

„Between language / and silence“  
Ein Lektüreveruch von Mehrsprachigkeit und fremder  
Rede in Gedichten von Arild Vange

Edit Kovács (Károli Gáspár Reformed University, Budapest)  
ORCID ID: 0009-0003-2006-9996

*Abstract Deutsch:*

Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit zwei Gedichten aus dem Band *Fjordarbeid* (2007) des norwegischen Dichters Arild Vange. Die Gedichte (*Nürnberg: 1*) und (*Nürnberg: 2*) ergänzen einander zwar nicht in dem Sinne, dass sie zusammen etwas über die Stadt oder das Erleben dieser Stadt vermitteln, sondern, indem sie auf je eigene Weise von den Möglichkeiten der Mehrsprachigkeit und Sprachenvielfalt Gebrauch machen: Das erste Gedicht, indem es klangliche Assoziationen, scheinbare Fehler, etymologische Zusammenhänge und Homonyme aus dem Norwegischen (Bokmål), Deutschen und Englischen spielerisch zusammenwirken lässt und dadurch Einsichten in sprachliche Zwischenräume ermöglicht, und das zweite, indem es sich fremde Rede(n) aneignet, ohne ihre Signatur als Zitate zu verschleiern, also die Potenziale der Heteroglossie erkundet.

*Schlüsselwörter:* Mehrsprachigkeit, Heteroglossie, Polyphonie, Arild Vange

**“Between language / and silence”. An attempt to read multilingualism and foreign speech in poems by Arild Vange**

*Abstract English:*

This essay deals with two poems from the volume *Fjordarbeid* (2007) by the Norwegian poet Arild Vange. The poems (*Nürnberg: 1*) and (*Nürnberg: 2*) do not complement each other in the sense that they together convey something about the city or its experience, but that they each make use of the possibilities of multilingualism and linguistic diversity in their own way: The first poem by playfully allowing tonal associations, apparent errors, etymological connections and homonyms from the three languages Norwegian Bokmål, German and English to interact, thus enabling insights into linguistic spaces in between, and the second by making foreign speech(es) its own without hiding their signature as quotations, thus exploring the potentials of heteroglossia.

*Keywords:* Multilingualism, Heteroglossia, Polyphony, Arild Vange

„Im Gesprochenwerden gibt sich der *Text* selbst; es gehört zu ihm als das, was ihn als Sprachgeschehen sich ereignen lässt“<sup>1</sup> – sagt Hans-Jost Frey in *Lesen und Schreiben* über den Unterschied zwischen leisem und lautem Lesen meditierend:

Beim leisen Lesen geht es nicht darum, den Text als sprachliches Ereignis geschehen zu lassen, sondern darum, ihn möglichst rasch und ganz zu verstehen. Die Aufmerksamkeit des Lesers verlagert sich von der geschehenden Rede auf die Bedeutung, und der Text wird mehr und mehr auf seinen Sinn eingeschränkt. Das Verständnis verschüttet das Fest der Sprachentfaltung. Mit dem leisen Lesen beginnt das Zeitalter der Interpretation und Sekundärliteratur in jedem Sinn des Wortes. (Ebd. 33)

Es ist sicherlich unmöglich, in einem schriftlichen Beitrag wie dem vorliegenden, der noch dazu einen *Lektüre*versuch von Gedichten verspricht, dasselbe Sprachgeschehen der Gedichte wiedererstehen zu lassen, das sich bei ihrem lauten Lesen oder beim Zuhören ihrer Lesung ereignet. Andererseits besitzen die zur Besprechung stehenden Texte von Arild Vange durch ihre Mehrsprachigkeit und Polyphonie Qualitäten, die es gewissermaßen unmöglich machen, sie nur leise im Frey'schen Sinne zu lesen. Durch ihre besondere Sprachsensibilität und Sprachreflexivität widersetzen sie sich dem Sekundärliterarischen, indem sie das Problem von Auslegung und Erklärung, Bedeutungszuschreibung und -festlegung selbst reflektieren und damit das interpretierende Lesen, wie zu zeigen sein wird, auf vielfache Weise herausfordern.

Arild Vange (geb. 1955) ist ein norwegischer Lyriker, Prosaautor, experimenteller Musiker und Übersetzer. Er hat u. a. Gedichte von Georg Trakl, Aphorismen und die Tagebücher von Kafka, aus der Gegenwartsliteratur Texte von Thomas Kling, Anja Utler, Brigitte Oleschinski und anderen und nicht zuletzt Bücher von Peter Waterhouse übersetzt, u. a. (*Krieg und Welt*),<sup>2</sup> ein Werk, das seinerseits mehrsprachig und polyphon ist und seine Übersetzer auch deshalb vor große Herausforderungen stellt.

