in seinen Auswirkungen reflektierten Wechsel der Schreibsprache, wird der Raum für die Poetologie funktionalisiert und dient der poetologischen Selbstreflexion.

4.2.3.4 Spurensuche: Gedächtnislandschaften und Erinnerungsräume

Über das Motiv des Flusses lässt sich das Gedicht *übersetzen* (lt, 30) mit dem sich daran anschließenden Gedicht *ljubljanica gedächtnisfluss* (lt, 31) verbinden. Evoziert wird nun ein bestimmter, über das Toponym »ljubljanica« referentiell konkretisierter, geographisch in Slowenien lokalisierbarer Fluss. Es ist eines von drei aufeinanderfolgenden Gedichten – weiter sind dies *barje* (lt, 32) und *die flucht meines großvaters aus dem schwarzen meer* (lt, 33) –, in denen je spezifische Gedächtnislandschaften aufgerufen und (als) Erinnerungsräume imaginativ hervorgebracht werden, bevor

dann mit dem Gedicht *transit* (lt, 34) die Zeit nach dem *Über*setzen, die Ankunft »am ufer des neulands« vorausgesagt wird.

Wurde dem Fluss im Kontext des Gedichts *übersetzen* (lt, 30) eine transformative Kraft im Hinblick auf »wörter / und geschichten« zugeschrieben, so erscheint er nun, im Titel des Gedichts *ljubljanica gedächtnisfluss* (lt, 31) – also mit »ljubljanica« benannt und durch das Determinans »gedächtnis-« gekennzeichnet – als ein Gedächtnisträger. Raum wird in diesem Gedicht über das zentrale Element des Flusses für eine (versuchte) Identitätsverhandlung und eine Selbstverortung funktionalisiert.

Der Sprecher adressiert sich selbst als »du«, es handelt sich um eine Selbstanrede. Das Gedicht beginnt mit einem symbolischen, nach Bedeutungsstiftung strebenden Akt der Selbstidentifikation, der zugleich auf Erkenntnis ausgerichtet ist:

> über den trägen fluss gebeugt,
> […], geübt im
> erforschen jedes zarten lamentos,
> zur sohle blickend, suchst du
> nach deinem slowenischen gesicht,
> nach der einzig wahren geschichte.

Damit ist auch eine spezifische Wahrnehmungsposition etabliert. Der (imaginierte) Blick in den Fluss ist als Selbstsuche gekennzeichnet, »suchst du / nach deinem«, und das Ich ist bestrebt, sich in eine Beziehung zu Vergangenem und zu dem im Titel aufgerufenen Gedächtnis zu setzen. Zu Beginn ist der Fluss noch als ›träge‹ markiert, das Wasser scheint also kaum bewegt und das Ich in der Erwartung, sich im Blick auf den Grund, »zur sohle«, zu erkennen und zwar als ›slowenisch‹. Über »gesicht« wird Identität evoziert und durch die Attribuierung »slowenischen« scheint die Suche des Ich eine bestimmte Identitätsfacette zu betreffen oder auf die Relation, die Zugehörigkeit zu einer kulturell oder national gedachten Gruppe ausgerichtet zu sein,[84] eben durch den Blick in den spezifischen »gedächtnisfluss«. Darüber hinaus ist der Blick in den Fluss mit der Suche nach »der einzig wahren geschichte« verknüpft, worin so etwas wie ein Bedürfnis nach vergangenheitsbezogener Sinnstiftung und klarer Orientierung oder nach einer Geschichte, der man sich zurechnen kann, zum Ausdruck kommt. – Geschichte könnte in dieser Hinsicht, wie Rheindorf (2020: 115) formuliert, auch auf die »von der jeweiligen Gruppe allgemein akzeptierte ›Wahrheit‹ über die Vergangenheit dieser Gruppe« verweisen

84 Kohl, Köstler, Leben und Srienc (2021: 172–174) konstatieren für mehrere Texte »Kärntner slowenischer AutorInnen«, dass Ljubljana darin »einen Ort der Auseinandersetzung mit Fragen der Zugehörigkeit« darstellt und sich dabei »eine Dualität von Fremdheits- und Sehnsuchtserfahrung« zeigt. In Haderlaps Gedicht diene der Fluss Ljubljanica »gewissermaßen als Spiegel des Identitätsbewusstseins« (ebd., S. 172).

als »ein wesentlicher Eckpfeiler der kollektiven […] Identität.« Die im Zusammenhang mit der Suche nach dem »slowenischen gesicht« erfolgende Selbstzuschreibung des Ich, »geübt im / erforschen jedes zarten lamentos«, suggeriert eine wiederholte, durch »lamentos« gekennzeichnete Auseinandersetzung mit solchen Fragen der Verortung.

Der Fluss wird für das Ich also zur Projektionsfläche für einen deutenden Vergangenheitsbezug und insbesondere für eine kulturelle Selbstverortung. So wird die Flusslandschaft zu Beginn des Gedichts, wie schon durch den Titel signalisiert, quasi als Mnemotop aufgerufen, das den identitätsstiftenden Vergangenheitsbezug einer Gruppe, zu der sich das Ich in Beziehung zu setzen versucht, sicht- und erkennbar machen soll. In der weiteren Schilderung gerät der Fluss jedoch in Bewegung:

> derweil sinkt das wasser in den
> untergrund, ändert den namen,
> die richtung, das ufer, trägt schwer
> an den lanzen, fibeln und äxten.

Mit ihrem unberechenbaren Fließverhalten verunmöglicht, unterläuft die Ljubljanica die Spiegelung, also den anvisierten (Selbst-)Verortungsversuch und so wird auch die »einzig wahre geschichte« nicht fassbar. Diese Schilderung referiert zum einen auf Merkmale des realen Flusses Ljubljanica, der teilweise durch unterirdische Karsthöhlen fließt und auch Fluss mit den sieben Namen (slow. reka sedmih imen) genannt wird. Zum anderen verweist sie auf die hohe archäologische Bedeutung der Ljubljanica als Fundstelle für Artefakte unterschiedlicher Gruppen, darunter vor allem Metallwaffen aus der Bronze- und Eisenzeit, die in ihr versenkt wurden (Turk 2012: 131–133).

Das Einzige, was der Blick in den Fluss dem Ich offenbart, sind die immer noch zu entziffernden Spuren einer extensiven, den Flusslauf bzw. die gesamte Flusslandschaft – wechselnde Namen, Ufer, Richtungen – prägenden Gewaltgeschichte:

> ausweglos hängt der alptraum
> früher gemetzel im flusstrog. bar
> des gebrauchs und zerschmettert
> treiben gelübde und bitten im ablauf.

Der natürlichen Beweglichkeit des Flusses steht die Last, »trägt schwer«, dieser durch Objekte, »lanzen, fibeln und äxten«, materialisierten Vergangenheit und Geschichte gegenüber. Die über die Waffen indizierten Konflikte und kriegerischen Auseinandersetzungen bilden wiederum einen Kontrast zu »gelübde und bitten«, die »zerschmettert« im »gedächtnisfluss« treiben und die Vergeblichkeit veranschaulichen, Konflikte abzuwenden – der Fluss als fluider Gedächtnisspeicher.

Der Blick in den bewegten, zugleich geschichtsträchtigen Fluss bietet also nicht die erhoffte Orientierung. Durch die geschilderte Dynamik wird der Verortungsversuch des sich selbst adressierenden und auslotenden Sprechers durchkreuzt und damit implizit auch die Vorstellung einer statischen und vereindeutigenden Identitätskonstruktion. Die Verortung wird zur Alteritätserfahrung: »auf der suche nach dir, erblickst du das / andere, verzerrt und verschwommen, / im gefälle nach oben.« Diffus wird »im gefälle nach oben«, ein vermutlich im Rekurs auf die ›reale‹ Ljubljanica gewonnenes Bild, das für Identität konstitutive andere erfahrbar.

Eine andere Art von Gedächtnislandschaft entwirft das Gedicht *barje* (lt, 32), dessen slowenischsprachiger Titel mit dem Schlusswort »moor«, also in seiner deutschsprachigen Realisierung, wieder aufgegriffen wird. Im Gegensatz zum vorangegangenen Gedicht *ljubljanica gedächtnisfluss* (lt, 31) kommt weder im Titel noch im Text ein Toponym vor und damit entzieht sich der mit *barje* bezeichnete Raum einer eindeutigen referentiellen Konkretisation. Jedoch legt der slowenischsprachige Titel *barje* in Kombination mit dem zentralen Raumelement des Einbaums und dem ihm im Text zugeschriebenen ›Pfählen der Zeit‹ eine Referenz auf das Ljubljansko barje (Laibacher Moor) und die dort zu findenden prähistorischen Siedlungsspuren der Pfahlbauer als Reste einer langen Menschheitsgeschichte nahe.[85] Der historisch präfigurierte Raum wird zum Ausgangspunkt für die mythologisch gefärbte Darstellung eines Ereignisses und der Spuren, die es hinterlassen hat.

Der heterodiegetische Sprecher schildert das Eindringen eines Einbaums in die Zeit, dargestellt als eine Art Zeiteinbruch:

> einen tag hat der wind ausgesetzt,
> hat sich der fels nicht bewegt, kam
> starker regen von süden her, erklomm
> eine natter mit feuerkrone den berg.
> dann durchbrach ein einbaum die
> zellwand der zeit, pfählte sie und
> verschwand. […]

Das Außergewöhnliche und Bedeutsame des geschilderten Ereignisses wird über das Stillstehen der Raumelemente – der ausgesetzte Wind, der sich nicht bewegende Fels – unterstrichen. Der einsetzende starke Regen und die vermutlich auf die Mythologie verweisende, den Berg erklimmende »natter mit feuerkrone« erscheinen als Vorboten oder Vorausdeutungen darauf, dass etwas in Bewegung

85 Zu den ältesten Funden im Ljubljansko barje zählt eben ein Einbaum, später stieß man entlang der Straße bei Ig auf senkrecht in den Boden gerammte Pfähle. Das älteste Pfahlbaudorf im Bereich des Moores reicht nach heutigem Wissensstand in die Zeit um 4600 v. Chr. zurück (Gleirscher 2016: 18–20).

gerät, dass eine einschneidende Veränderung eintritt. Das plötzliche Auftauchen des Einbaums, dieser Urform des Bootes als Sinnbild für Mobilität, ist durch das Durchbrechen der in Alliteration auf die Zeit bezogenen »zellwand«, also eines Schutzes, und durch das mehrdeutige Verb ›pfählen‹ als Verletzung gestaltet. – Indiziert durch den Wechsel ins »heute« wird es zu einer Spur in der Landschaft:

> [.] kaum sichtbar ist heute
> die narbe, die blieb. aus dem schlamm
> geborgen ein floß, das jahrtausende
> reiste, bevor es vor unsere augen trieb.

Das Ereignis ist dem Raum also noch als verblasstes Zeichen, als »narbe« eingeschrieben und das »vor unsere augen« getriebene Floß verbildlicht den archäologischen Fund, die geborgene Vergangenheit der Menschheitsgeschichte. Die Jahrtausende umfassende, kondensiert-summarische Narration, »einen tag« – »heute« – »jetzt«, schließt mit einer Unmittelbarkeit suggerierenden Augenblicksschilderung als Gewahrwerden: »jetzt erst stürzt ein bussard ins moor.« In diesem Gedicht wird also der mit *barje* bezeichnete Raum, die Moorlandschaft als Träger von Spuren der Menschheitsgeschichte dargestellt, die wiederum zum Gegenstand einer Erzählung werden.

Auch das letzte der drei Gedichte, die eine Art Einschub in der Choreographie des Sprachwechsels als Übergang bilden, bewegt sich in Zusammenhängen von Wasser und Geschichte. In dem Gedicht *die flucht meines großvaters aus dem schwarzen meer* (lt, 33) redet ein Sprecher – wie durch das Possessivpronomen im Titel nahegelegt, ist es der Enkel oder die Enkelin – den im Krieg gefallenen Großvater an und imaginiert dessen Verbleib:

> als du fielst und immer tiefer sankst, zum
> finstersten wasser, ins salzschwere dunkel,
> nahm eine strömung dich auf oder folgtest du
> deinen gedanken, die in richtung alpen flohen,
> nach hause? […]

Ausgehend von der Doppeldeutigkeit des Verbs ›fallen‹ ist der durchgespielte Verbleib als imaginierter Transit durch Gewässer gestaltet: als raumquerende Bewegung mit potentiellen Übergängen und Wandlungen sowie als eine Art Toten- oder Seelenreise, womöglich eine Heimreise. Dieser Transit wird spekulativ in seinem möglichen Verlauf, der »strömung« folgend, durchexerziert. Durch referentiell teilweise konkretisierte Gewässer und unterstützende topologische Angaben ist er partiell geographisch nachvollziehbar und somit auch außertextuell rekonstruierbar.

Den (letzten) Gedanken des Großvaters zugeschrieben, sind zu Beginn des Gedichts mit den Angaben »in richtung alpen« und »nach hause« Richtung und Ziel benannt. Dieses gedankliche Durchspielen von Möglichkeiten, wohin es den Großvater nach seinem ›Sinken‹ hätte ziehen können, wird zum einen durch die Frageform, zum anderen durch die mehrfach mit »oder« signalisierten Alternativen vorgeführt. Ähnlich wie im Gedicht *übersetzen* (lt, 30) verbindet sich das Wasser mit dem »dunkel« und ist somit, noch verstärkt durch die Attribuierung »finstersten«, als undurchsichtig und unwägbar markiert, wodurch der spekulative Charakter des imaginierten Verlaufs der großväterlichen Reise noch unterstrichen wird. Die Schilderung erinnert zudem an das in *übersetzen* entworfene Bild des Geschichten aufnehmenden und verwandelnden schwarzen Flusses, wobei sich die Verwandlung hier konkret auf die Figur des Großvaters und eine Familiengeschichte bezieht.

Auch der Ausgangspunkt der imaginierten ›Reise‹ des Großvaters wird im Text vage genannt und ist durch den Rückbezug auf den Titel genauer in der realen Geographie lokalisierbar:

> […] während du untergingst, wurde
> dem krieg, der nie deiner war, an der nördlichen
> küste des meeres, das dich verschlang, ein ende
> verordnet. […]

Die Vorstellung, *von* dem Meer verschlungen worden zu sein, plausibilisiert auch die im Titel verwendete Präposition: »flucht […] *aus* dem schwarzen meer«. Das Sinken des Großvaters wird, angezeigt durch die Subjunktion »während«, mit dem Ende des Krieges parallelisiert. Die geographischen Konkretisationen und Andeutungen könnten auch zu einem Versuch verleiten, den Transit des Großvaters mit einem spezifischen außertextuellen Kriegsgeschehen zu korrelieren:

> […] kamst du je an? erreichtest du jenen
> strom, der von anbeginn alle scheiternden heere
> davontrieb durch den schlund des bosporus,
> unter den wirbeln der dardanellen? folgtest du
> jenem laichzug nach norden zu den unterirdischen
> flüssen, die gleich dir versanken? stiegst du noch
> um oder tratest an land, nicht über die schwelle
> des eigenen hauses, diesmal als hauch deiner selbst
> oder als scheues tier?

Dem Bild des imaginierten Treibens des Großvaters mit der Strömung folgend, werden als eine Passage ermöglichende Verbindungswege der »schlund des bosporus« sowie die »dardanellen« genannt. Versteht man diese geographischen Referenzen als Allusionen auf den historischen Kriegsverlauf, rücken Einzelschick-

sal und Geschichte zusammen. In den Formulierungen »diesmal als hauch deiner selbst / oder als scheues tier« kommt die Vorstellung möglicher Verwandlungen als Nachtod-Existenzen zum Ausdruck – also als »scheues tier« oder auch als Hauchseele: »hauch deiner selbst«. Aufgrund ihrer Wiederholung ist die Frage »kamst du je an?« hervorgehoben. Sie bezieht sich nun auf Phantasien des Verbleibs zwischen einer möglichen Ankunft, möglichen Hindernissen oder einem möglichen Ende der Reise und nimmt zunehmend mythologische Züge an:

> […] wo gingst du auf grund,
> welche grenze wies dich zurück oder waren
> es ihre befohlenen toten, die in erdboote gelegt
> und gestoßen, harrten im langen transit?
> kamst du je an? […]

In diesem Gedicht taucht also die auch dem Band in ähnlicher Form seinen Titel verleihende Formulierung »im langen transit« auf. Die »befohlenen toten« deuten auf die unter der Wasseroberfläche treibenden Opfer des befohlenen Kriegs hin, das »ihre« bleibt unbestimmt und wirkt austauschbar. Das auf den »transit« bezogene »harrten« ließe sich mythologisch verstehen im Sinne eines Wartens auf den Übergang oder auf Jenseitsfahrten, also die »erdboote« als Totenschiffe. Somit verbindet sich die »grenze« an dieser Stelle mit Vorstellungen von diesseitiger und jenseitiger Welt. Den Schluss des Gedichts bildet die Phantasie einer möglichen Rückkehr »nach hause«:

> […] an der quelle beim poset
> keuchte ein fremder mann, glaubt meine mutter.
> sie sah ihn nicht, aber er war ihr nah.

Angedeutet wird also, dass es den Großvater tatsächlich, wie in seinen bzw. in den ihm zugeschriebenen letzten Gedanken angelegt, »nach hause« getrieben haben könnte. Die Rückkehr gestaltet sich als eine allein von der »mutter« in spezifischer Weise verspürte – so suggeriert durch das akustisch vernehmbare »keuchte« in Verbindung mit »sah ihn nicht« – Heimkehr des vertrauten Fremden: »fremder mann […] er war ihr nah«. Durch die Verwendung des Vulgo- bzw. Hofnamens »beim poset« erfährt das Zuhause auch eine referentielle Konkretisierung, die einen weiteren Hinweis für einen geographischen Nachvollzug der Reise liefert.

4.2.3.5 »am ufer des neulands« – Ablegen der »muttersprache« und Selbstverzweigung

Den im Gedicht *übersetzen* (lt, 30) reflektierten Übergang hin zu neuer Sprache, imaginiert als räumlicher Wechsel von der einen hin zu der anderen Seite, nimmt

das Gedicht *transit* (lt, 34) wieder auf und verbleibt damit in der Metaphorik des *Über*setzens. Im Fokus steht nun das antizipierte Eintreffen »am ufer des neulands«. Die Vorhersagen sind aber nur partiell projektiv nach vorn gerichtet, primär beziehen sie sich zunächst darauf, was das Erreichen dieses Ufers für das Vergangene bedeuten wird. So verweist das Gedicht *transit* innertextuell und über die raummetaphorische Verknüpfung auch zurück auf das *haus der alten sprache* (lt, 27). Besonders deutlich ist das Gedicht *transit* mit dem auf der gegenüberliegenden Buchseite platzierten Gedicht *alles trifft ein mit dem wort, in dem* (lt, 35) verknüpft, welches die tatsächliche Ankunft als sprachliche Neuausrichtung ambivalent inszeniert.

Im Gedicht *transit* (lt, 34) ist die Rede des Sprechers im Futur I als Anrede an ein »du« gestaltet und lässt sich als Selbstanrede auffassen. Die Ansprache an sich selbst als »du« wirkt in diesem Gedicht wie eine distanzierte Selbstbeobachtung. Zudem ist die Rede im Modus einer Voraussage, beinahe einer Prophezeiung präsentiert: »am ufer des neulands wirst du deine / muttersprache ablegen.« Das Erreichen des raummetaphorisch als Grenze und Ort des Übergangs zu fassenden Ufers ist somit eine Bewegung, die als mentale Vorstellung präsentiert ist. Als Projektion ist sie auf die Zukunft gerichtet. Die sprachlichen Auswirkungen werden als eine Art Zwischenzustand antizipiert und imaginiert. Der Ausdruck ›Neuland‹ konnotiert einen Neuanfang sowie das (noch) Unerforschte oder das relational Unvertraute. – Im Fokus steht lediglich das »ufer« dieses Neulands und somit die Situation oder der Zustand nach der unmittelbaren Ankunft. Im Rückbezug auf das Gedicht *übersetzen* verfestigt sich der Eindruck, dass es sich um das Ufer »auf der anderen Seite«, also das der »neuen sprache« (lt, 30) handelt. Ferner ist Sprache im Gedicht *transit* explizit als »muttersprache« bezeichnet und das »du« wird in seiner (sprachlichen) Verfasstheit nach Ablegen derselben infolge des sprachlichen Übergangs imaginiert. In der Darstellung dominieren im ersten Teil Bilder des Losgelöstseins, des Ab- und Loslösens von bzw. eine unterbrochene Beziehung zu Vergangenem. Sie indizieren eine bewirkte oder eingenommene Distanz gegenüber sich selbst. So sagt der Sprecher sich selbst mit dem Ablegen der »muttersprache« voraus: »wolken, die über / dir ziehen, werden echos von worten sein, / die du einmal gesprochen hast, doch / jetzt verschweigst.« Die Ablösung wird durch das Enjambement im zerteilten Syntagma »über / dir« in Verbindung mit dem Verb »ziehen« in der Wirkung noch verstärkt und die Veränderung über die Temporaladverbien »einmal […] doch jetzt« sowie die Gegenüberstellung von ›sprechen‹ und ›verschweigen‹ signalisiert. Dies ist die Verbildlichung eines (sprachlichen) Schwebe- oder Zwischenzustands: Die früheren Worte sind (noch) nicht verschwunden, denn so, wie die Wolken »über« dem Du schweben und somit weiter sichtbar sind, sind die »echos von worten« noch vernehmbar, nun aber aus einer Entfernung oder mit Distanz.

Weiter im Modus des Vorhersagens werden auch Erinnerungen als nicht gänzlich verloren, aber als zeitversetzt eintreffend (»lange nach dir«) sowie als verändert oder anders zugänglich gekennzeichnet:

> […] lange nach dir
> werden die luftritter deiner einbildungen
> eintreffen, die liebe, die sorge, der einklang,
> fremd wie die riesen la manchas. […]

Die intertextuellen Anspielungen auf Miguel de Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* in der Formulierung »luftritter deiner einbildungen« – hier bezogen auf die Auflistung »die liebe, die sorge, der einklang« – sowie in dem Vergleich »fremd wie die riesen la manchas« ließen sich auf das Trügerische der Erinnerungen in ihrer Rekonstruktion beziehen. Der Vergleich »fremd wie« legt in Verbindung mit dem zeitversetzten Eintreffen ein verändertes Verhältnis zu den teils positiv konnotierten »einbildungen« bzw. Erinnerungen nahe.

Auch im Gedicht *transit* taucht in den darauffolgenden Versen ein Haus auf, relationierbar mit dem als instabil dargestellten Haus im Gedicht *haus der alten sprache* (lt, 27):

> […] ein roh
> gezimmerter rahmen aus rauch ist das haus,
> das du einmal bewohntest. es schwebt
> über dir, kaum fasslich, unwägbar wie du.

Die Attribuierung »ein roh / gezimmerter rahmen aus rauch« lässt das Haus als in Auflösung begriffen, kaum noch greif- oder erinnerbar erscheinen. Das Element des Hauses ist zudem, wie schon zuvor das der Wolken als Echos von Worten, in ein Bild der Abtrennung eingebunden und als Parallelkonstruktion angelegt, also: »die du einmal gesprochen hast« und »das du einmal bewohntest« sowie »über / dir ziehen« und »schwebt / über dir«. Die Vorhersagen beziehen sich also auf ein distanzierteres Verhältnis oder einen nicht mehr unmittelbaren Zugang zu Vergangenem. Durch die zusätzliche Kodierung des schwebenden Hauses als »kaum fasslich, unwägbar« im vergleichenden Selbstbezug, »wie du«, wird zudem eine Veränderung im Selbstverhältnis, also in der Art und Weise, wie das Ich »ins Verhältnis zu sich selbst tritt« (Straub 2004: 280) bzw. treten kann, oder auch eine Selbstirritation vorausgesagt. Des Weiteren suggeriert das sich in »rauch« auflösende Haus eine Entfernung von einem spezifischen Erfahrungsraum.

Die Schlussbilder deuten auf eine erforderliche Neuausrichtung hin:

an die küste geschwemmt, ein alter kamm,
der falsche socken zum richtigen schuh.
der zerknüllte horizont in deiner hand,
eine insel aus grellem papier.

Die »küste« als Grenzraum zwischen Wasser und Festland evoziert eine »liminale Zone mit unscharfen Rändern« (Müller 2020: 66), hier beziehbar auf die Veränderungen bedeutende Schwelle des Übergangs von Altem zu Neuem. Der »falsche socken zum richtigen schuh« indiziert das (noch) nicht ganz (Zusammen-)Passende, der »zerknüllte horizont« vielleicht ein nicht mehr erkennbares oder verworfenes Blickfeld. Die Spezifizierung »insel aus grellem papier« eröffnet eine poetologische Lesart. Die Insel konnotiert das Abgeschiedene und noch Unentdeckte, ihre Verfasstheit aus Papier deutet auf einen potentiellen Schriftträger und die Qualifizierung »grellem« erinnert an das blendend oder anziehend weiße, noch unbeschriebene Papier, das, im Rückverweis auf den zerknüllten Horizont in der Hand, wieder entknüllt, entfaltet werden muss: das Schreiben als Neuausrichtung und Neubeginn.

