

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

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

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

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

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

2.1 Mehrsprachigkeit, das Einsprachigkeitsparadigma und das literarische Feld

2.1.1 Das literarische als ein auch sprachliches Kräftefeld

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

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

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

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

nehmen (Bourdieu 1999: 340). Die aus diesen Positionen erfolgenden Positionierungen umfassen »alle strukturierten, akteurspezifischen Ausdrucksformen« (Bourdieu 2011: 312) und dazu zählt er nicht nur die literarischen Werke, sondern auch alle anderen poetologischen, theoretischen oder politischen Äußerungen und Aktionen, die ihren distinktiven Wert aus der Abgrenzung zu bestehenden Positionierungen beziehen (vgl. ebd.). Dieser Annahme zufolge verhält sich, im notwendigen Streben nach Singularität, »der Autor eines literarischen Textes, unbewusst oder bewusst, immer zu anderen Autoren« (Joch/Wolf 2005: 1f.). Das literarische Feld bestimmt Bourdieu (1999: 340) als »Universum[-] mit eigenen Funktions- und Transformationsgesetzen« und vor allem, den Machtaspekt akzentuierend, als ein »Kräftefeld, das auf alle einwirkt, die es betreten«, zugleich als »eine Arena, in der Konkurrenten um die Bewahrung oder Veränderung dieses Kräftefelds kämpfen.« (Ebd., S. 368) Wie sich die Akteur:innen darin bewegen und ob sie feldspezifische Profite erzeugen können, hängt von ihrer je aktuellen Kapitalzusammensetzung ab. Die jeweilige Position legt nahe, ob im Handeln eher die Strategie der Bewahrung oder der Veränderung der Feldstruktur und damit verbundener Kräfteverhältnisse verfolgt wird (vgl. Jurt 2015: 242). Objektiv definiert sind die Positionen in diesem Feld also einerseits »durch ihre aktuelle und potenzielle Situation (situs) in der Verteilungsstruktur der Kapital- (bzw. Macht)formen« und andererseits durch ihre Beziehung zu den anderen Positionen, geprägt durch »Herrschaft oder Unterordnung« (Bourdieu 2011: 312). Somit zielt das Handeln der Mitspielenden vor allem auf die Vermehrung von symbolischem Kapital in Form von Ansehen und sozialer Anerkennung, das wiederum mit dem Besitz von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital¹ einhergeht. Die feldinternen Auseinandersetzungen tragen dazu bei, fortwährend den »kollektive[n] Glauben an das Spiel« (Bourdieu 1999: 363) zu reproduzieren. Es ist die dem literarischen Feld »eigene Form von *illusio* im Sinne des Sich-Investierens, Sich-Einbringens in das Spiel, das die Akteure [...] dazu bewegt und disponiert, die von der Logik des Feldes aus gesehen relevanten Unterscheidungen zu treffen« (ebd., S. 360, Herv. i.O.), um Distinktionsprofite zu erzielen. Sie entwickeln also einen Sinn für die im Feld geltenden sozialen Spielregeln. Die spezifische Logik eines Feldes legt auch fest, »was auf diesem Markt *Kurs hat*, was im betreffenden Spiel relevant und *effizient* ist, was *in Beziehung auf dieses Feld* als spezifisches Kapital und daher als Erklärungsfaktor der Formen von Praxis fungiert.« (Bourdieu 2021 [1987]: 194, Herv. i.O.)

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

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

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

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

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

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

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

-
- 2 Siehe dazu ausführlich »Das literarische Feld« im Text *Der Fetisch Sprache*, 1975 publiziert und in der Übersetzung von Hella Beister erstmals 2017 veröffentlicht (Bourdieu 2020a [2017]: 43–62), sowie »Das literarische Feld und der Kampf um die Sprachautorität« im Text *Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches* in der Version von 1982 (Bourdieu 2020b [2017]: 135–141), erstmals 1990 auf Deutsch veröffentlicht.
 - 3 In den Richtlinien für die Vergabe des Bachmann-Preises heißt es etwa: »Bei den Lesungen [...] sind ausnahmslos unveröffentlichte, deutschsprachige Prosatexte (keine Übersetzungen) [...] zugelassen.« Bachmann-Preis: Alle Infos zum Bewerb. <https://bachmannpreis.orf.at/stories/3285605/> (abger.: 01.03.2025). Dies gilt im Übrigen auch für die Exil-Literaturpreise, die im Rahmen eines Wettbewerbs »zur förderung der literatur von autor*innen, die aus einer anderen sprache und kultur kommen und in deutscher sprache schreiben«, vergeben werden,

