

Monika Schmitz-Emans

Mehrsprachen, Zwiesprachen, Mischschriften

Neue Konzepte einer Lyrik des Dazwischen

Abstract

From the perspective of language reflection, translation reflection, and writing reflection, contemporary poetry appears and understands itself (as will be shown in the following examples) as a poetry of in-between. In the process, different models of the idea of the interlingual, different concepts of translation and differently arranged productive tensions between different writing systems come to the fore. In this sense, Uljana Wolf's essay *Etymological Gossip* outlines a poetics of poetry in-between languages. In terms of the writing styles and textual testimonies involved, it is probably more appropriate to speak of a transition rather than a demarcation: Not only do the transitions between poetry and translation appear fluid in more than one respect, but also between reflective translation

and poetological reflection – a reflection that is concretized not least in the form of translanguual poems. Examples from the *Zwiesprachen* series include Clemens Setz's essay on William Auld and the ›world language‹ Esperanto, Uljana Wolf's essay on Theresa Hak Kyung Cha's translanguual writing, and Marcel Beyer's essay on the work and tradition of the medieval poet *Muskatblüt*. Finally, the significance of mixed scripts is illustrated by references to the work of Yoko Tawada and Ann Cotten. In both poets' work, the poetic movement between cultures, languages, and scripts appears to be tentative in terms of writing technique, but nevertheless advances into a new space beyond the boundaries of languages and signs.

1. Poesie zwischen Sprachen, poetische Zwischen-Sprachen

1.1 »Etymologischer Gossip«

Mit den folgenden Ausführungen geht es um konvergente Tendenzen in Beispielen neuerer Lyrik, Reflexionen und Modellen neuerer Reflexion über Sprache, Sprachen und »Sprachigkeit« (»lingualism«, beides bei Gramling 2017 bzw. 2016, s. u.) sowie poetologischen Reflexionen anlässlich von Prozessen der Übersetzung lyrischer Texte. Zu den Besonderheiten dieser Tendenz gehört es, dass ihre Ausprägungsformen (Lyrik, Poetik,

Übersetzungsreflexion) so eng miteinander verzahnt sind, dass sie einander teils durchdringen bzw. überlagern. Davon betroffen sind die ›Sprachen‹ (im Sinne von Sprech- und Ausdrucksweisen) in Gedichten, poetologischen und übersetzungsreflexiven Texten: Sie unterlaufen geläufige Differenzierungen zwischen distinkten Sprachen und legen es stattdessen darauf an, translinguale Bewegungen zu dokumentieren. Rezente Beispiele zeigen, hier anknüpfend, dass sich die Fokussierung auf Bewegungen über konventionell gezogene Grenzen hinweg dezidiert auch auf die zwischen Schriftcodes bezieht. Nicht allein Distinktionen zwischen verbalen, sondern auch solche zwischen schriftgraphischen Codes erscheinen als Anlässe des Spiels und der Infragestellung.

Mit einem Gedicht beginnt Uljana Wolfs Text *Wovon wir reden, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik reden* (Wolf 2018):¹

Das Gedicht ist in einer Sprache geschrieben.
 Das Gedicht ist niemals in einer Sprache geschrieben.
 Das einsprachige Gedicht spricht in mehr als einer Sprache.
 Das mehrsprachige Gedicht spricht als Sprache.
 Das Gedicht, das zwischen Sprachen schreibt, redet sich um Kopf und Kragen.
 Diese Reden sind seine Ladung, seine Aufladung.
 Fehler im tippenden Finger, schwankt.
 Verschiebung des herrschenden Ausdrucks.
 Das Gedicht ist dies, ihr cargo schmargo.
 (Wolf 2021, 127)

Das, wovon hier die Rede ist, spielt sich in mehrerlei Sinn in einem Zwischen ab: »zwischen Sprachen«, zwischen Leseoptionen, zwischen geläufigen und irritierenden Vokabeln:² »Kragen« ist aber kein Druckfehler (obwohl die Wendung »um Kopf und Kragen« anklingt), sondern als Plural von »cargo« lesbar; diese später auch auftauchende Vokabel bekräftigt, dass es um »Ladungen« geht. Bei der Aufladung der Zeilen mit Bedeutungs-Frachtgut kann es, wie suggeriert wird, zu Schwankungen kommen, und gerade die Verschiebung der Ladung mag beim poetischen Gebrauch von Vokabeln als Transportmitteln wünschenswert sein, schon weil sie den »herrschenden Ausdruck« destabilisiert und

1 Verfasst als Keynote für das Parataxe Symposium IV, ›Berlin Polylingual‹, 23.11.2018, aufgenommen in Wolf 2021, 126–132.

2 In der Schwebe bleibt, ob es hier um »eine« Sprache, »die« Sprache allgemein oder die Sprache eines einzelnen Gedichts geht. Zeile 1 und Zeile 2 scheinen einander auf den ersten Blick zu widersprechen, lassen sich aber vereinbaren, wenn das »einer« in der ersten Zeile als unbestimmter Artikel, in der zweiten Zeile als Zahlwort interpretiert wird; gemeint wäre dann: Das Gedicht ist immer etwas Sprachliches, aber niemals allein in einer einzigen Sprache verfasst. Zeile 3 bestätigt, das Gedicht spreche »in mehr als einer Sprache«, und zwar dezidiert bezogen auf das »einsprachige«. Ist es dieses demnach mehrsprachige Gedicht, dem in Zeile 4 attestiert wird, es spreche »als Sprache«?

seltsamen Reimwörtern wie »schmargo« Eingang in die Fracht des Gedichts verschafft, unterstützt durch die Zwischenräume der Zeilen, die Bewegungsspielräume suggerieren.³ Schwankende Ladungen sperren sich gegen die Betrachtung von einem festen Standort her, der sie distanziert einzuordnen wüsste:

Ich möchte zwei Beobachtungen nachgehen, die widersprüchlich klingen,
mir aber hilfreich scheinen bei dem Versuch, weiter einzukreisen, wovon wir
sprechen, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik sprechen.

Die erste Beobachtung lautet:

Ein mehrsprachiges Gedicht ist nicht notwendigerweise /
ein translinguales Gedicht

Die zweite:

Ein translinguales Gedicht ist nicht notwendigerweise ein mehrsprachiges /
Gedicht.

Oder so:

Ein mehrsprachiges Gedicht kann in seinem Denken / einsprachig sein.

Und:

Ein einsprachiges Gedicht kann in seinem Denken / mehrsprachig sein.

(Wolf 2021, 128)

Umkreist werden Fragen möglicher Differenzierung: zwischen Mehrsprachigkeit und Translingualität, Ein- und Mehrsprachigkeit, zwischen Sprache und Denken, Verstehen und Nichtverstehen. Poesie entsteht in zunehmend »mehrsprachige[n] Wirklichkeiten und Biografien im Bezug auf Literatur«, was laut Wolf aber nicht einmal »notwendig ist, um ein mehrsprachiges Gedicht zu schreiben« (Wolf 2021, 129). Zwar wirken Autoren und Autorinnen, deren Leben durch Sprachwechsel, Bilingualität und Emigration geprägt ist, impulsgebend auf die Gegenwartsliteratur, doch sind »biografisch-nomadische Ereignisse kein Garant für polylinguales, geschweige denn translinguales Denken« (Wolf 2021, 129); während dieses auch aus der Bindung an eine einzige Sprache hervorgehen kann, ist umgekehrt vielsprachige Kompetenz kein Hindernis für einen monolingualen oder monologischen Sprachgebrauch.⁴ Eine »poetische Verstörung der Muttersprache oder Einzelsprache und der damit verknüpften Identitätsdiskurse«, wie sie auch durch Texte scheinbar einsprachiger Verfasser oder Verfasserinnen auslösbar sei, demonstriere (so Wolf), »[d]ass die eigene Sprache nicht beherrscht werden kann« und ziele darauf, »festgefügte Sprachordnungen zu verunsichern« (Wolf 2021, 130). Die Aufmerksamkeit auf verunsichernde, das Monologische aufbrechende Fügungen wird besonders von Gedichten ausgelöst.

3 Die Abstände zwischen den Zeilen sind im Originaldruckbild so groß, dass sie wie Leerzeilen wirken.

4 Wolf verweist hier auf Gramling 2016, 34.

In der Tendenz »monolingual, or monological« seien demgegenüber, so Wolf, etwa Gedichte, in denen »fremdsprachige Namen oder Äußerungen quasi touristisch verwendet [werden], um Authentizität oder Verortung in einer anderssprachigen Wirklichkeit auszustellen. Oder wenn es aus Zeilen in mehreren Einzelsprachen besteht, die jeweils übersetzt werden.« (Wolf 2021, 131) Hier profiliere sich Vielsprachigkeit als »Glossodiversity«, betone also die Differenzen zwischen den Sprachen und bekräftige abgrenzend deren jeweilige Eigenheit.⁵ Sprachliche Gebilde werden so zwar polyphon, aber nicht polysem. Erst die Polysemie wirke subversiv und destabilisierend, erst die Entgrenzung zwischen vordergründig unterschiedenen Sprachen erzeuge produktive Verunsicherung; translinguales Schreiben als »semiodiversity« inszeniere

eine Form des Durch-Sprachen-Schreibens oder Schreibens am Rand, auf der Kippe, der Zungenspitze von Einsprachigkeit. [...] solche Texte können [...] auf der Oberfläche einsprachig sein und doch entweder durch eine ausgestellte Poetik der Anderssprachigkeit oder eine zugrundeliegende translationale Poetik translingual, das heißt zwischen Sprachen angesiedelt sein. (Wolf 2021, 131)

Diese Reflexionen betreffen zwar die Sprachlichkeit literarischer Texte insgesamt, im Fokus stehen aber vor allem lyrische Schreibweisen. Ein drittes Gedicht demonstriert, wie Sprache translingual wird – im Zeichen mehrschichtiger Vernetzungen der Textelemente, der irritierenden Parallelkonstruktionen, der Oberflächenübersetzungen:⁶

Es ist schwierig, von einem Gedicht zu reden.
 Es ist schwierig, von einem Gedicht in mehr als einer Sprache zu reden.
 It is difficult for a poem in more than one language to speak.
 Das Reden keimt in den Präpositionen
 The speaking chimed in dens, proposition.
 The proposition was a tensed Kaiser.
 Sie probierte was zum Tanz, Kleider?
 After the naked dancing, key deers followed in rays.
 Das Gedicht nackt sehen heißt, den Reh nicht raus zu haben.
 Dear dares, what are you talking about? (Wolf 2021, 132)

5 Unter Berufung auf den Linguisten Michael Alexander Kirkwood Halliday umreißt Wolf hier eine Konzeption von Vielsprachigkeit, der ihr leitendes Interesse gerade nicht gilt: »Vielsprachigkeit als ›glossodiversity‹ [...], die auf dem Paradigma von klar geschiedenen Einzelsprachen aufbaut, zwischen denen Bedeutung hin und her übersetzt werden kann. Die beteiligten Sprachen aber werden vom Fremdsprechen wenig affiziert, sie bleiben stabil, Träger von Bedeutung. Die Differenz zwischen Sprachen ergibt zwar eine mehrsprachige Polyfonie, nicht aber eine Polysemie: Das Gesagte bleibt das Gesagte. Es entsteht aus der Sprachenmischung keine Dissonanz, kein Bedeutungsexzess, keine Bedeutungsarmut in einer unauflösbaren Unverständlichkeit, die die Aussagen produktiv entstellt.« (Wolf 2021, 131)

6 »oberflächenübersetzung« (Jandl 1990, 1/321).