Die beiden Gedichte mit dem Titel (*Nürnberg: 1*) und (*Nürnberg: 2*), die im Folgenden besprochen werden, stammen aus dem Band *Fjordarbeid* aus dem Jahre 2007.<sup>3</sup> Es ist ein sechsteiliger Gedichtband mit 40

1 Frey 1998, S. 31.

2 Vgl. Waterhouse 2015.

3 Vgl. Vange 2007.

Gedichten, geschrieben auf Norwegisch (Bokmål) sowie auf Deutsch und Englisch. Der Gedichtzyklus, in dem sich die beiden Gedichte befinden, trägt den Titel *Travelling mit der Deutschen Bundesbahn* und enthält lyrische Bestandsaufnahmen einer Reise zwischen Berlin und Wien. Wenn sich die Rede im Wesentlichen auf diese beiden Texte beschränken wird, ohne sie im Zusammenhang des Zyklus beziehungsweise im Gesamtzusammenhang des Gedichtbandes zu verorten, so kann das sicherlich als problematisch empfunden werden. Der eine Grund dafür liegt, wie sich vielleicht zeigen wird, in der Unterschiedlichkeit der poetischen Verfahren, die selbst für diese beiden, durch die Titel an und für sich verbundenen Gedichte charakteristisch ist. Die Konzentration auf die Möglichkeiten und Funktionsweisen von Mehrsprachigkeit und Heteroglossie in den konkreten Texten erlaubt es nicht, allgemeine, auf den ganzen Zyklus zutreffende Aussagen zu formulieren. Der andere Grund liegt schlicht darin, dass die Verfasserin des vorliegenden Aufsatzes nicht über ausreichende Kenntnisse des Norwegischen verfügt, um die Arbeit mit und an der Sprache im ganzen Band ermessen zu können.<sup>4</sup>

### **Mehrsprachigkeit: (Nürnberg: 1)**

Die Sprachbewegungen zwischen Norwegisch, Deutsch und Englisch und ihre Konsequenzen für die Interpretation beziehungsweise die Interpretierbarkeit, wie sie in der folgenden Lektüre des ersten Nürnberg-Gedichts entfaltet werden, zeigen meines Erachtens sehr klar, dass man einen mehrsprachigen Text nicht wie einen einsprachigen betrachten kann, der an bestimmten Stellen in andere Sprachen übersetzt wurde oder der bestimmte Stellen selbst in andere Sprachen übersetzt, es sei denn, man versteht unter Übersetzung nicht nur die Suche nach dem Äquivalenten, sondern auch das Aufzeigen von Differenzen. Ein mehrsprachiger Text besteht, anders formuliert, nicht aus den Bruchstücken von Einzelsprachen. Obwohl die Sprachmischung

4 Anfang November 2022 nahm ich am Workshop des Übersetzerkollektivs *Versatorium* in Wien teil, wo bestimmte Gedichte aus *Fjordarbeid* – in Gegenwart des Autors – im freien Gespräch, bruchstückhaft und ohne den einengenden Rahmen eines übergeordneten Narrativs, übersetzt wurden. Die folgenden Auslegungsversuche sind von diesen Gesprächen inspiriert, für die ich mich bei allen Teilnehmenden bedanken möchte. Von den Gedichten (*Nürnberg: 1*) und (*Nürnberg: 2*) existiert bereits eine ins Deutsche übersetzte Version, die von einer Studierendengruppe an der Ludwig-Maximilians-Universität München unter der Leitung von Klaus Bödl und Katarina Yngborn kurz nach dem Erscheinen des Bandes angefertigt wurde. Diese Übersetzung hat mir der Autor dankenswerterweise zur Verfügung gestellt. Die Übersetzerinnen sind Monika Dabrowska, Flora Fink, Susanne Knoll, Eva Kraus und Anna Rühl.

in diesem Gedicht, wie es vielleicht zu merken sein wird, im Grunde gar keine syntaktischen Schwierigkeiten bereitet und die Sätze ohne weiteres fließend gelesen werden können, heißt das nicht, dass ihre Gesamtheit als einheitlicher Bezug auf die Welt oder auch nur auf das Funktionieren der Sprache zu verstehen wäre. Der produktive – und gewissermaßen auch subversive – Zwischenraum der Sprachen und Bedeutungen ist das große Thema des folgenden Gedichts.

