

## 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 hervorsteht 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 – beinahe nach hause



Quelle: eigene Darstellung<sup>42</sup>

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 relie ensemble; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces.« (Ebd., S. 170)<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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 Selbstaushutung

Die Raumdarstellungen in vier Gedichten der ersten Gruppe *beinahe nach hause* dienen vorwiegend und in je unterschiedlicher Weise der Selbstaushutung, 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 somer- tag 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 Beschreibungen 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«<sup>45</sup>, 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 »Dassitzens« 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 Erinnerens. Der konstituierte Raum erscheint in seiner Abgeschildertheit 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«, vorbe-

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 mühevollere 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 trist 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.<sup>46</sup> 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 sprachpolitischer 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 kriegerdenkmal  
 über die dörfer zu dir. schnürte die grenze  
 deinen stählernen kragen. kamen deine befreier  
 im sturm, lud man im hafen versunkenes ab  
 wie gelöschttes. [...]

Die choreographische Konstitution der Stadt samt Hinterland durch die Elemente »soldatenfriedhöfe«, »kriegerdenkmal«, »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 angesprochenen 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.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> 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 redensartige »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  
 vorseilt 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 Vorseilens 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« (Goumeou 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.<sup>49</sup> 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 [...] überbordnet« (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<sup>50</sup> im Sinne eines temporären Aufscheinens hinterlassener Spuren zu lesen – etwas wird kurz sichtbar oder lesbar, schwimmt 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 Wahrnehmungssposition und korreliert mit der dynamischen Bewegung der »wellen«:

wir gingen dammeinwärts und holten  
die wellen ein, die uns vorausgeilt  
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 Selbstausslotung 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«, <sup>51</sup> 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 »mosaika 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 bedeutungstiftenden 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 präzierte 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.<sup>52</sup> 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<sup>53</sup> 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 bedeutungstiftende 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]«<sup>54</sup> 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, Mäuler, 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«.<sup>55</sup> 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).<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup> 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 Konkretisierung 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«<sup>58</sup> und, wie schon im Gedicht *trieste trst triest*, die »bora«, hier als Verweis auf die Karstbora, gelten. Die Natur- und (Kultur-)Landschaftsbilderungen 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 Weidelandchaft 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 pfiſſe 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 Pfiſſe der Hirten dienen der atmosphärischen Spezifikation des evozierten Raums. Durch das Verb »bezwungen« 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).

zerzten 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 hirtens, die namen der bauern, / die schafhügel und ziegenställe, / die eingefriedeten wärmeinseln, / in denen die bora sich legte, zahm / zügelte.« 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 / zügelte« 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.<sup>59</sup>

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.<sup>60</sup> 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 starnte.« 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 aussätzig  
 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 schwächigste  
 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 hinfalligen 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 bergücken des matajur  
frühmorgens, als der aufbruch begann. (Herv. i.O.)

Das Bild des »ozeanschiffs« mit den zum Abschied Winkenden in Aufbruchstim-  
mung bildet einen starken Kontrast zu dem Bild ihrer zuvor geschilderten erz-  
zwungenen Verdrängung aus der Enge. Mit der expliziten intertextuellen Referenz auf  
»die erzählung von *lepa vida*«, durch die Kursivsetzung als Titel markiert und beson-  
ders hervorgehoben, wird ein zentrales Motiv der slowenischen Literatur aufgeru-  
fen. Die gewaltsam oder durch andere widrige Umstände in die Fremde verbrachte  
Lepa Vida zählt zu den zentralen weiblichen Charakteren in der slowenischen Lite-  
ratur und verbindet sich auch mit einem Sehnsuchtsmotiv (vgl. Nartnik 2016: 801).<sup>61</sup>  
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 Konkretisierung, »erinnerung an den berg-  
rücken des matajur«, könnte auch eine Allusion auf die Geschichte – Zwölfte Ison-  
zoschlacht – 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 verblas-  
sende Spur einer solchen Geschichte des Orts angelegt ist und ihr Anblick als Aus-  
löser, Erinnerungs- und Erzählanlass fungiert.