Wolfs Texte repräsentieren wichtige Tendenzen zeitgenössischer Lyrik und der ihnen eingeschriebenen Poetik: mit Blick auf Wort- und Sprachspielerisches, auf Übersetzungsprozesse – sowie auf die Betonung der Translingualität auch von zunächst als monolingual geltenden Ausdrucksweisen. Alle Sprachen sind »Mehrsprachen« – und gerade Gedichte können dies sinnfällig machen. Translinguale Texte sind kaum übersetzbar, aber wer es dennoch versucht, schafft dabei selbst neue Sprachvernetzungen.⁷

1.2 »Einsprachigkeit«, »Mehrsprachigkeit«, »Sprachigkeit«

Schon vor einem halben Jahrhundert hat der Sprachwissenschaftler Mario Wandruszka bezogen auf die reale Sprachpraxis konstatiert, Mehrsprachigkeit sei nicht der Ausnahme-, sondern der Regelfall, Einsprachigkeit hingegen nur ein Hilfskonzept (Wandruszka 1976, 127; vgl. auch Wandruszka 1981). Die meist als homogene Codes betrachteten Idiome selbst seien infolge ihrer regionalen, soziologischen, kulturellen und stilistischen Ausdifferenzierung jeweils mehr als eine einzige Sprache. Die Dekonstruktion des Einsprachigkeitskonzepts fortsetzend, hat die neuere Sprachwissenschaft u.a. mit dem Konzept des »translanguaging« einen wichtigen Perspektivenwechsel vollzogen (vgl. Dembeck in Dembeck und Parr 2017, 31–32). Ältere sprachtheoretische Konzepte werden kritisch gesehen, darunter das der Nationalsprache und der Muttersprache. Den diskursiven Verschiebungen und ihren Folgen geht u.a. das 2017 erschienene Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit* nach; es bietet Auseinandersetzungen mit den »Mehrsprachen« der neueren Literatur vor, verabschiedet die traditionelle Idee distinkter Einzelsprachen als monolingualer Systeme (vgl. Dembeck und Parr in Dembeck und Parr 2017, 10). Revisionsbedürftig wie etwa das Konzept der Muttersprache erscheint demzufolge mit dem mono- und nationalsprachlichen Paradigma auch ein Literatur- und Kulturverständnis, das sich aus diesem ableitet, ja selbst ein Konzept von Weltliteratur, das diese als Summe distinkter Einzelliteraturen begreift.⁸

Dem Versuch, gegen abgrenzende Strategien anzudenken, ist dabei eine dialektische Spannung eingeschrieben, setzt doch das Zusammendenken von normalerweise Unterschiedenem, manifest in Begriffen wie »Inter- und Transkulturalität« oder »Hybridität« (Dembeck und Parr 2017, 9), dessen Distinktion zunächst einmal voraus. Wo (literarische) Mehrsprachigkeit beschrieben werden soll, muss das Mehrfache zunächst einmal in seiner Ausdifferenzierung auf Begriffe gebracht werden, bevor die Differenzen als begriffliche (und oft ideologische) Konstrukte enttarnt werden. Entscheidend ist der Perspektivenwechsel: die Skepsis gegenüber der Essentialisierung von Differenzen und den auf sie gestützten Identifikationen – eine Skepsis gegenüber dem Glauben an stabile Einzelsprachen (als

7 Anlässlich ihres Versuchs, die translingualen Texte des New Yorker Dichters LaTasha N. Nevada Diggs zu übersetzen, denkt Wolf darüber nach, »how to translate such translingual writing, or rather, how the failure of translating such writing can offer multi-tongued truths.« (Wolf 2021, 133)

8 Auf der Basis eines Konzepts von Einsprachigkeit als Normfall gilt Literatur (auch Weltliteratur) als GarantIn »eines Telos der gegenseitigen Verständigung«, die vor allem von »versöhnenden« Übersetzungen stabilisiert wird (Dembeck und Parr 2017, 38).

Korrelate monolingualistischen Denkens), an stabile Hierarchien und verbindliche Grenzziehungen zwischen Sprachkulturen und Vokabeln. David Gramling (auf den sich u. a. Uljana Wolf beruft) spricht zur Vermeidung des distinktiven Begriffspaares von Ein- und Mehrsprachigkeit von »Sprachigkeit« (Gramling, in Dembeck und Parr 2017, 35).⁹ Jede Auseinandersetzung mit literarischer Mehrsprachigkeit sollte daher die »jeweils gegebenen Auffassungen von Ein- und Mehrsprachigkeit bzw. von Sprachlichkeit im allgemeinen« samt ihren kulturellen, politischen und sozialen Rahmenbedingungen mitberücksichtigen (so Gramling in Dembeck und Parr 2017, 35). Auch selbstreflexives poetisches Schreiben steht im Zeichen der Herausforderung, sich mit Konzepten von Ein- und Mehrsprachigkeit samt deren Bedingungen und Konsequenzen auseinanderzusetzen. Wenn im Diskurs über Mehr-Sprachliches das »Mehrfache« von Unterschiedenem stets mitgedacht ist, so steht allerdings doch gerade die Literatur, wie die Herausgeber es ausdrücken, im Zeichen einer »unordentliche(n) Mehrsprachigkeit, die das [...] Territorialprinzip [...] unterminiert« (Gramling, in Dembeck und Parr 2017, 36).

1.3 Konzepte des Translingualen, translinguale lyrische Schreibweisen

Der Leitgedanke, dass es Einsprachigkeit in der realen Sprachwelt gar nicht gebe, bezieht sich auf die jeweilig praktizierte Sprachigkeit von Einzelnen und von Gesellschaften, aber auch auf die Sprache als Code. Identifizierbare Sprachcodes im Sinne profilbildender Abgrenzbarkeit gegeneinander erscheinen eher als gedankliche Konstrukte denn als Realitäten. Sprachliches ist immer schon in einer Weise gemischt, transgressiv, polyphon, welche die Identifikation stabiler Bedeutungen problematisch erscheinen lässt. Einerseits behält die traditionelle Distinktion zwischen verschiedenen Sprachen ihre heuristische Bedeutung, etwa auch dann, wenn man es mit der Differenz zwischen einer dem Bezugssubjekt verständlichen und einer ihm unverständlichen Sprache, einer flüssig beherrschten und einer Fremdsprache zu tun hat. Angesichts letzterer stellt sich das Bedürfnis nach Übersetzungen ein, die das zunächst Fremde in Vertrautes überführen will. Andererseits zeigt sich gerade bei einem sich als Transfer von A nach B verstehenden Übersetzen, wie problematisch ein solch distinktives Modell ist. So geraten Übersetzungen vor allem angesichts von Polysemien der Vokabeln ihrer Ausgangstexte immer wieder an ihre Grenzen;

9 Eine Anmerkung zum Begriff der Sprachigkeit: Gramlings Beitrag in Dembeck und Parr ist deutschsprachig und trägt den Titel *Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit*; davon, dass dem Autor die im Deutschen mögliche Differenzierung zwischen »Sprachlichkeit« und »Sprachigkeit« nicht nur bewusst, sondern auch willkommen war, ist auszugehen – geht es ihm doch u.a. darum, neue Perspektiven auf die Bedeutung des Sprach- und Sprachengebrauchs für menschliche Artikulations- und Kommunikationsprozesse zu eröffnen, die durch geläufige Vokabeln nicht so deutlich würden. Das neologistisch klingende Wort »Sprachigkeit« in der Abhandlung von 2017 darf als Pendant des in seinem englischen Buch *The Invention of Monolingualism* (2016) benutzten Ausdrucks »lingualism« betrachtet werden; vgl. Gramling 2016, 4: »[...] eminent applied linguists [...] find the word monolingualism not to be much more than an elite ruse, distracting us from the diverse, centrifugal linguistic practices in evidence everywhere we turn [...]. Africanists in applied linguistics [...] suggest [...] that focussing on ›lingualism‹ of any particular sort – whether mono, multi, metro, bi or otherwise – unduly draws attention away from living, breathing speakers [...].«

entsprechend erscheinen diese Ausgangstexte selbst bereits als mehrschichtig, polyphon, polysem. Eine geläufige Distinktion, die infolgedessen destabilisiert wird, ist die zwischen übersetzendem qua unselbständigem und kreativem qua selbständigem Schreiben.

Deutlich zeigen sich die Folgen dieser diskursiven Verschiebungen bei den schreibenden Angehörigen einer jüngeren Generation. Aber auch die übersetzungsaffinen und –analogen Werke einer früheren Generation stehen im Zeichen eines Sich-Annäherns von Übersetzung (qua Auslotung von Sinndimensionen vorgegebener Texte) und kreativem Schreiben (auch und gerade intertextuell grundiertem) – und im Zeichen poetischer Spiele rund ums Übersetzen. Ernst Jandl etwa macht in Gedichten die Spielräume des Übersetzens und die Konzeptualisierungsoptionen solchen Übersetzens immer wieder sichtbar.