Der erforderliche Blickwechsel auf die gegenüberliegende Buchseite hin zu dem Gedicht *alles trifft ein mit dem wort, in dem* (lt, 35) macht das darin vorgeführte tatsächliche Eintreffen »auf der anderen seite« mitvollziehbar, wie es im Gedicht *übersetzen* (lt, 30) nur reflektiert und im Gedicht *transit*, gerichtet auf das »ufer des neulands« (lt, 34), nur antizipiert wird. Eine Verbindung lässt sich auch herstellen über die Polysemie des wieder aufgenommenen Verbs ›eintreffen‹: als wahr gewordene Prophezeiung und als Ankunft. Mit dem durch Kursivdruck hervorgehobenen Anfangsvers »*alles trifft ein mit dem wort, in dem* / ich mich weite, verzweige« (lt 35, Herv. i.O.) gleitet das Gedicht von der Überschrift in den Text hinüber, verliert damit also seinen Titel (vgl. Burdorf 2015: 180).[86] Die räumlich-graphische Platzierung der Gedichte *transit* und *alles trifft ein mit dem wort, in dem* auf zwei gegenüberliegenden Buchseiten sowie die graphische Gestaltung des Anfangs von letzterem, also die Visualisierung eines Hineingleitens in den Gedichttext, untermalen den dargestellten Übergang, der die nächste Phase erreicht. In dem durchgängig im Präsens präsentierten Gedicht imaginiert der nun direkt mit »ich« auf sich selbst referierende Sprecher das eigene Eintreffen bzw. das, was darauf folgt. Dieses ist – konkret auf das »wort« im Singular bezogen und mit Bibelreferenz – zunächst als Neuschöpfung entworfen, als Selbsterweiterung und Selbstentfaltung: »mich weite, verzweige«. Jedoch gestaltet sich der Neuanfang in der »neuen sprache«, wie man im Rückbezug auf das Gedicht *übersetzen* (lt, 30) ergänzen kann, ambivalent:

86 Im Inhaltsverzeichnis des Gedichtbands *langer transit* ist der erste Vers *alles trifft ein mit dem wort, in dem* als Gedichttitel oder anstelle eines Gedichttitels angegeben.

[…] alles
verlässt mich, was ungesagt blieb,
was nicht deutlich geworden ist
in der sprache, vergeht. am denkschluss
aufgehoben ein konglomerat
aus bemühen. […]

Erzeugt wird diese Ambivalenz durch das positiv konnotierte ›Verzweigen‹ einerseits und das ›Verlassen und Vergehen‹ andererseits sowie durch den Parallelismus »*alles trifft ein*« und »alles / verlässt mich«. Der Neubeginn bewegt sich also zwischen Selbstentfaltung und Verlust. Das Enjambement in »alles / verlässt mich, was« suggeriert zudem einen empfundenen Bruch oder auch einen Zwiespalt. Partiell scheint sich damit die Prophezeiung im Gedicht *transit* hinsichtlich der »einmal« gesprochenen Worte (lt, 34) zu erfüllen. Der Ausdruck »denkschluss« ließe sich in diesem Zusammenhang so verstehen, dass mit dem als sprachlich markierten Neubeginn auch etwas endet. Das »konglomerat / aus bemühen« bleibt in der Kombination mit dem Verb »aufgehoben« mehrdeutig – also im Sinne von ›verwahrt‹ oder ›für nichtig erklärt‹. Weiter deutet der »denkschluss« vage auf einen vorausgegangenen Prozess der gedanklichen Auseinandersetzung hin und das »bemühen« auf etwas, das es zu sagen, »in der sprache« deutlich zu machen galt. Die Formulierung »verlässt mich« verweist aber nicht nur auf Verlorenes, sondern kann auch bedeuten, dass das Ich etwas hinter sich lässt und neu ansetzt. Eine weitere Verbindung ist zu dem im Gedicht *übersetzen* reflektierten Wagnis des sprachlichen Übergangs herzustellen, insbesondere auf die darin aufgeworfene Frage: »kann denn / jedes wort den übergang riskieren […]?« (lt, 30) – Dann würde das in diesem Gedicht artikulierte Vergehen des »in der sprache« nicht deutlich Gewordenen nahelegen, dass nicht jedes Wort den Übergang geschafft hat.

Das Eintreffen ist im weiteren Gedichttext durch die metapoetischen Signale »wortschritt« und »schrift« auch als aufgenommener Schreibprozess zu deuten:

[…] ungefragt nehme ich
jeden wortschritt im ungleichmaß,
zwänge mich durch meine zeit, die
mich abträgt und aufwirft. […]

Das Schreiben ist im Kontext des als ambivalent empfundenen Neubeginns durch das Kompositum »wortschritt« als dynamisch, als Voranschreiten in Worten gestaltet und erscheint durch die Spezifizierung »jeden wortschritt im ungleichmaß« als mühsam. Der »wortschritt« im Singular suggeriert, dass jeder Schritt einzeln zu nehmen ist, und »im ungleichmaß« deutet auf einen Prozess hin, der (noch) nicht ganz regelmäßig oder flüssig verläuft. Auch die auf »meine zeit«, das subjektive

Zeiterleben bezogene Formulierung »zwänge mich« unterstreicht die Anstrengung, die mit der sprachlichen Neuausrichtung verbunden ist. Performativ, mit jedem »wortschritt«, jeder Äußerung setzt das Ich – so ließe sich mit de Certeau (1988: 218) sagen – den »Akt einer Präsenz (oder einer Zeit)«. Wie der Schluss des Gedichts zeigt, ist dieser Prozess vor allem auf das »gegenwärtige« gerichtet:

> […] in einer
> einzigen zelle gefangen die ahnung
> allen unheils. ins gegenwärtige, blendende
> drängt sich die schrift. wenn sie stockt,
> zeigt sich ihr alter panzer aus angst.

Die ein Gedächtnis konnotierende und die »ahnung allen unheils« einschließende »zelle« sowie der auf die Schrift bezogene und als ›alt‹ attribuierte »panzer aus angst« deuten das Vergangene an, von dem sich das Ich wegschreiben zu wollen scheint. Das Ich »zwängt sich« also durch seine Zeit, die Schrift »drängt sich« ins Gegenwärtige – diese Formulierungen vermitteln einen Eindruck von Eindringlichkeit und weisen dem geschilderten (Schreib-)Prozess eine hohe Bedeutung zu. Ausgerichtet ist er auf etwas Unbestimmtes, noch nicht genau Erkennbares: »ins gegenwärtige, blendende«. Das mit nicht näher spezifizierter »angst« verbundene, aus diesem Grund zu vermeidende ›Stocken‹ lässt das kontinuierliche (Weiter-)Schreiben als existentiell und als Schutzmechanismus erscheinen. So verweist die Formulierung »alter panzer aus angst« auch zurück auf das Gedicht *home*, in dem die Sprache »von den zerklüfteten panzern« (lt, 28) bricht. Mit diesem Stadium und diesen Kennzeichnungen des neu aufgenommenen Schreibprozesses nach dem Erreichen der anderen Seite endet der in dieser Gedichtgruppe vorgeführte und verbildlichte Sprachwechsel als Übergang.[87] Der Prozess erfährt jedoch, wie im nächsten Kapitel ausgeführt, noch eine Fortführung im Bereich der ebenfalls räumlich gestalteten Sprachreflexion.

87 Im Roman *Engel des Vergessens*, der u.a. von der Genese einer Schriftstellerin erzählt, gibt es eine Passage zum Schreibbeginn der Ich-Erzählerin, die Parallelen zu diesem Gedicht aufweist. Sie vermittelt noch stärker eine Suche nach Sprache: »Ich schreibe die ersten nach Worten tastenden Gedichte […]. Ich hoffe, dass ich später die richtige Sprache finden oder erfinden werde, und ersinne Phantomsätze, die ich in die Zukunft vorauswerfe. Das Gedachte und Gefühlte, das Empfundene und Befürchtete soll erst später zur Sprache kommen, in einem Satz zusammentreffen oder zusammengeführt werden, hoffe ich, irgendwann, wenn es so weit sein wird.« (Haderlap 2011: 168) Erzählt wird darin auch die Geschichte einer Sprachwerdung im Sinne der Entwicklung einer eigenen Stimme.

4.2.3.6 Räume der metapoetischen (Selbst-)Reflexion

Den Abschluss der mit *langer transit* betitelten Gruppe bilden Texte, die durch die Nennung des Begriffs »gedicht« in ihren Titeln und/oder Anfängen explizit als metapoetische bzw. poetologische Gedichte markiert sind. Sie führen unterschiedliche Spielarten eines Gedichts sowie unterschiedliche Verhältnisse von Gedicht und Ich, auch sprachphilosophisch orientierte (Wechsel-)Bezüge von Sprache und Sprachbenutzer (vgl. Schmitz-Emans 2017: 231) vor. Im Anschluss an die Darstellung des Sprachwechsels als Übergang in den vorangegangenen Gedichten rückt mit diesen Metagedichten die Ausleuchtung der Leistungsfähigkeit des Gedichts und der Sprache selbst in den Vordergrund. Reflektiert und erprobt wird die Eignung des Gedichts als Ausdrucksmedium im Hinblick auf die Hervorbringung spezifischer Erfahrungen und Erinnerungen. Der ›lange Transit‹ mündet also in die Sprache der Literatur und die metapoetische (Selbst-)Reflexion. Raum und Raumelemente werden für die Poetologie funktionalisiert und dienen dazu, das Gedicht und den Prozess des Dichtens selbst durch räumliche Tropen, spezifische Landschaftsschilderungen und durch räumliche Bewegungsformen darzustellen und zu reflektieren. In unterschiedlicher Weise lässt sich dies an den drei Gedichten *lebenesser* (lt, 36), *ozean und gedicht* (lt, 37) und *stummes gedicht* (lt, 39) zeigen.

Die erste Spielart eines Gedichts ist bereits im Titel *lebenesser* (lt, 36) und dessen Wiederaufnahme im ersten Vers charakterisiert: »dieses gedicht ist ein lebenesser«. In der Darstellung des anthropomorphisierten Gedichts als »lebenesser« verschränkt sich Raum – das Gedicht selbst als Innenraum, imaginiert und bezeichnet als »körper« und »bauch« – mit der zeitlichen Gedächtnismetaphorik des ›Verschlingens‹ und ›Vertilgens‹ von Lebensjahren. Als zentral erweist sich weiter die räumliche wie explorative Bewegungsform des Durchpflügens zur Kennzeichnung des Dichtungsprozesses. Das Gedicht, so schildert es das Sprecher-Ich in seiner Gedankenrede,

> hat meine jahre verschlungen, die
> spurlos in seinem maßlosen bauch
> abgetaucht sind, hat meine sprache
> versiegelt, weiß mehr als ich, hat
> mehr ergründet als ich, hat immer
> alles vertilgt, was je in seinen körper
> eingedrungen war – den hahn,
> die schlange, das ei, die hirschkuh,
> den pfau, den hasen, die taube.

Das Gedicht erscheint als Agens, es hat sich die dem Ich zugeschriebenen Jahre (»meine«) und dessen Sprache einverleibt und übersteigt nun – gestaltet durch den wiederholten Vergleich, der eine Ungleichheit akzentuiert – dessen Wissen, epis-

temische Fähigkeiten und Explorationskapazitäten: »weiß mehr als ich, hat / mehr ergründet als ich«. Der Ausdruck »lebenesser« sowie die Verben ›verschlingen‹ und ›vertilgen‹ deuten auf die intensiven Aufnahmeprozesse hin, einer Aufnahme von Äußerem in das Innere. Der als ›maßlos‹ gekennzeichnete »bauch« und der »körper« erscheinen als Gedächtnisspeicher für die Biographie des Ich (»meine jahre«). Die Formulierungen »spurlos […] abgetaucht« und »versiegelt« deuten zunächst auf einen abgeschlossenen Raum hin. Sie suggerieren, dass das Ich selbst keinen Zugriff mehr auf seine »sprache« und seine »jahre« hat und unterstreichen die vorgeführte Eigenständigkeit des Gedichts. Die diesem ebenfalls zugeschriebene Aktivität »ergründet« weist jedoch schon über das Bild eines Speichers hinaus. So erfolgt eine weitere Spezifizierung des Gedichts in Abgrenzung zu der biblischen Metapher der Arche Noah, auf die auch schon die Auflistung der in den Gedichtkörper eingedrungenen Tiere in den Anfangsversen anspielt:

> dieses gedicht ist keine arche noah,
> die später alles ausspuckt, was sie
> bewahrt. es ist ein hungriger wal,
> der durch die sprachen pflügt und
> das wortlicht jagt, den blinkenden vers.

Durch die zusätzliche semantische Codierung des Gedichts als »hungriger wal« wird es, über die ihm bereits mit dem Bild des maßlosen Bauchs zugeschriebenen Aufnahmekapazitäten hinaus, zum beweglichen Körper. Dadurch verschiebt sich der Darstellungsfokus hin zu den Verarbeitungsprozessen. Dem Verschlingen und Vertilgen folgt kein einfaches ›Ausspucken‹ von Bewahrtem, also bezogen auf das Dichten keine unveränderte Wiedergabe des Aufgenommenen. Der Gedicht-Bauch ist gedächtnismetaphorisch nicht nur ein Speicher, sondern auch ein »Ort des Durchgangs, nicht des Dauerns, ein Ort der Verarbeitung und Umsetzung, nicht des Konservierens« (vgl. A. Assmann 2018: 166).[88] Verbildlicht wird das Dichten schließlich über das räumliche ›Durchpflügen‹, das in übertragener Bedeutung auf den Prozess der Ver- und Bearbeitung von Gedächtnisinhalten als Formung, Gestaltung und Exploration in und durch Sprache und Gedicht verweist. Die Bewegungsformen, »durch die sprachen pflügt« und »jagt«, qualifizieren den Dichtungsprozess überdies als Streben nach dem besonderen Ausdruck, dem »wortlicht«, und nach der passenden Form, dem »blinkenden vers.« Die Lichtmetaphorik legt zudem eine Suche nach Erkenntnis oder eine angestrebte Sichtbarmachung von

88 Aleida Assmann (2018: 166) führt das Bild »vom Gedächtnis als einem Magen« auf Augustin und dessen *Bekenntnisse* aus dem 4. Jahrhundert zurück. Zu den sich damit verbindenden zeitlichen Gedächtnismetaphern zählt sie das »*Verschlucken, Wiederkäuen, Verdauen*« (ebd., Herv. i.O.).

etwas nahe. Durch die Verwendung des Plurals, also »die sprachen«, wird zudem ein mehrsprachiger Prozess indiziert.

Mit dem »und« im Titel des sich anschließenden Gedichts *ozean und gedicht* (lt, 37) wird die Herstellung eines Verhältnisses zwischen beiden Bestandteilen angeregt. Während in der Darstellung des Gedichts als »lebenesser« (lt, 36) dessen Potentialität im Vordergrund stand, dient in dieser zweiten Variante eines Gedichts die Schilderung des Ozeans der Illustration seiner begrenzten Leistungsfähigkeit und Unzulänglichkeit. Dazu werden Konnotationen des Ozeans als fluider, unergründlicher, weiter, unendlicher, nicht fixierbarer Raum für den Text funktionalisiert:

> dieses gedicht wird nie den ozean
> erfassen, nie seine rieselnde gischt,
> die in pigmente zerstiebt. es wird
> immer winzig sein. […]

Die Schilderung der Dynamik des Ozeans in der unentwegten Hervorbringung unzähliger Wassertropfen, »rieselnde gischt«, und daraus resultierender vielfältiger Farbgebungen, »in pigmente zerstiebt«, dient dazu, die Unmöglichkeit seiner poetischen Erfassung herauszustellen – noch verstärkt durch das wiederholte »nie«. Das Gedicht bleibt in seinen Möglichkeiten angesichts der Unermesslichkeit des potentiell zu Erfassenden »winzig«, also eingeschränkt. Unterstrichen wird dies durch die Verwendung des Futur I, in dem die Gedankenrede des Sprechers durchgängig präsentiert ist, im Sinne des nie, auch zukünftig nicht Möglichen.

Auch die weitere choreographische Raumkonstitution über die Elemente »horizont«, »wasser«, »himmel«, »sprachverschlag«, »strand« und ihre Spezifikationen verweist, bedingt durch die explizit metapoetische Anlage des Gedichts, auf einen metaphorischen Raum zur Illustration unterschiedlicher poetologischer Aspekte. Dies ist besonders deutlich in der sich an die bereits zitierten Verse anschließenden Gedichtpassage erkennbar. Sie dient weiter der Veranschaulichung der begrenzten Leistungsfähigkeit des Gedichts und seiner Sprache als Ausdrucksmedium und führt diese Begrenztheit nun anhand einer ›versuchten‹ bzw. ›kommentierten‹ Landschaftsschilderung auch vor:

> […] die verse werden
> kinderzeichnungen gleichen, der horizont
> einem losen saum, hinter dem das wasser
> in den abgrund bricht. mit ungelenkem
> strich und zögerlich aufgetragen,
> der himmel in hellgrau oder auch grau.

Die Unzulänglichkeit bezieht sich auf die adäquate Erfassung des Wahrgenommenen und kommt etwa in der Charakterisierung der Verse als »kinderzeichnungen«, in der impliziten und wertenden Kennzeichnung des Dichtens »mit ungelenkem / strich und zögerlich aufgetragen« sowie in dem Durchspielen von Optionen, »der himmel in hellgrau oder auch grau«, zum Ausdruck. Inszeniert wird also eine noch unsicher und vorläufig wirkende Erprobung von Möglichkeiten und Alternativen in der Beschreibung und Formung des zu Erfassenden, in seiner Umsetzung in Bilder.

Im Folgenden ließe sich das Gedicht im Zusammenspiel mit dem Ich auch als (weitere) Figur deuten, es ist menschenähnlich gestaltet: es spielt, bekommt nasse Füße, beobachtet. Es scheint mit dem Ich zu interagieren. Zunächst ist ein gemeinsamer räumlicher Beobachtungsstandpunkt, »von wo aus«, etabliert:

> […] das gedicht wird sich
> an mich halten und nasse füße bekommen.
> es wird mit den krebsen spielen, sich
> hinter einen sprachverschlag flüchten,
> von wo heraus wir die wütenden wellen
> betrachten werden und die angst in den
> augen der fischer von palapitya, die uns
> bis tief in die nächte folgen wird. […]

Im Gedicht *lebenesser* agiert das Gedicht eigenständig, es hat die Kontrolle über die Verarbeitungsprozesse des Aufgenommenen, wohingegen sich das Gedicht hier am Ich zu orientieren und zunächst Schutz hinter dem »sprachverschlag« sucht. Der »sprachverschlag« suggeriert eher ein Provisorium hinsichtlich des zu Erfassenden. *Dahinter* nimmt das Gedicht gemeinsam mit dem Ich eine beobachtende Position ein und die Schilderungen des Beobachteten, der »wütenden wellen« und der »angst«, deuten auf das hin, wofür eine Sprache, eine Form zu finden ist. So führt die detaillierte Beobachtung zu einem Erkennen, zu einem besseren Verständnis der Aufgabe des zu Verarbeitenden:

> […] auf
> einmal wird das gedicht deutlicher sehen,
> die schreckensträume erkennen, die ich
> mitgebracht habe vom strand, in dem
> ich leichen vergrub, die nicht verschwinden
> wollten. […]

Die räumliche Metapher des Vergrabens, des Verbergens von Traumatischem in der Tiefe – angezeigt durch die »leichen« – deutet auf das kaum zu Bewältigende und ein Verdrängen hin. ›Erfassbarkeit‹ richtet sich also nun konkret auf die Darstellbarkeit

und Verarbeitung traumatischer Erinnerung, auf Möglichkeiten des Hervorholens und der Bewältigung dessen, was »nicht verschwinden« will.

Am Ende wird dem personifizierten Gedicht zwar eine Empathiefähigkeit zugeschrieben, jedoch bleibt offen, ob es der erst noch genauer zu begreifenden Aufgabe gewachsen und dazu fähig ist zu erkennen, was es ins Sagbare zu überführen hat. Inszeniert über eine Sprachgeste, die »worthand«, spricht ihm das Ich primär eine Geborgenheit und Kraft spendende, eine schützende Funktion zu:

> […] es wird seine worthand auf
> meine schulter legen und mich trösten.
> ich werde in seinen armen einschlafen,
> dem heulen der dunkelheit standhalten.

Immanent wird das Schreiben und Dichten also im Hinblick auf die zu verarbeitenden »schreckensträume«, die sich über das vorgeführte gemeinsame Beobachten von Gedicht und Ich sowie durch das aus der Tiefe Hervorzuholende abzeichnen, als Zuflucht entworfen. Somit dient der Raum in diesem Gedicht, im Zusammenspiel mit Ich und Gedicht, der poetologischen Selbstbefragung, der Auslotung und Illustration der Schreibaufgabe sowie der Befragung der Fähigkeit des Gedichts, diese zu bewältigen, oder der Funktion, die es dabei zu übernehmen vermag. Entfaltet wird also eine Reflexion auf das Unsagbare, die Grenzen des Sagbaren und auf die Literatur als Möglichkeit, das Unsagbare zu versprachlichen. Die Ozeanschilderung zu Beginn des Gedichts ist als Manifestation der Unerfassbarkeit und als Inszenierung der Begrenztheit dichterischer Ausdrucksmittel zu verstehen.

Das Gedicht mit dem Titel *stummes gedicht* (lt, 39) bildet den Abschluss der Gruppe *langer transit* und so endet der darin entworfene Übergang von einer Sprache hin zu einer neuen mit dieser letzten Spielart eines Gedichts, dem als ›stumm‹ qualifizierten. Die Gedankenrede des Sprechers setzt mit einer Frage ein: »ob das stumme gedicht aus der sprache / gerückt ist, wenn es mich wiegt in sein / schweigen?« Die dem Schweigen des Gedichts zugeschriebene Wiegebewegung vermittelt Geborgenheit und ist somit in seiner Wirkung auf das Ich zunächst positiv konnotiert. Mit der Frage, ob das Schweigen außerhalb der Sprache liegt, ist der Topos des Schweigens aufgerufen, eine sprachphilosophische und dichtungstheoretische Reflexion auf das Verhältnis von Sprache, Sprechen und Schweigen. Charakterisiert wird das »stumme gedicht« durch die Art seiner Bewegung im Raum, dem »zuhause« des Ich, wodurch der Eindruck einer dichterischen Selbstverständigung unterstrichen wird:

> […] es streift gedankenverloren
> durch mein zuhause, legt seine fassung

ab, hängt meine blicke als lampions auf
im herbstlichen garten, addiert abgelebte
sekunden zu ewigkeiten, in denen wir
uns entfallen. […]

Der vorgestellte Prozess des Dichtens korreliert also mit der Bewegung des Gedichts durch den Raum bzw. wird über eine räumliche Bewegung (»streift […] gedankenverloren / durch«) illustriert und semantisiert, die auch als eine zeitdehnende erscheint: »addiert abgelebte / sekunden zu ewigkeiten«. Das gedankenlose Durchstreifen vermittelt eine mit Nachdenklichkeit verknüpfte Ziellosigkeit und verbildlicht das Schweigen des Gedichts als eine spezifische Art des Erkundens. Es bildet einen starken Kontrast zu den explorativen Aktivitäten des Gedichts, dem Durchpflügen und Jagen im Gedicht »lebenesser« (lt, 36). Die vom ›stummen‹ Gedicht abgelegte »fassung« im Zuhause des Ich lässt sich als Formlosigkeit deuten, als bloße Virtualität oder auch als Befreiung von etwas. Mit der anfangs aufgeworfenen Frage, ob es »aus der sprache gerückt« sei und in dem Entfallen von Ich und Gedicht deutet sich eine Grenze des Sagbaren bzw. der Sagbarkeit an, wohl auch eine implizite Referenz auf Wittgensteins letzten Satz des *Tractatus* – »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.« (Wittgenstein: 1963: 115).

Im Anschluss verlagert sich der Fokus vom »gedicht« konkreter auf das Sprechen und das Schreiben, inszeniert als Interaktion von »sprache« und »ich« in der Hervorbringung des dichterischen Worts:

[…] kaum setze ich an zu einem
ansehnlichen satz über das Ich oder den
zustand der welt, fährt mir die sprache
über den mund, verbietet mir jedes fügsame
wort, das nicht die stille durchquert hat.
dergleichen gedichte sind sprachlos betreten,
gerichtet bloß gegen sich und mich.

Nun erscheint die Sprache als Agens und ihr Agieren, »fährt mir […] / über den mund, verbietet mir«, wird als Korrektiv zum leichtfertig und unbedacht oder (noch) nicht ausreichend durchdacht Artikulierten im Schreiben »über das Ich oder den / zustand der welt« vorgeführt. Der Sprache wird also Einfluss auf den Sprachbenutzer zugesprochen. Angesichts der konsequenten Kleinschreibung im Gedichtband *langer transit* fällt die Großschreibung von »Ich« in diesem Vers besonders ins Auge. Der auf sich selbst mit »ich« referierende Sprecher schildert in seiner Gedankenrede sein ›Ansetzen‹ in der Hervorbringung des »Ich« im Schreiben, wodurch eine Unterscheidung zwischen »ich« und »Ich« vorgenommen wird und das Dichten auch als Medium der Selbstbeobachtung (»über das Ich«) erscheint.

In der inszenierten Suche nach dem adäquaten Ausdruck und der auch in diesem Gedicht erkennbaren Reflexion auf das Unsagbare wird mit der Qualifizierung des dichterischen Worts als »wort, das […] die stille durchquert hat«, ein Erfordernis und ein anzustrebendes Ausdrucksideal aufgerufen, das ein »sprachlos« betretenes Gedicht zum Vorschein bringt. Dieses über die sinnstiftende räumliche Bewegung des Durchquerens der Stille hervorgebrachte, dem Schweigen entspringende »wort« – es erinnert an das »erschwiegene Wort« von Paul Celan aus *Argumentum e Silentio* (Celan 1955: 62) –, bringt also eine spezifische Qualität der Rede bzw. des Sprechens hervor und ist als Gegenstück zum »fügsame[n] / wort« bestimmt, das nicht nur Ungenügen, sondern auch Vorstellungen von äußerer Beeinflussung oder Folgsamkeit evoziert.