(NÜRNBERG: 1)

The space between. Det er der jeg er. Weil  
es das Unbekannte Möglichkeiten eröffnet.  
Fordi it's more real than anything else.  
Else? Jeg er her for å erfare the unknown.  
Et sted to which we can come and for a  
while bevege oss i tid og rom. Vannglasset.  
Teposen. Sitronfisket. Between language  
and silence. Der er jeg fri til å være  
vindu. Guten Tag. Möchten Sie vielleicht  
Fisch essen? Forelle? Med snøre føler jeg  
meg gut aufgehoben. Og snelle! Da er det  
sagt. For a while I want to hvile, to be  
free to think about something else. Else?<sup>5</sup>

In der vom Autor zur Verfügung gestellten Übersetzung:

(NÜRNBERG: 1)

The space between. Genau dort bin ich. *Weil*  
*es das Unbekannte Möglichkeiten eröffnet.*  
Denn it's more real than anything else.  
Else? Ich bin hier um the unknown zu erfahren.  
Ein Ort to which we can come and for a  
while uns in Zeit und Raum bewegen. Wasserglas.  
Teebeutel. Zitronenfang. Between language  
and silence. Da bin ich frei  
Fenster zu sein. *Guten Tag. Möchten Sie vielleicht*  
*Fisch essen? Forelle? Mit Schnur fühle ich*  
*mich gut aufgehoben. Und Rolle! Jetzt ist es*

5 Vange 2007, S. 56.

gesagt. For a while I want to weilen, to be  
free to think about something else. Else?

Der Zyklus beschreibt also eine Reise zwischen Berlin und Wien, wobei ihr imaginärer Charakter auch dadurch betont wird, dass sie den Leser über Duisburg, Trier und Nürnberg, d. h. ungefähr auf dem denkbar mühsamsten Weg nach Wien führt. Oder aber es sind vereinzelte Reisen, die vom Leser aber notwendigerweise *auch* im Zusammenhang gesehen werden, weshalb der Umweg als gewollt erscheint. Vielleicht hat der Umweg mit der Hinauszögerung der Ankunft zu tun, da das Unterwegssein, das Dazwischen-Sein einen Raum eröffnen, in dem sich dieses Sprechen erst ereignen kann.

Dies, nämlich die Meditation über Zwischenräume, ist das Anliegen des ersten Nürnberg-Gedichts, sofern Gedichte überhaupt ein Anliegen haben. Es beginnt mit dem Satz „The space between“, welcher Satz einen Zwischenraum setzt, ohne zu sagen, zwischen welchen Entitäten und in welchem Modus dieser existiert oder existieren soll. Es gibt nur dieses „between“, vielleicht zunächst einmal zwischen Berlin und Wien, da es ja die Anfangsbuchstaben von Berlin und den Namen von Wien phonetisch wiederholt: „be-t-wien“. Dieses Dazwischen erhält aber dann im Verlauf der Rede unterschiedliche Ausgestaltungen, Namen und Umschreibungen, mit ihm verbinden sich verschiedene Hoffnungen und Erwartungen. Wir erfahren, dass es „unbekannt“ ist, oder „Unbekannte Möglichkeiten“ eröffnet, dass es „more real than anything else“ sei. Es sei „the unknown“, „Et sted“, also ein Ort, zu dem wir kommen können und wo wir uns „i tid og rom“, also in Zeit und Raum, bewegen können. Es ist etwas zwischen „language and silence“, und es ist vielleicht ein Ort, wo man frei sein kann, über „etwas anderes“ nachzudenken oder etwas anderes zu denken: „free to think about something else“.

„Genau dort bin ich“, sagt da jemand auf Norwegisch, scheinbar voller Zuversicht, ja, mit Selbstsicherheit. Denn wörtlich übersetzt heißt es: „Es ist dort ich bin“, was man auch mit „Das ist dort, wo ich bin“ übersetzen könnte. Wäre dieser Zwischenraum einer, der gerade zwischen den Sprachen entsteht, in denen dieses Gedicht geschrieben wird, wo sich der Sprechende aufhält, also zwischen Norwegisch, Englisch und Deutsch? Im Dazwischen eines nie dagewesenen Germanischen, das doch die Lesbarkeit – das Fließende und beinahe Bruchlose der Syntax und im allgemeinen der grammatischen Strukturen – sichert? Oder könnte er etwa, zwischen dem Englischen und Norwegischen der

ersten zwei Sätze, das Deutsche sein, mit dessen „weil“ die erste Verszeile schließt, möglicherweise in der Absicht, den bereits versprochenen Zwischenraum zu markieren? Wäre dann die deutsche Sprache der eigene Zwischenraum des Sprechenden, eines norwegischen, wie man sagt, „Muttersprachlers“, der zwischen der Muttersprache und dem mittlerweile allgegenwärtigen Englisch Deutsch als dritten Raum immer mit sich trägt?