Multilinguale Literatur hat traditionell viele Facetten (vgl. dazu Forster 1970). Im Zeichen eines Translingualitätsdenkens, das Grenzen einerseits erkundet (und insofern voraussetzt), andererseits unterläuft, bringen sich seit den späten Avantgarden neue poetische Schreibweisen zur Geltung, die ostentativ mit sprachbezogenen Grenzen respektive Abgrenzungsansätzen spielen. Zu nennen wären etwa (um behelfsweise einige Termini vorzuschlagen):

(a) Das translinguale Übersetzungspoem. Gemeint sind Gedichte, die auf der Basis eines sprachlich gemischten Vokabulars die Differenz zwischen Sprachen akzentuieren und Versuche des Übersetzens visuell oder akustisch inszenieren, teils mit Akzent auf dem Gelingen, teils auf dem Scheitern, teils, um den Übersetzungs- als Verständigungsvorgang auszustellen.

(b) Die Oberflächenübersetzung, also ein grob homophoner Paralleltext zu einem als Ausgangstext verwendeten Substrat: Einerseits wird hier suggeriert, es werde von einer Sprache in eine andere übersetzt, andererseits widerspricht das Ergebnis konventionellen Vorstellungen davon, was Übersetzungen leisten, nämlich eine anderssprachliche Reformulierung derselben Aussage. Der homophone Text macht durch sein Vokabular eigene, neue Lese- und Deutungsangebote; er sagt, wie es scheint, zugleich dasselbe und etwas anderes.¹⁰ Die Oberflächenübersetzung oszilliert programmatisch zwischen den beiden Varianten des Translingualitätsmodells: Einerseits spielt sie mit geläufigen Distinktionen (etwa zwischen Deutsch und Englisch), andererseits unterläuft sie diese.

(c) Das Wörterbuchpoem (also Gedichte in der Form von Wörterbucheinträgen). Wörterbuch-Einträge weisen normalerweise eine duale Grundstruktur auf: Einem zu Erklärenden (einer Vokabel oder einem durch ein Lemma bezeichnetes Themenfeld) steht eine erklärende Auskunft gegenüber. Diese kann in einem fremdsprachigen Äquivalent einer zu erklärenden Vokabel bestehen (nach dem Modell des Fremdwörterbuchs) oder auch in einer kurzen oder langen Abhandlung, welche – oft unter Bezugnahme auf faktuale Informationen – Bedeutungen, Geschichte und Verwendungsweisen des Titelworts erklärt (nach dem Modell eines Lexikons). Dieser dualen Struktur des Wörterbucheintrags folgen

10 Programmatisch ist Ernst Jandls Gedicht *oberflächenübersetzung* (Jandl 1990, 1/321).

poetische Texte auf verschiedene Weisen, sei es (im Horizont der Distinktion von Sprachen gesprochen) intra-, sei es interlingual. Als Modell lyrischer Texte gestattet es gerade der als Wörterbuch formatierte Text, den gewählten Stichworten vielfältige Bedeutungen abzugewinnen, etwa auch auf dem Weg der homophonen Lektüre, der Wort-Zerlegung oder der wuchernden Assoziationen.¹¹

(d) Das auf Mischungen setzende vielsprachige Poem (summarisch bezeichnet seien mit diesem Ausdruck solche Gedichte, die durch ihre Wortbestände optisch, akustisch und semantisch die Erinnerung an mehrere normalerweise als distinkt betrachtete Sprachhorizonte aufrufen, manchmal auch mittels phantasiesprachlicher Wendungen). Elemente mehrerer Sprachen zu mischen, hat in der Literaturgeschichte eine lange Tradition, etwa im Kontext des frühen Maccaronismus (vgl. Forster 1970), im Zeichen der Distinktion zwischen Gelehrten- und Volkssprache oder auch in dem der poetische Suche nach einer Universalsprache, einer Weltsprache, einer Neuen Sprache. Viele Gedichte erinnern einerseits an das mit dem Stichwort Babel assoziierte Problem der Sprachenvielheit und Sprachdifferenzen, überspielen sie aber auch, lassen Differenzierungen als fragwürdig erscheinen, unterlaufen sie. Tendenziell verliert das Modell der identifizierbaren Sprachcodes in jüngerer Zeit seine Orientierungskraft, etwa weil sich Sprachliches als fluid in Gestalt und Bedeutung präsentiert. Und so manifestiert sich auch in post-babelischen Texten die Tendenz zeitgenössischer Lyrik, vielfältige »Sprachigkeit« im Spielraum zwischen Modellen und Konzepten zu inszenieren.

2. Poetiken der ›Zwiesprachen‹

2.1 Konzept und Programm

Unter dem Reihentitel *Zwiesprachen* steht eine Folge von Publikationen des Lyrik Kabinetts München, mit denen meist dort gehaltene Vorträge dokumentiert werden. Die heftförmigen Beiträge stammen von Autorinnen und Autoren, die auch Übersetzerisch arbeiten und sich vor allem anlässlich übersetzter Gedichte mit literarischen Schreibweisen und Poetiken (auch der eigenen) auseinandersetzen. Beziehungen zwischen Ausgangstexten und Übersetzungen werden demonstriert und kommentiert. Die Texte präsentieren sich teils als translingual im eher geläufigen, moderaten Sinn, teils aber auch in einem radikaleren, Sprachgrenzen relativierenden Sinn: durch hybridsprachliche Anteile, poetische Neologismen, Übersetzerische Experimente, die sich einer Zuordnung zu als identifizierbare Codes geltenden Sprache ver-

11 Michel Leiris verfasste sein berühmtes *Glossaire* zwischen 1926 und 1939: Er übersetzte französische Vokabeln ins Französische, indem er ausgehend vom Wortklang frei assoziierte und die konventionellen Wortbedeutungen weitgehend ausblendete. So wurde aus »Abime« ein »vie secrète des amibes«, die Übersetzung von »Académie« lautet »macadam pour les mites«. Von Simon Werle und von Felix Philipp Ingold liegen deutsche Versionen des *Glossaire* vor, die ausgehend von den (konventionellen) Äquivalenten der französischen Ausgangsvokabeln von Leiris analoge deutsche Pseudo-Übersetzungen erfanden.

weigern. Die meist ins Deutsche übersetzten und auf Deutsch kommentierten Texte stammen zwar in der Regel aus als distinkt identifizierbaren Fremdsprachen,¹² teils auch aus älteren Sprachstufen des Deutschen (dem Mittelhochdeutschen, dem Deutschen des Barock);¹³ andere aber stehen im Zeichen von Sprachexperimenten in den Ausgangstexten wie in deren Kommentaren. Die von den Beteiligten an dem Vortrags- und Publikationsprojekt gewählten Bezugstextkorpora, Themen und Schreibweisen divergieren erheblich.

Als Reihentitel in programmatischer Funktion verwendet, ist *Zwiesprachen* eine mehrdeutige Vokabel; signifikant erscheint schon der Plural, der u.a. verschiedene Bedeutungsoptionen andeutet. Das Wort lässt an einen Dialog mit anderen, aber auch an innere Zwiesprachen mit sich selbst, an Reflexionsprozesse, denken. Man kann gedankliche Zwiesprache mit Texten halten, vor allem mit Gedichten anderer. Das vom Reihentitel angedeutete poetologische Programm situiert sich entsprechend auf verschiedenen Ebenen: (a) Als Texte in und über (mindestens) zwei konventioneller Weise als distinkt betrachteten Sprachen sind die *Zwiesprachen*-Essays im geläufigen Sinn zwei-sprachig. (b) Die Übersetzer und Übersetzerinnen treten mit ihren Textkorpora in einen Dialog ein, bei dem zum einen ihre eigenen kommentierenden und übersetzenden Stimmen zu Wort kommen, zum anderen die fraglichen Ausgangstexte in ihrer Originalsprache. (c) In vielen Fällen bestimmt zudem ein am Konzept der Translingualität (im Sinne der Nicht-Einsprachigkeit) poetischer Texte orientierter Diskurs die *Zwiesprachen*-Essays: Vielfach wird auf sprachliche und klangliche Affinitäten und Übergänge zwischen Original- und Übersetzungssprache hingewiesen, oft auch auf Passagen der Originaltexte, die selbst alternative und im Zusammenhang damit zwiesprachig formulierte Lesarten stimulieren.

In den *Zwiesprachen*-Essays finden sich vielfältige Reflexionen zur jeweils eigenen Poetik, zum Dichtungsverständnis, zur Leseweise der (allesamt auch, aber nicht nur übersetzerisch tätigen) Autorinnen und Autoren, und zwar als Poetiken, die in der Zwiesprache mit fremden Texten Profil angenommen haben. Mirko Bonné schreibt in seiner Ausgabe der *Werke und Briefe* von Keats, die 1995 in deutscher Übersetzung erschienen sind:

Gedichte wie »La Belle Dame Sans Merci«, Sonette wie »Bright Star« sowie die sechs Oden, die Keats schrieb, und seine Briefe [...] haben mein Schreiben und poetisches Denken tief geprägt. Keats verdanke ich die Öffnung meines Gedichts in die Tiefe der Zeit, durch ihn wurde ich Übersetzer [...].
(Bonné 2016, Umschlagtext, hinten)

12 Eine Ausnahme ist Mirko Bonnés Beitrag (Bonné 2016), der die von ihm übersetzten Keats-Gedichte in seiner deutschen Übersetzung zitiert. Er enthält im Übrigen aber auch englische Originaltitel und einzelne englische Zitate von Keats. Programmatisch statuiert Bonné: »Das Wesen der Dichtung ist das Gespräch.« (Bonné 2016, 17)

13 Im Kontext der Reihe betrachtet, wäre dies ein Anlass, auch über Identität und Wandel auch des als »eine« Sprache geltenden Deutschen nachzudenken.

Swantje Lichtenstein legt in ihrem Essay zu Gertrude Stein die Lektüre Stein'scher Texte dezidiert als Prozess eines Nachvollzugs aus – und damit in einer spezifischen Weise als Dialog mit dem Gelesenen, der sich im Lesen (und Schreiben) abspielt und so das eigene Werk prägt. Auf stilistischer Ebene macht sich dies vor allem dadurch geltend, dass Lichtenstein Merkmale des Stein'schen Schreibens übernimmt: die Reihung einzelner Wörter und knapper Wortverbindungen, die sich über Satzgrenzen hinaus zu Gedanken verbinden, sich über Satzgrenzen hinaus entfalten; die Vorliebe für einfache Ist-Sätze und für Einwortsätze.