4.2.4 Fazit: Die Vielgestaltigkeit dar- und hergestellter Räume in den Gedichten

Die Analysen der drei Gedichtgruppen lassen, teils in Überlagerungen, ein breites Spektrum an Raumkategorien – konkret, imaginiert, metaphorisch, metapoetisch – und räumlichen Bezugsfeldern sowie vielfältige Funktionalisierungen von Raum erkennen. Die Ergebnisse werden im Folgenden nach Gruppen zusammengefasst.

beinah nach hause

Eine vordergründige Gemeinsamkeit der Gedichte der Gruppe *beinah nach hause* ist, dass darin die Räume – mit einer Ausnahme – referentiell durch Toponyme konstituiert sind und sie somit auf außertextuelle, real existierende Orte mit unterschiedlich hohem Bekanntheitsgrad verweisen. Die Arten und Intensitäten bzw. graduellen Ausprägungen dieser Bezugnahmen variieren in Abhängigkeit von dem Konnotationsparadigma der ausgewählten Räume und der jeweils dominanten Funktionalisierung des Raums und seiner Elemente. In den meisten Gedichten dieser Gruppe dient der Raum im sinnstiftenden Zusammenspiel mit den Figuren und in unterschiedlichen Nuancierungen der Selbstauslotung oder auch der Auslotung von Beziehungsverhältnissen – und zwar im Zusammenspiel mit einem »ich« oder einem »ich« als Teil eines »wir« oder mit einem »ich« und einem »du«. So ist z. B. der Raum im Gedicht *piran* über die Nennung des Ortsnamens im Titel referentiell konkretisiert, jedoch verdeutlichen seine choreographische Konstitution über den Garten, der hier als Symbol für die selbst erzeugte Welt der Dichter aufgerufen wird, und seine märchenhafte atmosphärische Spezifikation, dass er im Zusammenspiel mit dem Ich primär für eine poetologische Selbstverständigung funktionalisiert wird. Im Gedicht *trieste trst triest* werden zur referentiellen Raumkonstitution zwar über das Toponym hinaus auch prototypische Elemente des realweltlichen Pendants der Stadt abgerufen, aber die sowohl aus der Überschau geschilderte wie auch (imaginativ) durchwanderte und erinnerte Stadt wird vor allem zur Projektionsfläche für ein

Ich, das sich über seine Erinnerungen und mit seiner Sprache an ihr ausrichtet. Dies deutet sich bereits in der (persönlichen) Ansprache der Stadt an, die im Text in ihrer Polyphonie sowie in ihrer wechselvollen Geschichte mit einer Akzentuierung der sprachen- und machtpolitischen Aspekte evoziert und zur Stadt der Grenze und, intertextuell, zur Stadt der Literatur ausgestaltet wird. Im Gedicht *ein sommertag über dem jaunfeld* richtet sich die Selbstauslotung hingegen, in ihrer sozialen und kulturellen Dimension, auf das Sprecher-Ich als Teil einer Gruppe und verbindet sich mit einer poetologischen Dimension. Die Raumschilderung, der in den Himmel *über* dem »jaunfeld« gerichtete Blick, dient der Illustration einer auf die Gruppe bezogenen gedanklichen Spurensuche, die zugleich als Befragung und Überprüfung der eigenen Ausdrucksmittel des Ich hinsichtlich des Erfassten und Erfassbaren vorgeführt wird. Das abrufbare Konnotationsparadigma zu »jaunfeld« liefert vor allem Hinweise auf das »wir«, von dem die Rede ist. Im Gedicht *košuta* ist die Referenz auf den in der realen Geographie zu lokalisierenden Berg im titelgebenden Toponym womöglich aufgrund seiner Lage auf der Grenze für den Text relevant, jedoch wird vor allem der Topos des Bergs als Monument der Selbsterkenntnis im Text gestaltet. Die Elemente der Berglandschaft werden in ihrer sinnlichen Wahrnehmungsschilderung durch den Sprecher, ein Erlebnis-Ich, zum Medium einer Selbstbefragung und momentanen, über Lichtmetaphorik inszenierten Selbsterkenntnis.

Die Gedichte, in denen ein »ich« und ein »du« vorkommen – explizit als Paar markiert oder auch verrätselt in ihrem Verhältnis zueinander – lassen sich als Beziehungsräume bezeichnen. Diesen Gedichten ist gemeinsam, dass in ihnen dem Element des Wassers eine wichtige Funktion und Bedeutung zukommt. In *komen* verschwimmen durch eine Dynamisierung des Zierteichs in der Erinnerungsschilderung an einen gemeinsam verlebten Tag die Grenzen zwischen den Betrachtenden und dem Betrachtetem. Das als Paar gekennzeichnete »wir«, das erstarrt auf einer Steinbank sitzt, wird von dem ihnen zum Hals steigenden Zierteich umschlossen und somit scheinbar zu einem Teil des zuvor betrachteten Bildes – oder gerade selbst zu einem poetischen Bild. Mit der abschließenden Anspielung auf die literarische Verarbeitung des geschilderten Tages wird die Diegese spielerisch transzendiert, indem die Figuren schließlich selbst vor »diesem« Schlussvers sitzen – und »eine nachtigall« darauf. Im Gedicht *lagune bei grado* werden die Raumschilderungen durch ein Sprecher-Ich – die eines Gangs in die Lagune und die der Lagune selbst – immer deutlicher zu inneren Topographien. In Verbindung mit verwirrenden, sich ständig zu verschieben scheinenden Verhältnissen von einem »ich« und einem »du« wird durch das fluide Bild der Lagune ein spezifischer Selbstentwurf vermittelt. Stimmig ist also, dass die referentielle Konkretisierung »grado« im Titel durch die Präposition »bei«, also durch die unbestimmte Angabe der Lage der Lagune bereits abgeschwächt wird. Im Gedicht *venezia* hingegen wird das Konnotationspotential der über ihren Namen bereits im Titel aufgerufenen Stadt, ihr prägendes Image, relativ weitreichend im und für den Text funktionalisiert, obgleich

zur referentiellen Raumkonstitution kaum prototypische Elemente herangezogen werden. Ausgehend von der Bezeichnung »fischestadt« folgt die Raumdarstellung den Semantiken von Angeln und Fang und Gefangensein. Sie ermöglicht zwei unterschiedliche Hypothesen zur Funktionalisierung des Raums im Zusammenwirken mit den Figuren, die in der Analyse durchgespielt wurden. Eine Besonderheit hinsichtlich der Perspektivierung des Raums ist, dass darin unterschiedliche Raumeindrücke und -präferenzen des »ich« und des »du« in zitierter Rede, in der Wiedergabe eines Figurendialogs präsentiert werden. Diese charakterisieren die beiden Figuren und können darüber hinaus Aufschluss über ihre Beziehung geben. Zentral ist das Element der Lagune. Das Übergreifen ihres Wassers auf die Betrachtenden indiziert und illustriert in diesem Gedicht eine spezifische Beziehung zu der Stadt – welcher Art ist mehrdeutig. Spielerisch werden sie dadurch selbst zu fischartigen Wesen dieser »fischestadt« und gelangen zu der Einsicht, dem »ort ins netz gegangen« zu sein. Ob sich diese Erkenntnis auf das Gefangengenommen-Sein von der Stadt im Sinne der Faszination bezieht oder aber auf das »reden über uns« im Zusammenhang mit dem ebenfalls angespielten Venedig-Topos des Verfalls, ist der Deutung aufgegeben und von der jeweiligen Zusammenfügung der raum- und figurenbezogenen Informationen abhängig.

Teil dieser Gruppe sind zudem Gedichte, deren Räume zwar auch referentiell durch Ortsnamen konkretisiert sind, die aber auf weitgehend unbekannte und semantisch kaum vorbesetzte Orte verweisen. Aufgrund ihrer Darstellungen können sie als Räume des Verschwindens charakterisiert werden. Gemeinsam ist ihnen, dass sie das Verschwinden und Verschwundene imaginieren, erinnern, kurzzeitig wieder hervorholen und erzählen. Ihre choreographische Konstitution entspinnt sich in zwei Gedichten jeweils ausgehend von einem zentralen, ebenfalls bereits im Titel genannten Raumelement – den *heuhütten in laze* und der *karstweide bei col* –, das zum Auslöser und Gegenstand von Imaginationen und Erzählungen ihrer Vergangenheit und ihrer Geschichte(n) wird. Hier werden also gerade die Abgeschiedenheit, der geringe Bekanntheitsgrad der realweltlichen Pendants mit ihren topographischen Besonderheiten und ihre schwache semantische Präfiguration in der Raumdarstellung produktiv. Dass diese Gedichte im Rahmen eines künstlerischen Projekts, dem *Atlas der besonderen Orte*, entstanden sind mit dem Auftrag, die Eindrücke an diesen Orten literarisch zu verarbeiten, manifestiert sich in den Gedichten. In ihnen lenkt das Personalpronomen »ich«, jeweils zu Beginn oder am Ende des Gedichts, die Aufmerksamkeit auf den Sprecher, der den Eindruck artikuliert, in eine andere Zeit versetzt zu sein oder beinahe selbst in den geschilderten Raum und die imaginierte Geschichte hineingezogen zu werden. In den Gedichten *karstweide bei col* und *goče return* ist zudem eine Dynamisierung des Raums durch Schilderungen seiner Naturelemente und Naturkräfte – »wiesenwirbel«, »lichtlawinen«, »lichtböe« – erkennbar, die zu Hauptakteuren werden und der symbolischen Veranschaulichung von Wandel und Vergänglichkeit dienen. Im Gedicht *goče return*

wird zudem ein spezifisches Wissen über den realen Ort und seine Umgebung in poetische Bilder umgesetzt, wodurch die Raumschilderung, gerade wenn diese Referenzen nicht vom Leser aufzulösen sind, eine Wirkung des Geheimnisvollen entfalten kann. Das Gedicht *grenzländer* sticht besonders heraus, denn es evoziert einen Raum, der weder durch ein Toponym im Titel noch über metonymische Teilelemente referentiell konkretisiert ist, wodurch ihm eine weitreichendere Bedeutung zukommt. Grenzen werden darin als geographisch-politische Entität aufgerufen und Prozesse wechselnder Grenzziehungen in ihren Auswirkungen für die an die Peripherie geglittenen Dörfer, ihre Bewohner und ihre Sprache geschildert, und zwar primär als Gewalterfahrungen. Die Grenzländer deuten auf die erlittene Geschichte hin, die ihnen noch eingeschrieben ist. Durch verschiedene Techniken, etwa einen Tempuswechsel, werden die erzählte Vergangenheit der »grenzländer« und eine Gegenwart ihres Betretens ineinander überblendet. Die sich anschließenden Schilderungen weiterer Grenzgänge in ein Nachbarland durch ein Sprecher-Ich sind als Suche nach mündlichen Erinnerungserzählungen und als (sprachliche) Spurensuche gestaltet.

karantanien

Mit seinem Titel *karantanien* referiert der Gedichtzyklus insofern auf einen besonderen Raum, als er sich nur über jeweilige Einschätzungen der archäologischen und historischen Quellen rekonstruieren lässt, zudem mythenbehaftet ist und unterschiedlichen Gruppen für einen identitätsstiftenden Vergangenheitsbezug dient, wodurch auch Erinnerungskonkurrenzen entstehen (können). Das ist die Grundlage für seine Konfiguration im Zyklus *karantanien*, in dem der Mythos Karantanien auch noch mit dem der Sprache verflochten wird. Raum wird in diesem Zyklus für die Erinnerungsinszenierung als Identitätsverhandlung funktionalisiert. Das komplex präfigurierte Karantanien wird durch eine Vielzahl geschickt verknüpfter außer- und intertextueller Referenzen auf historische Quellen, Sagen, Legenden und Diskurse zu einem sprach- und gruppenbezogenen Erinnerungsraum aus- und umgestaltet. Durch den Einsatz spezifischer, in der Analyse herausgearbeiteter Strategien werden zudem die Mechanismen und Funktionen kollektiver Gedächtnisbildung vorgeführt: das *doing memory* wird zu einem *doing identity*. Erzählt wird mal heterodiegetisch, mal kollektiv, ohne dass klar zu fassen wäre, wer eigentlich spricht. Der Zyklus beginnt mit einer Erzählung von Ursprung, Anfang und Herkunft, deren Anfangspunkt jedoch durch die Raumdarstellung verunklart wird, etwa durch die Schilderung der Raumelemente als fluide und veränderlich, wodurch auch die relationalen Angaben im kartographisch wirkenden Erzählen als unzuverlässig erscheinen. Der Effekt kartographischen Schreibens ergibt sich konkret durch die implizite Referenz auf einen Ausschnitt einer außertextuellen Karte, auf die *Weltkarte des Ravennaten*. Dieser Ausschnitt wird in Form einer Verortung versprachlicht und in bildliche Rede übersetzt. Kollektiv (»wir«) erzählt, führt das zweite Gedicht den

Versuch einer Gruppe vor, sich ein kollektives Gedächtnis zu schaffen, und zwar erstens durch das gemeinsame Erinnern an Helden und zweitens durch Sprache. Dieser Prozess wird durch den Einsatz von Komik in der Aufzählung und Vorführung namenlos bleibender Figuren – »der erste«, »der zweite«, »der dritte – gebrochen und somit als Konstruktion ausgestellt. Die Figuren werden intertextuell, vor allem durch Anspielungen auf frühe Quellen der slowenischen Sprache, ausgestaltet bzw. zu Erinnerungsfiguren gemacht. Daran schließt im dritten Gedicht die wieder heterodiegetische Erzählung der Herstellung eines mythisch anmutenden Sprachlands über die symbolischen, raumschaffenden und -aneignenden Praktiken der nun explizit als »slowenen« bezeichneten Figuren an. Diese Umgangsweisen mit dem Raum werden über die Kontrastierung mit kriegerischen Handlungen anderer, unbestimmt bleibender Figuren als friedlich markiert und implizit bewertet. Darüber hinaus wird die sich herausbildende Sprache ambig dargestellt, als bedeutsam für die Gruppe und als bedroht. Den Abschluss bildet die Erzählung ihrer »verwehrten« Sprache, die von zahlreichen Anspielungen auf die jüngere Geschichte Kärntens, insbesondere auf den Sprachenkonflikt, durchzogen ist. Sie werden vor allem in Form von Diskurzitaten durch den Erzähler eingespielt. Das Raumkonstrukt *karantanien* erfährt und erlaubt also eine vielfältige Anreicherung, mit Hilfe der historischen Anspielungen kann es auch mit Temporalität verbunden werden und schließlich eine sprachenpolitische Dimension entfalten.

langer transit

Auf der Grundlage ihrer Anordnung, vielfacher innertextueller Verweise und raummetaphorischer Verbindungen wurde für die Gedichte dieser dritten Gruppe eine Choreographie des darin identifizierbaren Sprachwechsels in Stadien des Übergangs von ›alter‹ hin zu ›neuer‹ Sprache herausgearbeitet. Raum erscheint in diesen Gedichten vorwiegend in metaphorischen Bedeutungsbeziehungen, etwa zur Auslotung eines Sprachverhältnisses im Gedicht *haus der alten sprache* oder eben zur Verbildlichung des sprachlichen Übergangs, primär in der Raummetapher des Übersetzens, die sich über mehrere Gedichte hinweg verfolgen lässt: als Reflexion auf den Übergang im Sinne eines räumlichen Wechsels von einer Seite auf die andere im Gedicht *übersetzen*, als Antizipation einer Ankunft am »ufer des neulands« in *transit* sowie als tatsächliches Eintreffen im Gedicht *alles trifft ein mit dem wort, in dem*. In diesen drei Gedichten rückt die Grenze als Schwellen- und Übergangsraum in den Fokus der Darstellung. Im Gedicht *übersetzen* ist sie explizit als »zone« und »fluss« bezeichnet und in ein Bild der Zwischenräumlichkeit umgesetzt: ein Raum zwischen den Sprachen, den es beim Wechsel von einer Sprache hin zu einer anderen zu durchqueren gilt. In *transit* ist sie raummetaphorisch als »ufer« und »küste« ausgestaltet.

Darüber hinaus lassen sich in dieser Gruppe imaginierte, nur in der subjektiven Vorstellung eines Ich existierende und entstehende Räume ausmachen, in de-

ren Schilderung je spezifische Sprachvorstellungen zum Ausdruck kommen. Im Gedicht *home* wird der imaginierte Raum im Modus der Erinnerung als projizierter Ort eingeblendet, der in der figuralen Wahrnehmungsschilderung einer Sprachphantasie wiederum zum Sehnsuchtsort wird. Auf einen weiteren imaginierten Raum, den im Gedicht *träumende sprache,* deutet bereits sein Titel hin. Der darin von einem Ich imaginativ über ein »land« hervorgebrachte Wunschsprachraum ist als Utopie zu kennzeichnen. In der Modalität des Träumens entfaltet das Gedicht eine Vorstellung von entgrenzter, selbstbestimmter Sprache. Auf den außertextuellen Raum bezogen bleibt jedoch auch dieser Raumentwurf durch den Einsatz von Diskurszitaten, durch zitierte Elemente aus sprachenpolitischen Diskursen, sodass der konstituierte Raum auch als Gegenraum erscheint.

Eine weitere Teilgruppe bilden die in die Choreographie des sprachlichen Übergangs eingeschobenen Gedichte, in denen mit Wasser verbundene Gedächtnislandschaften als Erinnerungsräume entfaltet und als Spurensuche realisiert werden: auf der Suche nach sich selbst und kultureller Selbstverortung durch den Blick in den *ljubljanica gedächtnisfluss*, der diesen Verortungsversuch durch sein eigentümliches Fließverhalten unterläuft und dadurch offen hält, der Menschheit auf der Spur durch das im Moor geborgene, unvermittelt wieder »vor unsere Augen« getriebene Floß in *barje*, und dem Verbleib des im Krieg gefallenen und „zum / finstersten wasser" gesunkenen Großvaters imaginativ und spekulativ nachspürend im Gedicht *die flucht meines großvaters aus dem schwarzen meer*. Es führt den Rekonstruktionsversuch seiner (Toten-)Reise über mögliche Strömungsverläufe durch unterschiedliche Gewässer vor – vielleicht bis nach Hause.

Und schließlich kommen in dieser Gruppe als metapoetisch zu bezeichnende Räume vor, in denen die Raumdarstellungen ausschließlich für die Poetologie funktionalisiert werden. Darin dienen räumliche und zeitliche Gedächtnismetaphern, wie die des Lebensjahre vertilgenden Gedichtbauchs in *lebenesser*, Raumschilderungen, wie die des fluiden Ozeans in *ozean und gedicht*, sowie räumliche Bewegungsformen, wie die des Durchquerens der Stille in *stummes gedicht,* der Ver(sinn)bildlichung des Dichtungsprozesses, der sprachphilosophischen Reflexion sowie der Erprobung der Leistungsfähigkeit von Sprache und Gedicht als Ausdrucksmedien in der Hervorbringung spezifischer Erfahrungen und Erinnerungen.

5. Zusammenführung der Ergebnisse: Eine raumbezogene Poetik der Sprachlichkeit

Wie verhalten sich die über den doppelten Zugang gewonnenen Erkenntnisse zur Poetik von Maja Haderlap zueinander? Wo gibt es Schnittstellen zwischen den autorpoetischen Selbstdeutungen und Positionierungen einerseits und den Raumdarstellungen in den Gedichten andererseits? Welche Unterschiede in den Äußerungsformen sind bemerkbar? Worauf sind diese möglicherweise zurückzuführen?

Die Versuchung, das eine mit dem anderen zu identifizieren, ist im Fall von Maja Haderlap groß, weil sie ihre Schreibpositionen in enger Verknüpfung von Werk und eigener (Sprach-)Biographie entwirft. Jedoch ist sie auch darum bemüht, einer rein autobiographischen und identifikatorischen Lesart ihrer literarischen Texte entgegenzuwirken. Dass dies eine Gratwanderung ist, spiegelt sich auch in der Rezeption. So schreibt z.B. Pesnel (2019: 153) in seinem Artikel:

> »[…] die Sammlung *langer transit* hat eindeutig autobiografischen oder zumindest autofiktionalen Charakter (man sollte eher sagen: sprachbiografischen Charakter): Es wird darin die Abwendung von der slowenischen Sprache und die Hinwendung zur deutschen Sprache geschildert, ein sprachlich-poetischer Werdegang – eine Verwandlung.«

Zur Untermauerung seiner Einschätzung verweist Pesnel in einer Fußnote auf einige der auch in dieser Studie untersuchten Reden von Haderlap. Nun kommt aber in der Gedichtgruppe *langer transit*, die tatsächlich einen Übergang von einer Sprache hin zu einer anderen raummetaphorisch gestaltet, Sprache gar nicht als ›slowenische‹ Sprache oder als ›deutsche‹ Sprache vor. – Also erst einmal nicht als »a named language«, ein Konstrukt definiert »by the social, political or ethnic affiliation of its speakers.« (Otheguy/García/Reid 2015: 286) Vielmehr erscheint sie darin, wie am Gedichttitel *haus der alten sprache* (lt, 27) erkennbar, vage als alte Sprache oder auch als neue Sprache, so in der Formulierung »im licht der neuen sprache« im Gedicht *übersetzen* (lt, 30), oder einfach als »die sprache«, wie im Gedicht *home* (lt, 28), oder als »meine kleine sprache« in der projektiven Wunschsprachvorstellung im Gedicht *träumende Sprache* (lt, 29). In *transit* ist hingegen vom Ablegen der »mutterspra-

che« (lt, 34) die Rede, ohne diese zu benennen. Explizit als Sprache der »slowenen« kommt sie in den untersuchten Gedichten ausschließlich im Zyklus *karantanien* vor, zunächst im Zusammenhang mit dem als mythisch dargestellten, von den »slowenen« über ihre sprachbezogenen Praktiken selbst hergestellten »land« (lt, 23), dann als »bewehrte, verwehrte sprache« (lt, 24) in außertextueller Anspielung auf historische und sprachenpolitische Zusammenhänge in Kärnten. Sprache wird also in den Gedichten in unterschiedlichen Facetten eingespielt, auch angespielt, ausgelotet und vorgeführt. Darüber hinaus wird sie in ihren unterschiedlichen Funktionen und Möglichkeiten in den Blick genommen – so etwa als Mittel der kollektiven raumbezogenen Identitätsbildung, bezeichnenderweise wieder im Zyklus *karantanien*, der diesen Prozess als Erinnerungsperformance ausstellt, oder in der Beleuchtung ihrer poetischen Potentialität in den Meta-Gedichten der Gruppe *langer transit*. Somit ist darauf zu achten, nicht zu verengen und zu vereindeutigen, was die Gedichte öffnen und offen halten (können).

Zur Vermeidung einer solchen Engführung bietet sich ein Vergleich an. Was unterscheidet z. B. die Gestaltung des Sprachwechsels in den Gedichten von seiner Thematisierung in den Reden? Neben diesem zentralen Aspekt wird zur Erhellung der Bezüge noch ein weiterer herangezogen, dem ebenfalls ein hoher Stellenwert zukommt. Die in den Epitexten von Maja Haderlap selbst konstatierte und reflektierte Determiniertheit durch *den* Ort wird in Beziehung gesetzt zu den über explizit bezeichnete Orte evozierten Raumdarstellungen in ihren Gedichten.

Der Sprachwechsel in den Epitexten – der Übergang von einer Sprache hin zu einer anderen in seiner raumpoetischen Umsetzung

Warum der literarische Sprachwechsel in allen untersuchten Epitexten von Maja Haderlap ein wiederkehrendes Thema ist, konnte in dieser Studie anhand der Rahmenbedingungen ihres Schreibens aufgeklärt werden. Es scheint oder schien für Maja Haderlap beinahe unmöglich, sich *nicht* dazu zu äußern. Die herausgestellten Gründe sind vielgestaltig. Sie reichen von dem noch immer als Strukturierungsprinzip sowie im Sprachdenken wirksamen *monolingual paradigm* und der damit verknüpften Normalitätserwartung des Schreibens in einer Sprache, der Muttersprache, über sprachideologisch geleitete Vorstellungen der Legitimität von Sprecher:innen einer Sprache sowie die Nachwirkungen monolingualer und nationalkultureller Denkmuster in literarischen Institutionen bis hin zu Maja Haderlaps Eingebundenheit in die Entwicklungen der slowenischen Literatur in Kärnten. Im Kontext dieser Literatur spielt(e) wiederum eine Rolle, welche Sprache die legitime für das Schreiben über bestimmte Erfahrungen ist – die Sprachenfrage war historisch, sozial und politisch heikel, auch ideologisch aufgeladen und ist es mitunter auch noch. So hatte sich Maja Haderlap wiederholt dem Vorwurf der Assimilation

zu stellen wie auch der Ambivalenz im Hinblick auf ihre Rolle als »Fürsprecherin« (IW, 64) der Kärntner Slowen:innen, die von der einen Seite von ihr erwartet und die ihr zum Teil von der anderen Seite eben aufgrund ihres Wechsels der Literatursprache abgesprochen wurde. Wenngleich sich in den Literatursystemen langsam Veränderungen abzeichnen, etwa im Hinblick auf die Zuordnung von Autor:innen und Werken allein nach dem »Kriterium der Schaffenssprache« (Kohl u.a. 2021: 152), zählt die Frage nach ihrem Sprachwechsel oder die Frage, warum sie auf Deutsch und nicht auf Slowenisch schreibt, bis heute zu den am häufigsten an Maja Haderlap gerichteten Fragen im Rahmen öffentlicher Veranstaltungen. Vor diesem Hintergrund scheint es nur konsequent, dass sie selbst ihre Reden auch für Stellungnahmen nutzt. Zugleich ist das in ihrer Poetikvorlesung artikulierte Gefühl, dem Publikum oder den Leserinnen und Lesern oder auch sich selbst immer etwas erklären zu müssen, auch auf die eingenommene wie zugeschriebene Rolle als öffentliche, engagierte Schriftstellerin zurückzuführen.