Diese Möglichkeiten werden jedoch teilweise ironisch zurückgenommen. In der zweiten Zeile erfährt nämlich gerade der deutsche Satz einen Bruch und ruft daher zunächst eine Irritation hervor. „Weil es das Unbekannte Möglichkeiten eröffnet.“ Ohne die beiden Kommata, vor und nach dem „Unbekannten“, ist der Satz eigentlich grammatisch unrichtig, weil darin entweder ein „es“ oder ein „das“ zuviel ist, und gerade aus dieser rigoros festgestellten Unrichtigkeit heraus auf eine doppelte Weise lesbar: Entweder eröffnet das *Unbekannte* die Möglichkeiten, oder es, das „space between“, eröffnet unbekannte Möglichkeiten, also ist es das fehlende Interpunktionszeichen, das hier unbekannte Möglichkeiten eröffnet. Genau das ist aber ein wichtiger Zug des Gedichts (*Nürnberg: 1*), dass es große Themen und große Worte ohne Scheu an- und ausspricht, gleichzeitig aber durch scheinbare Fehler, Registerwechsel, Ironie oder Sprachspiel kontrapunktiert, und wo nicht zurücknimmt, so doch bricht, wendet, neu entwirft. Nicht zuletzt bricht das aufkeimende Pathos an den Stellen, wo das Sprechen aus der einen Sprache in die andere wechselt, also infolge der verschiedenen Techniken der Sprachmischung. Wir werden aber sehen, dass dieses Verfahren bei weitem nicht nur den Effekt der Relativierung hat, sondern auch die Mittel zu einer gesteigerten Sprachreflexion liefert.

Das augenfälligste Beispiel dafür sind die zwei Stellen, wo aus dem englischen Wort „else“ der deutsche Name „Else“ entsteht. In der dritten Zeile heißt es: „Fordi (also „weil“ oder „denn“) it's more real than anything else. Else?“, und der gleiche Gag wiederholt sich am Schluss, beginnend mit der vorletzten Zeile: „For a while I want to hvile, to be / free to think about something else. Else?“ Ganz auszuschließen ist die Möglichkeit nicht, dass man Else als eine weibliche Figur, als eine angesprochene Person ernst nehmen sollte. Man kann sich nämlich die zitierten Textstellen auch als Szenen vorstellen, in denen sich ein monologisierender Mann der Aufmerksamkeit seiner womöglich gelangweilten ZuhörerIn versichern will: „Else? Hörst du mir noch zu?“ Aber viel eher nimmt man Else als Wortspiel, als einen kleinen Witz

wahr, als eine Lautfolge, die subversiv wirkt und die Ernsthaftigkeit der Rede in ein ironisches Licht rückt. „Else“ evoziert also avantgardistische Verfahren, die die Materialität von Wort und Laut in den Vordergrund stellen und dadurch den Bedeutungsprozess unterbrechen, die Bedeutungsentschlüsselung verlangsamen oder vereiteln und den literarischen Text von ästhetischen oder ideologischen Zwecken entbinden. So gesehen ist Else die kleine Dada-Schwester von Anna Blume, und das Gedicht von Arild Vange auch ein Wink an Kurt Schwitters. „Else“ gibt auf diese Weise auch Anlass, über die avantgardistischen Wurzeln der heutigen mehrsprachigen Literatur, ihrer poetischen Verfahren und ihres Engagements nachzudenken.

Was hier jedoch die herkömmlichen, klassischen avantgardistischen Techniken übersteigt, ist der folgenreiche Blick aus der einen Sprache in die andere und wieder zurück, oder mehr noch, je nach Perspektive die Aufhebung der Grenzen zwischen den Einzelsprachen, oder der Nachweis dessen, dass diese Grenzen von vornherein durchlässig sind. Die Aufladung eines Namens mit Bedeutung, indem man ihn seinem Klang in einer anderen Sprache nach und nicht als Namen versteht, bringt unsere linguistischen Kategorien durcheinander. Denn Namen sind in der Regel bedeutungsresistent, sie sagen nichts, sie markieren. Wie aber dieses Gedicht mit Namen umgeht, legt nahe, dass diese doch „in ein Netz von Konnotationen eingesponnen“<sup>6</sup> bleiben. Das zieht andererseits der Interpretation den Boden unter den Füßen weg, oder eher: lässt die Interpretation ausufern, zu einer infiniten Unternehmung werden, die auf abschließende Gesten verzichten muss. Wenn Else „something else“, also *anders* ist, anders als die Anderen, dann würde vielleicht ein Andres, ein Andreas oder ein André zu ihr passen. Dann können wir auch andere Namen im Gedicht finden, z. B. „Elle“ in der For-elle, auch deswegen, weil die Wörter „for“, „für“ beziehungsweise „fordi“ so häufig im Text vorkommen, dass man beim Lesen automatisch dazu neigt, diese Silbe vom Rest zu trennen. Forelle, For-Elle, für Elle, oder wenn man es auf Französisch liest, „für sie“ – für Else? Für Elise? Dann ist „die Silke“, mit der (*Nürnberg: 2*) endet, vielleicht eine *seidene* oder gar *halbseidene* Frau. Wie Werner Hamacher in seinem Aufsatz *Die Geste im Namen* feststellt:

Wo Namen und Nomen, singuläre und generelle Termini durch Antonomasie auseinander generiert werden, ist eine kritische Distinktion im Bereich der Begriffe, ja ist die Produktion von Begriffen selber und damit die

6 Hamacher 1998, S. 300.

vom begrifflichen Denken geforderte Transparenz [...] nicht mehr ohne Einschränkung möglich. (Ebd. 296f.)

Kehren wir nun zur anfänglichen Behauptung zurück, das Anliegen dieses Gedichts sei, über die Beschaffenheit des Zwischenraumes, des „space between“ als idealen Ortes zu meditieren. Wir werden sehen, dass sich auch diese Denkbewegung erst im Zusammenspiel der Sprachen entfaltet und folglich erst in einer Lektüre zu verfolgen ist, die der Mehrsprachigkeit des Gesagten Rechnung trägt. Der bereits zitierte erste deutschsprachige Satz am Ende der ersten Zeile beginnt mit einem „weil“, das näher besehen eigentümlich wirkt. „Genau dort bin ich“, sagt da jemand, „weil es das Unbekannte Möglichkeiten eröffnet“. Gleich am Anfang verbindet sich also die Vorstellung dieses idealen Raumes mit einer Erklärung und Begründung; das Ich, das so formuliert, hält sich mit Absicht darin auf, er hat ihn angestrebt. Das wird dann mit dem „Fordi“, also „weil“ oder „denn“ noch einmal auf Norwegisch bekräftigt: „Fordi it’s more real than anything else“, und überhaupt ist das Gedicht von Gesten des Wollens, des absichtlichen Herbeiführens, der bewussten Strebung durchzogen. „For å erfare the unknown – um das Unbekannte zu erfahren“, „um Fenster zu sein“, „I want to vhile – ich will weilen“, „I want to be free“. Die Reise, auf der solche Zwischenräume vielleicht zu erreichen sind, ist auch eine Leistung, Arbeit und Mühe, wie es mit dem Titel des Zyklus „Travelling mit der Deutschen Bundesbahn“ extra hervorgehoben wird, da ja das englische Wort *travel* mit dem französischen *travail*, also *Arbeit* verwandt ist. Und der Titel des ganzen Bandes, „Fjordarbeit“ scheint darauf hinzudeuten, dass solche Orte und Möglichkeiten zu erarbeiten, zu er-fahren sind. Das Wort *Fjord* selbst ist mit dem deutschen *Furt* verwandt und beide gehen auf ein altes, inzwischen verlorenes Wurzelverb zurück, aus dem sich auch das Wort *fahren* entwickelt hat.<sup>7</sup> Gleichzeitig merken wir, dass diesen Sätzen eine dem Wollen, der Bestimmung des Zwecks und des Grundes widerstrebende Dimension eingeschrieben ist. Unbestimmtheit und Entspanntheit sprechen aus Formulierungen wie „Unbekannte Möglichkeiten“, „the unknown“, „Et sted to which we can come“ – ein Ort, zu dem wir kommen können, „frei zu sein“, etwas zu tun, kommt auch zweimal vor, und das abschließende, unspektakuläre „something else“ weist auch in diese Richtung. An zentraler Stelle entsteht das Bild von einem, vielleicht einem Reisenden, der einfach nur dasitzt, nach der Zitronenscheibe in seinem

7 „Furt“, in: DWB. Online verfügbar unter <https://www.dwds.de/d/wb-1dwb> [Zugriff am 01.08.2023].