Eine Stein'sche Lektüre ist sprechendes Schreiben im Nachvollzug. Im Prozess. Ein Prozess. Im gegenwärtigen Aufführungsprozess. Der Sprache ist. Der Schreiben ist. In der alltäglichen Praktik, Poetik und Politik. Eine poetische Praxis im Prozess. In Aktion. In Form. Aufgeführt. Ausgestellt. Nicht allein. Wir. Hier. (Lichtenstein 2017, 5)

Eine besondere Auslegung erfährt das Stichwort ›Zwiesprache‹ in einem Band der Reihe, den Marie Luise Knott und Uljana Wolf Ilse Aichinger gewidmet haben: *Die Hochsee der Ilse Aichinger. Ein unglaublicher Reiseführer zum 100. Geburtstag* (2021). Im einleitenden Teil des Bändchens, in dem verschiedene Autoren und Autorinnen fotografisch dokumentierte Objekte einer Ausstellung zu Aichinger poetisch thematisieren und kommentieren,¹⁴ ist von einer Zwiesprache mit Dingen die Rede, einem »Gespräch mit Manuskripten, Typoskripten und Objekten, mit Zetteln, die durch die Schrift vor dem Verschwinden gerettet wurden.« (Knott und Wolf 2021, 7, Abschnitt ›Zu den Stationen dieses Reiseführers‹). Indirekt suggeriert wird, dass die Zwiesprache mit Objekten aus Aichingers Leben eine Zwiesprache mit ihrem Schreiben katalysiert. Zu den Teilnehmern dieser Dialogfolge gehören ein Plattencover, ein Gedichttyposkript, ein handschriftlicher Entwurf Aichingers, ein Geduldsspiel, ein Wort-Zerlegespiel, das Glasnegativ eines Fotos der Dichterin mit ihrer Zwillingsschwester, weitere Typoskripte und eine Kinokarte mit Namenslisten. All diese Objekte werden zu Texten Aichingers in dialogisch wirkende Beziehungen gesetzt; ihre Zwiesprache mit diesen ist also durch Arrangement und Kommentar katalysiert.

Vollziehen alle Beiträge der *Zwiesprachen*-Reihe Brückenschläge zwischen Übersetzungsthematik und poetologischer Reflexion (vor allem über Lyrik), so präsentieren sich manche nachdrücklich als persönliche Poetik in nuce: Anlässlich der Auseinandersetzung mit Gedichten und ihren Übersetzungen kommen Themen, sprachliche Verfahrensweisen und Texte zur Sprache, die für die jeweils Beitragenden von besonderer Bedeutung sind, ihre Perspektiven auf Literatur und ihre konkrete Arbeit stark beeinflusst haben. Dafür nur wenige Beispiele.

14 Anlässlich von zehn ausgestellten Fundstücken aus Aichingers Nachlass wurden zehn Dichter und Dichterinnen »gebeten, mit diesen Gegenständen Zwiesprache zu halten« (Knott und Wolf 2021, 7).

2.2 Zwiesprachen-Poetik I: Clemens Setz über Aulds Dichten in einer Weltsprache

Clemens Setz' Heft zu William Auld situiert sich in einem größeren thematischen Kontext: In seinem Buch *Die Bienen und das Unsichtbare* (2022) behandelt Setz Kunstsprachen verschiedener Art: solche, die als internationale Kommunikationssprachen erfunden wurden und dabei ein eigenes Vokabular und eine eigene, oft gegenüber den sogenannten natürlichen Sprachen vereinfachte Grammatik aufweisen, ferner erfundene visuelle Zeichensprachen sowie misch-schriftliche poetische Graphien, die fremdgraphische Zeichen in poetischen Texten. Neben Spracherfindungen in literarisch-poetischen Kontexten, die die Lektüre der Texte zu einer unvertrauten Herausforderung werden lassen, steht in Setz' Kollektion auch die graphische Chiffrensprache Bliss, deren Zeichen kodifizierte Bedeutungen haben und ersatzweise auch von Menschen benutzt werden können, die krankheitsbedingt Wörter weder artikulieren noch schreiben können. Um mittels Bliss zu kommunizieren, bedarf es nur des minimalen Bewegungsaufwands, mit dem auf bereits vorliegende sichtbare Zeichen gezeigt wird. Explizites oder implizites Thema auch aller anderen Kapitel sind Praktiken sprachlicher (auch: schriftsprachlicher) Kommunikation angesichts von Kommunikationshindernissen.

Setz erinnert zunächst an die Erfindung des Esperanto durch Ludwik Zamenhof 1887, an die diesen leitende Idee einer Weltsprache und an die schnelle Verbreitung des Esperanto in verschiedenen Ländern (Setz 2018, 5). Früh wird Esperanto auch als Literatursprache genutzt, ja es ist, wie Setz betont, in einem lyrischen Text Zamenhofs erstmals anzutreffen:

[...] eigentlich war diese so ungeheuer erfolgreiche und ihre Erlerner offenbar augenblicklich süchtig machende Sprache überhaupt in Form eines Gedicht[s] geboren worden: »Ho mia kor« (»Oh mein Herz«) von Dr. Zamenhof gilt als der erste Text in ihr. (Setz 2018, 5)

Übersetzt wurden literarische Esperantotexte aber selten (Setz spricht von nur drei ins Deutsche übersetzten Esperantoromanen); es gibt auch wenige zweisprachige Ausgaben. Als »Parallelweltiliteratur« schaffe sich, so Setz, die Esperanto-Literatur eine eigene Welt aus denen, die diese Sprache verstehen – also eine eigene Welt-Gemeinschaft (in doppeltem Sinn von inter- bzw. transnationale Gemeinschaft und Gemeinschaft mit eigener Welt): »Die Esperantodichtung [...] findet seit ihrer Entstehung in einem virtuellen Land statt, Esperantujo, das immer dann entsteht, wenn zwei oder mehrere Sprecher auf welchem Weg auch immer zusammenkommen.« (Setz 2018, 5) Die Wendung »wenn zwei oder mehrere [...] zusammenkommen« erinnert kaum zufällig an ein Diktum Christi; hat doch die Stiftung tendenziell erdumspannender Gemeinschaften durch das Wort etwas Religionsanaloges; in Setz' Bemerkungen über die Anhänger von Kunstsprachen wie Esperanto fällt das Wort »Missionsarbeit« (Setz 2018, 18).

Der Schotte William Auld (1924–2006) gilt als wichtigster Esperanto-Poet des späten zwanzigsten Jahrhunderts. Nachdem er Esperanto früh erlernte und sich für dessen Ver-

breitung einsetzte, verfasste er nicht nur Lehrbücher, sondern übersetzte auch weltliterarische Klassiker ins Esperanto; selbst Verfasser von Esperantodichtungen, wurde er sogar dreimal für den Literaturnobelpreis nominiert (Setz 2018, 6). Das Scheitern dieser Nominierungen erklärt sich Setz – die eine Reihe von Auld-Gedichten unter Akzentuierung ihrer sprachliche-poetischen Reize kommentiert – als Folge einer aus seiner Sicht unangemessenen Distinktion: der zwischen künstlichen und sogenannten natürlichen Sprachen.¹⁵ Der Reiz des Esperanto, von dem auch Aulds Gedichte profitieren, liegt für Setz vor allem in einer Qualität, die er als fluid beschreibt.¹⁶ Die relative Einfachheit der Esperanto-Grammatik erlaubt weite Spielräume der Vokabelnutzung, lässt uns die Wörter in vielfältigen Beziehungen wahrnehmen, als latent polysem und dabei subkutan zudem auch mit den anderen Sprachen vernetzt, aus deren Beständen sie geschöpft wurden.

Sieht man von den Beispielen für Kunstsprachen ab, deren Auftauchen in literarisch-poetischen Kontexten sie unmittelbar als ›poetische‹ Schreibstrategien ausweist (wie etwa bei H. C. Artmann und seiner Erfindung eines imaginären piktischen Idioms), so mag sich mit Blick auf die anderen Kunstsprachen-Beispiele (wie etwa Esperanto und Volapük) vielleicht zunächst die Frage stellen, welche poetologische Dimension deren Erfindung hat, was die neologistischen und neo-graphischen Codes insbesondere mit Lyrik zu tun haben. Setz, der anlässlich der so verschiedenen Kunstsprachen immer auch Beispiele für deren poetische Verwendung vorstellt, beantwortet diese Frage auf mehreren Ebenen.

(a) Anlässlich von Bliss-Gedichten wird auf eindrucksvolle Weise deutlich, wie Poetisches aus einer Situation am Rande der Kommunikationsunfähigkeit entstehen kann, von der die Beispiele indirekt oder direkt auch sprechen. Lyrik, so die poetologische These, die sich hier abzeichnet, sollte als ein Sprechen oder Schreiben vom Rand (auch der Gemeinschaft von Sprechenden, Schreibenden) her ernstgenommen werden, als ein Transfer von Gedanken und Empfindungen aus der Sprachlosigkeit in die Sprache – wobei die Übersetzungen, die Setz selbst bietet, eine weitere Vermittlungsrolle spielen. Gerade Gedichte, so die Leitidee, übersetzen auch aus der Sprachlosigkeit heraus das, was da jemand zu sagen hat.

(b) Gedichte in als internationale Verkehrssprachen erfundenen Kunstidiomen wie Esperanto bieten Beispiele für eine Lyrik, die ihre eigene Weltsprachigkeit (ihre virtuell globale Lesbarkeit) betont, weil sie über die Grenzen natürlicher Sprachen hinaus verstanden werden kann, wenn man diese Kunstsprache gelernt hat. Wie Setz zeigt, machen Kunstsprachen-Poeme, etwa in Esperanto, ein interessantes Teilkorpus neuerer Lyrik aus.

15 Kritisch kommentiert Setz sowohl die Annahme, »eine von einem einzigen Menschen erfundene Sprache müsse [...] etwas fundamental Anderes sein als eine sozusagen naturgewachsene Sprache«, als auch das Konzept der »natürlichen« Genese der sogenannten »natürlichen Sprachen«, habe doch etwa Luther das Deutsche miterfunden (Setz 2018, 6–7).