In der Auslotung möglicher Bezüge zwischen Epitexten und Gedichten ist auch zu berücksichtigen, dass die Art und Weise des Sprechens über den Sprachwechsel im Falle der Epitexte wesentlich durch den Kontext und das Format mitbestimmt ist, in dem dieses Sprechen stattfindet. Wenig überraschend ist, dass Maja Haderlap gerade das Format der Klagenfurter Rede zur Literatur nutzt, um sich in grundsätzlicher Weise zum Phänomen des Sprachwechsels im Spiegel des deutschsprachigen Literaturbetriebs zu äußern und sich dazu zu positionieren. Sie ergreift die Gelegenheit, dieses Phänomen durch den Einbezug anderer ›Sprachwechsler:innen‹ unter den Bachmannpreisträger:innen in einen breiteren Kontext zu stellen, überdies ihre eigene Sprachwahlentscheidung vor dem Hintergrund lokaler Bedingtheiten zu erklären und sich angesichts der Kritik von unterschiedlichen Seiten zu verteidigen. Darüber hinaus nutzt sie ihre Rede aber auch, um die sich hinter den Fragen nach ihrem Sprachwechsel verbergenden unhinterfragten, oft unbewussten Vorannahmen offenzulegen und so der Reflexion zugänglich zu machen. Wie ausgeführt, mündet ihr diesbezüglich oft stark aus der Defensive erfolgendes Sprechen in der Klagenfurter Rede zur Literatur in die Formulierung ihres Anliegens als Schriftstellerin, einen Teil »des hegemonialen Sprachbesitzes« (LS, 24) an sich zu reißen. Mit diesen Worten referiert sie auf die (symbolische) Dominanz, die der Vorstellung von Sprachbesitz bzw. den dahinter liegenden, Ein- und Ausschlüsse produzierenden Sprachideologien innewohnt. In ihrer Poetikvorlesung kehrt sie hingegen, ebenfalls dem Format entsprechend, stärker die poetologischen Aspekte des Wechsels in eine andere Literatursprache hervor. Sie beschreibt z.B. die Überführung der gehörten Erinnerungserzählungen von Menschen mit »einem eigenen Tonfall« (IW, 58) in eine andere Sprache als Übersetzungsprozess. Des Weiteren erläutert sie die Herausforderung, eine kollektive, in einer bestimmten Sprache aufgehobene Erfahrung in eine andere zu transferieren. Ein deutlicher Bezug zu diesen poetologischen, den Sprachwechsel betreffenden Überlegungen ist in dem Gedicht *übersetzen* (lt, 30) er-

kennbar, in dem ein Raum zwischen den Sprachen als Fluss imaginiert wird, der Wörter aufnimmt und verwandelt. Die auch darin befragte Übertragbarkeit von Gedächtnisinhalten im Übergang von einer Sprache hin zu einer anderen ist umgesetzt in das Bild der Sätze, die zum Durchqueren dieses fluiden Raums »schwimmen lernen« müssen, um »das gedächtnis nicht [zu] verlieren, das in ihren / körpern nistet« (lt, 30). In der ebenfalls in diesem Gedicht aufgeworfenen Frage nach dem Verhältnis der Sprachen des Ich zueinander *nach* dem *Über*setzen klingt sowohl die hierarchische Beziehung von Sprachen als auch ihre potentielle Anziehungskraft an: »wird sie kriechen / lernen müssen oder aufrecht gehen? / weiß die sprache eine andere an sich zu ziehen / oder nur von sich zu weisen?« (Ebd.) In der Rede des Sprechers bleiben solche, der Reflexion des sprachlichen Übergangs dienenden Fragen offen. Die über das »oder« in der Frage präsentierten Alternativen spielen wiederum auch in den Epitexten eine Rolle. Maja Haderlap bringt sie darin über die Stilisierungen ihres Schreibens in beiden Sprachen zum Ausdruck: Die Trennung der Sprachen spiegelt sich im Essay *Meine Sprache*, die Betonung der Anziehungskraft zwischen ihnen in ihrer Poetikvorlesung *Das Ich im Wir*. Rückblickend stellt Haderlap dies in ihrer Vorlesung als Entwicklung dar: von dem Erleben ihrer literarischen Zweisprachigkeit als »Ringen zwischen meinen Sprachen« (IW, 52) hin zum »gepaarten Sprachkörper« und dem Wissen »um ihre subtile Anziehungskraft« (IW, 66) – wenn auch mit dem Korrektiv, »das Deutsche« dürfe »nie vorlaut werden« (IW, 65).

Es gibt also deutliche Bezüge. Aber was genau zeichnet die Darstellung des Sprachwechsels im Medium der Literatur, in den Gedichten gegenüber seiner Thematisierung in den Epitexten aus? Seine übersetzungsmetaphorische Gestaltung in einer Choreographie des Übergangs konnte in den Analysen über die zahlreichen innertextuellen Verweise innerhalb der Gruppe *langer transit* herausgestellt werden. Zudem ist in jedem einzelnen Gedicht dieser Gruppe, zumeist bereits im Titel, ein Raum oder ein Raumelement explizit bezeichnet und im Text ausgestaltet: ein Haus im Gedicht *haus der alten sprache*, ein aufgerufenes Konzept in *home*, ein Land in *träumende sprache*, eine Grenze als Fluss und Zone in *übersetzen*, wieder ein Fluss, diesmal als *ljubljanica gedächtnisfluss*, das Moor in *barje*, Gewässer unterschiedlicher Art in *die flucht meines großvaters aus dem schwarzen meer*, das Ufer des Neulands als Sinnbild des antizipierten und tatsächlichen Ankommens in *transit* sowie in *alles trifft ein mit dem wort, in dem*. In den Metagedichten ist es der Bauch als Körper in *lebenesser*, sind es die Elemente Ozean und Strand in *ozean und gedicht*, sind es die räumlichen, dem Gedicht selbst zugeschriebenen Bewegungsformen wie das Durchstreifen des Zuhauses in *stummes gedicht*. Vorwiegend ist ein autodiegetisches Sprecher-Ich erkennbar, im Gedicht *transit*, der Prophezeiung hinsichtlich des Ablegens der »muttersprache« (lt, 34), ist es bezeichnenderweise eine Selbstansprache, im Gedicht *übersetzen* eine Gedankenrede, ein (selbst-)reflexives Sprechen in Frageform. Bestimmen lassen sich die Räume als imaginierte, in der Vorstellung aufgerufene Räume, in *home* auch als projizierter Ort. Vorwiegend kommen me-

taphorische Räume zur Illustration dieses Übergangs vor, in den Meta-Gedichten explizit metapoetische Räume zur Ver(sinn)bildlichung des Dichtungsprozesses oder des Gedichts selbst in der Reflexion und Überprüfung seiner Leistungsfähigkeit. Dies alles erfolgt variantenreich in je unterschiedlichen Modi: im Modus der Erinnerung, der Sehnsucht und des Träumens, im Modus der Reflexion oder auch der Vorhersage. Auf diese Weise wird der Sprachwechsel in seiner poetischen Umsetzung zu einem äußerst komplexen Prozess. Dieser ist als diffizil, herausfordernd, als nicht linear und nicht widerspruchsfrei markiert, etwa durch die Bewegung des Aufbruchs, der im unentwegten Kreisen verbleibt im Gedicht *haus der alten sprache* (lt, 27), und durch ein Irritiertsein, wie es sich im Bild der verstört irrenden Bienen in den verlassenen Fluren dieses alten Sprachhauses spiegelt. Begleitet ist der Prozess von Phantasien einer unversehrten Sprache (*home*, lt, 28) und der Sehnsucht nach grenzenloser Sprache (*träumende sprache*, lt, 29). Die auf ihn bezogenen Reflexionen betreffen vor allem den Wagnischarakter des Übergangs, also mögliche Folgen und Verluste (*übersetzen*, lt, 30). Er ist zudem als erforderliche Neuausrichtung (*transit*, lt, 34) und in dieser Hinsicht durch Ambivalenz gekennzeichnet – so in der geschilderten Ankunft in neuer Sprache gleichermaßen als Selbsterweiterung und als Verlust, zudem als mühevoller Neuanfang im Schreiben (*alles trifft ein mit dem wort, in dem*, lt 35). Die poetische Umsetzung ermöglicht also, so ließe sich festhalten, eine vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Sprachwechsel jenseits des Erklärungszwangs und der rigiden Annahmen über Sprache, die sich hinter seiner vermeintlichen Erklärungsbedürftigkeit in jeweiligen öffentlichen Kontexten verbergen. Hier bietet die Lyrik Maja Haderlap also offensichtlich den Spiel- und Freiraum, um unterschiedliche Bilder und Szenen zu entwerfen und zu erproben, die nicht ineinander aufgehen, sich nicht zu einem klaren und eindeutigen Bild zusammensetzen (müssen), sondern einander offen kommentieren.

Weitere Bezüge zwischen den sprachbiographischen Erzählungen, den rezeptionssteuernden Kommentierungen und Deutungen der eigenen Werke in den Epitexten und den Raumdarstellungen in den Gedichten lassen sich an der Semantisierung des Hauses im Gedicht *haus der alten sprache* (lt, 27) durchspielen. Zieht man die sprachbiographischen Selbstdarstellungen als »subsidiäre[n] Referenzbereich« (Krusche 1990: 120) heran, kann man in dieses alte Sprachhaus Vieles hineinlesen. An diesem Beispiel lässt sich also die Gratwanderung zwischen Erhellung und Engführung aufzeigen. So wäre es möglich, die Darstellung des Hauses im Gedicht als klar umgrenzter Innenraum und vor allem den Vers »die sprache / fesselte mich an die welt« zu relationieren mit dem von Haderlap geschilderten Aufwachsen in Lepena auf einem Bauernhof »in einer abgeschlossen Welt« (MS, 10). Oder auch mit der von der Großmutter mit Bedeutungen aus der Vergangenheit markierten kindlichen *Sprach*welt als »Gefängnis, aus dem ich mich hinauszuträumte« (MS, 11). Parallelen sind ebenfalls erkennbar zu Maja Haderlaps Kommentierung ihres ersten Ge-

dichtbands *Žalik pesmi*, zu der Bindung des Ich an die »Herkunftswelt« durch ein »sprachliche[s] Band«, das die Bemühungen, »die Enge und ihre prägenden Traditionen hinter sich zu lassen«, in Spannung hält (IW, 45). – Im Gedicht *haus der alten sprache* ist die Formulierung »biss ich sie durch« rückbezogen auf die das Ich »an die welt« fesselnde Sprache (lt, 27). Das Ende des Gedichts kann zudem als eine Variante bzw. Modifikation der von Maja Haderlap mehrfach in den analysierten Epitexten als bestimmend für ihr Schreiben ausgewiesenen Bewegung von Weggehen und Zurückkommen aufgefasst werden. Es setzt eine Spannung *zwischen* diesen Bewegungen ins Bild: »zuletzt brach / ich auf. das verlassene folgte mir. / es ist am ziel angekommen, / während ich unentwegt kreise.« (Ebd.) Hier könnte man den Faden aufnehmen, den Maja Haderlap selbst in ihrer Poetikvorlesung mit dem chronologischen, eine Entwicklung nahelegenden und deutenden Blick auf ihr Werk spinnt. Darin kommentiert sie weiter, die Gedichte in ihrem ersten Gedichtband *Žalik pesmi* sprächen nicht vom Aufbruch, sondern vom Zögern (IW, 45). Insofern ließe sich das Ende des Gedichts *haus der alten sprache* aus ihrem zuletzt erschienenen Gedichtband als eine Weiterentwicklung auffassen, da es eben einen Auf- und Ausbruch ins Bild setzt, dabei die Möglichkeit eines Ankommens in der Schwebe hält.

Die semantische Spezifizierung – »von der schmähung erstürmten kammern« (lt, 27) – des häuslichen Interieurs im Gedicht *haus der alten sprache* erlaubt eine historisch-politische wie auch eine persönlich-sprachbiographische Kontextualisierung. Speziell die Formulierung »erstürmten« ist stark assoziiert mit der »Zeit des Ortstafelsturms«, deren Erleben Haderlap in ihrem Essay *Meine Sprache* in Bezug auf die Zurückdrängung der slowenischen Sprache aus dem öffentlichen Gebrauch und die Anfeindung ihrer Sprecher:innen schildert (MS, 11). Des Weiteren lassen sich die »von der schmähung erstürmten kammern« auf ihre Spracherfahrungen beziehen, die, wie sie in ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur ausführt, ganz grundlegend »von ausgesprochenen oder unausgesprochenen Sprachverboten« geprägt seien (LS, 18). – Nicht nur aus historisch-politischen Gründen, sondern auch bezogen darauf, dass zur Zeit ihres Aufwachsens in Südkärnten das Sprechen eines Mädchens oder einer Frau als unschicklich und aufdringlich geholten habe (ebd.). Jedoch ist, wie bereits betont, im Gedicht einfach von »der sprache« die Rede.

Ferner kommentiert Maja Haderlap in ihrer Poetikvorlesung das »alte Haus« (IW, 61) in ihrem Roman *Engel des Vergessens*, nun im Kontext einer Familiengeschichte und der Erinnerungstheorie. Die Metaphorik des Hauses wird also mehrfach in den Werken verwendet. Im Blick auf den eigenen Roman bezeichnet Haderlap das darin auftauchende Haus mit seinen Kammern, dem Dachboden, dem Keller als Gedächtnisort. Als Generationenraum verweist es zudem, über das Schlafzimmer der Großmutter, auf die transgenerationale Prägung und Traumatisierung der Ich-Erzählerin. Im Gedicht *haus der alten sprache* wird das Haus metaphorisch ganz auf die Sprache hin gewendet. Jedoch werden auch der durch das Haus verkörperten Sprache, dem chronotopischen Sprachhaus, spezifische Erinnerungen und Erfahrungen

zugeschrieben, und zwar durch die »epochalen versprechen«, die »hinter ihren porösen, atrophischen / wänden« (lt, 27) lagern. Suggeriert werden brüchige, instabile Versprechen, für die sich auch in den Epitexten zahlreiche politische und sprachbiographische Anknüpfungspunkte finden lassen. Immer wieder schildert Haderlap erwartete, mit Druck eingeforderte, aber auch ersehnte Versprechen von Zugehörigkeit, die sich mit der jeweiligen Sprache und der jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Lage sowie der persönlichen Lebenssituation verbinden. Dies kommentiert sie bereits im Essay *Meine Sprache* damit, dass Sprache nicht nur Heimat bedeute, sondern auch Fremde sein könne (MS, 12). Die semantischen Spezifizierungen des Hauses im Gedicht *haus der alten sprache* eröffnen textimmanent eine Vielfalt an Deutungen. Zugleich lassen sie die Konkretisation darin angedeuteter, durchaus auch angespielter Erfahrungen über die sprachbiographischen und politischen Darstellungen in den Epitexten zu. Es ist abzuwägen, inwiefern durch ihr Heranziehen etwas, was in dem Gedicht offen bleibt und bleiben kann, überlagert wird.

Ein weiteres Beispiel ist das Bild des Panzers als einer Art Hülle. Es taucht sowohl in den Epitexten als auch in den Gedichten auf und verbindet sich mit der Sprache oder konkret mit der Schrift. Im Essay *Meine Sprache* ist es bezogen auf die eigene Erstsprache, spezifiziert als »Großmuttersprache« und Sprache der Kindheit, die als Erinnerungsschicht »in einer Luftrinde eingeschlossen« scheint und »von einem emotionalen Panzer umgeben, der sie am Leben hält.« (MS, 9) Die Großmuttersprache ist hier eng verknüpft mit den Schreckenserzählungen aus dem Krieg, mit den traumatischen Erinnerungen an die Zeit im Lager. Das Bild taucht auch im Gedicht *home*, dort gewissermaßen als Gegenbild auf. Darin ist es die Sprache selbst als Agens, die »von den zerklüfteten panzern und / hüllen des kinderkrams« (lt, 28) bricht. Der Fokus im Gedicht liegt also auf der Vorführung der »von« diesen Panzern brechenden, sich als »unversehrt und / kaum gebraucht« (ebd.) zeigenden Sprache. Dies ist als Sprachphantasie im Medium der Lyrik darstellbar. Und schließlich kommt der Panzer im Gedicht *alles trifft ein mit dem wort, in dem* vor, und zwar in der Verbildlichung des sprachlichen Neuanfangs durch die »ins gegenwärtige, blendende« drängende Schrift – »wenn sie stockt, zeigt sich ihr alter panzer aus angst« (lt, 35). Der Panzer ist hier also auf die Schrift bezogen. Die Attribuierungen »alter« und »aus angst« scheinen auf die Schrift in der Vergangenheit, also vor dem Übergang hin zu anderer Sprache, hinzudeuten. Das hier gestaltete poetologische Bild suggeriert die Möglichkeit, sich mit Hilfe der erneuerten Schrift von dieser Vergangenheit wegzuschreiben und somit die Vorstellung des Schreibens als Vergangenheitsbewältigung.

Ein besonders eindrückliches Gegenbild zu allen Darstellungen der eigenen Sprachlichkeit, zu allen Schilderungen eigener Erfahrungen mit Grenzziehungsprozessen sowie mit empfundenen sprachlichen Begrenzungen und Einschränkungen in den Epitexten entwirft das Gedicht *träumende sprache* (lt, 29). In ihm

setzt sich die von dem Ich über ein »land« imaginierte Sprache über gedachte und gesetzte Grenzen jeglicher Art hinweg. Dieses Gedicht rückt weder eine bestimmte Sprache noch die Sprache allgemein, sondern ausdrücklich, im Text markiert durch das Possessivpronomen »meine«, die *eigene* Sprache in den Mittelpunkt. Der Status als Gegenbild lässt sich vor allem an den Diskurszitaten bzw. zitierten Topoi in dem Gedicht festmachen, etwa an dem Topos der Sprecherzahl in Verbindung mit sprachenpolitischen Wertzuweisungen, die als Anspielungen auf den Kärntner Kontext gelten können: »meine sprache / will ungezügelt und groß sein, sie will / die ängste verlassen, die sie bevölkern, / alle dunklen und hellen geschichten, / in denen nach ihrem wert gefragt wird / und nach ihrem gewicht.« (lt, 29) Dies ist also ein weiteres Beispiel dafür, wie Maja Haderlap räumliche Konstrukte, hier das imaginierte Sprachland, dazu nutzt, mithilfe historischer wie aktueller Anspielungen (sprachen-)politische Dimensionen zu integrieren, aber eben auch alternative Möglichkeitsräume zu entwerfen.

Die Determiniertheit durch den Ort – die über Orte evozierten Raumdarstellungen in den Gedichten

Wiederkehrend beschreibt Maja Haderlap in den untersuchten Epitexten das Fixiertsein auf und die Determiniertheit durch den *einen* Ort, den sie als die für Kärnten prägende deutsch-slowenische Sprachgrenze konzeptualisiert. Diesen Ort, der sich mit spezifischen Spracherfahrungen verbindet, bezeichnet Maja Haderlap selbst als »Konfliktraum«, der sich als bestimmend für ihre Schreibpositionen erweist und den sie in ihrer Poetikvorlesung selbstreflexiv mit der permanenten »Suche nach der Verortung« bzw. nach »diesem Ort« als Ausgangspunkt für das Sprechen und Schreiben sowie mit dem *anfänglichen* Bedürfnis, sich »irgendwo niederzulassen« verknüpft (IW, 43). Die Kommentierung ihres Gedichtbands *langer transit* nutzt Maja Haderlap, um die Aufgabe dieser Suche nach dem stabilen Ort und damit einen poetologischen Richtungswechsel anzukündigen. Sie findet dafür zunächst das Bild des Gleitens zwischen durchlässigen Grenzen in der aufgenommenen Suche nach dem Weiten (IW, 65), die sie ihrem schreibenden, literarischen Ich zuschreibt. Ergänzend spricht sie in ihrer Selbstdeutung eine Distanznahme an, und zwar zu »historischen Schauplätzen«, auf denen sich das lyrische Ich zwar immer noch bewege, die aber auch »in weite Ferne gerückt« (ebd.) seien. Darüber hinaus habe sie sich in dem Band »innere Topografien« (Haderlap 2019: 143) erschaffen, das Ich suche darin »innere Territorien oder Orte« auf (IW, 65). Die Frage nach möglichen Bezügen zu den Gedichten kann an diesen drei Aussagen zu dem Band *langer transit* ansetzen.

In dem untersuchten Korpus stechen zwei Gedichte heraus, in denen eine Weitung versinnbildlicht wird. Bezeichnenderweise betreffen sie die Sprache selbst,

und zwar konkret die eigene Sprache des Ich. Das Gedicht *träumende sprache* (lt, 29) lässt sich als Inszenierung einer solchen weitenden Bewegung des Gleitens lesen, zumal das Verb »gleiten« auch darin vorkommt. Realisiert ist sie unter anderem durch eine Vielzahl an Verben, die eine Überwindung von Grenzen, Begrenzungen, Einschränkungen und auch Leichtigkeit, Flexibilität indizieren: »ausschwärmen über die grenzen«, »hinauswachsen«, »gleiten (…) zu«. Diese Bewegung bezieht sich ebenso auf das »verlassen« von »ängste[n]«, die auf Vergangenes zurückverweisen. Dieses Vergangene fließt wiederum, wie aufgezeigt, durch Allusionen auf Geschichte und Sprachenpolitik ein. Das Gedicht setzt diese Weitung als Begehren ins Bild, es ist als Projektion des Sprecher-Ich seiner Sprache zugeschrieben. Dass darin die eigene Sprache nach grenzenloser Potentialität strebt, ist im Sinne einer immanenten Poetik auch als Spiegelung einer Schreibposition zu verstehen: »sie will / über sich hinauswachsen, durch ferne / geisteralleen aus wasser und gas gleiten, / zu den schwarzen rauchern tauchen, / eine fassung haben für jede erscheinung« (ebd.). Die Bewegung des Gleitens bezieht sich also über die explorativen Aktivitäten auch auf das »ferne«. Demgegenüber führt das Gedicht *alles trifft ein mit dem wort in dem* eine Weitung als beschwerlichen Beginn von etwas Neuem vor. Sie richtet sich hier auf das Ich *in* Sprache bzw. in der Schrift, es weitet sich also sprachlich bzw. durch das Schreiben. In der raummetaphorischen Darstellung eines Sprachwechsels als Übergang von der einen auf die andere (Fluss-)Seite ist die Weitung auf die im vorangegangenen Gedicht *transit* vorausgesagte Ankunft »am ufer des neulands« (lt, 34), dem der neuen Sprache, rückbezogen. Der Beginn des auf der gegenüberliegenden Buchseite platzierten Gedichts, *alles trifft ein mit dem wort, in dem,* setzt diese Gleitbewegung auch formal um durch das Hinübergleiten dieses kursivierten Anfangsverses in den Text: »ich mich weite, verzweige« (lt, 35), wodurch das Gedicht seinen Titel verliert. Der vorgeführte Prozess einer beginnenden sprachlichen Selbsterweiterung korreliert dann auch inhaltlich mit einem Verlust. Mit der Weitung »vergeht« Ungesagtes und das, »was nicht deutlich geworden ist / in der sprache« (ebd.). In poetologischer Lesart geht es um den Schreibbeginn in neuer Sprache und die Weitung stellt sich als etwas nach vorn gerichtetes, kontinuierlich zu Erschreibendes dar: »ins gegenwärtige, blendende / drängt sich die schrift.« (Ebd.) Dadurch bringt auch das Gedicht einen Richtungswechsel, wie ihn Haderlap in der Poetikvorlesung suggeriert, zum Ausdruck. Das nach vorn gerichtete Schreiben bedeutet auch, sich von etwas wegzuschreiben.