Teeglas fischt und es einfach geschehen lässt: den Zustand „between language and silence“, zwischen „something“ und „anything“. Im Ausdruck „for å erfare the unknown“, „um das Unbekannte zu erfahren“, konzentriert sich diese eigentümliche Spannung zwischen Wollen und Nichts-Wollen-Müssen, erarbeiten und zuteilwerden, erzwingen und geschehen lassen, *erfahren* in der doppelten Bedeutung Erfahrung *machen* bzw. erleben und erleiden. Vielleicht ist es dieser Zwischenraum „between language and silence“, der am Ende von *Krieg und Welt*, diesem in jeder Hinsicht monumentalen Werk von Peter Waterhouse angedeutet wird, als der Erzähler am Totenbett seiner Frau sitzt – eine Stelle, an die ich beim Lesen von Vanges Gedicht immer wieder denken musste: „Die Tote war jetzt nicht tot, sondern sie war tot, um zu ... Sie war gestorben, um zu ... Das *um zu* war ein Zwischenraum. Sie konnte gehen, um zu ... Sie konnte fortgehen, um zu ... Ich hörte in dem *um zu* einen unbekanntem Wert und einen Zwischenwert.“<sup>8</sup>

Neben den finalen Konstruktionen – ein Begriff, der durch das vorherige Zitat eine dunkle Zusatzbedeutung erhält – wird in diesem Gedicht, wie bereits gesagt, die Beschaffenheit kausaler Beziehungen untersucht. Ohne Zweifel reflektiert der Text darauf, vom ersten deutschen Wort „weil“ an über das zweimal vorkommende „for a while“ bis hin zur vorletzten Zeile, wo es heißt: „For a while I want to hvile“. *While* bedeutet entspannen, ausruhen – *weilen* eben; und auf diese Weise beschreibt das Gedicht die oben schon rekonstruierte Bewegung zwischen Zielstrebigkeit und Begründbarkeit einerseits, beziehungsweise unkalkulierbarem Geschehen andererseits.

Hier zeigt sich klar, wie mehrsprachige oder translinguale Texte, besonders mehrsprachige Gedichte und vielleicht noch deutlicher mehrsprachige *laut gelesene* Gedichte mit Einsichten in die Logik der Sprache überraschen können. Das auffällige Spiel mit dt. *weil*, eng. *while* und norv. *hvile* legt die Frage nahe, ob *weil* und *weilen* bzw. *Weile* auch „im wahrsten Sinne des Wortes“ miteinander zu tun haben, nämlich assoziativ und dem Klang nach und zugleich sprachgeschichtlich. „Im wahrsten Sinne“ – verstanden etwa so, wie Stefan Willer die Bedeutung von Etymologie aus der langen Geschichte der Auseinandersetzung mit ihr rekonstruiert: Die Etymologie verspricht „ein semantisches Jenseits der Sprache; zugleich aber erscheint sie als praktiziertes Sprachdenken in Analogien und Ähnlichkeiten, in denen ein Wort nie auf seinen wesensmäßigen Grund, sondern immer

nur auf andere Wörter verweisen kann.“<sup>9</sup>

Im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm findet man die Bestätigung dafür, dass *weil* ursprünglich in temporaler Bedeutung verwendet wurde und *so lange als* bzw. *während* bedeutete.<sup>10</sup> In einem sehr langen Artikel wird die Entwicklung von der temporalen zur kausalen Konjunktion minutiös verfolgt. Eine der Erklärungen für diesen Bedeutungswechsel lautet wie folgt: „von thatsachen, die zeitlich zusammenfallen, kann eine die andere zugleich begründen. [...] fügen, die zeitlich gemeint sind, können darum causal verstanden werden.“<sup>11</sup> So können wir uns, wie es zur Mitte des Gedichts heißt, in diesem Zwischenraum der Sprachen „in Zeit und Raum bewegen“ („Et sted to which we can come and for a /while bevege oss i tid og rom“ – Ein Ort, zu dem wir kommen können und für eine Weile uns in Zeit und Raum bewegen), zum Beispiel in der Etymologie, die hier tatsächlich einen Zwischenraum zwischen fester Wortbedeutung und Zerstreung dieser Bedeutung durch Verwandtschaften, Assoziationen und neue Kontexte öffnet.

„Um zu ...“ und „weil“ werden auf diese Weise vom Gedicht als Figuren der Sinnzuschreibung *per se* identifiziert, stehen also für das, was Sprache *als Sprache* (nicht *languages*, sondern *language*) leisten kann, oder besser, was wir von der Sprache als Mittel zur Mitteilung in erster Linie erwarten; gleichzeitig eröffnen sich durch *while*, *Weile* und *hwile* „Unbekannte Möglichkeiten“. Der anvisierte Zwischenraum zwischen „language and silence“ könnte also auch einer zwischen der Festlegung von Bedeutungen, Absichten und Gründen beziehungsweise einer Sphäre sein, wo man dieser Festlegung entkommen kann. Wie am Anfang dieses Kapitels bereits angedeutet wurde, entsteht in diesem mehrsprachigen Text ein Zwischenraum, aus dem heraus kein einheitlicher, sozusagen holistischer Bezug auf die Welt oder auf das Funktionieren der Sprache möglich ist. Dieses Wort, nämlich „holistisch“, verwendet David Gramling im Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Er spricht dort von der Konkurrenz der Mehrsprachigkeit mit der Literatur, im Sinne der Konkurrenz von zwei Modi der Welterfassung, und Literatur verstanden im Sinne unserer modernen Vorstellung als einsprachigem Medium. Ich zitiere:

9 Willer 2004, S. 39.

10 Den Hinweis verdanke ich Peter Waterhouse.

11 „weil“, in: DWB. Online verfügbar unter <https://www.dwds.de/d/wb-1dwb> [Zugriff am 01.08.2023].