16 Vgl. Setz (2018, 13) anlässlich seiner eigenen zuvor durch Beispiele repräsentierten Übersetzungsarbeit: »Das Esperanto ist so fluid, so formbar, dass man sich beim Übersetzen dasselbe sofort auch fürs Deutsche wünscht.«

Esperanto-Texte wenden sich nicht etwa allein an eine distinkte esperanto-sprachige Gemeinschaft, sondern sie wollen von vielen rezipiert werden, deren Erstsprache eine andere als Esperanto ist, die letzteres aber gelernt haben, ja sie setzen zudem auf die Möglichkeit, auf der Basis einer vorliegenden Anders-Sprachigkeit, also etwa einer Spanisch-Sprachigkeit, Esperanto-Formulierungen auf eigene Weisen zu verstehen, sie etwa passagenweise zu verstehen, um von Inseln des Verständlichen her auch Weiteres zu erschließen. Setz' Kommentare berücksichtigen auch Übersetzungsfragen; die kunstsprachlichen Texte werden also auch unter diesem Aspekt im Raum poetischer Kommunikation situiert. Indem Setz wiederholt die originalen Wortlaute und seine eigenen Übersetzungen nebeneinander stellt, arrangiert er einen Dialog zwischen den involvierten Sprachen.

Die Bienen und das Unsichtbare, auf den ersten Blick ein Sachbuch über Sprach-Erfindungen, ist, wie das *Zwiesprachen*-Heft über Auld, über seinen Informationscharakter hinaus auch ein poetologischer Text. Die lyrische Verwendung der behandelten Kunstsprachen bildet einen thematischen roten Faden zwischen den Kapiteln.¹⁷ Mit der Betrachtung von Poemen in Esperanto, Volapük, Bliss etc. verbinden sich vor allem Geschichten und Überlegungen zu den Bedingungen ihres Entstehens, insbesondere zu den Motiven ihrer Produktion. Was dabei gesagt wird, mag Anstöße geben, es auch auf andere Spielformen dichterischer Arbeit zu beziehen, auch wenn es etwa um die Frage des Strebens nach allgemeiner Verständlichkeit geht.

Was aber genau tut ein Dichter, der in einer von einem einzigen Menschen erfundenen Sprache schreibt? Ist es wirklich dasselbe wie Schreiben in naturgewachsenen Sprachen? Will ein Dichter nicht von so vielen Menschen wie möglich gelesen werden? Nein. Zumindest nicht unbedingt. (Setz 2022, 19)

Esperanto wirkt aber ansteckend, selbst wenn man es nicht gut beherrscht; Setz betont, »wie stark der Brandbeschleuniger dieser seltsam einfachen Sprache wirken kann. Wenn man sie zu lernen beginnt, fängt man angeblich an, in ihr zu dichten, es reimen sich so viele Wörter, es ist gar nicht umgebar« (Setz 2018, 22). Esperanto katalysiert einen kreativen Umgang mit Sprachlichem, der keine einschränkenden Sprach-Grenzen kennt, und als Schreiben in einer Weltsprache adressieren Esperanto-Poeme die Welt. Gerade Aulds Schaffen repräsentiert diese Idee.

17 Als bekannte Kunstsprachen, die von ihren Erfindern und Anhängern popularisiert wurden, nennt Setz Esperanto, Klingonisch, Volapük, Blissymbolics, Lojban; seine Perspektive auf diese ist entschieden bestimmt durch das Interesse an ihrer poetischen Nutzung: »All diesen Sprachen werden wir uns über ihre Poesie und über ihre Dichter annähern.« (Setz 2022, 18)

2.3 Zwiesprachen-Poetik II:

Uljana Wolf über Theresa Hak Kyung Cha »translinguale Sendungen

Uljana Wolfs Essay zu Theresa Hak Kyung Cha bietet (unter einem Titel, der die mehrdeutige Vokabel Wort »Sendungen« enthält¹⁸) sowohl Texte der koreanischen Autorin und Filmemacherin (jeweils in Wolfs Übersetzung) als auch eigene Gedichte der Übersetzerin. Wolfs Übersetzungskonzept entspricht den oben skizzierten gegenüber geläufigen Sprachmodellen distanzierte, sie dekonstruierenden Tendenzen.¹⁹ Ein einleitendes Gedicht Wolfs übersetzt den Reihentitel kreativ und demonstriert mit sprachludistischen Mitteln das Projekt, für den dieser steht:

Zwiesprache: Twosprach – ein Zursprache.

Tosprech – ein Zusprech.

Zusein auch oder Terrorsprech:

[...].

Verzurrtechnik und Zwieback.

Zwiewesen und Niedagewesen und

Tosend und Verfang und

manchmal tom éhcac

(Wolf 2016, [5])

Ausgehend von der Vokabel »Zwiesprache« wird hier in verschiedenem Sinn »übersetzt«, aber stets auf eine Weise, die die Grenzen der Einsprachigkeit unterläuft. Die Programmatik dieses Vorgehens lädt dazu ein, es selbst kommentierend zu übersetzen: »Twosprach«, ein deutsch-englisches Hybridwort, übersetzt die »Zwiesprache« nur halb, deren Sinn sich dann mit »Zursprache« nochmals verschiebt. »Tosprech« klingt an »Twosprach« an, aber auch an englische Infinitive; »Zusprech«, »Zusein« und »Terrorsprech« eröffnen jeweils neue Assoziationsfelder; zugleich multiplizieren sich Bedeutungshorizonte, vor allem durch Neologismen (die dabei doch an sprachlich Vertrautes anklingen wie »Zwiewesen« und »Niedagewesen«). Das finale »tom éhcac« ist ein spiegelbildlich gelesenes »mot caché« (verstecktes Wort). Es bildet ein Link zu den Arbeiten Chas, insbesondere zu einem (in Wolfs Heft durch einen Abdruck abgebildeten) Stempel der Koreanerin, auf dem in der Mitte in Spiegelschrift »mot caché« steht, umgeben von anderen Wörtern.²⁰ In »caché«, so Wolf, verstecke (kaschiere) sich der Name Cha, aber auch das Wort »trace«; beide gehören

18 Wolf 2016. Es handelt sich bei dem Text um den einer Rede, die am 11. Juni 2015 im Lyrik Kabinett München gehalten wurde. Neben dem Text finden sich reproduzierte Bilder (Faksimiles von Schriftstücken, Abbildungen bedruckter Objekte, reproduzierte Fotos). Die Originaltexte stammen aus Theresa Hak Kyung Cha: *Dictée*, Berkeley 2001, und aus *Exilée and Temps Mort. Selected Works*, Berkeley 2009.

19 Von Jacques Derrida stammt eine mottoartige Sentenz auf der ersten Heftseite: »Ich habe nur eine Sprache, und es ist nicht die meine« (Wolf 2016, [5]).

20 Vgl. die Abb. in Wolf 2021, 154, und Wolf 2016, 5.

zu den das Stempelzentrum umgebenden Wörtern. Als Eigenname unübersetzt und unübersetzbar, »gehört« der Name (»eigen-nämlich«) »allen Sprachen«, doch »im Innern des verborgenen Worts« bleibt etwas »displaced, unerhört« (Wolf 2021, 157).

Spielt Cha mit den Sprachen und den Namen, indem sie geläufige Sprachgrenzziehungen in ihren Texten aufhebt und mit mehrdeutigen Vokabeln polyseme Texte erzeugt, so steigt Wolf in dieses Spiel ein und setzt es fort. Eigene Gedichte Wolfs flankieren die Bemerkungen zu Cha, Motive und Vokabeln aufnehmend, zwischen den Sprachen switchend (»The stamp is not transmitter in its own mitten« Wolf 2021, 156; »Mot caché, less cha«, Wolf 2021, 158). Chas Buch *Dictée* rückt als Dokument einer translingualen Kunst und Literatur besonders in den Fokus. Über dieses Werk, das als ein »mehrstimmiges Palimpsest« »zwischen Sprachen und Genres changiert«, bemerkt Wolf:

Als mir das Buch [...] in die Hand fiel, war es, als erhielte ich eine Sendung, eine Sprachnachricht, die ich nicht verstand. [...] es scheint wohl, dass ich auf der Suche war und bin nach Wegen – nicht aus dem Nichtverstehen, sondern aus den Arten des Verstehens, die mir mitgegeben wurden. (Wolf 2021, 161)

Dictée stehe im Zeichen der »Kombination vom fragmentierter translingualer Sprache mit dem Scheitern von Übersetzung, von dokumentarischem Material mit der Unmöglichkeit des Zeigens, Sagens, einstimmigen Erinnerns.« (Wolf 2021, 162) Chas Schaffen mache nachvollziehbar, wie es sei, »eine Sprache zu haben, die nicht die richtige ist, die nicht die eigene ist, [...] die nur auf einem fantasierten, [...] im besten Falle: selbstgemachten Stempel existiert [...] wie: Heimat. Wie: Nation. Wie: Muttersprache« (Wolf 2021, 162). Mit Reflexionen über Sprachliches verbindet sich die über Schriftlichkeit: In *Dictée* findet sich u.a. ein Foto von Inschriften in Hangulschrift, in der Besatzungszeit Koreas von zwangsarbeitenden koreanischen Opfern der Japaner an eine Bergwerkswand gemalt. Wolf übersetzt, auf Chas Text gestützt, die Textbruchstücke ins Deutsche und stellt ihre Anordnung, auch die Vertikalausrichtung, dabei nach (Wolf 2021, 175); dies führt uns an eine Botschaft heran, die der Sprach- und Schriftlosigkeit abgerungen wurde.

Cha starb schon 1982. Das durch ihren frühen Tod so abrupt endende Schaffen wird für Wolf insgesamt zum Anlass einer Zwiesprache mit Chas translingualem poetischem Œuvre und dessen Ambiguitäten. Einerseits repräsentiert Cha eine dezidierte Distanzierung von monolingualem Dichten. Auf Englisch und Französisch schreibend, hat die migrierte Koreanerin sich einen polyphonen Sprachraum erschlossen, wenn auch auf dem Weg über auktorial-belehrende »Diktate« (um die es im Titeltext *Dictée* geht). Und so ist andererseits mit dem Aufbruch der Dichterin in westliche Sprachen-Räume auch eine erzwungene Lösung von einer Herkunftssprache assoziiert. Findet sich in der gerade noch lesbaren fragmentarischen Hangulschrift, die Cha in *Dictée* (und Wolf dann in ihren Bemerkungen über Cha) abbildet, unter anderem der schriftliche Ruf nach der Mutter, so setzt Cha in *Dictée* die Suche nach den Lebensstationen ihrer Mutter fort. Beides lässt auch die Schmerzlichkeit

des Verlusts assoziieren, der darin besteht, dass so genannte Muttersprache kein stabiles Bezugsfeld für Lebensgeschichten und für Gedichte mehr bildet.