Auf eine Weitung im Sinne einer Abkehr von dem *einen* Ort deutet der über die Toponymika in den Titeln der Gedichtgruppe *beinah nach hause* aufgespannte Raum hin, ein grenzüberschreitendes Netz an lokalisierbaren Orten in Grenzbereichen Österreichs, Sloweniens und Italiens, die also erst einmal rein referentiell über den »Konfliktraum« hinausweisen. Durch ihre Evokation und erzählende Aneignung werden sie, wie als Kennzeichnung im Rückgriff auf de Certeau vorgeschlagen, zu einer zweiten, poetischen Geographie. Die Selektion eher verborgener und wenig

bekannter realer Orte, vor allem in den Gedichten *karstweide bei col* (lt, 10) und *heuhütten in laze* (lt, 12), ermöglicht aufgrund des wenig ausgeprägten Konnotationsparadigmas eine unvoreingenommene Begegnung und bietet dadurch einen Freiraum, der in den Gedichten durch Imaginationen einer Vergangenheit und Geschichte dieser Orte ausgeschöpft wird. Mit *venezia* ist hingegen ein dicht und intensiv präfigurierter Ort aufgerufen, dessen Image im bedeutungsstiftenden Zusammenspiel mit den Figuren aufgegriffen, je nach Lesart auch spielerisch gebrochen wird. Durch die referentielle Konkretisierung auf Kärnten bezogen bleibt ein *sommertag über dem jaunfeld*. Über die möglichen Konnotationen zu »jaunfeld« ist die Raumschilderung im Zusammenspiel mit dem im Text vorkommenden »wir« als Reflexion einer Verortung, als Selbstbefragung des Ich als Teil einer bestimmten Gruppe zu entschlüsseln. Bezieht man aufgrund dieser Konnotationen das Wir und das ihm im Text zugeschriebene »auf der stelle treten« (lt, 15) auf die in Kärnten lebenden Menschen oder eng auf die Gruppe der Kärntner Slowen:innen, betrifft der im Gedicht geschilderte Versuch einer Ergründung, erkennbar in der Frage »was dringt durch die brennweite der zeit?« (ebd.), deren Geschichte, Lage und gegenwärtige Situation. Durch die metalyrischen Signale ist diese Reflexion aber vor allem auf die Erprobung von Möglichkeiten zur Erfassung diesbezüglicher Erkenntnisse im Schreiben zu beziehen.

Nicht ganz in die Ferne gerückt sind also die »historischen Schauplätze[-]«. So betritt auch das Ich im Gedicht *grenzländer* einen historischen »tatort« (lt, 14), der jedoch durch den Verzicht auf eine referentielle Konkretisierung eben keinen spezifischen Ort aufruft, sondern durch die gewählte Pluralform im Titel generell auf Orte in Grenzländern verweist, in deren Geschichte(n) sich die Bewohner mit den im Gedicht geschilderten (Gewalt-)Erfahrungen mit Grenzen und Grenzziehungen unterschiedlicher Art konfrontiert sahen. Das Gedicht erweist sich als universelle Reflexion der Orte als Träger von Spuren der Geschichte zwischen Erinnern und Vergessen. Im Zyklus *karantanien* konfiguriert Haderlap wiederum einen sehr spezifischen historischen Raum, dies jedoch primär zur teils karnevalesken Inszenierung kollektiver Erinnerungsakte mit dem Ziel der Gedächtniskonstruktion. In diesem Zyklus geht es also nicht um einen historischen Schauplatz, sondern der Titel *karantanien* nimmt eher Bezug auf den sehr fernen Ort, den sich unterschiedliche Gruppen zur eigenen Konsolidierung, zur Selbstauslegung und Verortung zu eigen machen. Die Art und Weise der Inszenierung legt sinn- und identitätsstiftende Erinnerungspraktiken und Herstellungsprozesse von Gruppengedächtnissen offen. Eine Distanz bzw. die Ermöglichung einer Distanznahme ließe sich dem Einsatz von Komik zuschreiben.

Der Kommentar von Maja Haderlap, sie suche im Band *langer transit* innere Orte auf, lässt sich in unterschiedlicher Weise auf die Analyseergebnisse der Raumdarstellungen in den Gedichten beziehen. Darin finden sich vor allem zwei Gedichte, in denen sich die Raumschilderungen deutlich hin zu inneren Topographien verschie-

ben oder gleich als solche erkenntlich sind. Dies ist zum einen das Gedicht *lagune bei grado* mit dem darin von der realen Topographie der Lagune inspirierten Selbstentwurf »zwischenland, ungetrennt« (lt, 11). Die Darstellung des Äußeren verweist primär auf das Innere. Zum anderen gilt dies besonders deutlich für das Gedicht *košuta* (lt, 16), in dem der auf die reale Geographie verweisende Berg in seinem Erleben durch das Ich als gestimmter Raum erscheint, dessen Elemente für die Selbstauslotung und Inszenierung einer Selbsterkenntnis, eines augenblicklichen Sich-Erkennens funktionalisiert werden. Der Kommentar von Haderlap ist aber auch so zu verstehen, dass es ihr in der Darstellung dieser Orte nicht um die Erzeugung eines Realitätseffekts geht, sondern um ihre Evokation oder auch die persönliche Verbindung. Eine besondere Identifikation mit einer Stadt suggeriert z.B. das Gedicht *trieste trst triest* dadurch, dass ein Ich die imaginativ betrachtete und durchwanderte Stadt direkt anredet, ihre Geschichte und Literatur evoziert, um sich dann mit seiner Sprache und über persönliche Erinnerung an ihr auszurichten.

Der Raumentwurf im Gedicht *piran* weist große Ähnlichkeiten mit dem poetologischen Konstrukt des Korridors in der Klagenfurter Rede zur Literatur auf. In beiden Äußerungsformen wird über Raumkonstrukte das Schreiben als Erinnerungsaktivität illustriert. Das Gedicht *piran* ist bezeichnenderweise das erste Gedicht im Band *langer transit*, in dem das Ich noch dazu ausdrücklich durch eine andere Figur »als dichterin« (lt, 7) adressiert wird. Die Referenz auf die reale Stadt Piran tritt hinter die Funktionalisierung des Raums für eine poetologische Selbstverständigung zurück. Als zentral erweist sich die immanent poetologische Kennzeichnung des in diesem (Garten-)Raum situierten und durch ihn ermöglichten Schreibprozesses: »auf meinem schreibtisch üben / erdachte personen den dialog.« (Ebd.) Diese Verse korrelieren mit der Darstellung des eigenen Schreibverständnisses in der Klagenfurter Rede zur Literatur, also mit dem darin vermittelten Bild des zwischen ihre Sprachen gebauten Korridors und den Schilderungen der darin stattfindenden Erinnerungsaktivitäten, mit denen sie ihr Schreiben charakterisiert – eben als wechselseitig, dialogisch: »gehe beständig auf und ab, hin und her, befrage einmal die eine, dann die andere Seite« (LS, 23). Zudem sind diese Erinnerungsakte bezogen auf die Zusammensetzung von »Versatzstücken aus der Vergangenheit und Geschichte meiner Sprachen«, die Haderlap als ihre eigene »Konfliktgeschichte« bezeichnet (ebd.). – Im Gedicht *piran* sitzt das Ich an seinem Schreibtisch, und zwar »da wie am grund einer alten verstörung« und presst »luft in die gedächtniszellen, um sie lebendig zu halten« (lt, 7). In der Rede und im Gedicht wird also ein spezifischer Schreibprozess als Erinnerungsarbeit und Vergangenheitsbewältigung jeweils über Raum- und Gedächtnismetaphorik gestaltet. Darüber hinaus betont Haderlap auch in ihrer Poetikvorlesung, in der sie die Erinnerungsdarstellungen in ihren Werken kommentiert, Erinnerungsprozesse seien dialogische Prozesse und Erinnerung brauche ein Gegenüber (IW, 58).

Inwiefern lässt sich nun die Poetik Maja Haderlaps auf der Grundlage der Analyseergebnisse als eine raumbezogene Poetik der Sprachlichkeit oder auch der *Mehr*sprachlichkeit charakterisieren? Mit Blick auf die Epitexte zeigt sich der Raumbezug primär durch den Bezug auf das durch die »Sprachgrenze« geprägte Kärnten, erkennbar an Maja Haderlaps Schilderungen der sich gegeneinander abgrenzenden Räume, der Zugehörigkeiten und Ausschlüsse produzierenden Grenzziehungen, der politischen wie ideologischen Instrumentalisierungen von Sprache sowie der empfundenen regionalen »Enge der fortwährenden nationalen und sozialen Zuschreibungen« (LS, 20). Diese Erfahrungen stellt sie verschiedentlich und variantenreich als prägend für ihre Sprache und ihre literarische Arbeit dar. Pointiert zum Ausdruck gebracht hat sie dies in ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur mit impliziter und anverwandelnder Referenz auf Ingeborg Bachmann: »Die Sprache hat also ihren Ort« (ebd.). Dies ist also der Bezugsrahmen innerhalb dessen sie ihre Schreibpositionen entwickelt und reflektiert, sich über ihre Sprachlichkeit als Zweisprachigkeit verständigt, sie als solche entwirft und ihr Scheiben in und mit beiden Sprachen stilisiert – dies dann wiederum in zumeist räumlichen Tropen und Bewegungsformen sowie im Rückgriff auf räumliche Gedächtnismetaphorik. Die Lösung von der Determiniertheit durch den konfliktbehafteten Ort, die Überwindung von Trennendem ist, so ließen sich die Schreibpositionen zusammenfassen, über das Schreiben selbst, über die Arbeit an der Sprache und mit den Sprachen zu erreichen. So stellt es Maja Haderlap auch in einer ihrer aktuellsten kurzen Selbsterzählungen über die Kategorie Raum dar:

> »Die Sprachgrenze hat mein literarisches Werk sehr stark bestimmt, sowohl inhaltlich als auch formal, sprachlich. Das war für mich ein konfliktreicher Raum, den ich durch meine Arbeit langsam in einen Raum verwandelt habe, der mich bereichert.«[1]

Im Hinblick auf die Gedichte ist die Poetik vor allem raumbezogen durch die in den Analysen herausgearbeitete Vielfalt der darin dargestellten Räume und durch die zahlreichen, vielgestaltigen (rhetorischen) Funktionalisierungen von Raum. Deutlich wird, dass Maja Haderlap räumliche Konstrukte nutzt, weil sie es ihr ermöglichen, soziale, politische, historische, individuelle und poetologische Aspekte einzubinden.

Nicht nur in den Gedichten wird über die Raumdarstellung oft Sprache in ihren unterschiedlichen Facetten, Funktionen, Möglichkeiten und Grenzen ausgeleuch-

1 Zitiert nach den deutschsprachigen Untertiteln aus dem von der slowenischen Buchagentur produzierten Portrait von Maja Haderlap. Javna agencija za knjigo Republike Slovenije: Maja Haderlap/Schriftstellerin, Videoportrait, 18.05.2023. https://www.youtube.com/watch?v=ch8GdfAODmw (abger.: 01.03.2025).

tet und in ihren Metagedichten auch überprüft, etwa in der als erprobt ausgestellten Raumschilderung in *ozean und gedicht* (lt, 37). Diese Differenziertheit im Blick auf Sprache zeigt sich auch an den untersuchten Epitexten, in denen *immer* Sprache, Sprachen und Sprachlichkeit thematisiert und reflektiert werden: sprachbiographisch, historisch, sozial, sprachideologisch, (sprachen-)politisch. In der Darstellung der eigenen Sprache im Essay *Meine Sprache* ist die Erstsprache eben nicht einfach das Slowenische, sondern die sich vor allem aus der Großmuttersprache und auch der Muttersprache als Sprache der Mutter zusammensetzende, sie prägende und ihre Kindheitswelt absteckende Sprache. Zugleich betont sie in ihren sprachbiographischen Erzählungen immer wieder, *als was* ihr Sprache im Kontext Südkärntens vorgeführt wurde – »als ideologische, politische Kategorie« (LS, 19) oder auch in emotionalisierender Hinsicht als etwas, »das Werte und Bindungen wie Tradition, Zugehörigkeit und Identität bedeutet« (MS, 11). Demgegenüber entwirft sie in allen Äußerungsformen ihr eigenes Sprachverständnis, explizit in ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur als »das ständig Unerreichte, Herbeigesehnte, ein Sehnsuchtsort, eine Bühne der Wirklichkeit und ihr Spielleiter.« (LS, 23). Eine umfassende, nuancierte Reflexion über Sprache und Sprachen, ihre Instrumentalisierung und ihre Leistungsfähigkeit, zeichnet also sowohl ihre epitextuellen als auch ihre literarischen Äußerungen aus. Die eigene Arbeit an der Sprache und mit ihren Sprachen stilisiert sie als Weg zur Überwindung von Begrenzungen, Trennungen und Vereinnahmungen.

Nicht zuletzt klingt in beiden Äußerungsformen ein Streben nach Weitung auch in einer Suche bzw. in dem Wunsch nach Mehrsprachlichkeit im Sinne eines *Mehr* an Sprache und Sprachlichkeit an: zunächst in dem Begehren und Bestreben nach Sprachmächtigkeit (MS, 12), dann in der »Hoffnung, zur Sprache zu kommen« (AR, o.S.) und eine eigene Sprache zu finden oder auch im Streben nach einem Ausdrucksideal wie in *stummes gedicht* (lt, 39). Am deutlichsten kommt das Streben nach Mehrsprachlichkeit in der Vorstellung entgrenzter Sprache im Gedicht *träumende sprache* (lt, 29) zum Ausdruck sowie in ihrer Poetikvorlesung in der Illustration des Schreibens mit ihren beiden, einander nahegekommenen Sprachen, die »in Glücksmomenten einen gepaarten Sprachkörper, der auf mehr als nur zwei Sprachen verweist« (IW, 65), bilden. Ihr Schreiben bestimmt und inszeniert Haderlap also nicht nur als möglichen Weg der Überwindung des Getrennten und Trennenden, sondern auch als Möglichkeit, Sprachen aufeinander zu beziehen und dadurch durchlässig zu machen, die erwähnte *Mehr*deutigkeit und *Mehr*perspektivität zu gewinnen und zu einer fluiden Sprachpraxis zu finden. Wie herausgearbeitet, stellt diese letzte Schreibposition eine Weiterentwicklung der in früheren Epitexten präsentierten dar, besonders deutlich im Vergleich zu der im Essay *Meine Sprache* konstatierten fehlenden Leichtigkeit zum Spiel mit den Sprachen vor dem Hintergrund des damaligen Spracherlebens, verbildlicht durch die in getrennten Räumen wohnenden Sprachen. Einen Anteil an der veränderten Sichtweise auf das

eigene Schreiben mit und in zwei Sprachen und an der Neubewertung des eigenen sprachlichen Repertoires, der eigenen (literarischen) Zweisprachigkeit schreibt Haderlap indirekt der literaturwissenschaftlichen Mehrsprachigkeitsforschung zu. So bemerkt sie, wie herausgestellt, in Bezug auf ihre Versuche der Selbstübersetzung, dass sich heute Vieles, was ihr früher kompromittierend erschien, vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Theorie und Praxis literarischer Mehrsprachigkeit als schreibimmanent erweise (vgl. Haderlap 2019: 142).

Wie stark politische und gesellschaftliche Bedingungen auch ihren Blick auf die eigene Sprache bestimmen oder bestimmten, zeigt sich eindrücklich im Bild des durch äußere Einwirkungen geteilten Sprachenkörpers als Landkarte (IW, 44), der in den eigenen Körper eingeschriebenen Sprachgrenze. Die mögliche Überwindung dieser Grenze über das Schreiben deutet sie eben im Schritt vom »Sprachenkörper« (IW, 44) zum »gepaarten Sprachkörper« (IW, 65) an. Somit zielt das *Mehr* in Mehrsprachlichkeit auch auf den Versuch, im Hinblick auf die eigene Sprache eine Distanz zu solchen Prägungen wie auch zu äußeren Einflüssen und Einflussnahmen zu erreichen. Dazu zählen auch Zuschreibungen und Erwartungshaltungen von Seiten unterschiedlicher Akteur:innen im (jeweiligen) literarischen Feld und in anderen sozialen Räumen, an denen sie teilhat. – Haderlap selbst benennt sie mit ihren jeweiligen sprachideologischen Implikationen als »vermeintliche Sprachbesitzer, Sprachwahrer, Platzanweiser und Platzverweiser« (LS, 23).

So lässt sich die Poetik von Maja Haderlap abschließend auf Basis des untersuchten Korpus prägnant als eine raumbezogene Poetik der (Mehr-)Sprachlichkeit an der Schnittstelle von sprachphilosophisch-metapoetischer Reflexion und historischen, gesellschaftlichen und (sprachen-)politischen Machtkonstellationen fassen.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur und Primärtextsiglen

lt Haderlap, Maja (2014): langer transit. Gedichte. Göttingen: Wallstein.

MS Haderlap, Maja (2011): Meine Sprache. In: Lughofer, Johann G. (Hg.): Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen. Ljubljana: Goethe-Institut Ljubljana; Österreichisches Kulturforum, 9–12.

LS Haderlap, Maja (2014): Im Licht der Sprache. Klagenfurter Rede zur Literatur. In: Winkels, Hubert (Hg.): Klagenfurter Texte. Die Besten 2014. Die 38. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. München: Piper, 15–25.

AR Haderlap, Maja (2016): Antrittsrede bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/mitglieder/maja-haderlap (abger.: 01.03.2025).

IW Haderlap, Maja (2022): Das Ich im Wir. In: Tück, Jan-Heiner/Mayer, Tobias (Hg.): Das vermisste Antlitz. Suchbewegungen zwischen Poetik und Religion. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder, 42–66.

Weitere Primärtexte

Haderlap, Maja (1983): Žalik pesmi. Celovec: Drava; Založništvo Tržaškega Tiska (Leposlovje).

Haderlap, Maja (1987): Bajalice. Trst: Založništvo Tržaškega Tiska; Drava (Leposlovje).

Haderlap, Maja (1996): Von den Mühen des Verschwindens. Die slowenische Literatur in Kärnten. In: ide. informationen zur deutschdiaktik (20) 3, 16–28.

Haderlap, Maja (1998): Gedichte – Pesmi – Poems. Klagenfurt: Drava.

Haderlap, Maja (2001): Med politiko in kulturo. Slovenska gledališka dejavnost na Koroškem 1946 – 1976. Klagenfurt: Drava.

Haderlap, Maja (2003): Meine Sprache. In: Amann, Klaus/Hafner, Fabjan (Hg.): Mein Paradies und andere Orte der Begegnung. Graz: Styria, 84–95.

Haderlap, Maja/Rakusa Ilma (2003): Gespräch. In: Amann, Klaus/Hafner, Fabjan (Hg.): Mein Paradies und andere Orte der Begegnung. Graz: Styria, 105–117

Haderlap, Maja (2008): Meine Sprache. In: Busch, Brigitta/Busch, Thomas (Hg.): Mitten durch meine Zunge. Erfahrungen mit Sprache von Augustinus bis Zaimoğlu. Klagenfurt: Drava, 104–113.

Haderlap, Maja (2010a): Heuhütten in Lase/Laze. In: Universitätskulturzentrum Unikum/Kulturno društvo Opoka/Stazione di Topolò (Hg.): Atlas der besonderen Orte. Klagenfurt: Drava, 32.

Haderlap, Maja (2010b): Schafweide bei Col/Zolla. In: Universitätskulturzentrum Unikum/Kulturno društvo Opoka/Stazione di Topolò (Hg.): Atlas der besonderen Orte. Klagenfurt: Drava, 120.

Haderlap, Maja (2011): Engel des Vergessens. Roman. Göttingen: Wallstein.

Haderlap, Maja (2012): ein sommertag über dem jaunfeld/skizze. In: Amann, Klaus/Hafner, Fabjan/Moser, Doris (Hg.): Literatur/a. Jahrbuch 2011/12. Klagenfurt: Ritter, 15.

Haderlap, Maja (2014): Übergänge. In: Kakanien – Neue Heimaten. Kasino, Burgtheater, 23. Mai 2023, Folge 4, 16.01.2014. https://www.yumpu.com/de/document/view/22402103/kakanien-neue-heimaten-maja-haderlap-burgtheater (abger.: 01.03.2025).

Haderlap, Maja (2015): Dolgo prehajanje. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Haderlap, Maja (2016): Kritika in značaj. Odprto pismo Florjanu Lipušu in Marjanu Linasiju. In: Novice 2, 15.01.2016, 14.

Haderlap, Maja (2018): Im langen Atem der Geschichte. Rede beim Staatsakt anlässlich der 100. Wiederkehr des Jahrestages der Gründung der Republik Österreich. Göttingen: Wallstein.

Haderlap, Maja (2019): Umwege, Doppelungen. In: Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas 14 (68) 2, 142–144.

Haderlap, Maja (2022): der traum eines kleinvenedigers. In: Universitätskulturzentrum Unikum Kulturni center univerze (Hg.): Kanaren im Nebel. Europäische Ansichten aus Kärnten/Koroška : ein Text- und Bildband. Klagenfurt: Drava, 70–75.

Haderlap, Maja (2023): Nachtfrauen. Berlin: Suhrkamp.

Bachmann, Ingeborg (2011 [1982]): Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. München: Piper.

Bodrožić, Marica (2008): Die Sprachländer des Dazwischen. In: Pörksen, Uwe/Busch, Bernd (Hg.): Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland. Göttingen: Wallstein, 67–75.

Celan, Paul (1955): Von Schwelle zu Schwelle. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Gardi, Tomer (2016): broken german. Roman. Graz: Literaturverlag Droschl.

Gardi, Tomer (2021): Eine runde Sache. Roman. Zur Hälfte aus dem Hebräischen von Anne Birkenhauer. Graz: Literaturverlag Droschl.
Graber, Georg (1921): Der hl. Domitian und die Entstehung von Millstatt. In: Ders. (Hg.): Sagen aus Kärnten. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 351.
Grimm, Wilhelm/Grimm, Jacob (1856): Kinder- und Hausmärchen, Bd. 3. Göttingen: Verlag der Dieterich'schen Buchhandlung.
Handke, Peter (2016 [2010]): Immer noch Sturm. 3. Auflage. Berlin: Suhrkamp.
Jandl, Ernst (1970): der künstliche baum. Gedichte. Darmstadt: Luchterhand.
Kafka, Franz (1951): Tagebücher 1910–1923. Frankfurt: S. Fischer.
Klüger, Ruth (1992): Weiter leben. Göttingen: Wallstein.
Klüger, Ruth (2008): Unterwegs verloren. Erinnerungen. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
Lipuš, Florjan (2000): Zum literarischen Selbstverständnis und zur Perspektive: Wie produziere ich als slowenischer Autor in Kärnten? In: Amann, Klaus/Strutz, Johann (Hg.): Lipuš lesen. Texte und Materialien zu Florjan Lipuš. Klagenfurt: Wieser, 309–312.
Lipuš, Florjan (2013): Poizvedovanje za imenom. Maribor: Litera.
Lipuš, Florjan (2016): Der Zögling Tjaž. Roman und Nachschrift. Salzburg: Jung und Jung.
Menasse, Robert (2018): Sagst du ich, bist du in der Minderheit. Eine Preisrede von Robert Menasse. In: Republik, 22.09.2018. https://www.republik.ch/2018/09/22/sagst-du-ich-bist-du-in-der-minderheit (abger.: 01.03.2025)
Ondaatje, Michael (1998): Handwriting. Poems. Toronto: McClelland & Stewart.
Ondaatje, Michael (2001): Handschrift. Gedichte. München: Hanser.
Scarpa, Tiziano (2000): Venezia è un pesce. Milano: Feltrinelli.
Stanišić, Saša (2008): Wie ihr uns seht. Über drei Mythen vom Schreiben der Migranten. In: Pörksen, Uwe/Busch, Bernd (Hg.): Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland. Göttingen: Wallstein, 104–109.
Ulrich von Lichtenstein. Mit Anmerkungen von Theodor von Karajan. Hg. von Karl Lachmann. Berlin 1841, Verlag der Sanderschen Buchhandlung.
Wolf, Uljana (2022): Etymologischer Gossip. Essays und Reden. Berlin: kookbooks.

Interviews

Brunner, Simone (2022): Kärntner Ortstafelstreit – Kärnten Koroška. Interview mit Maja Haderlap. In: Zeit Online, 13.10.2022. https://www.zeit.de/2022/42/kaerntner-ortstafelstreit-ortstafel-zweisprachig-slowenisch-ausschreitungen (abger.: 01.03.2025).
Deutschlandfunk Kultur: Lange Nacht: Österreich bei der Leipziger Buchmesse. Heimat großer Literatur, Sendung vom 22.04.2023. https://www.deutschlandf

unkkultur.de/lange-nacht-der-oesterreichischen-literatur-dlf-kultur-dbe0cfd0-100.html (abger.: 01.03.2025).

Haderlap, Maja (2012): »Deutsch hält mich auf Distanz zum Schmerz«. Interview mit Norbert Mayer. Die Presse, 23.03.2012. https://www.diepresse.com/743059/haderlap-deutsch-haelt-mich-auf-distanz-zum-schmerz (abger.: 01.03.2025).

Haderlap, Maja (2012): Im Gespräch mit Michael Kerbler. Ö1/ORF, Video, 9.10.2012. https://www.youtube.com/watch?v=GCw5_SXUkHk (abger.: 01.03.2025).

Haderlap, Maja (2014): Im Gespräch mit Günter Kaindlstorfer. Büchereiverband Österreich: Leselounge, Video 17.11.2024. https://www.youtube.com/watch?v=DPCtLsnjnJ0 (abger.: 01.03.2025).

Javna agencija za knjigo Republike Slovenije: Maja Haderlap/Schriftstellerin. Videoportrait, 18.05.2023. https://www.youtube.com/watch?v=ch8GdfAODmw (abger.: 01.03.2025).

Kulturzeit 3sat: Maja Haderlap über Europa. Im Interview mit Tina Mendelsohn, Video, 19.05.2014. https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/maja-haderlap-ueber-europa-100.html (abger.: 21.03.2023).

Literaturhaus Berlin, Li-Be digital: Lyriklesung und Gespräch. Maja Haderlap *langer transit*, 20.11.2023. https://www.literaturhaus-berlin.de/programm/shared-heritage-gemeinsames-erbe-3 (abger.: 01.03.2025).

Vansant, Jacqueline (2014): »Als Wildwuchs der Mehrheitssprache«: Interview with Author Maja Haderlap. In: Journal of Austrian Studies (47) 3, 93–102.