Literatur [verhält sich] zu Mehrsprachigkeit auf äußerst einzigartige und widerständige Weise, denn beide konkurrieren in ihrem Einsatz mit Blick auf die Evozierbarkeit, Repräsentierbarkeit und Bedeutsamkeit der Welt. Grob formuliert verlässt sich der Einsatz der Mehrsprachigkeit auf die ökologische Zerstreuung symbolischer Koppelungen in Tausende von Sprachen und Varietäten, wohingegen es der Einsatz der Literatur auf die essenzielle Tiefe eines als Einheit wahrnehmbaren Sprachsystems anlegt, nicht unbedingt mit der Absicht, eine abschließende Erfassung der Welt zu liefern, aber doch mit Blick auf eine politisch, ästhetisch und sozial holistische Begegnung mit ihr.<sup>12</sup>

Wenn man es noch gröber formulieren darf, ginge es also bei Mehrsprachigkeit um die Zerstreuung symbolischer Koppelungen in verschiedene Sprachen, während Literatur, wie wir sie außerhalb von Konferenzen über die Mehrsprachigkeit verstehen, auf die Tiefen *einer* Sprache sich verleiße. Und wenn man diese Metaphorik übernehme, könnte man die aufgestellte Dichotomie für die mehrsprachige Literatur und speziell für das besprochene Gedicht von Arild Vange folgenderweise auflösen: Mehrsprachige Literatur verlässt sich auf die Streuung und Zerstreuung symbolischer Koppelungen in unterschiedliche Sprachen und gewinnt *gerade* aus dieser Zerstreuung eine Tiefe im Bezug auf die Evozierbarkeit, Repräsentierbarkeit und Bedeutsamkeit der Welt.

### **Heteroglossie: (*Nürnberg: 2*)**

Das zweite Nürnberg-Gedicht, das im Band *Fjorarbeid* unmittelbar auf (*Nürnberg: 1*) folgt, bringt zur Sprache, was im relativ entspannten Zwischenraum-Diskurs des ersten bloß als latente Irritation vorhanden war: nämlich dass die Lautfolge *Nürnberg* nicht irgendeine Stadt in Deutschland bezeichnet, sondern mit unausweichlichen historischen Konnotationen einhergeht. Gleichzeitig stellt das Gedicht den Interpreten mit seinen fröhlich-frechen touristischen Sprachklischees vor neue Herausforderungen.

12 Gramling 2020, S. 42f.

(NÜRNBERG: 2)

Faszination und Gewalt. Dokumentationszentrum.  
Reichsparteitagsgelände. Seit neunzehnhundert  
zweiunddreißig: Lotus Original Karamellgebäck.  
Café Dokumentar. Thank you for your visit. I  
wish you a good way home. Entschuldigen Sie,  
Frau Fremdenführerin. Sind Sie Norwegerin?  
Det er noe med aksenten din. Hei, jeg samler på  
mynter: Galdhøpiggen. Lofoten. Prekestolen. Bin  
mit dem Postschiff die ganze Strecke gefahren.  
Den mørke snerten i stemmen din. Bare le du.  
Norge ist die schönste Zeit meines Lebens.  
Wissen Sie: Die Erinnerungen. Guten Abend.  
Nett Sie kennen gelernt zu haben. Ich bin die Silke.<sup>13</sup>

Dazu wieder die vom Autor zur Verfügung gestellte Übersetzung:

(NÜRNBERG: 2)

*Faszination und Gewalt. Dokumentationszentrum.  
Reichsparteitagsgelände. Seit neunzehnhundert  
zweiunddreißig: Lotus Original Karamellgebäck.  
Café Dokumentar. Thank you for your visit. I  
wish you a good way home. Entschuldigen Sie,  
Frau Fremdenführerin. Sind Sie Norwegerin?  
Wegen aksenten din. Hei, ich sammle  
Münzen: Galdhøpiggen. Lofoten. Prekestolen. Bin  
mit dem Postschiff die ganze Strecke gefahren.  
Der dunkle Stich in deiner Stimme. Lach du nur.  
Norge ist die schönste Zeit meines Lebens.  
Wissen Sie: Die Erinnerungen. Guten Abend.  
Nett Sie kennen gelernt zu haben. Ich bin die Silke.*