2.4 Zwiesprachen-Poetik III:

Marcel Beyer und die übersetzte Stimme eines Dichters aus den Trümmern

Marcel Beyer widmet sein *Zwiesprachen*-Heft einem spätmittelalterlichen, von der Literaturgeschichte fast vergessenen Dichter, der unter mehreren Variationen des seltsamen Pseudonyms ›Muskatblüt‹ zwar noch nicht ganz vergessen, aber wohl auch schon in früheren Zeiten nur spärlich rezipiert worden ist (Beyer 2016). Die Zwiesprache steht im Zeichen mehrfacher Vermittlungen. Beyer verfügt über keinen von Muskatblüt selbst stammenden Text im Originalwortlaut; sein Bezugskorpus bilden Bearbeitungen, Übersetzungen, Nachdichtungen, Textausgaben verschiedener historischer Provenienz zu einem ungreifbar gewordenen Oeuvre. Daher nimmt Beyer die zitierten Passagen (die mit dem Namen ›Muskatblüt‹ verbunden sind, ohne im dargebotenen Wortlaut vom Träger dieses Namens zu stammen) auch nicht zum Anlass, eigene Übersetzungsvorschläge zu machen. Er verweist stattdessen wiederholt auf die Fragwürdigkeit und Bruchstückhaftigkeit der Überlieferung von Texten und von historischem Sachwissen über deren Genese.

Welche Zwiesprache ließe sich mit einem Poeten halten, der als historische Figur kein klares Profil annimmt, als Autor nur in verfremdeter Form zu Wort kommt? Von Muskatblüts Dichtungen überliefert ist eher wenig, und dies nur im Zeichen von Eingriffen, Konjekturen, wohl auch Lesefehlern. Bearbeiter, Kommentatoren und Herausgeber des Textmaterials haben aus Inkompetenz und Nachlässigkeit manchmal schlampig gearbeitet. Übersetzungen fielen fragwürdig aus.

So sehe ich ihn, den über keinen soliden, belastbaren Namen verfügenden Muskatblut, in falscher Mundart überliefert, verderbt und fehlgelesen, fehlerkopierte und fehlerdierte und wieder fehlgelesen, [...] sehe ich ihn, Muskatblüt, in einer sich hoch auftürmenden Ruinenlandschaft stehen [...] (Beyer 2016, 21)

Ein Gespenst inmitten von Ruinen ist Muskatblüt nicht nur mit Blick auf die trümmerhafte Überlieferung seiner Texte, sondern auch noch in anderer Hinsicht: Zwar hatte ein Exemplar einer edierten Handschrift mit Muskatblüt-Texten die Jahrhunderte im Kölner Stadtarchiv überdauert, es überstand aber wohl dessen Einsturz 2009 nicht. Auf der Basis fragmentarischer Passagen im gedruckten Text dieser Edition rekonstruiert Beyer, was man von Muskatblüt weiß, betont dabei aber besonders, was er alles nicht weiß. Und doch bleibt für Beyer der in mehr als einer Hinsicht verschwundene Dichter über seine unzulänglichen Vermittlungen hinweg zumindest schemenhaft präsent; er malt sich manches aus, unterlegt die neuhochdeutschen Übersetzungen mit Bildern einer Figur, die zu deren Motiven passen könnte. Muskatblüts mehrfach entstellte Stimme ertönt so gleichsam aus dem Trümmerhaufen von Köln, der Metonymie einer zerstörerischen Ge-

schichte – allerdings auf eine von Beyers Zwiesprachen-Text arrangierte und von dessen Zitier- und Schreibweisen abhängige Weise.

3. Zwie-Schriften und Poesie zwischen den Schriften

3.1 Schriftmischungen und -verschmelzungen

Zwiesprachen können – die Hefte der *Zwiesprachen*-Reihe dokumentieren dies ebenso exemplarisch wie etwa Uljana Wolfs Gedichte – besonders eindrücklich im Medium der Schrift arrangiert werden. Für die Wahrnehmung von Sprachigkeit in ihren facettenreichen Ausprägungsformen ist die Schriftlichkeit der Texte oft hilfreich; manches Spiel mit und über Sprachgrenzen basiert maßgeblich auf der Sichtbarkeit von Texten. Aber mehr als das: Die in jüngerer Zeit verstärkte wissenschaftliche und literarische Auseinandersetzung mit Schrift, das intensiviertere Interesse an der Materialität von Schrift, an Schriftbildlichkeit, an den Gestaltungsoptionen von Schrift hat diese insgesamt unter neuen Voraussetzungen erfahrbar gemacht: Die Schrifthdimension von Texten erscheint als Teil der übermittelten Botschaft selbst, nicht mehr bloß als mehr oder weniger kontingente äußere Gestalt; sie begründet eine spezifische und im Fall schriftlicher Kommunikation konstitutive Dimension verbaler Äußerungen und dialogischen Handelns. Dialogische Gedichte, in denen Vokabeln normalerweise unterschiedener Sprachen auftauchen, illustrieren die Bedeutung der visuell-graphischen Textdimension besonders gut; die beteiligten Textstimmen unterscheiden sich auch optisch, etwa in ›deutsche‹ und ›englische‹. Dieser Effekt verstärkt sich noch, wenn am Dialog der textinternen Stimmen verschiedene graphische Codes beteiligt sind, also etwa die lateinische und die kyrillische Schrift. Schon die Verwendung mehrerer Schriftfonts einer einzigen Druckschrift kann Interaktionen, Dialoge, inszenierte Spannungen suggerieren. Zwar scheint es auch hier zunächst nahezuliegen, zwischen Monoskripturalität und Multiskripturalität (analog zu Einsprachigkeit und Mehrsprachigkeit zu unterscheiden; auch hier lassen sich aber die entsprechenden Vorbehalte gegenüber festgeschriebenen Distinktionen, kategorialen Grenzziehungen. Denn auch und gerade im Bereich des Graphisch-Visuellen lassen sich neben Mischungen von Distinktem auch Übergänge und Überlagerungen inszenieren. Und welcher Sprach- und Schriftkultur ist ein griechisches Wort, geschrieben mit lateinischen Buchstaben, nun eigentlich zuzuordnen? Ist ein aus dem Japanischen in die lateinische Alphabetschrift transliterierter Text noch eindeutig ein japanischer Text; ist seine Schrift noch eindeutig die westliche?

Nicht nur mischsprachige, sondern auch mehr- und misch-schriftliche Dichtung hat eine lange Tradition. Schriften (im Plural) kommen unter mehreren Aspekten zum Einsatz: (a) im Sinn des Einsatzes verschiedener Schriftcodes (z.B. im Rekurs auf lateinische, griechische, kyrillische etc. Alphabete, auf Silbenschriften, ideographische Schriften, Symbolschriften sowie Schriften, bei denen verschiedene Codierungsformen ineinandergreifen), sowie (b) im Sinn verschiedener Ausprägungsformen einer, etwa der lateinischen Schrift

(Handschrift oder Druckschrift; verschiedene typographische Schriftfonts und -größen, weitere typographische Gestaltungsparameter). (c) Hinzu kommen andere Dimensionen der Schriftmaterialität wie Schriftfarben, Trägermaterial, räumliches Arrangement etc. In den Avantgarden, im Futurismus und Dadaismus, später dann in konkreter Poesie, macht sich (auch in Gedichten) ein besonders ausgeprägtes Interesse an Schriftlichkeit, ihrer Materialität und Gestaltbarkeit geltend – an der typographischen Varianz des Alphabets, aber auch an nichtwestlichen Schriftcodes.²¹ Lyrische Modernisten integrieren fremdsprachliche Zeichen in ihre Gedichte. Ernest Fenollosa etwa interpretiert das chinesische Zeichen als poetisches Medium, was im Folgenden Einfluss auch auf lyrische Textproduktionen anderer nimmt.²² In der experimentellen Lyrik verschiedener Avantgardeströmungen finden sich Gedichte, die auf mehrfachen Schriftcodes beruhen. Fremdschriftlich Wirkendes (in verschiedenem Sinn) erscheint dabei oft als Lesewiderstand, aber auch als Katalysator mehrfacher Deutungen und als Stimulus zur Generierung von Sinn im Rezeptionsprozess.

Vor dem Hintergrund der kritischen Reflexionen, die in jüngerer Zeit der Distinktion zwischen klar gegeneinander abgegrenzte Sprachen, dem Konzept der Einsprachigkeit und der (additiv verstandenen) Mehrsprachigkeit gelten (vgl. Abschnitt 1), verdienen solche Gedichte Aufmerksamkeit, die auf eine analoge Verschiebung im Bereich der Wahrnehmung von Schriftcodes und Geschriebenem deuten – auf eine Hinterfragung der Grenzen zwischen üblicherweise unterschiedenen Schriftsystemen, eine Destabilisierung der normalerweise als fixierte Codes geltenden (und benutzten) Schriftzeichenbestände. Welche Bedeutung für unsere Wahrnehmung und Konzeptualisierung von Schrift können Gedichte haben, bei denen sich zwischen konventionell unterschiedenen Schrift- und Sprachsystemen bislang nicht wahrgenommene Relationen zeigen und neue Relationen bilden?

Mit der oszillatorischen Wahrnehmung von Schriftzeichen spielt der chinesische Künstler Xu Bing: Die von ihm erfundene *Square Word Calligraphy* verwendet die Radikale der chinesischen Schrift (die als Kanji-Zeichen auch einen Teil des japanischen Schriftcodes bilden), um die Buchstaben des lateinischen Alphabets und englische Wörter (manchmal auch Wörter anderer westlicher Sprachen) zu schreiben. Die Square Word Texte werden nicht linear geschrieben, sondern füllen Schrift-Felder, in denen sich der Blick horizontal und vertikal orientieren muss; vergleichbar dem Wechsel der Blickrichtung bei der Entzifferung von komplexen, aus mehreren Radikalen komponierten chinesischen Zeichen, erschließen sich beim Lesen die englischen Wörter als flächig arrangierte Buchstabengruppen. Xu Bing optiert mit seiner Schrift für eine Kreativität, die sich von bestehenden Schriftcodes auch im übertragenen Sinn nichts vorschreiben lässt – und zugleich als Hom-

21 Schon in früheren Jahrhunderten finden sich aber gelegentlich in Gedichten westlicher Provenienz fremde, etwa asiatische Zeichen, Hieroglyphen, griechische oder kyrillische Buchstaben oder andere vom lateinischen Alphabet abweichende Zeichen integriert; der Übergang zu Phantasiecodes und Kunstschriften ist fließend.