Sekundärliteratur

Adelson, Leslie A. (1990): Migrants' Literature or German Literature? Torkan's Tufan: Brief an einen islamischen Bruder. In: The German Quarterly 63 (3/4), 382–389.

Amann, Klaus (2022): Vorwort/Uvod. In: Universitätskulturzentrum Unikum Kulturni center univerze Klagenfurt/Celovec (Hg.): Kanaren im Nebel. Europäische Ansichten aus Kärnten/Koroška: ein Text- und Bildband. Klagenfurt: Drava, 12–13.

Amann, Klaus/Hafner, Fabjan (2003): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Mein Paradies und andere Orte der Begegnung. Graz: Styria, 7–8.

Amann, Klaus/Hafner, Fabjan/Moser, Doris (Hg.) (2012): Literatur/a. Jahrbuch 2011/12. Klagenfurt: Ritter.

Amann, Klaus/Strutz, Johann (2000): Florjan Lipuš. Kleines Porträt mit Hintergrund. In: Dies. (Hg.): Lipuš lesen. Texte und Materialien zu Florjan Lipuš. Klagenfurt: Wieser, 9–28.

Ammon, Frieder von (2018): Lyrik: Exemplarische Autorpoetiken im 20. Jahrhundert. In: Simon, Ralf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Berlin; Boston: De Gruyter, 234–251.

Ammon, Frieder von (2021): Auf dem Wasser zu singen. Das Gedicht im Raum der Aufführung (mit einem Vorschlag zur Systematisierung des Konnexes von Lyrik und Raum). In: Hillebrandt, Claudia u.a. (Hg.): Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen. Berlin; Boston: De Gruyter, 499–511.

Amodeo, Immacolata (2002): Anmerkungen zur Vergabe der literarischen Staatsbürgerschaft in der Bundesrepublik Deutschland. In: Blioumi, Aglaia (Hg.): Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten. München: Iudicium, 78–91.

Amodeo, Immacolata (2009): Betroffenheit und Rhizom, Literatur und Literaturwissenschaft. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur? Dossier. Berlin, 6–8. Online: https://heimatkunde.boell.de/de/2009/03/28/migrationsliteratur-eine-neue-deutsche-literatur (abger.: 01.03.2025)]

Ananieva, Anna (2013): Garten als Symbol. In: Zandera (28) 1, 23–31. Online: http://www.jstor.org/stable/44698937 (abger.: 01.03.2025).

Anderson, Benedict (1983): Imagined communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism. London: Verso Editions.

Angehrn, Emil (1996): Ursprungsmythos und Geschichtsdenken. In: Nagl-Docekal, Herta/Angehrn, Emil (Hg.): Der Sinn des Historischen. Geschichtsphilosophische Debatten. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 305–332.

Anz, Thomas (2007): Textwelten. In: Ders. (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 111–130.

Assmann, Aleida (2002): Vier Formen des Gedächtnisses. In: Erwägen, Wissen, Ethik (13) 2, 183–190.

Assmann, Aleida (2007): Die Geisteswissenschaftler als Schutzengel des kulturellen Gedächtnisses. In: Kodalle, Klaus-Michael (Hg.): Geisteswissenschaften – im Gegenwind des Zeitgeistes? Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 61–75.

Assmann, Aleida (2009): Geschichte findet Stadt. In: Csáky, Moritz/Leitgeb, Christoph (Hg.): Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Bielefeld: transcript, 13–28.

Assmann, Aleida (2011): Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (36) 1, 213–225.

Assmann, Aleida (2017): Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Assmann, Aleida (2018): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck.

Assmann, Aleida (2020): Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. 3. erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1998): Mythos. In: Cancik, Hubert/Kehrer, Günter (Hg.): Handwörterbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Bd. 4. Stuttgart: Kohlhammer, 179–200.

Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan/Hölscher Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 9–19.

Assmann, Jan (2007): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6. Auflage. München: C.H. Beck.

Assmann, Jan (2011): Gedächtnis/Erinnerung. In: Reinalter, Helmut/Brenner, Peter J. (Hg.): Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, S. 233–238.

Assmann, Michael (1999): Vorwort. In: Ders. (Hg.): Wie sie sich selber sehen. Antrittsreden der Mitglieder vor dem Kollegium der Deutschen Akademie. Göttingen: Wallstein, 7–9.

Auerochs, Bernd (2007): Epos. In: Burdorf, Dieter u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler, 200–202.

Bachmann-Medick, Doris (2009): Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, 257–279.

Bachmann-Medick, Doris (2010): Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.

Bachtin, Michail M. (2008 [1986]): Chronotopos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bamberg, Michael (1997): Positioning Between Structure and Performance. In: Journal of Narrative And Life History (7) 1–4, 335–342.

Bamberg, Michael/Alexandra Georgakopoulou (2008): Small stories as a new perspective in narrative and identity analysis. In: Text and Talk (28) 3, 377–396.

Banoun, Bernard (2014): Schmalspur-Bahn der Erinnerung. Aspekte des kommunikativen Gedächtnisses in Werner Koflers *Tanzcafé Treblinka* und Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*. In: Jele, Harald/Lenhart, Elmar (Hg.): Literatur – Politik – Kritik. Beiträge zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein, 17–24.

Banoun, Bernard (2018): »À la lumière de la nouvelle langue«. Présence-absence de la langue slovène dans *L'Ange de l'oubli* et *long transit* de Maja Haderlap. In: Meyer, Christine/Prescod, Paula (Hg.): Langues choisies, langues sauvées. Poétiques de la résistance. Würzburg: Königshausen & Neumann, 107–124.

Barthes, Roland (1968a): La mort de l'auteur. In: Manteia (5), 12–17.

Barthes, Roland (1968b): L'effet de réel. In: Communications (11), 84–89.

Basseler, Michael/Birke, Dorothee (2005): Mimesis des Erinnerns. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin: De Gruyter, 123–147.

Bauer, Matthias (2018): Erzählprosa: Exemplarische Autorpoetiken im 20. Jahrhundert. In: Simon, Ralf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Berlin, Boston: De Gruyter, 252–274.

Bausch, Barbara (2016): Poetik des Erinnerns. Erinnern als Motiv und Methode in Poetikvorlesungen. In: Delhey, Yvonne/Krauss, Hannes (Hg.): Sinn stiften: literarische Gedächtniskonstruktionen. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 164–176.

Beganović, Davor (2015): Vom Verlust bis zum Vergessen: Figur des Engels bei Peter Handke, Norbert Gstrein und Maja Haderlap. In: Buras-Marciniak, Anetta/Gołaszewski, Marcin (Hg.): Südslawen und die deutschsprachige Kultur. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 211–222.

Ben-Rafael, Eliezer/Shohamy, Elana/Amara, Muhammad H./Trumper-Hecht, Nira (2006): Linguistic Landscape as Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel. In: Gorter, Durk (Hg.): Linguistic Landscape. Bristol, Blue Ridge Summit: Multilingual Matters, 7–30.

Benjamin, Walter (2005): Das Passagen-Werk. 6. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Benz, Maximilian/Dennerlein, Katrin (2016): Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie. Berlin/Boston: De Gruyter, 1–18.

Berg, Dieter (2007): Viele Kulturen – eine Sprache. Grußwort. In: Robert Bosch Stiftung (Hg.): Viele Kulturen, eine Sprache. Adelbert-von-Chamisso-Preisträgerinnen und -Preisträger 1985 – 2007. Stuttgart: Robert-Bosch-Stiftung, 5–6.

Berghahn, Daniela (1989): Raumdarstellung im englischen Roman der Moderne. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

Bhabha, Homi K. (1994): The location of culture. London; New York: Routledge.

Bickenbach, Matthias (2013): Autorpoetik. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 48–49.

Binswanger, Ludwig (1933): Das Raumproblem in der Psychopathologie. In: Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie. (145) 1, 598–647.

Blioumi, Aglaia (2021): Kritischer Forschungsabriss zum Terminus ›Migrationsliteratur‹. In: Syrovy, Daniel (Hg.): Discourses on Nations and Identities. Berlin; Boston: De Gruyter, 437–450.

Blommaert, Jan (2009): Language, Asylum, and the National Order. In: Current Anthropology (50) 4, 415–441.

Blum-Barth, Natalia (2015): Einige Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit, ihrer Form und Erforschung – zur Einleitung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 6 (2), 11–16.

Blumenberg, Hans (1983): Sprachsituation und immanente Poetik. In: Iser, Wolfgang (Hg.): Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München: Fink, 145–155.

Bohley, Johanna (2017): Dichter am Pult – Altes/Neues aus Poetikvorlesungen 2010–2015. In: Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Paderborn: Fink, 243–254.

Bohley, Johanna/Hachmann, Gundela/Schöll, Julia (2022): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Poetikvorlesungen. Geschichte – Praktiken – Poetiken. Berlin; Boston: De Gruyter, IX-XI.

Böhme, Hartmut (2005): Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Ders. (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart: Metzler, IX-XXIII.

Bolten, Jürgen (1990): Vergleich als Kritik. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 16, 76–89.

Bonfiglio, Thomas P. (2013): The Invention of the Native Speaker. In: Critical Multilingualism Studies (1) 2, 29–58.

Borsò, Vittoria (2015): Transitorische Räume. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter, 259–271.

Bosshard, Marco T. (2014): Länderschwerpunkte auf der Frankfurter Buchmesse: zur Selbstinszenierung von Nationalkultur anhand der Beispiele Argentiniens und Brasiliens. In: Müller, Gesine (Hg.): Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik. Berlin: Walter Frey, 147–164.

Bourdieu, Pierre (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten. Göttingen: Schwartz, 183–198.

Bourdieu, Pierre (1993): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1999): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2011): Das literarische Feld. In: Schultheis, Franz/Egger, Stephan (Hg): Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, 309–448.

Bourdieu, Pierre (2020a): Der Fetisch Sprache. In: Schultheis, Franz/Egger, Stephan (Hg.): Pierre Bourdieu. Sprache. Schriften zur Kultursoziologie I, 2. Auflage. Berlin: Suhrkamp, 7–72.

Bourdieu, Pierre (2020b): Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches (1982). In: Schultheis, Franz/Egger, Stephan (Hg.): Pierre Bourdieu. Sprache. Schriften zur Kultursoziologie I, 2. Auflage. Berlin: Suhrkamp, 107–178.

Bourdieu, Pierre (2021 [1987]): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. 28. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Brandt, Reinhard (2004): Mythos und Mythologie. In: Brandt, Reinhard/Schmidt, Steffen (Hg.): Mythos und Mythologie. Berlin: Akademie Verlag, 9–22.

Bratož, Rajko (2010): Anfänge der slowenischen Ethnogenese. Fakten, Thesen und Hypothesen. In: Bernik, France/Lauer, Reinhard (Hg.): Die Grundlagen der slowenischen Kultur. Berlin; New York: De Gruyter, 1–38.

Bronfen, Elisabeth (1986): Der literarische Raum: Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus »Pilgrimage«. Tübingen: Niemeyer.

Bronfen, Elisabeth (1999): Dorothy Richardson's art of memory. Space, identity, text. Manchester; New York: Manchester University Press.

Buchholz, Sabine/Jahn, Manfred (2005): Space in narrative. In: Herman, David/Jahn, Manfred/Russell, Peter (Hg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge, 551–555.

Burdorf, Dieter (2015): Einführung in die Gedichtanalyse. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler.

Burdorf, Dieter (2021): Topographische Lyrikanalyse. Mit einer Fallstudie zu Hölderlin. In: Hillebrandt, Claudia u.a. (Hg.): Grundfragen der Lyrikologie 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen. Berlin; Boston: De Gruyter, 421–440.

Busch, Brigitta (2010a): Die Macht präbabylonischer Phantasien. Ressourcenorientiertes sprachbiographisches Arbeiten. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 40, 58–82.

Busch, Brigitta (2010b): Slowenisch in Kärnten – Sprache jenseits ethnischer Kategorien. In: Wintersteiner, Werner/Gombos, Georg/Gronold, Daniela (Hg.): Grenzverkehrungen: Mehrsprachigkeit, Transkulturalität und Bildung im Alpen-Adria-Raum/Ména-mejà. Klagenfurt: Wieser, 174–188.

Busch, Brigitta (2018): Das Sprachenportrait in der Mehrsprachigkeitsforschung. In: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 93, 53–70.

Busch, Brigitta (2019): Sprachreflexion und Diskurs: Theorien und Methoden der Sprachideologieforschung. In: Antos, Gerd/Niehr, Thomas/Spitzmüller, Jürgen (Hg.): Handbuch Sprache im Urteil der Öffentlichkeit. Berlin; Boston: De Gruyter, 107–139.

Busch, Brigitta (2021): Mehrsprachigkeit. 3. Auflage. Wien: facultas.

Busch, Brigitta/Busch, Thomas (Hg.) (2008): Mitten durch meine Zunge. Erfahrungen mit Sprache von Augustinus bis Zaimoğlu. Klagenfurt: Drava.

Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.) (2008): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart; Weimar: Metzler.

Certeau, Michel de (1988): Kunst des Handelns. Berlin: Merve-Verlag.

Certeau, Michel de (1990): L'invention du quotidien. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard.
Clifford, James (1997): Routes. Travel and translation in the late twentieth century. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Dablé, Nadine (2012): Leerstellen transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen. Bielefeld: transcript.
De Fina, Anna (2013): Positioning level 3: Connecting local identity displays to macro social processes. In: Narrative Inquiry (23) 1, 40–61.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1975): Kafka. Pour une littérature mineure. Paris: Éditions de Minuit.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976): Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Dembeck, Till (2017): Sprachwechsel/Sprachmischung. In: Dembeck, Till/Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto, 125–166.
Dembeck, Till/Parr, Rolf (2017): Mehrsprachige Literatur. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto, 9–14.
Dennerlein, Katrin (2009): Narratologie des Raumes. Berlin; New York: De Gruyter.
Dennerlein, Katrin (2011): Raum. In: Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler, 158–165.
Detering, Heinrich (2009): Versteinter Äther, Aschenmeer. Metaphysische Landschaften in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff. In: Grywatsch, Jochen (Hg.): Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff. Hannover: Wehrhahn, 41–67.
Dorostkar, Niku (2014): (Mehr-)Sprachigkeit und Lingualismus. Die diskursive Konstruktion von Sprache im Kontext nationaler und supranationaler Sprachenpolitik am Beispiel Österreichs. Göttingen: V&R Unipress, Vienna University Press.
Du Bois, John W. (2007): The stance triangle. In: Englebretson, Robert (Hg.): Stancetaking in discourse. Subjectivity, evaluation, interaction. Amsterdam: John Benjamins, 139–182.
Dubrowska, Małgorzata (2024): (Ur)Enkelinnen zwischen Erinnerung und Erzählung: Literarische Repräsentationen von Traumata in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*, Ramona Ambs' *Die radioaktive Marmelade meiner Großmutter* und Mirna Funks *Zwischen Du und Ich*. In: Monatshefte 116 (3), 382–400.
Dücker, Burckhard (2019): Literaturförderung und Sponsoring: Preise, Stipendien, Festivals. In: Eke, Norbert O./Elit, Stefan (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: literarische Institutionen. Berlin; Boston: De Gruyter, 153–168.
Dueck, Evelyn (2019): Die transgenerische Narratologie und die Sprechenden in Paul Celans Fadensonnen (1968). In: Hillebrandt, Claudia u.a. (Hg.): Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Berlin; Boston: De Gruyter, 67–86.

Dünne, Jörg (2011): Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit. München: Fink.

Dünne, Jörg (2021): Soziale Räume. Einleitung. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 10. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 289–303.

Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.) (2015): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter.

Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (2015): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter, 1–11.

Durzak, Manfred (1976): Gespräche über den Roman: Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Ehlich, Konrad (1985): Literarische Landschaft und deiktische Prozedur: Eichendorff. In: Schweizer, Harro (Hg.): Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit. Stuttgart: Metzler, 246–261.

Ehlich, Konrad (2006): Mehrsprachigkeit als europäische Aufgabe. In: Abel, Andrea/Stuflesser, Mathias/Putz, Magdalena (Hg.): Mehrsprachigkeit in Europa. Erfahrungen, Bedürfnisse, gute Praxis. Bozen: Europäische Akad. Bozen, 17–31.

Ehlich, Konrad (2009): Modalitäten der Mehrsprachigkeit. In: Zeitschrift für Angewandte Linguistik 50, 7–31.

Eke, Norbert O. (2016): ›Reden‹ über Dichtung. Poetik-Vorlesungen und Poetik-Dozenturen im literarischen Feld. In: Schmidt, Nadine J./Kupczyńska, Kalina (Hg.): Poetik des Gegenwartsromans. München: edition text + kritik, 18–29.

Englisch, Brigitte (2002): Ordo orbis terrae. Die Weltsicht in den *Mappae mundi* des frühen und hohen Mittelalters. Berlin: Akademie-Verlag.

Erll, Astrid (2010): Literaturwissenschaft. In: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart; Weimar: Metzler, 288–298.

Erll, Astrid (2011): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler.

Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (2005): Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis. Ein einführender Überblick. In: Dies. (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin; New York: De Gruyter, 1–10.

Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (2008): Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des ›Erinnerungsfilms‹. In: Dies. (Hg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin; New York: De Gruyter, 1–20.

Esselborn, Karl (2007): Interkulturelle Literatur. Entwicklungen und Tendenzen. In: Honnef-Becker, Irmgard (Hg.): Dialoge zwischen den Kulturen. Interkulturelle Literatur und ihre Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, 9–28.

Ette, Ottmar (2005): ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Ette, Ottmar (2007): Über die Brücke Unter den Linden. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und die translinguale Fortschreibung deutschsprachiger Literatur. In: Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (Hg.): Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 165–194.

Fischer, Ludwig (2007): Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen. In: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 145–175.

Fischer-Lichte, Erika (2000): Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: Francke, 9–30.

Fleig, Anne (2020): Berliner Polyphonie? Tomer Gardis Roman *broken german* im Dialog mit Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In: Siller, Barbara/Vlasta, Sandra (Hg.): Literarische (Mehr)Sprachreflexionen. Wien: Praesens, 222–242.

Fludernik, Monika (1999): Grenze und Grenzgänger: Topologische Etuden. In: Fludernik, Monika/Gehrke, Hans-Joachim (Hg.): Grenzgänger zwischen Kulturen. Würzburg: Ergon-Verlag, 99–108.

Fohrmann, Jürgen (1989): Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte: Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich. Stuttgart: Metzler.

Fohrmann, Jürgen (2004): Grenzpolitik. Über den Ort des Nationalen in der Literatur, den Ort der Literatur im Nationalen. In: Caduff, Corina/Sorg, Reto (Hg.): Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem. München: Fink, 23–33.

Forster, Leonard (1970): The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature. London: Cambridge Univ. Press.

Foucault, Michel (2021): Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 10. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 317–329.

Francé, Maja (2016): Kralj Matjaž. In: Schnabl, Bojan-Ilija/Sturm-Schnabl, Katja (Hg.): Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška. Von den Anfängen bis 1942, Bd. 2: J-PL. Köln: Böhlau, 691–692.

Franceschini, Rita (2003): Modellbildung über die Mehrsprachigkeit hinaus: Für eine Linguistik der Potentialität (LP). In: Mondada Lorenza/Pekarek-Döhler Simona (Hg.): Plurilinguisme – Mehrsprachigkeit – Plurilingualism: Enjeux identitaires, socio-culturels et éducatifs. Tübingen; Basel: Francke, 247–259.

Frank, Caroline (2017): Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps *Der Turm*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Frank, Caroline (2018): Raum. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin; Boston: De Gruyter, 352–361.

Franzen, Johannes (2022): Die Trennung von Publikum und Autor. In: Sprache und Literatur (51) 1, 116–133. Online: https://brill.com/view/journals/sul/51/1/article-p116_7.xml (abger.: 01.03.2025).

Freud, Sigmund (1963): Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Eschwege: Fischer doppelpunkt.

Friedrich, Sabine (2015): Raum und Theatralität. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter, 105–114.

Fuhrer, Therese (2016): Korinth – Rom – Madauros: Zur Semantik der Herkunftsräume in Apuleius' Metamorphosen. In: Benz, Maximilian/Dennerlein, Katrin (Hg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie. Berlin; Boston: De Gruyter, 67–90.

Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (2013): Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften – Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin; Boston: De Gruyter, 7–13.

Genette, Gérard (1982): Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil.

Genette, Gérard (1989): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M.: Campus-Verlag.

Gerok-Reiter, Annette/Hammer, Franziska (2015). *Spatial Turn*/Raumforschung. In: Ackermann, Christiane/Egerding, Michael (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Berlin; Boston: De Gruyter, 481–516.

Giaxoglou, Korina/Georgakopoulou, Alexandra (2022): A Narrative Practice Approach to Identities: Small Stories and Positioning Analysis in Digital Contexts. In: Bamberg, Michael G.W./Watzlawik, Meike/Demuth, Carolin (Hg.): The Cambridge Handbook of Identity. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 241–261.

Gleirscher, Paul (2016): Mensch oder Vogelmensch? Zur Deutung eines spätkupferzeitlichen Ritualgefäßes aus Ig (Slowenien). In: Rudolfinum- Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten, 17–32.

Gleirscher, Paul (2019): Karantanien. Slawisches Fürstentum und bairische Grafschaft. 2. Auflage. Klagenfurt: Hermagoras.

Glesener, Jeanne E. (2019): Kleine Literaturen: Eine Übersicht der Begrifflichkeiten. In: Leben, Andreas/Koron, Alenka (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext. Tübingen: Narr Francke Attempto, 47–62.

Goumegou, Susanne/Heymann, Brigitte/Stöferle, Dagmar/Wild, Cornelia (2012): Einstieg. In: Dies. (Hg.) Über Berge. Topographien der Überschreitung. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 11–13.

Göritz, Matthias/Maček, Amalija/Šteger, Aleš (2023): Nachwort. In: Dies. (Hg.): Mein Nachbar auf der Wolke. Slowenische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts. München: Hanser, 267–271.

Görner, Rüdiger (2001): Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Graf, Alexander (2010): Zur Situation der Kärntner slowenischen Literatur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. In: Bernik, France/Lauer, Reinhard (Hg.): Die Grundlagen der slowenischen Kultur. Berlin; New York: De Gruyter, 221–235.

Gramling, David (2016a): The invention of monolingualism. New York: Bloomsbury Academic.

Gramling, David (2016b): Zur Mehrsprachigkeitsforschung in der interkulturellen Literaturwissenschaft: Wende, Romanze, Rückkehr? In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (7) 1, 133–150.

Gramling, David (2017): Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit. In: Dembeck, Till/Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto, 35–44.

Griesmayer, Norbert/Wintersteiner, Werner (1996): Editorial. In: ide – informationen zur deutschdidaktik (20) 3, 4–7.

Grimm, Gunter E. (2005): Dichterbilder. Strategien literarischer Selbstinszenierung. In: Essener Unikate. Berichte aus Forschung und Lehre (26), 28–33.

Grywatsch, Jochen (2009): Poetische Imagination und räumliche Struktur. Zu einer Poetologie des Raums bei Annette von Droste-Hülshoff. In: Ders. (Hg.): Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff. Hannover: Wehrhahn, 69–94.

Grywatsch, Jochen (2018): Raum. In: Blasberg, Cornelia/Grywatsch, Jochen (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch. Berlin; Boston: De Gruyter, 659–671.

Günzel, Stephan (2017): Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung. Bielefeld: transcript.

Gutjahr, Jacqueline (2021): »während ich unentwegt kreise«. Auf der Suche nach Sprache in Maja Haderlaps Gedichtband *langer transit*. In: Egger, Sabine/Hajduk, Stefan/Jung, Britta C. (Hg.): Sarmatien – Germania Slavica – Mitteleuropa. Vom Grenzland im Osten über Johannes Bobrowskis Utopie zur Ästhetik des Grenzraums. Göttingen: V&R Unipress, 405–423.

Gymnich, Marion (2003): Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung. In: Erll, Astrid/Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 29–48.

Gymnich, Marion/Müller-Zettelmann, Eva (2007): Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen. In: Hauthal, Jani-

ne u.a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Berlin; New York: De Gruyter, 65–91.
Habscheid, Stephan/Koch, Lars (2014): Einleitung: Katastrophen, Krisen, Störungen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 44 (1), 5–12.
Hachmann, Gundela (2014): Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung. In: Kyora, Sabine (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript, 137–156.
Hafner, Fabjan (2009): Der ›exemplarische Epiker‹ der Kärntner SlowenInnen: Florjan Lipuš. In: Mitterer, Nicola/Wintersteiner, Werner (Hg.): Und (k)ein Wort Deutsch. Literaturen der Minderheiten und MigrantInnen in Österreich. Innsbruck: Studien-Verlag, 133–150.
Hafner, Fabjan (2016): Nachwort. In: Lipuš, Florjan: Der Zögling Tjaž. Roman und Nachschrift. Salzburg: Jung und Jung, 303–324.
Halbwachs, Maurice (1925): Les cadres sociaux de la mémoire. Paris: Librairie Félix Alcan.
Halbwachs, Maurice (1950): La mémoire collective. Paris: Presses Universitaires de France.
Hallet, Wolfgang (2009): Fictions of Space. Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, 81–113.
Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (2009): Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, 11–32.
Härter, Andreas (2018): Wohnhaft im Text. Versuch über narrative (De-)Semantisierung von Räumen. In: Colloquium Helveticum (47), 159–179.
Harth, Dietrich (2000): Nationalliteratur – ein Projekt der Moderne zwischen Mystifikation und politischer Integrationsrhetorik. In: Gardt, Andreas (Hg.): Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart. Berlin; New York: De Gruyter, 349–382.
Harth, Dietrich (2003): Nationalphilologien – Neue Philologie. In: Wierlacher, Alois/Bogner, Andrea (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart: Metzler, 47–50.
Hartmann, Dietrich (1989): Stadtbeschreibungen. Zur Konzeptualisierung von Makroräumen und städtischer Identität. In: Habel, Christopher/Herweg, Michael/Rehkämper, Klaus (Hg.): Raumkonzepte in Verstehensprozessen: Interdisziplinäre Beiträge zu Sprache und Raum. Berlin; New York: Max Niemeyer, 70–98.
Hartmann, Tina (2021): Deutsch als Literaturheimat. In: Syrovy, Daniel (Hg.): Discourses on Nations and Identities. Berlin; Boston: De Gruyter, 355–370.
Haupt, Birgit (2004): Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT, 69–87.