Mit dem unbestimmten Konstrukt im Titel des Gedichts *grenzländer* (lt, 14) und  
durch die ausbleibende referentielle Konkretisierung erhält der darüber be-  
zeichnete 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 zen-  
tralen 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 »grenzlinien« 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 Verletzung: 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 bestimmbareren 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 (Schutzzaun-)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 Vipavatales 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 Konkretisierung 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 leck 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 implizit 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 glücklich 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 Zahlen-einteilung 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.<sup>62</sup> 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 Erinnerungsinzenierung 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 währnte 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 hügel  
 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 *karantaniens* 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



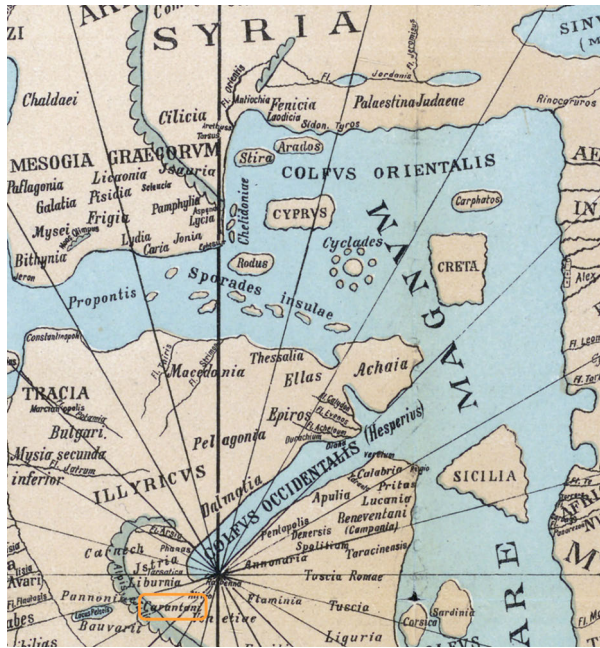
Quelle: Miller 1898: Mappaemundi VI., Taf. 1<sup>63</sup>

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<sup>64</sup> 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 Cvidonis 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.<sup>65</sup> 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 Viginthimilia 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 währte 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 [...] währte« die vorgeführte Weltsicht oder Verortung als irrierte, 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<sup>66</sup> 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 hügel / 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.<sup>67</sup> 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« (Erl1 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'. (lt, 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 »begrüßte 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 »begrüßte fürsten« deutet des Weiteren auf den Abriss der Christianisierung in Karantainen 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,<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> 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 Adelliger 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)<sup>70</sup>

70 In den »Anmerkungen zum Frauendienst« in der Edition von Lachmann (1841: 672) wird diese Stelle übersetzt mit »gott euch empfangt, 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 gesamt-slowenische 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 *karantani* 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 Karantanan 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 *karantani* »die Funktionsweisen der Erzeugung von Kollektivgedächtnis« und die »für jede Konstruktion von Vergangenheitsversionen notwendigen Auswahlmechanismen« (Erl 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.<sup>71</sup> 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 absritten mit worten. mit namen  
 die schwellen und äcker bepflanzte 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 *karantainen* 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, Selbstausslegungen und Erinnerungsbedürfnisse von Gruppen dient. Hier im Text *karantainen* 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«. <sup>72</sup> 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 Königinnen 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. <sup>73</sup> 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 Bedrohtheits 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, aufgezümt  
 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.<sup>74</sup> 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«,<sup>75</sup> »freundlicher« war und »vertrauter im umgang mit ihnen«. – Dass die je »anderen« unbestimmt, unbenannt bleiben, ist eine der zentralen Strategien im Zyklus *karantainen*. 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 sprachpolitische 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 sprachpolitischen 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.<sup>76</sup> 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«<sup>77</sup> umfasst, zum anderen fehlt in dem in *karantanien* als Motto fungierenden Zitat das »later« in »later included«,<sup>78</sup> 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 Erinnerungsinzenierung 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 Erinnerungsinzenierung 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 Karantaniens hin: »Es ranken sich um die Existenz Karantaniens natürlich Mythen. Und Karantaniens wird nicht nur von den Slowenen sozusagen als ›Ursprungsland‹, in Anführungszeichen, gesehen, sondern auch, ja, von den ›deutschsprachigen Kärntnern‹.«<sup>79</sup> 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.« (Erl 2011: 212)

Über die spezifische *Vorführung* einer anderen Erinnerungsperspektive könnte der Zyklus *karantänien* eine Reflexion über die Konstruktion und Vermittlung von Geschichtsentwürfen sowie über Mechanismen der kulturellen Selbstausslegung 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« (Erl 2011: 173) vermag ein Text aber nur zu erfüllen, wenn er überhaupt wahrgenommen und verhandelt wird – ein anspielungsreicher Zyklus wie *karantänien* 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 großsvaters 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 Gedichtstitel 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 ebenso wohl 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 Zuhauseeseins 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 Zwiespaltenheit 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 durchkämte. [...]