22 Vgl. Fenollosa 2019. Fenollosas Schrift wurde 1918 von Ezra Pound herausgegeben. Dass Pound als Pionier der lyrischen Nutzung fremder Schriftcodes für die gegenwärtige Lyrik des Zweite-Schriftlichen eine wichtige Leitfigur ist, darf unterstellt werden.

mage an die chinesischen Schrifttradition, die von Orthographie-Reformen in jüngerer Zeit oft reduktiv um-normiert und simplifiziert wurde. Produktion und Rezeption von Texten in *Square Word Calligraphy* demonstrieren implizit die Relativität und Modifizierbarkeit kultureller Grenzziehungen samt der durch diese gesetzten Normen. Eine andere Option des Rekurses auf die chinesische Schrift macht sich deren ideographische Dimension zunutze – die Möglichkeit, sie (auch gegen ihre geläufigen Decodierungsregeln) als Bilder zu lesen.

Die Gedichte Yoko Tawadas und Ann Cottens bieten prägnante Beispiele für eine Lyrik, die auf der verbalen wie auch auf der graphischen Ebene mit Grenzüberschreitungen und Entgrenzungen arbeitet, Zwiesprachen auf Wort- und (Schrift-)Textebene arrangieren und zu Lektüren einlädt, die die Deutungs Offenheit der Texte auf mehreren Ebenen als Stimulus zu kreativen Lektüren wahrnimmt. Beide verweisen wiederholt auf die spezifische Leseerfahrung fremdgraphisch-unvertrauter Texte; wie Tawada oft betont und demonstriert, wirken fremde Schriftzeichen in besonderem Maße stimulierend auf das Imaginations- und Interpretationsvermögen, weil sie die Sichtbarkeit des Textes stärker zur Geltung bringen.

3.2 Tawadas Poetik: Spannungen und Zwiesprachen zwischen den Schriften

Tawadas Gedichtbuch *Abenteuer der deutschen Grammatik* bietet Beispiele verschiedener Strategien der optischen Wahrnehmung von Sprache und Schrift: Die Beschreibung dieser Wahrnehmungen inszeniert ein Geschehen zwischen verschiedenen Sprach- und Schriftwelten – und katalysiert dessen Fortsetzung beim Lesen.²³ Der Abschnitt »Die Mischschrift des Mondes« (Teil 3, Tawada 2010, 39) besteht aus einem einzigen Gedicht:²⁴ Der Text ist deutsch, aber viele Vokabeln sind nicht lateinisch geschrieben, sondern graphisch durch ihre Äquivalente in japanischer Schreibweise wiedergegeben, bei der für Nomina chinesische Zeichen (Ideogramme) zum Einsatz kommen – beginnend beim Titel, der neben den als Bestandteile des Gedichttitels identifizierbaren Wörtern »Die« und »des« drei Ideogramme verwendet werden. Auch die folgenden Gedichtzeilen sind in dieser »Mischschrift« verfasst; die Hauptwörter haben ein fremdgraphisches Erscheinungsbild (Kanji). Unter dem Text findet sich eine Anmerkung, die auf eine Mischmethode hinweist:

Das ist eine Transkription der Übersetzung des Gedichts »Die Flucht des Mondes« ([...] Übersetzt aus dem Japanischen von Peter Pörtner). Um Japanisch zu schreiben, muss man die Bedeutungsstämme mit chinesischen

23 Teil 1 des Buchs, der ebenfalls »Abenteuer der deutschen Grammatik« (Tawada 2010, 5) heißt, inszeniert das Geschehen zwischen zwei Sprachkulturen und Schriftsystemen auf besondere Weise: Die Texte auf den Doppelseiten dieses Teils sind nicht auf weißes Papier gedruckt, sondern zeigen in hellen Grautönen als Unterlage jeweils Reproduktionen von Seiten aus einer deutschen Grammatik.

24 Tawadas Gedicht »Die Mischschrift des Mondes« findet sich in japanischer und deutscher Fassung in dem Band »Nur da wo du bist, da ist nichts / Anata no iru tokoro dake nanimo nai.« Übers. v. Peter Pörtner. 5. Aufl. Tübingen 2015 (zuerst 1987, 69/60 und 68/61). Dieses Buch ist bilingual und biskriptural (japanisch-deutsch); es lässt sich, der westlichen Lesepraxis folgend, von vorn her lesen oder der japanischen Praxis folgend von hinten. Hier weitet sich die Idee des Zwiefältigen auf Bucharchitektur und Lesepraxis aus.

Ideogrammen schreiben und alles andere (Hände und Füße der Wörter) mit einer phonetischen Schrift. Das Gedicht zeigt, dass man mit dieser Mischmethode auch Deutsch schreiben kann. (Tawada 2010, 41)

Demnach wäre der Text ein deutsches Gedicht – allerdings eines, das man nur partiell lesen kann, wenn man die Ideogrammschrift nicht beherrscht. Ähnlich basieren auch andere Texte des Gedichtbuchs auf translingualen und transgraphischen Operationen. In ›Abenteuer der deutschen Grammatik‹ (Teil 1) wird ein Text aus der Konkreten Poesie zum Ausgangspunkt: ein Gedicht Jandls, das mit den beiden lautmalerischen Silben »tik« und »tak« arbeitet.²⁵ Tawadas Text besteht aus zwei- und dreizeiligen Strophen, die in ›Mischschrift‹ geschrieben sind. In der ersten sind je zweimal die Silben »tik« und »tak« lesbar oder vielmehr erschließbar, denn nur »ik« und »ak« sind in lateinischer Schrift verfasst; anstelle des »t« findet sich im Text hingegen jeweils ein chinesisches Ideogramm, zu dessen Komponenten aber stets auch ein dem »t« ähnliches Zeichen gehört. Die übrigen drei Strophen zerlegen die Vokabeln »nau-tik«, »aeronau-tik« und »astronau-tik«; das »tik« bildet jeweils das Ende einer Ideogramm-Reihe (Tawada 2010, 51). Die von Jandl inspirierte Silben- bzw. Wortwahl dürfte doppelt motiviert sein: zum einen durch die lautmalerische Wirkung der Silbe »tik«, zum anderen durch die semantische Dimension der Vokabeln, die auf Vehikel und Praktiken des (weiten) Reisens und der Orientierung in (weiten) Räumen hindeuten.

Eine weitere Facette des Konzepts der Mehrschriftlichkeit dokumentieren die Texte Tawadas, in denen sie deutsche Gedichte Paul Celans aus der Perspektive einer japanischen Leserin liest.²⁶ Von der Übersetzbarkeit poetischer Texte spricht sie nicht in dem Sinn, dass diese ihr »perfektes Abbild in einer fremden Sprache« fänden, sondern dann, wenn die Übersetzung selbst literarische Qualitäten hat (Tawada 2000, 121–122). Celans Gedichte vermitteln ihr »das Gefühl, daß sie *ins Japanische hineinblicken*« (Tawada 2000, 122).²⁷ Als deutsche Texte werden Celans Gedichte von ihr gleichsam mit japanischem Blick gelesen – ausgehend von einer Celan-Übersetzung ins Japanische (Tawada 2000, 124–125). Ausführlich kommentiert wird dabei die Vokabel »Tor«; dabei geht es nicht nur um das tor-ähnliche Aussehen des Radikals für diese Vokabel, sondern auch um die Idee eines Durchgangs, einer Schwelle von hier nach da, aber auch vom Unvertrauten ins noch Vertraute – also ums Übersetzen. Was Tawada Celans Gedichten zuschreibt, ist eine trans-graphische Dimension, von der Celan selbst nichts gewusst hat, die seine Texte aber im Licht ihres Kommentars annehmen können, wenn wir Tawadas Kommentar gelesen haben.

25 Vgl. Tawada 2010, 51: »TIK / Nach Ernst Jandl«.

26 *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest japanisch*, in Tawada 2000, 121–139.

27 Ihr folgender Kommentar zu Gedichten Celans nimmt seinen Ausgang von der Beobachtung, dass in der japanischen Übersetzung durch Mitsuo Iiyoshi das Radikal für »Tor« eine zentrale Rolle spielt (Tawada 2000, 122); dieses Radikal ist für sie die Visualisierung von Celans Übersetzbarkeit, und sie registriert die deutschen Vokabeln Celans, in deren japanischen Äquivalenten dieses Radikal vorkommt (so auch »Schwelle«), als Schwellen-Wörter, die ins Japanische hinüberführen (Tawada 2000, 123).

Ideogrammschriften wie die chinesische respektive der Kanji-Anteil japanischer Graphien stimulieren in ihrer für westliche Augen auffälligen Visualität dazu, sie als bildlich zu interpretieren. Dass auch das Umgekehrte gilt und aus der Sicht einer japanischen Leserin westlich-lateinische Schriftzeichen oder die aus ihnen geformten Wörter aufgrund der Auffälligkeit des lateinischen Alphabets bildhafte Anmutungen haben, zeigt sich an vielen Beispielen etwa bei Yoko Tawada. Die Wahrnehmung fremdgraphischer Texte als bildhaft ist hier vielfach dezidiert eine bloße Projektion (und beruht nicht auf eine den Zeichen ursprünglich eigene Abbildlichkeit), aber ihre Verbalisierung durch Kommentare, Übersetzungen, Deutungen hat einen performativen Effekt: Entsprechende Sehweisen lagern sich gleichsam den Ausgangsgedichten und ihren Zeichen an, lassen sie als Bilder, ja als im Bild sichtbare Figuren, Gesichter, Lebewesen oder Dinge erscheinen.

3.3 Poetik fluider Graphie. Ann Cottens Schriftgemische

Ann Cotten verfasst als westliche Autorin unter dem Eindruck der japanischen Sprache und Graphie Gedichte, die auf differenten Textkulturen beruhen und deren Schreibweisen in (deutungs offene) Beziehungen zueinander setzen. Anders als bei Tawada, enthalten die von ihr in *Jikiketsugaki Tzurezuregusa* publizierten Texte nicht nur gedruckte japanische Textelemente, sondern auch (faksimilierte) manuelle Graphien (Cotten 2017). Analogien bestehen aber darin, dass diese Zeichen wiederholt aus einer (poetischen) Perspektive in den Blick rücken, die sie als zumindest dem Eindruck nach ›gegenständlich‹, bewegt, ja animiert erscheinen lässt.