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

Tendenziell existiert eine Diskrepanz zwischen einzelsprachlich orientierten Institutionen oder der traditionellen »Ein-Sprachen-Philologie« (Mecklenburg 2021: 13) einerseits und der tatsächlichen (immer schon) über Normen von Einsprachigkeit hinausweisenden, Vorstellungen abgeschlossener Einzelsprachen transzendierenden Literaturproduktion sowie innerhalb eines bestimmten Territoriums in je ›anderen‹ oder in mehreren Sprachen schreibenden Autor:innen andererseits. Für Letztere stellt sich in der Logik einzelsprachlicher und nationalphilologischer Sichtweisen und Denkmuster die Frage der Zuständigkeit. Auch Ordnungskategorien⁴ wie ›deutsche Literatur‹, ›österreichische Literatur‹ oder ›slovenische Literatur‹ spielen eine Rolle, wenn oder je mehr sie in ihren Herstellungen (noch) den Imaginationen einer monolingualen Nationalliteratur⁵ verhaftet sind

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

- 4 Wie Fohrmann (1989: 84) ausführt, wird ›Nation‹ im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zur »Ordnungskategorie klassifikatorischen Wissens« im Hinblick auf eine Literatur(geschichte).
- 5 Der Begriff ›Nationalliteratur‹ ist, wie Harth (2003: 48) herausstellt, eine deutsche Erfindung und taucht zum ersten Mal 1777 in einem Abriss der Sprach- und Literaturgeschichte von Leonhard Meister auf. Er nehme die »Erzählung der Geschichte der Nationalliteratur zum Preis und Ruhm der Kulturnation und eines hochkarätigen Lektürekansons« der Germanistik als

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

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

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

- 6 Sievers (2016: 23–30) stützt sich dabei u.a. auf folgende Indikatoren: a) die Ausbildung umfassender literarischer Strukturen in Österreich in den 1970er und 1980er Jahren (Gründungen von Literaturzeitschriften und Verlagen mit Veröffentlichungsmöglichkeiten für junge österreichische Autor:innen, Einrichtung von Literaturpreisen und -förderung), b) die damit einhergehende Tendenz einer Fokussierung auf Österreich und der Beginn der Schreibung der Geschichte der österreichischen Literatur, c) literarische Netzwerke, in denen ›zugewanderte‹ Autor:innen zu unterschiedlichen Zeiten in Österreich agierten. Zudem habe sich die Vorstellung davon ›nationalisiert‹, was unter österreichischen Autor:innen zu verstehen sei – Förderungen, Preise hätten lange Zeit nur österreichischen Staatsbürger:innen offen gestanden, Zeitschriften und Verlage nicht mehr die gleiche »transnationale Offenheit für ZuwanderInnen« (ebd., S. 27) gezeigt wie noch in den 1950er Jahren.
- 7 Schmidt-Dengler und Zeyringer (1995: 16) sehen in ihren Überlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs den Unterschied ihres Projekts zu »deutschen Vorstellungen darin, daß nicht eine Geschichte einer Literatur (in) einer bestimmten Sprache (Deutsch) zu schreiben ist – wir gehen von einem Kontext aus (Österreich) und sehen wohl, daß es hier auch Litera-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Beispiel 2: Die Legitimität von Ausdrucksweisen und Vorstellungen von Sprachbesitz