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 »durchkämte[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 liebe l i e d , 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, hilflos oder enttäuscht. Diese Schilde-

runge 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 Schreibung 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 Unbemerkt, 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.<sup>80</sup> 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 imaginiertes 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<sup>81</sup> 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 Unhintergebarkeit 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 irrealer 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 sprachpolitisch (Frage nach »wert«, »gewicht«). – Der sprachpolitische 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 *Übersetzung*, gestaltet und überwiegend in Frageform präsentiert. Die Darstellung zielt auf den Prozess des Übergangs,

auf den Übersetzungsprozess als eine Variante des Transits, mit der Bewegung des Hinübergelagens, 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.<sup>82</sup>

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.<sup>83</sup> 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 Übersetzens, 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 dar- und 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 ›schwelen‹ 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 Übersetzungsprozesses, 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 I, 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 Übersetzens 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 Übersetzen, 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 (imaginier- te) Blick in den Fluss ist als Selbstsuche gekennzeichnet, »suchst du / nach deinem«, und das Ich ist bestrebt, sich in eine Beziehung zu Vergangenen 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 »ge- sicht« wird Identität evoziert und durch die Attribuierung »slowenischen« scheint die Suche des Ich eine bestimmte Identitätsfacette zu betreffen oder auf die Rela- tion, die Zugehörigkeit zu einer kulturell oder national gedachten Gruppe ausge- richtet zu sein,<sup>84</sup> eben durch den Blick in den spezifischen »gedächtnisfluss«. Dar- über hinaus ist der Blick in den Fluss mit der Suche nach »der einzig wahren ge- schichte« verknüpft, worin so etwas wie ein Bedürfnis nach vergangenheitsbezo- gener Sinnstiftung und klarer Orientierung oder nach einer Geschichte, der man sich zurechnen kann, zum Ausdruck kommt. – Geschichte könnte in dieser Hin- sicht, 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 Sehnsuchts- erfahrung« zeigt. In Haderlaps Gedicht diene der Fluss Ljubljana »gewissermaßen als Spie- gel 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« Ljubljana 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.<sup>85</sup> 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, erklimm  
eine natter mit feuerkrone den berg.  
dann durchbrach ein einbaum die  
zellwand der zeit, pfälhte sie und  
verschwand. [...]

Das Außergewöhnliche und Bedeutsame des geschilderten Ereignisses wird über das Stillstehen der Raumelemente – der ausgesetzte Wind, der sich nicht bewegend 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 Gewährwerden: »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 imaginiertes 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? erreichst 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 Übersetzens. 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) Schweb- 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 Trägerische 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, unwägar 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 Vergangenen. Durch die zusätzliche Kodierung des schwebenden Hauses als »kaum fasslich, unwägar« 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 Schrifträger 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).<sup>86</sup> 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. Partiiell 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 aufgenommenen 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 Vorschreiten 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.<sup>87</sup> 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).<sup>88</sup> 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«, »spracherschlag«, »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 ungelenktem / 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 Ziellosgigkeit 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 Bezugfeldern 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 Selbstausstotung oder auch der Ausstotung 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 trist 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 wechsellvollen 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 Selbstausslotung 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 verrätstelt 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. Stimmgig 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 Abgeschlossenheit, der geringe Bekanntheitsgrad der realweltlichen Pendanten 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 Erinnerungsinzenierung 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 Ravenmaten*. 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, ausgestattet 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 »verweherten« Sprache, die von zahlreichen Anspielungen auf die jüngere Geschichte Kärntens, insbesondere auf den Sprachenkonflikt, durchzogen ist. Sie werden vor allem in Form von Diskurzitäten durch den Erzähler eingespielt. Das Raumkonstrukt *karantaniën* erfährt und erlaubt also eine vielfältige Anreicherung, mit Hilfe der historischen Anspielungen kann es auch mit Temporalität verbunden werden und schließlich eine sprachpolitische 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 Diskurszitate, durch zitierte Elemente aus sprachpolitischen 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 verteilenden 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.