Hausbacher, Eva (2020): »Untermieter der Geschichte«: Formen und Funktionen transgenerationaler Erinnerungsnarrative. In: Drosihn, Yvonne/Jandl, Ingeborg/Kowollik, Eva (Hg.): Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum. Berlin: Frank & Timme, 203–221.

Hausbacher, Eva (2021): »In der Kluft der Sprachen«. Formen literarischer Mehrsprachigkeit in der russisch-deutschen Gegenwartsliteratur. In: Fuchsbauer, Jürgen/Stadler, Wolfgang/Zink, Andrea (Hg.): Kulturen verbinden. Festband anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Slawistik an der Universität Innsbruck. Innsbruck: University Press, 303–322.

Heller, Monica (1999): Linguistic minorities and modernity. A sociolinguistic ethnography. London: Longman.

Hildebrand, Olaf (2003): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Köln: Böhlau, 1–15.

Hillebrandt, Claudia u.a. (Hg.) (2021): Grundfragen der Lyrikologie 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen, Berlin; Boston: De Gruyter.

Hladnik, Miran (2013): Slovenska literarna zgodovina danes. In: Slavistična revija (61) 1, 315–327.

Höfer, Kristina (2023): »Die heimatlichen Hügel haben sich in eine Falle verwandelt, die jeden Sommer nach mir greift und zuschnappt«. Fluchtträume und Fluchtorte in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*. In: Sophia Mehrbrey u.a. (Hg.): Der Traum vom Berg. Bergvisionen zwischen Symbolik und Erfahrungsraum. Leiden: Brill/Fink, 185–200.

Hoffmann, Gerhard (1978): Raum, Situation erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler.

Hölter, Achim (2016): Kontexte der Lyrik. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 103–111.

Horváth, Andrea/Katschthaler, Karl (2017): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Frauen unterwegs. Migrationsgeschichten in der Gegenwartsliteratur. Wien: new academic press, 7–11.

Hühn, Peter (2018): Erzählen in der Lyrik und im Drama. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin; Boston: De Gruyter, 384–397.

Hühn, Peter (2019): »But now I know«: Erkenntnisprozesse als mentale Ereignisse in zeitgenössischer englischer Lyrik. In: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik 1, 79–92. Online: https://izfk.uni-trier.de/index.php/izfk/article/view/24 (abger.: 01.03.2025).

Hühn, Peter/Schönert, Jörg (2007): Einleitung. Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse. In: Schönert, Jörg/Hühn, Peter/Stein, Malte (Hg.): Ly-

rik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter, 1–18.

Italiano, Federico (2015): Kartographisches Schreiben und kartographische Imagination. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter, 249–258.

Jaffe, Alexandra (2009): Introduction. The Sociolinguistics of Stance. In: Dies. (Hg.): Stance: Sociolinguistic perspectives. New York: Oxford University Press, 3–28.

Jannidis, Fotis (2004): Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: De Gruyter.

Jannidis, Fotis (2014): Character. In: Hühn, Peter u.a. (Hg.): Handbook of Narratology. Band 2. 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin; München; Boston: De Gruyter, 30–45.

Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.) (1999): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer.

Jeleč, Marijana (2016): Formen der Vergangenheitsbewältigung in ausgewählten zeitgenössischen österreichischen Generationenromanen. In: Lovrić, Goran/Jeleč, Marijana (Hg.): Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 147–162.

Joachimsthaler, Jürgen (2011): Text-Ränder. Die kulturelle Vielfalt in Mitteleuropa als Darstellungsproblem deutscher Literatur. Heidelberg: Winter.

Joch, Markus/Wolf, Norbert C. (2005): Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. München: Max Niemeyer, 1–24.

John-Wenndorf, Carolin (2014): Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Bielefeld: transcript.

Jürgensen, Christoph (2013): Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz ›Literaturpreis‹ im gegenwärtigen literarischen Feld. In: Horstkotte, Silke/Herrmann, Leonhard (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin; Boston: De Gruyter, 285–302.

Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (2011): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter, 9–30.

Jürgensen, Christoph/Weixler, Antonius (2021): Literaturpreise: Geschichten – Geschichte – Funktionen. In: Dies. (Hg.): Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Stuttgart: Metzler, 1–28.

Jurt, Joseph (2015): Literarisches Feld. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter, 240–248.

Kaiser, Gerhard (2011): Distinktion, Überbietung, Beweglichkeit. Schillers schriftstellerische Inszenierungspraktiken. In: Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard

(Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter, 121–140.

Kaiser, Gerhard (2012): »Proust, Joyce and myself«. Zur Analyse von schriftstellerischen Inszenierungspraktiken am Beispiel des späten Thomas Mann. In: Bierwirth, Maik (Hg.): Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen. Paderborn: Fink, 169–189.

Kayser, Wolfgang (1958): Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern: Francke.

Kellman, Steven G. (2000): The Translingual Imagination. Lincoln: UNP – Nebraska.

Kellman, Steven G. (Hg.) (2003): Switching languages. Translingual writers reflect on their craft. Lincoln: University of Nebraska Press.

Kempke, Kevin (2022): Werkpolitik: Werkbegriffe, Werkpolitiken und Selbstkommentierungen. In: Hachmann, Gundela/Schöll, Julia/Bohley, Johanna (Hg.): Handbuch Poetikvorlesungen. Geschichte – Praktiken – Poetiken. Berlin; Boston: De Gruyter, 179–192.

Kilchmann, Esther (2017): Von der Erfahrung zum Experiment: Literarische Mehrsprachigkeit 2000–2015. In: Caduff, Corina/Vedder, Ulrike (Hg.): Gegenwart Schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Paderborn: Fink, 177–186.

Kilchmann, Esther (2019): Mehrsprachige Literatur und Transnationalität. In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hg.): Handbuch Literatur & Transnationalität. Berlin: De Gruyter, 79–89.

Kliems, Alfrun/Trepte, Hans-Christian (2004): Der Sprachwechsel. Existentielle Grunderfahrungen des Scheiterns und des Gelingens. In: Behring, Eva/Kliems, Alfrun/Trepte, Hans-Christian (Hg.): Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung. Stuttgart: Franz Steiner, 349–392.

Knabel, Klaudia/Rieger, Dietmar/Wodianka, Stephanie (2005): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Nationale Mythen – kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 9–14.

Koch, Lars/Petersen, Christer (2011): Störfall – Fluchtlinien einer Wissensfigur. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, (5) 2, 7–12.

Kohl, Felix O./Köstler, Erwin/Leben, Andreas/Srienc, Dominik (2021): Überregional, mehrsprachig, vernetzt. Die Literatur der Kärntner SlowenInnen im Wandel. Wien: Praesens.

Kompein, Nina (2017): Engel des Vergessens. Regionalität und Internationalität der kärntnerslowenischen Lebenserfahrung. In: Colloquium: New Philologies (2) 1, 1–13.

Koschorke, Albrecht (2010): Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In: Eßlinger, Eva u.a. (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 9–34.

Köstler, Erwin (2019): Institutionen, Akteure, Modelle: Das Kärntner zweisprachige literarische Feld als Anziehungspunkt für deutschsprachige Autor_innen. In: Leben, Andreas/Koron, Alenka (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext. Tübingen: Narr Francke Attempto, 79–96.

Krah, Hans (2018): Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme. Mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien. In: Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online (4), 73–110.

Kremnitz, Georg (2015a): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick. 2. Auflage. Wien: Praesens.

Kremnitz, Georg (2015b): Mehrsprachige Autoren und ihre Sprachen. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (6) 2, 17–31.

Kriegleder, Wynfrid (2018): Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. 3. korrigierte und erweiterte Auflage. Wien: Praesens.

Krištof, Emil/Pilgram, Gerhard u.a. (2010): Vorwort der Herausgeber. In: Universitätskulturzentrum Unikum/Kulturno društvo Opoka/Stazione di Topolò (Hg.): Atlas der besonderen Orte. Klagenfurt: Drava, 6.

Kronsteiner, Otto (2016a): Bibel. In: Schnabl, Bojan-Ilija/Sturm-Schnabl, Katja (Hg.): Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška. Von den Anfängen bis 1942, Bd. 1: A-I. Köln: Böhlau, 149–151.

Kronsteiner, Otto (2016b): Duces Carantanorum. In: Schnabl, Bojan-Ilija/Sturm-Schnabl, Katja (Hg.): Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška. Von den Anfängen bis 1942, Bd. 1: A-I. Köln: Böhlau, 276–277.

Kropej, Monika (2012): Supernatural beings from Slovenian myth and folktales. Ljubljana: Založba ZRC.

Kroskrity, Paul V. (2005): Language Ideologies. In: Duranti, Alessandro (Hg.): A companion to linguistic anthropology. Malden, Mass.: Blackwell, 496–517.

Kroskrity, Paul V. (2010): Language ideologies – Evolving perspectives. In: Jaspers, Jürgen/Östman, Jan-Ola/Verschueren, Jef (Hg.): Society and language use. Amsterdam: John Benjamins, 192–211.

Krusche, Dietrich (1990): Vermittlungsrelevante Eigenschaften literarischer Texte. In: Krusche, Dietrich/Wierlacher, Alois (Hg.): Hermeneutik der Fremde. München: Iudicium, 103–123.

Kuehs, Wilhelm (2012): Sagen aus Kärnten, Friaul und Slowenien. Wien: Styria.

Kuri, Sonja (2017): Die Elementarereignisse in Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens*. In: Horváth, Andrea/Katschthaler, Karl (Hg.): Frauen unterwegs. Migrationsgeschichten in der Gegenwartsliteratur. Wien: new academic press, 87–98.

Kyora, Sabine (2014): Subjektform ›Autor‹? Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript, 11–20.

Kyora, Sabine (2022): Verhältnis zur Öffentlichkeit und Habitus. In: Hachmann, Gundela/Schöll, Julia/Bohley, Johanna (Hg.): Handbuch Poetikvorlesungen. Geschichte – Praktiken – Poetiken. Berlin; Boston: De Gruyter, 109–124.

Labrador, Angela M./Silberman, Neil A. (2018): Introduction. Public Heritage as Social Practice. In: Dies. (Hg.): The Oxford Handbook of Public Heritage. Theory and Practice. Oxford: Oxford University Press, 1–20.

Lamberz, Irene (2010): Raum und Subversion. Die Semantisierung des Raums als Gegen- und Interdiskurs in russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts (Charms, Bulgakov, Trifonov, Pelevin). München: Herbert Utz Verlag.

Lamping, Dieter (1995): ›Linguistische Metamorphosen‹. Aspekte des Sprachwechsels in der Exilliteratur. In: Birus, Hendrik (Hg.): Germanistik und Komparatistik. Stuttgart; Weimar: Metzler, 528–540.

Lamping, Dieter (1996): Haben Schriftsteller nur eine Sprache? Über den Sprachwechsel in der Exilliteratur. In: Ders. (Hg.): Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 33–48.

Lamping, Dieter (2001): Über Grenzen. Eine literarische Topographie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Lamping, Dieter (2013): Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Lamping, Dieter (Hg.) (2016): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler.

Lamping, Dieter (2021): Sechs Thesen zum Verhältnis von Lyrik und Zeit. In: Hillebrandt, Claudia u.a. (Hg.): Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen. Berlin; Boston: De Gruyter, 307–310.

Langenohl, Andreas (2020): Erinnerung in der Moderne: Eine Sinntheorie temporalisierter Abwesenheit. In: Zeitschrift für Theoretische Soziologie (9) 1, 104–121.

Leben, Andreas (2019): Zum Modell und Begriffsfeld des überregionalen literarischen Interaktionsraums (ausgehend von der Literatur der Kärtner Slowen_innen). In: Leben, Andreas/Koron, Alenka (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext. Tübingen: Narr Francke Attempto, 63–77.

Leben, Andreas/Koron, Alenka (2019): Auf dem Weg zu literarischer Mehrsprachigkeit. In: Dies. (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext. Tübingen: Narr Francke Attempto, 11–27.

Leucht, Robert/Wieland, Magnus (2016): Dichterdarsteller. Prolegomena zum Konzept der biographischen Legende. In: Dies. (Hg.): Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein, 7–34.

Linde, Charlotte/Labov, William (1975): Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought. In: Language 51 (4), 924–939. Online: https://www.jstor.org/stable/412701?seq=1 (abger.: 01.03.2025).

Lindemann, Stephanie/Moran, Katherine (2017): The role of the descriptor ›broken English‹ in ideologies about nonnative speech. In: Language in Society (46) 5, 649–669.

Lippy-Green, Rosina (1994): Accent, Standard Language Ideology, and Discriminatory Pretext in the Courts. In: Language in Society (23) 2, 163–198. Online: https://www.jstor.org/stable/4168513 (abger.: 01.03.2025).

Lobsien, Eckhard (2013): Literatur und Raumbegriff. In: Philosophische Rundschau (60) 2, 157–174.

Lotman, Jurij M. (1972): Die Struktur literarischer Texte. München: Fink.

Löw, Martina (2019): Raumsoziologie. 10. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lughofer, Johann G. (Hg.) (2011): Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen. Ljubljana: Goethe Institut; Avstrijski kulturni forum; Filozofska fakulteta.

Lughofer, Johann G. (2011): Exophonie. Literarisches Schreiben in anderen Sprachen. Eine Einordnung. In: Ders. (Hg.): Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen. Ljubljana: Goethe Institut; Avstrijski kulturni forum; Filozofska fakulteta, 3–6.

Lukács, Georg (1920): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin: Paul Cassirer.

Lutwack, Leonard (1984): The role of place in literature. Syracuse: Syracuse University Press.

Magris, Claudio (1991): Die Stadt aus Papier. Triest und seine Literatur. In: Revue des sciences sociales de la France de l'Est (19) 1, 54–60. Online: https://www.persee.fr/doc/revss_0336-1578_1991_num_19_1_2989 (abger.: 01.03.2025).

Magris, Claudio/Ara, Angelo (2022): Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa. 12. Auflage. München: dtv.

Mahler, Andreas (1999): Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: Ders. (Hg.): Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination. Heidelberg: Winter, 11–36.

Maitz, Péter/Foldenauer, Monika (2015): Sprachliche Ideologien im Schulbuch. In: Kiesendahl, Jana/Ott, Christine (Hg.): Linguistik und Schulbuchforschung. Gegenstände – Methoden – Perspektiven. Göttingen: V&R unipress, 217–234.

Mare, Raffaella (2015): »Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also«. Chronotopoi der Angst – Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Baden-Baden: Tectum Verlag.

Marszałek, Magdalena/Sasse, Sylvia (2010): Geopoetiken. In: Dies. (Hg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 7–18.

Martínez, Matías (2014): Erzählte Orte zwischen Realität und Fiktion. Die Liverpool Street Station in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Mauz, Andreas/Weber, Ulrich (Hg.): Verwunschene Orte. Raumfiktionen zwischen Paradies und Hölle. Göttingen: Wallstein, 63–75.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2019): Einführung in die Erzähltheorie. 11. Auflage. München: C.H. Beck.

Martyn, David (2014): Es gab keine Mehrsprachigkeit, bevor es nicht Einsprachigkeit gab. Ansätze zu einer Archäologie der Sprachigkeit (Herder, Luther, Tawada). In: Dembeck, Till/Mein, Georg (Hg.): Philologie und Mehrsprachigkeit. Heidelberg: Winter, 39–51.

Mecheril, Paul/Quehl, Thomas (2015): Die Sprache der Schule. Eine migrationspädagogische Kritik der Bildungssprache. In: Thoma, Nadja/Knappik, Magdalena (Hg.): Sprache und Bildung in Migrationsgesellschaften. Machtkritische Perspektiven auf ein prekarisiertes Verhältnis. Bielefeld: transcript, 151–177.

Mecklenburg, Norbert (2000): Zur Poetik, Narratologie und Ethik der Gänsefüßchen: Theodor Fontane nach der Postmoderne. In: Beekman, Klaus/Grüttemeier, Ralf (Hg.): Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren. Amsterdam: Rodopi, 165–186.

Mecklenburg, Norbert (2008): Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft. München: Iudicium.

Mecklenburg, Norbert (2018): Theodor Fontane. Realismus, Redevielfalt, Ressentiment. Stuttgart: Metzler.

Mecklenburg, Norbert (2021): Die Interköpfe und die Transköpfe. Interkulturalität und Transkulturalität in kulturtheoretischer und literaturwissenschaftlicher Sicht. In: Engelbrecht, Martina/Ociepa, Gabriela (Hg.): Transkulturalität/Interkulturalität. Konzepte, Methoden, Anwendungen. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 11–27.

Mende, Jana-Katharina (2024): Mehrsprachige Literatur in einsprachigen Literaturgeschichten. Zugang, Darstellung, Reflexion. In: Schönbeck, Sebastian/Hülscher, Magdalena (Hg.): Diversität und Darstellung. Bielefeld: transcript, 241–260.

Meyer, Urs (2013): Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft. In: Gisi, Lucas Marco/Meyer, Urs/Sorg, Reto (Hg.): Medien der Autorschaft: München: Fink, 9–15.

Miller, J. Hillis (1995): Topographies. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press.

Miller, Konrad (1898): Mappae mundi. Die ältesten Weltkarten. Stuttgart: Jos. Roth'sche Verlagshandlung.

Milroy, James/Milroy, Lesley (1985): Investigating Language Prescription and Standardisation. London: Routledge & Kegan Paul.

Minh-ha, Trinh T. (2010): Woman, Native, Other: Postkolonialität und Feminismus schreiben. Wien: Verlag Turia + Kant.

Mitchell, W.J.T. (Hg.) (2002): Landscape and power. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

Mitterer, Nicola/Wintersteiner, Werner (Hg.) (2009): Zu diesem Band. In: Dies.: Und (k)ein Wort Deutsch. Literaturen der Minderheiten und MigrantInnen in Österreich. Innsbruck: Studien-Verlag, 11–18.

Moser, Doris (2021): Ein Literaturwettbewerb als Akt der Häresie? Der Ingeborg-Bachmann-Preis zwischen Literatur, Medien, Ökonomie und Politik. In: Jürgensen, Christoph/Weixler, Antonius (Hg.): Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Stuttgart: Metzler, 257–279.

Mühle, Eduard (2020): Die Slawen im Mittelalter zwischen Idee und Wirklichkeit. Wien: Böhlau.

Müller, Dorit (2020): Die Küste als transkultureller Erinnerungsraum in W.G. Sebalds Die Ringe des Saturn. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (11) 2, 53–68.

Müller-Zettelmann, Eva (2000): Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg: Winter.

Nagy, Hajnalka (2020): Die Geschichte des/der Anderen: Zum Umgang mit dem österreichischen Täter- Opfer-Gedächtnis bei Maja Haderlap und Hamid Sadr. In: Binder, Eva/Diem u.a. (Hg.): Opfernarrative in transnationalen Kontexten. Berlin; Boston: De Gruyter, 73–92.

Nartnik, Vlado (2016): Lepa Vida. In: Schnabl, Bojan-Ilija/Sturm-Schnabl, Katja (Hg.): Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška. Von den Anfängen bis 1942, Bd. 2: J-PL. Köln: Böhlau, 801–802.

Neidlinger, Dieter/Pasewalck, Silke (2021): »Die Sprache hat also ihren Ort.« Zur Mehrsprachigkeit von Maja Haderlaps Roman Engel des Vergessens. In: Interlitteraria (26) 1, 155–172.

Nenadovic, Ana (2016): Von Generation zu Generation. Erinnerungen slawischer Minoritäten im gegenwärtigen Roman. In: Lovrić, Goran/Jeleč, Marijana (Hg.): Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 261–275.

Neumann, Birgit (2003): Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten. In: Erll, Astrid/Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 49–77.

Neumann, Birgit (2005a): Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer »Fictions of Memory«. Berlin; New York: De Gruyter.

Neumann, Birgit (2005b): Literatur, Erinnerung, Identität. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin; New York: De Gruyter, 149–178.

Neumann, Birgit (2008): The Literary Representation of Memory. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 333–343.

Neumann, Birgit (2009): Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, 115–138.

Neumann, Birgit (2015): Raum und Erzählung. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter, 96–104.

Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar (2014): Metanarration and Metafiction. In: Hühn, Peter u.a. (Hg.): Handbook of narratology. 2. Auflage. Berlin; München; Boston: De Gruyter, 344–352.

Niefanger, Dirk (2002): Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft Positionen und Revisionen. DFG-Symposion 2001. Stuttgart: Metzler, 521–539.

Nitsch, Wolfram (2015): Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter, 30–40.

Nitsche, Gerald K. (Hg.) (1990): Österreichische Lyrik und kein Wort Deutsch – zeitgenössische Dichtung der Minoritäten. Innsbruck: Haymon.

Nünning, Ansgar (1995): Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier: WVT.

Nünning, Ansgar (2009): Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, 33–52.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.) (2000): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT.

Öhlschläger, Claudia (2010): Körper. In: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart; Weimar: Metzler, 241–245.

Otheguy, Ricardo/García, Ofelia/Reid, Wallis (2015): Clarifying translanguaging and deconstructing named languages: A perspective from linguistics. In: Applied Linguistics Review (6) 3, 281–307.

Ott, Herta-Luise (2017): Abschied von der »Heiligkeit der Sprache«. Maja Haderlaps Beitritt zur deutschsprachigen Literatur. In: Calvo, María J. (Hg.): La(s) Literatura(s) en Lengua Alemana y Su Apertura Internacional/Deutsche Literatur(en) und Ihre Internationale Entgrenzung. Madrid: Dykinson, 105–118.

Pabis, Eszter (2018): Nach und jenseits der ›Chamisso-Literatur‹. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (9) 2, 191–210.

Parr, Rolf (2008): Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft. In: Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg (Hg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. Bielefeld: transcript, 11–64.

Paternu, Boris (1991): Hemmung und Freiheit in der slowenischen Literatur. In: Verband Slowenischer Schriftsteller/innen, Übersetzer/innen und Publizist/innen in Österreich (Hg.): Die slowenische Literatur in Kärnten: Ein Lexikon. Klagenfurt: Drava, 153–175.

Pelloni, Gabriella/Voloshchuk, Ievgeniia (2023): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Sprachwechsel – Perspektivenwechsel? Mehrsprachigkeit und kulturelle Vielstimmigkeit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript, 7–24.

Pesnel, Stéphane (2019): Glücksvisionen in Maja Haderlaps Lyriksammlung *langer transit*. In: Weidenhiller, Ute (Hg.): Spielarten des Glücks in der österreichischen Literatur. Roma: Artemide, 153–171.

Pethes, Nicolas (2015): Mnemotop. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter, 196–204.

Pfister, Manfred (1985): Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Berlin, Boston: De Gruyter, 1–30.

Pfister, Manfred (2001): Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Auflage. München: Fink.

Piatti, Barbara (2008): Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein.

Piatti, Barbara (2014): Kindheitslandschaften. Literaturgeografische Lektüren besonderer Orte und Räume. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit: Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript, 83–102.

Piatti, Barbara (2015): Literaturgeographie und Literaturkartographie. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin; Boston: De Gruyter, 227–239.

Pilgram, Gerhard/Berger, Wilhelm/Maurer, Gerhard (2006): Das Weite suchen. Zu Fuß von Kärnten nach Triest: ein Wander-Reise-Lesebuch. Wien: Carinthia-Verlag.

Plachta, Bodo (2019): Literaturhäuser, Poetikdozenturen, Literaturwettbewerbe. In: Eke, Norbert Otto/Elit, Stefan (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen. Berlin; Boston: De Gruyter, 140–152.

Polledri, Elena (2017): Maja Haderlaps *langer transit* in den »fluren der sprachen«. Mehrsprachigkeit in *Engel des Vergessens* und die Suche nach einem unerreichbaren Deutsch für die Trümmer der Geschichte. In: Horváth, Andrea/Katschthaler,

Karl (Hg.): Frauen unterwegs. Migrationsgeschichten in der Gegenwartsliteratur. Wien: new academic press, 99–118.

Pörksen, Uwe (2008): Eingewandert in die Sprache – angekommen in der Literatur. In: Pörksen, Uwe/Busch, Bernd (Hg.): Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland. Göttingen: Wallstein, 5–9.

Porombka, Stephan (2007): Clip-Art, literarisch. Erkundungen eines neuen Formats (nebst einiger Gedanken zur sogenannten ›angewandten Literaturwissenschaft‹). In: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 223–243.

Previšić, Boris (2014): Polyphonien in der slowenisch-österreichischen Grenzzone Kärnten: Peter Handke, Maja Haderlap, Peter Waterhouse. In: Dembeck, Till/Mein, Georg (Hg.): Philologie und Mehrsprachigkeit. Heidelberg: Winter 2014, 341–358.