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

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

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

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

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

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

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

Im Anschluss an seine Lesung richtet sich der Fokus in der Diskussion rasch weg von seinem Text und dem darin dargebotenen Spiel mit medialen Zuschreibungen und dynamischen pluralen (sprachlichen) Identitäten – »Wir sind babylonisch.« (Gardi 2016: 91) – hin zur Infragestellung seiner Sprachkompetenz und Sprachbeherrschung und, darauf bezogen, der Legitimität seiner Teilnahme am Bachmann-Wettbewerb. Der Text, den Gardi dort präsentiert, ist ein Auszug aus seinem kurz darauf erschienenen Roman mit dem sprechenden Titel *broken german* (2016), der auf das ›gebrochene‹ Sprechen anspielt und damit zugleich auf einen sprachideologischen Topos verweist. So wird der Deskriptor *broken* verwendet, um Sprecher:innen innerhalb der Standardsprachideologie¹⁸ als »nonnative« zu konstruieren und zu positionieren (Lindemann/Moran 2017: 649). Darauf deutet im Übrigen auch das erste, ebenfalls mit *broken german* betitelte Kapitel des Romans von Gardi hin. Darin treffen die drei Kinder Amadou, Radili und Mehmet auf Fußballfans, deren Team gerade verloren hat:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Redder 2015: 24) und Standardsprachlichkeit entwickelt und damit Standard-sprachideologien²¹ gleichermaßen evoziert und unterläuft, verleitet sie zu der Aussage, dass *sein Autor*, dessen Staatsbürgerschaft sie im Kontext seiner Teilnahme (»als Israeli«) hervorhebt,²² »nicht Deutsch spricht«. Einem »Liberalismus des Sprachgebrauchs« stellt Feßmann als »GRUNDvoraussetzung« für die Teilnahme an einem Literaturwettbewerb »die Beherrschung der SPRACHE« gegenüber. Weiter legt sie einen Unterschied nahe zwischen einer »Kunstsprache«, beschrieben als innovative ästhetische Hervorbringung (»was *wir* normalerweise schwierig avantgardistisch konstruieren, ne Kunstsprache, die irgendwie gebrochen ist in Silben, ne Verwirrung der Grammatik«), und dem von Gardi zum symbolischen Tausch angebotenen sprachlichen Produkt. – Die Formulierung »Das kann er ganz von alleine« suggeriert, dass er das von ihr wahrgenommene ›Gebrochene‹ nicht künstlerisch herstellt bzw. herstellen muss und der Text sozusagen seine vermeintlich fehlende Sprachkompetenz, sein Sprechen abbildet. Sie kontrastiert also die literarische Konstruktion einer spezifischen Sprechweise oder Erzählstimme mit einer vermeintlich ›authentischen‹ Manifestation der Sprache des Autors bzw. seines Sprechens. Somit spricht Feßmann Gardi implizit ab, »wirklich Künstler« (Bourdieu 1999: 353, Herv. i.O.) und seinem Text, *wirklich* Literatur zu sein.²³ Aufgrund der nicht weiter erläuterten ›schwierigen‹ Gegenwart sei aber nicht mehr ohne Weiteres »durchzusetzen« und zu sagen: »Das ist keine Literatur oder dieser Autor kann nicht Deutsch.« Damit stellt sie die Verhandlung dessen, was Literatur

-
- 21 Diese generieren v.a. Vorstellungen von Sprachkorrektheit und Hierarchisierungen: »The primacy of standard languages is a result of complex ideology formation processes. At the core of standard language ideology [...] stand, on the one hand, beliefs about language correctness; on the other hand, it is characterized by a strong belief in ›the one best variety‹ and a general denigration and rejection of all other (non-standard) varieties.« (Vogl 2012: 13)
- 22 Auf der Homepage des Bachmann-Preises werden Autor:innen wie Juror:innen, als eine Art Herkunftsanzeige oder -zuordnung, mit einem Länderkennzeichen hinter ihren Namen aufgeführt. Tomer Gardi 2016 z.B. mit dem Zusatz ISR. Tomer Gardi ist 1974 im Kibbutz Dan in Galiläa geboren und lebt derzeit in Berlin. Er hat Literatur- und Erziehungswissenschaft in Tel Aviv und Berlin studiert. Der ebenfalls 2016 angetretene, in Köln geborene Autor Selim Özdoğan wird mit TUR aufgeführt. Teilweise gibt es durch Schrägstrich getrennte Mehrfachangaben, etwa 2023 bei Martin Piekar: D/PL.
- 23 Verfestigt wird dieser Eindruck durch eine ihrer Äußerungen an späterer Stelle. Sandra Kegelmann (ab Minute 11:19) erinnert an Zé do Rock, der 2013 am Bachmann-Wettbewerb teilnahm und für »heiße Debatten« gesorgt habe. Sie wird von Feßmann mit dem Einwurf unterbrochen: »Aber das war nen anderer Fall, wenn ich das kurz sagen darf, es ist zwar ein Autor, der aus Brasilien stammte, aber völlig flüssig Deutsch redet, und der nen Kunstbrasilianisch, nen Kunstausländerdeutsch gesprochen hat.« (Minute 11:32-11:45) Die Fähigkeit, eine Kunstsprache zu kreieren, macht sie also erneut an der Sprachkompetenz des Autors fest, der *trotz* seiner ›Herkunft‹ (»zwar aus... stammte«) ihrer Einschätzung nach »völlig flüssig Deutsch spricht« und bringt damit Vorstellungen einer *native-like-performance* ins Spiel.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.1 Literaturkonzepte: die Literatur der Kärntner Slowen:innen

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

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