Dunkelheit? Nein, [chines. Zeichen] Regen.

Durch den Regen fliegt sehr schnell
der [chinesisches Zeichen] kleine Vogel mit dem kurzen Schwanz.
Er wird nicht nass, er ist ganz Glanz. [...]

[...] Geordnet war der kleine Vogel,
jetzt fliegt er umher wie zerstreute Federn, flog auf,
nicht zu [chines. Zeichen] fangen, entflatterte. (Cotten 2017, 69)²⁸

Eine mit dem Gedicht zusammen abgedruckte Anmerkung der Dichterin selbst zu ihrem Text gilt den verwendeten schriftgraphischen Zeichen; er liest sich wie der Versuch einer Übersetzung, aber an die etymologischen Hinweise knüpfen sich dann Assoziationen und Hinweise auf affine Vorstellungsbilder – hält aber in der Schwebe, wovon die Rede ist und lässt sich daher Bestandteil des Gedichts selbst lesen – das damit ein Mischtext nicht nur aus verschiedenen graphischen Codes, sondern auch aus verschiedenen Sprechweisen wäre:

28 Unterstreichungen so bei Cotten.

reizukuri, Pinyin lì = fangen; rei(-zukuri) Sklave (-zur-Rechten)? Die Etymologie dieses Zeichens ist wie so oft umstritten; eine Theorie erklärt das Zeichen als Hand, die ein Tier hält, dessen Schwanz darunter baumelt. [...] Ein baumelnder Schwanz, eines Marders etwa, ist liquide wie Wasser und ständig in wellenartiger Bewegung. [...] ist Wasser eines [sic] von vielen flüssig baumelnden Gegenständen, oder wird es irgendwie als elementar klassifiziert und danach erst zur Beschreibung anderer, ähnlicher Sachen metaphorisch herangezogen? Woher das Hierarchiebedürfnis? (Cotten 2017, 69)

Andere Gedichte in *Jikiketsugaki Tzurezuregusa* weisen bezogen auf die nicht-westlichen Zeichenelemente (die im vorgestellten Beispiel ja ins Gedicht selbst integriert sind) optisch eine deutlicher ›duale‹ Struktur auf, ziehen also (unsichtbare) Grenzen zwischen den ›Räumen‹ westlichen und asiatischen Zeichen. Hier ist dann jeweils eine senkrecht angeordnete Gruppe von Ideogrammen am Seitenrand zu sehen, abgegrenzt gegen Cottens (deutsche) Texte im Zentralbereich der Seite. Diese für uns lesbaren Texte beziehen sich auf die Zeichen im Randbereich, hierin vergleichbar einer kommentierenden Übersetzung, bieten aber keine Erklärungen oder Übersetzungen – alle Sinn-Entfaltung vollzieht sich über Assoziationen, die zunächst einmal nachvollzogen werden müssen. Cottens Faszination durch die chinesischen Schriftzeichen gilt, wie sie betont, deren Fluidität. In einem einem ihren Textband einleitenden Aufsatz bemerkt sie über ihre Zuneigung zu der »kanonischen Liste der 214 Radikale«:

Wenn ich die 214 Kanxi Radikale benutze, die auch noch so unterschiedlich nützlich sind, erscheint mir die Sprache wie ein unüberschaubarer großer Fluss, der sich in wechselnden Rinnen hunderte Kilometer breit, tausende Kilometer lang Richtung Meer bewegt, der an einer nicht letztlich als ideal bestimmbaren Stelle dringenden Wunsches durch eine in Abschnitte gegliederte Brückenkonstellation gebündelt und passierbar gemacht wurde. (Cotten 2017, VII)

Erscheint auch die Sprache selbst im Licht der Kanji-Zeichen als ein Fluss, der sich vielfach verzweigt und deshalb kaum je einen Überblick gestattet, so gibt es dort, wo Flüsse sind, doch zumindest manche Brücken. Im Bild eines Ensembles aus Brücken kommt die Erwartung zum Ausdruck, den Raum der vielfältigen Flüsse im Übergang immerhin erkunden, wenn auch nicht kartieren zu können. Beachtung verdient, dass Cotten sich bei der Wiedergabe der fremdgraphischen Zeichen eines handschriftlichen Duktus bedient, der nicht perfekt eingeübt wirkt, sondern eher wie die Spur eines gestischen Annäherungsversuchs an die fremde Schrift erscheint.²⁹ So erscheint die poly-graphische poetische Be-

29 Die selbstgestalteten Kalligraphien im Buch, entstanden 2016, dokumentieren, so Cotten, zugleich ihre »Lernwilligkeit« und ihre »Lernresistenz«, »Zuneigung« und »Ignoranz« (Cotten 2017, VII).

wegung zwischen Kulturen, Sprachen und Schriften auch schreibtechnisch als tastend, als vielleicht noch ungeschickt, aber doch als ein Vordringen in einen neuen Raum.

3.4 Bilanz

Zwiesprachen zwischen den Vokabelbeständen, Grammatiken und Textformen verschiedener Sprachkulturen zu erzeugen, erscheint, zusammenfassend gesagt, als ein Projekt, das poetisch-literarisches Schreiben und reflexives, insbesondere poetologisches Schreiben verbindet (und dabei die Grenzen auch noch zwischen Poesie und Poetik, Literatur und Poetik in Frage stellt oder sogar zum Verschwinden bringt). Die *Zwiesprachen*-Reihe steht programmatisch für ein solch poetisch-poetologisches Schreiben, das sich aus Übersetzungsprozessen ergibt, bei denen Sprachdifferenzen nicht festgeschrieben, sondern relativiert und umspielt werden. Flankiert von neueren Konzepten der ›Sprachigkeit‹ jenseits eines Diskurses, der primär differenzierend, also grenzziehend, verfährt, wirken Schreibexperimente auf einem insgesamt heterogenen sprachlich-graphischen Gelände oft spielerisch-befreiend, oft aber auch diagnostisch bezogen auf Grenzen, Normen, Regeln und Einengungen in realen Sprachwelten. In Distanzierung von geläufigen Modellen der Einsprachigkeit und des Wechsels zwischen als distinkt geltenden Sprachen, erkunden poetische Texte in sich als dialogisch verstehenden Auseinandersetzungen mit Texten die Möglichkeiten, ›Sprachigkeit‹ zwischen den abgesteckten Territorien zu erkunden.


Auch mit Fremdgraphischem in Austausch zu treten, eine interskripturale Kommunikation zu initiieren, Formen der ›Graphodiversity‹ zu erkunden, ist ein facettenreiches Projekt zeitgenössischer Literatur, das einerseits für die Unterschiede zwischen konventionellen Sprach- und Schriftcodes sensibilisiert und sie andererseits zugleich textgestalterisch relativiert – manchmal unter kulturkritischen und politischen Akzentuierungen, manchmal aus offensichtlicher Freude am Spiel mit Zeichen und ihren Polyvalenzen.

Literatur

- Beyer, Marcel. *Muskatblut, Muskatblüt*. (Reihe: Zwiesprachen, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2016.
- Bonné, Mirko. *Die Poesie der Erde ist nie tot. Zu Leben und Schreiben von John Keats*. (Reihe: Zwiesprachen, Lyrik Kabinett München. Heidelberg: Wunderhorn, 2016.
- Cotten, Ann. *Jikiketsugaki Tsurezuregusa*, Ostheim/Rhön: Peter Engstler, 2017.
- Dembeck, Till, und Parr, Rolf, unter Mitarbeit von Küpper, Thomas (Hg.). *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempo, 2017.
- Fenollosa, Ernest. *Das chinesische Schriftzeichen als poetisches Medium*. Dt. v. Eugen Gomringer. Berlin: Matthes und Seitz, 2019.
- Forster, Leonard. *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*. The de Carle Lectures at the University of Otago 1968. Cambridge: University Press, 1970.
- Gramling, David. *The Invention of Monolingualism*. New York: Bloomsbury, 2016.
- Gramling, David. »Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit«. Dembeck und Parr 2017, 35–44.
- Jandl, Ernst. »oberflächenübersetzung«. *Gesammelte Werke 1–3*. Hg. v. Klaus Siblewski. Frankf./M.: Luchterhand, 1990. Bd. 1, 321.
- Knott, Marie Luise, und Wolf, Uljana (Hg.). *Die Hochsee der Ilse Aichinger. Ein unglaublicher Reiseführer zum 100. Geburtstag*. (Reihe: Zwiesprachen, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2021.

- Lichtenstein, Swantje. *Von Form von Vorn. Literarisches Hören, performatives Schreiben und Gertrude Stein*. (Reihe: »Zwiesprachen«, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2017.
- Setz, Clemens J. *Ein Meister der alten Weltsprache. Clemens J. Setz über William Auld*. (Reihe: »Zwiesprachen«, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2018.
- Setz, Clemens J. *Die Bienen und das Unsichtbare*. Berlin: Suhrkamp, 2022.
- Tawada, Yoko. *Talisman*. Tübingen: konkursbuch, 1996, 5. Aufl. 2000. Hier: 121–134: »Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch«.
- Tawada, Yoko. *Abenteuer der deutschen Grammatik. Gedichte*. Tübingen: konkursbuch, 2010.
- Wandruszka, Mario. *Interlinguistik. Umriss einer neuen Sprachwissenschaft*. München: Piper, 2. Aufl. 1976 [zuerst 1971].
- Wandruszka, Mario. *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*. München: Piper, 1981.
- Wolf, Uljana. *Wandernde Errands. Theresa Hak Kyung Chas translinguale Sendungen*. (Reihe: »Zwiesprachen«, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2016.
- Wolf, Uljana. *Etymologischer Gossip. Essays und Reden*. Berlin: kookbooks, 2021. Hier u.a.: »Etymologischer Gossip Zu Mehrsprachigkeit im Gedicht« (125–223); »Wovon wir reden, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik reden« (126–132); »Wandernde Errands. Theresa Hak Kyung Chas translinguale Sendungen« (154–186).
- Xu Bing. [Ausstellungskatalog:] *Sprachräume. Xu Bing in Berlin*. Berlin, Museum für Ostasiatische Kunst. 27. Mai – 1. August 2004.

Autorin

Prof. i. R. Dr. Monika Schmitz-Emans 

Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft,
Monika.Schmitz-Emans@ruhr-uni-bochum.de

Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution–ShareAlike 4.0 International license (CC BY-SA 4.0). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.