Prunč, Erich (2008): »Ich entkleide mich der Sprache«. Jani Oswald als Migrant zwischen den Sprachen. In: Vorderobermeier, Gisella/Wolf, Michaela (Hg.): »Meine Sprache grenzt mich ab …«. Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration. Wien: LIT-Verlag, 147–166.

Prutti, Brigitte (2014): »Ist es nicht ein finsterer Wald, in den wir gerieten?«. Waldgänge und Waldgänger in Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens* . In: Studia theodisca 21, 85–127. Online: https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/issue/view/594 (abger.: 01.03.2025).

Radaelli, Giulia (2011): Literarische Mehrsprachigkeit: Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin: Akademie Verlag.

Radaelli, Giulia (2014): Literarische Mehrsprachigkeit. Ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouses *Das Klangtal*. In: Dembeck, Till/Mein, Georg (Hg.): Philologie und Mehrsprachigkeit. Heidelberg: Winter, 157–182.

Rafael, Eliezer B./Shohamy, Elana/Amara, Muhammad H./Hecht, Nira T. (2006): Linguistic Landscape as Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel. In: Gorter, Durk (Hg.): Linguistic Landscape. Bristol, Blue Ridge Summit: Multilingual Matters, 7–30.

Redder, Angelika (2015): Mehrsprachigkeitstheorien – oder überhaupt Sprachtheorien? Abschiedsvorlesung, gehalten an der Universität Hamburg am 25.1.2017. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache/Intercultural German Studies 41, 13–36.

Renn, Joachim/Straub, Jürgen (2002): Transitorische Identität. In: Dies. (Hg.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt: Campus Verlag, 10–31.

Rheindorf, Markus (2020): Erinnerung und Gedenken: Die diskursive Konstruktion einer gemeinsamen politischen Vergangenheit. In: Cillia, Rudolf de u.a. (Hg.): Österreichische Identitäten im Wandel. Wiesbaden: Springer VS, 115–167.

Ricœur, Paul (1983): Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil.

Rigney, Ann (2008): The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 345–353.

Rimmon-Kenan, Shlomith (2002): Narrative fiction. Contemporary poetics. 2. Auflage. London: Routledge.

Ronen, Ruth (1986): Space in Fiction. In: Poetics today (7) 3, 421–438.

Rose-Redwood, Reuben/Alderman, Derek/Azaryahu, Maoz (2010): Geographies of toponymic inscription: new directions in critical place-name studies. In: Progress in Human Geography, 34 (4), 453–470.

Rudek, Christof (2016): Rhetorische Lyrikanalyse. Formen und Funktionen von Bild- und Klangfiguren. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 49–59.

Ryan, Marie-Laure (2014): Space. In: Hühn, Peter u.a. (Hg.): Handbook of Narratology. 2. Auflage. Berlin; München; Boston: De Gruyter, 796–811.

Ryan, Marie-Laure/Foote, Kenneth E./Azaryahu, Maoz (2016): Narrating space/spatializing narrative. Where narrative theory and geography meet. Columbus: Ohio State University Press.

Sasse, Sylvia (2010): Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 294–308.

Schaffrick, Matthias (2018): Poetik der Funktion Autorschaft. In: Simon, Ralf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Berlin; Boston: De Gruyter, 383–398.

Scherpe, Klaus R. (2000): Ort oder Raum? Fontanes literarische Topographie. In: Delf von Wolzogen, Hanna/Nürnberger, Helmuth (Hg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann, 161–169.

Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika (2002): Einleitung. In: Schmeling, Manfred (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 7–35.

Schmid, Wolf (2014): Elemente der Narratologie. 3. Auflage. Berlin; Boston: De Gruyter.

Schmidt-Dengler, Wendelin/Zeyringer, Klaus (1995): Literaturgeschichte Österreichs. Eine Einführung in die Problematik. In: Schmidt-Dengler, Wendelin/Sonnleitner, Johann/Zeyringer, Klaus (Hg.): Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien. Berlin: Schmidt, 9–18.

Schmitz-Emans, Monika (2002): »Die Wortgewalt des Kanaken«. Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit. In: IABLIS Jahrbuch für europäische Prozesse (1), o.S. Online: https://themen.iablis.de/2002/schmitz-emans.htm (abger.: 01.03.2025).

Schmitz-Emans, Monika (2017): Entwürfe und Revisionen der Dichterinstanz – poeta vates, poeta imitator, poeta creator. In: Betten, Anne/Fix, Ulla/Wanning, Berbeli (Hg.): Handbuch Sprache in der Literatur. Berlin; Boston: De Gruyter, 205–235.

Schmitz-Emans, Monika (2019): Poetikvorlesungen literarischer Autoren als Selbstbefragung, Selbstpositionierung und Selbstinszenierung. In: Haarmann, Andreas/Rok, Cora (Hg.): Wozu Literatur(-wissenschaft)? Methoden, Funktionen, Perspektiven. Göttingen: V&R Unipress; Bonn University Press, 255–270.

Schnabl, Bojan-Ilija (2016a): Einleitung. Dimensionen einer modernen pluridisziplinären, interdisziplinären und interkulturellen Enzyklopädie zur slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška, von den Anfängen bis 1942. In: Schnabl, Bojan-Ilija/Sturm-Schnabl, Katja (Hg.): Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška. Von den Anfängen bis 1942, Bd. 1: A-I. Köln: Böhlau, 15–37.

Schnabl, Bojan-Ilija (2016b): Jauntal/Podjuna. In: Schnabl, Bojan-Ilija/Sturm-Schnabl, Katja (Hg.): Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška. Von den Anfängen bis 1942, Bd. 2: J-PL. Köln: Böhlau, 557–562.

Schneider, Oliver (2003): »Triest«: Eine Diskursanalyse. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Schnetz, Joseph (1951): Ravennas Anonymus Cosmographia: eine Erdbeschreibung um das Jahr 700. Uppsala: Almquist & Wiksell.

Schöll, Julia (2022): Die Poetikvorlesung als Gattung. In: Hachmann, Gundela/Schöll, Julia/Bohley, Johanna (Hg.): Handbuch Poetikvorlesungen. Geschichte – Praktiken – Poetiken. Berlin; Boston: De Gruyter, 1–26.

Schörkhuber, Eva (2019): Akte(n) der Verwahrung. Zugänge zu einem Archiv der Literatur entlang exemplarischer Lektüren von Maja Haderlap, Bogdan Bogdanović und Elfriede Jelinek. Wien: Praesens.

Schörkhuber, Eva (2021): Familiengeschichte(n) in Kindbettfieber (2005) von Sabine Schiffner, Die Gunnar-Lennefsen- Expedition (1998) von Kathrin Schmidt, Wir sind die Früchte des Zorns von Sabine Scholl (2013) und Engel des Vergessens (2011) von Maja Haderlap. In: Grugger, Helmut/Holzner, Johann (Hg.): Der Generationenroman. Berlin; Boston: De Gruyter, 750–777.

Schwens-Harrant, Brigitte (2021): Chance, Falle, Marketing: Herkunft als Kriterium in Literaturbetrieb und Literaturkritik. In: Dunker, Axel/Gerstner, Jan/Osthues, Julian (Hg.): ›Migrationsvordergrund‹ – ›Provinzhintergrund‹. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden: Brill, 91–107.

Sievers, Wiebke (Hg.) (2016): Grenzüberschreitungen. Migration und Literatur aus der Perspektive der Literatursoziologie. Wien: Böhlau.

Siller, Barbara (2020): Contaminated Soulscapes and Landscapes in Maja Haderlap's Engel des Vergessens/Angel of Oblivion. In: New German Critique (47) 1, 197–215.

Silverstein, Michael (1979): Language structure and linguistic ideology. In: Clyne, Paul R./Hanks, William F./Hofbauer, Carol L. (Hg.): The elements: A parasession on linguistic units and levels. Chicago: Chicago Linguistic Society, 193–247.

Spörl, Uwe (2006): Die Chronotopoi des Kriminalromans. In: May, Markus/Rudtke, Tanja/Bachtin, Michail (Hg.): Bachtin im Dialog. Festschrift für Jürgen Lehmann. Heidelberg: Winter, 335–363.

Spreicer, Jelena (2015): Geschichte aus dem slowenischen Blickwinkel: Maja Haderlaps Engel des Vergessens. In: Schmidt, Matthias u.a. (Hg.): Narrative im (post)imperialen Kontext. Literarische Identitätsbildung als Potential im regionalen Spannungsfeld zwischen Habsburg und Hoher Pforte in Zentral- und Osteuropa. Tübingen: Francke, 251–259.

Srienc, Dominik (2019): Wie produziere ich als slowenischer Autor in Kärnten 2.0? Zum literarischen Selbstverständnis neuer Kärntner slowenischer Literatur im Spannungsfeld zwischen Mehrsprachigkeit und Innovation. In: Leben, Andreas/Koron, Alenka (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext. Tübingen: Narr Francke Attempto, 97–110.

Stammler, Wolfgang (1987): Bergentrückt. In: Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin: De Gruyter, 1056–1071.

Steger, Jožica Čeh (2014): Die zerstörte Dorfidylle an der österreichischslowenischen Grenze: Maja Haderlaps ›Engel des Vergessens‹. In: Weiland, Marc/Nell, Werner (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript, 339–356.

Stocker, Günther (2020): Aus dem ›Vergangenheitskeller‹. Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* (2011) und die österreichische Erinnerungskultur. In: Hebenstreit, Desiree u.a. (Hg.): Austrian Studies: Literaturen und Kulturen. Eine Einführung. Anlässlich der Emeritierung von Roland Innerhofer. Wien: Praesens, 93–102.

Stockhammer, Robert/Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk (2007): Die Unselbstverständlichkeit der Sprache (Einleitung). In: Dies. (Hg.): Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 7–30.

Straub, Jürgen (2004): Identität. In: Jaeger, Friedrich/Liebsch, Burkhard (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Stuttgart: Metzler, 277–303.

Straub, Jürgen (2015): Erlebnisgründe in Verletzungsverhältnissen. Unerledigte Vergangenheiten in aktionalen Erinnerungen, persönlichen Selbstverhältnissen und sozialen Praxen. In: Angehrn, Emil/Küchenhoff, Joachim (Hg.): Das unerledigte Vergangene. Konstellationen der Erinnerung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 119–149.

Strobel, Jochen (2015): Gedichtanalyse. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Strümper-Krobb, Sabine (2016): Transit und Transfer. Raummetaphern im Übersetzungsdiskurs. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (7) 2, 147–160.

Strutz, Johann (1992): Komparatistik regional – Venetien, Istrien, Kärnten. In: Zima, Peter V. (Hg.): Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke, 294–331.

Strutz, Johann (1998): Eine ›kleine Literatur‹. Zur Soziologie und Ästhetik der neueren slowenischen Literatur in Kärnten. In: Strutz, Johann/Hafner, Fabjan/Olof, Klaus D. (Hg.): Profile der neueren slowenischen Literatur in Kärnten. Mit Beiträgen über Theater und Film. 2. Auflage. Klagenfurt: Hermagoras/Mohorjeva, 11–32.

Strutz, Johann/Zima, Peter V. (1996): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur. Tübingen: Narr, 7–15.

Sturm-Trigonakis, Elke (2007): Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Theisohn, Philipp/Weder, Christine (2013): Literatur als/statt Betrieb? – Einleitung. In: Theisohn, Philipp/Weder, Christine (Hg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik Einer Produktionsgemeinschaft. München: Fink, 7–16.

Tippner, Anja (2019): Erinnerung und Transnationalität. In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hg.): Handbuch Literatur & Transnationalität. Berlin; Boston: De Gruyter, 156–170.

Tippner, Anja/Laferl, Christopher F. (2014): Zwischen Authentizität und Inszenierung. Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: Laferl, Christopher F./Tippner, Anja (Hg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, 15–36.

Tomaševskij, Boris (2000): Literatur und Biographie. In: Jannidis, Fotis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 49–61.

Tück, Jan-Heiner/Mayer, Tobias (2022): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Das vermisste Antlitz. Suchbewegungen zwischen Poetik und Religion. Freiburg: Herder, 7–13.

Turk, Peter (2012): Gewässerfunde aus der Ljubljanica, Slowenien. In: Meighörner, Wolfgang/Söder, Wolfgang/Höck, Anton (Hg.): Waffen für die Götter. Krieger, Trophäen, Heiligtümer. Innsbruck: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 131–133.

Universitätskulturzentrum Unikum/Kulturno društvo Opoka/Stazione di Topolò (Hg.) (2010): Atlas der besonderen Orte. Klagenfurt: Drava.

Unnerstall, Mirijam (2017): Zeitgeschichte und die Last traumatischer Erinnerungen in Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens*. In: Schlicht, Corinna/Steltz, Christian (Hg.) Narrative der Entgrenzung und Angst. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 131–152.

Vlasta, Sandra (2021): Literatur – grundsätzlich mehrsprachig!? Das politische Potenzial literarischer Mehrsprachigkeit heute, am Beispiel von Barbi Marković *Superheldinnen*. In: Interlitteraria (26) 1, 67–84.

Vogl, Ulrike (2012): Multilingualism in a standard language culture. In: Hüning, Matthias/Vogl, Ulrike/Moliner, Olivier (Hg.): Standard languages and multilingualism in European history. Amsterdam: John Benjamins, 1–42.

Volk, Ulrich (2003): Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

Vrbinc, Michael (1998): Maja Haderlap. »Der Boden unter den Füßen ist die Sprache«. In: Strutz, Johann/Hafner, Fabjan/Olof, Klaus D. (Hg.): Profile der neueren slowenischen Literatur in Kärnten. Mit Beiträgen über Theater und Film. 2. Auflage. Klagenfurt: Hermagoras/Mohorjeva, 166–174.

Wagner, Fritz (2016): Mönch und Vöglein (AaTh 471 A). In: Brednich, Rolf u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens Online. Berlin; Boston: De Gruyter. Online: https://doi.org/10.1515/emo.9.165. (abger.: 1.03.2025).

Wagner, Karl (2013): »Er wird eine Erzählung sein«. Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*. In: Hafner, Fabjan/Strutz, Johann (Hg.): Krieg, Widerstand, Befreiung. Ihr Nachhall in den Kulturen und Literaturen des Alpen-Adria-Raums. Klagenfurt: Drava, 193–205.

Wegmann, Thomas (2021): Epitexte als ritualisiertes Ereignis. Überlegungen zu Dankesreden im Rahmen von Literaturpreisverleihungen. In: Jürgensen, Christoph/Weixler, Antonius (Hg.): Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Stuttgart: Metzler, 105–116.

Weich, Horst (1999): Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum ›Image‹ von Paris. In: Mahler, Andreas (Hg.): Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination. Heidelberg: Winter, 37–54.

Weichhardt, Peter (2018): Entwicklungslinien der Sozialgeographie. 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Weigel, Sigrid (2004): Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin. München: Fink.

Weinrich, Harald (1964): Typen der Gedächtnismetaphorik. In: Archiv für Begriffsgeschichte 9, 23–26

Wenninger, Markus (2016a): Domitian von Millstatt. In: Schnabl, Bojan-Ilija/Sturm-Schnabl, Katja (Hg.): Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška. Von den Anfängen bis 1942, Bd. 1: A-I. Köln: Böhlau, 265.

Wenninger, Markus (2016b): Herzöge von Kärnten/Koroška. In: Schnabl, Bojan-Ilija/Sturm-Schnabl, Katja (Hg.): Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška. Von den Anfängen bis 1942, Bd. 1: A-I. Köln: Böhlau, 490–491.

Werlen, Benno (2008): Körper, Raum und mediale Repräsentation. In: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. 2. Auflage. Bielefeld: transcript, 365–392.

Werlen, Benno (2017): Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen. Bd. 2: Globalisierung, Region und Regionalisierung. 3. Auflage. Stuttgart: Franz Steiner.

Wilhelmer, Lars (2015): Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen. Bielefeld: transcript.

Winko, Simone (2008): Textualitätsannahmen und die Analyse literarischer Texte. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik (36) 3, 427–443.

Winko, Simone (2016): Lyrik und Figur. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 66–73.

Wintersteiner, Werner (2019): *Angel of Oblivion*. Literature and memory politics in Austria (32) 3, 385–401.

Wintersteiner, Werner (2022): Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung. Erweiterte Neuauflage. Klagenfurt: Drava.

Wirth, Uwe (2012): Zwischenräumliche Bewegungspraktiken. In: Ders. (Hg.): Bewegen im Zwischenraum. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 7–35.

Wolf, Werner (1993): Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Berlin; Boston: De Gruyter.

Wolfram, Herwig (2011): Die ostmitteleuropäischen Reichsbildungen um die erste Jahrtausendwende und ihre gescheiterten Vorläufer. In: Hlaváček, Ivan/Patschovsky, Alexander (Hg.): Böhmen und seine Nachbarn in der Přemyslidenzeit. Ostfildern: Thorbecke, 49–90.

Würzbach, Natascha (2001): Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter, 105–129.

Würzbach, Natascha (2004): Raumdarstellung. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Metzler, 49–71.

Yildiz, Yasemin (2012): Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition. New York: Fordham University Press.

Zablatnik, Pavle (1985): Slowenische Literatur in Kärnten von den ersten Anfängen bis zur Barockzeit. In: Vospernik, Reginald u.a. (Hg.): Das slowenische Wort in Kärnten. Schrifttum und Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 15–88.

Zanetti, Sandro (2010): Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur. In: Brodowsky, Paul/Klupp, Thomas (Hg.): Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 13–30.

Zeman, Sonja (2018): Perspektive/Fokalisierung. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin; Boston: De Gruyter, 174–202.

Zeyringer, Klaus/Gollner, Helmut (2012): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: StudienVerlag.

Zipfel, Frank (2014): Fiktionssignale. In: Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (Hg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin; Boston: De Gruyter, 97–124.

Zipfel, Frank (2016): Lyrik und Fiktion. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 184–188.

Zoran, Gabriel (1984): Towards a Theory of Space in Narrative. In: Poetics today (5) 2, 309–335.

Wittgenstein, Ludwig (1963): Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Zeitungsartikel

Biller, Maxim (2014): Letzte Ausfahrt Uckermark. In: Zeit Online, 20.2.2014. https://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller (abger.: 01.03.2025).

Gmünder, Stefan (2018): Autor Florjan Lipus: Slowenisch ist Österreich zumutbar. In: Der Standard, 3.11.2018. https://www.derstandard.de/story/2000090533738/autor-florjan-lipusslowenisch-ist-oesterreich-zumutbar (abger.: 01.03.2025).

Greiner, Ulrich (2011): Maja Haderlap *Engel des Vergessens*: Gerechtigkeit für die Slowenen. In: Zeit Online, 21.7.2011. https://www.zeit.de/2011/30/L-Haderlap (abger.: 01.03.2025).

Jandl, Paul (2017): Dörfliche Engstirnigkeit. In: Welt, 7.1.2017. https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article160956292/Doerfliche-Engstirnigkeit.html (abger.: 01.03.2025).

Jung, Jochen (2017): Peinliche Affäre rund um Österreichischen Staatspreis. Wie slowenischsprachigem Autor eine verdiente Würdigung versagt wurde. In: Die Presse, 3.1.2017. https://www.diepresse.com/5149018/peinliche-affaere-rund-um-oesterreichischen-staatspreis (abger.: 01.03.2025).

Kastberger, Klaus (2016): Wir schaffen das! In: Zeit Online, 19.8.2016. https://www.zeit.de/kultur/literatur/2016-08/literatur-migration-tomer-gardi-broken-german (abger.: 01.03.2025).

Klein, Peter (2018): Florjan Lipuš – Verweigerte Wehmut. Peter Klein über den großen slowenischsprachigen österreichischen Schriftsteller Florjan Lipuš. In: Bücherschau Online, 3.4.2018. https://www.buecherschau.at/cms/V03/V03_10.a/1342588800620/portraet/florjan-lipus-verweigerte-wehmut (abger.: 28.11.2022).

Renko, Manka G. (2010): En jezik (nemški) in mnogo identitet. In: Delo, 26.10.2010. https://old.delo.si/kultura/en-jezik-nemski-in-mnogo-identitet.html (abger.: 01.03.2025).

Struck, Lothar (o.D.): Ein immergültiges Denkmal. In: Glanz & Elend Magazin für Literatur und Zeitkritik. http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/h/maja_haderlap.htm (abger.: 01.03.2025).

Thuswaldner, Anton (2022): Bachmannpreis: Emine Sevgi Özdamar – in die deutsche Sprache eingewandert. In: Die Furche. 08.06.2022. https://www.furche.at/feuilleton/literatur/bachmannpreis-emine-sevgi-oezdamar-in-die-deutsche-sprache-eingewandert-8568098 (abger.: 01.03.2025).

Winkler, Josef (2022): Schriftsteller Josef Winkler: »Bis ich 17 war, wusste ich nichts von einer slowenischen Minderheit«. Im Interview mit Karin Waldner-Petutschnig. In: Kleine Zeitung, 13.11.2022. https://www.kleinezeitung.at/kultur/kaernten/6214288/Schriftsteller-Josef-Winkler_Bis-ich-17-war-wusste-ich-nichts-von (abger.: 01.03.2025).

Weitere Quellen

Artikel »Transit«. In: Pfeifer u.a.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/wb/etymwb/Transit (abger.: 01.03.2025).

Bachmann-Preis: Slowenischer Staatsorden für Maja Haderlap. Mitteilung, 11.06.2015. https://bachmannpreis.orf.at/v2/stories/2715713/(abger.: 01.03.2025).

Bachmann-Preis: Alle Infos zum Bewerb. https://bachmannpreis.orf.at/stories/3285605/ (abger.: 01.03.2025).

Bachmann-Preis: Videoportrait Tomer Gardi, 24.05.2016. https://bachmannpreis.orf.at/v3/stories/2773156/index.html (abger.: 01.03.2025).

Bachmann-Preis: Jurydiskussion Tomer Gardi, Video, 24.05.2016. https://bachmannpreis.orf.at/v3/stories/2773156/index.html (abger.: 01.03.2025).

Bachmann-Preis: Archiv. Das war das Jahr 2016, 16.05.2017. https://bachmannpreis.orf.at/v3/stories/2783608/ (abger.: 01.03.2025).

Bachman-Preis: Martin Piekar, D/PL. https://bachmannpreis.orf.at/stories/3206647/(abger.: 01.03.2025).

Bachmann-Preis: Jurydiskussion Martin Piekar, Video, 30.06.2023. https://bachmannpreis.orf.at/stories/3206647/ (abger.: 01.03.2025).

Bundesministerium Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport: Großer Österreichischer Staatspreis. https://www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/preise/staatspreise-kunst-und-kultur/grosser-oesterreichischer-staatspreis.html (abger.: 01.03.2025).

Dresing, Thorsten/Pehl, Thorsten (2018): Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende. 8. Auflage. Marburg: Eigenverlag.

Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Büchner-Preis 2022 an Emine Sevgi Özdamar, 9.08.2022. https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/presse/2022-08-09/buechner-preis-2022-an-emine-sevgi-oezdamar (abger.: 01.03.2025).]

Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Aufgaben. https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/aufgaben (abger.: 01.03.2025)

Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Satzung. https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/satzung (abger.: 01.03.2025).

Karl-Renner-Institut: Bruno-Kreisky-Preis für das Politische Buch. https://renner-institut.at/angebote/bruno-kreisky-preis/bruno-kreisky-preis-fuer-das-politische-buch (abger.: 01.03.2025).

Landeshauptstadt Graz: Richtlinien für die Zuerkennung des Franz-Nabl-Literaturpreises der Stadt Graz. Amtsblatt der Landeshauptstadt Graz Nr. 20, Jahrgang 116, 30.12.2020, S. 36.

Leipziger Buchmesse: Gastland Österreich: meaoiswiamia. https://gastland-leipzig23.at/meaoiswiamia/ (abger.: 01.03.2025).

Leipziger Buchmesse: Gastland Österreich: meaoiswiamia & Waben der Worte, Veranstaltung im Literaturhaus Wien, 25.01.2023. https://gastland-leipzig23.at/event/meaoiswiamia-waben-der-worte/ (abger.: 01.03.2025).

Leipziger Buchmesse: News, 17.03.2023. https://www.leipziger-buchmesse.de/de/news/ausgezeichnet-mit-dem-preis-der-leipziger-buchmesse-2022-tomer-gardi-uljana-wolf-und-anne-weber (abger.: 01.03.2025).

Leipziger Buchmesse: Gastland Österreich. https://gastland-leipzig23.at/ (abger.: 01.03.2025).

Literaturhaus Graz: Out of Joint (I): Maja Haderlap: Wer wir waren. Zukunftsrede, 11.10.2022. https://2022.steirischerherbst.at/de/program/events/3804/maja-haderlap-wer-wir-waren-zukunftsrede (abger.: 01.03.2025).

Österreichische Unesco-Kommission: Nationales Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe. Bräuche, Wissen, Handwerkstechniken: Slowenische Flur- und Hofnamen in Kärnten, aufgenommen 2010. https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/slowenische-flur-und-hofnamen-in-kaernten (abger.: 01.03.2025).

Unesco. Intangible Cultural Heritage: Art of dry stone construction, knowledge and techniques. https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-dry-stone-construction-knowledge-and-techniques-02106 (abger.: 01.03.2025).

Universität Klagenfurt: Die öffentliche Schriftstellerin: Ehrendoktorin Maja Haderlap. Pressemitteilung, 31.10.2012. https://www.aau.at/blog/uninews_41830/(abger.: 01.03.2025).

Verein Exil: Exil-Literaturpreise. https://www.editionexil.at/exil-literaturpreise (abger.: 01.03.2025).