Die Voranstellung der Wortverbindung „Faszination und Gewalt“ scheint hier in ähnlicher Weise so etwas wie das Thema oder den Ausgangspunkt der Meditation darzustellen, wie es bei *Nürnberg: 1* „The space between“ war. „Dokumentationszentrum“ und „Reichsparteitagsgelände“ markieren unmissverständlich einerseits die sogenannte

<sup>13</sup> Vange 2007, S. 57.

dunkle Vergangenheit der Stadt, andererseits die institutionellen Bemühungen, diese im kollektiven Gedächtnis zu behalten und durch museale Praktiken zu verarbeiten. Die Jahreszahl „neuzehnhundert / zweiunddreißig“ bewegt den Leser dazu, diese auf die Geschichte der Stadt in der Weimarer Republik und in der Nazizeit zu beziehen und Sätze zu denken wie „fünf Jahre nach dem ersten Parteitag der NSDAP in Nürnberg“, „ein Jahr vor der Machtübernahme und dem ‚Reichsparteitag des Sieges‘“, „zwei Jahre vor den Dreharbeiten zum berühmt-berühmtesten Propagandafilm *Triumph des Willens* von Leni Riefenstahl“, „drei Jahre vor den Nürnberger Gesetzen“ etc. Gleichzeitig ist aber die Jahreszahl Teil eines Werbeslogans, in dem die ruhmreiche Vergangenheit des „Lotus Karamellgebäck“, der zum Kaffee gereichten Kekse, gepriesen wird, die wohl im „Café Dokumentar“ mitserviert werden. Das groteske Potenzial des Karamellgebäcks in diesem Gedicht ist beachtlich, so dass es eigentlich fast zu schade ist, es zu kommentieren. Es enthebt den Leser nicht nur dem ernsten und verkrampft-korrekten Vergangenheitsbewältigungsdiskurs durch einen Witz, sondern schafft es zusätzlich, durch die Zusammenführung von kulinarischen und historisch-politischen Aspekten die über jede Erschütterung triumphierenden Abwehrmechanismen und Routinen des Alltags zu reflektieren,<sup>14</sup> was langsam zum Tourismusdiskurs hinüberleitet. Andererseits zeigt *Karamellgebäck* auch eine formale Ähnlichkeit mit zwei vorangegangenen Wörtern: Es ist wie ‚Dokumentationszentrum‘ und ‚Reichsparteitagsgelände‘ ein zusammengesetztes Wort. Bei der Bildung der Nomen-Nomen-Komposita gibt es potenziell unendliche Möglichkeiten, es ist der sprachhistorisch älteste Kompositatyp, das „morphologisch und semantisch variationsreichste Wortbildungsprodukt“<sup>15</sup> –

14 Dem Kaffee dürfte dabei ein besonderer symbolischer Wert zukommen. Hans Erich Nossack schreibt in seinem Bericht *Der Untergang* über die Tage nach der furchtbaren Bombardierung Hamburgs im Juli 1943 („Operation Gomorrha“), dass er mit Freunden in einen unzerstörten Vorort geraten sei und dort Unglaubliches gesehen habe: „Die Leute saßen auf ihren Balkons und tranken Kaffee. Es war wie ein Film, es war eigentlich unmöglich.“ (Nossack 1972, S. 220.) W. G. Sebald reflektiert auf diese Textstellen in seinem Essay *Luftkrieg und Literatur* folgendermaßen: „Nossacks Befremden rührt daher, daß er sich, wie es vom Standpunkt eines Betroffenen scheinen muß, konfrontiert sieht mit einem ans Unmenschliche grenzenden Mangel an moralischer Empfindlichkeit. Von einer Insektenkolonie nimmt man nicht an, daß sie über die Zerstörung eines benachbarten Baus in Trauerstarre verfällt. Von der menschlichen Natur aber erwartet man ein gewisses Maß an Empathie. Insofern hat die Einhaltung der kleinbürgerlichen Kaffeetischordnung auf den Hamburger Balkonen Ende Juli 1943 etwas erschreckend Absurdes und Skandalöses. [...] Andererseits ist die über katastrophale Einbrüche sich hinwegsetzende Alltagsroutine, vom Backen eines Blechkuchens für den Kaffeetisch bis zur Einhaltung der höheren kulturellen Rituale, das probateste und natürlichste Mittel zur Bewahrung des sogenannten gesunden Menschenverstands.“ (Sebald 2001, S. 48f.)

15 Nomen-Nomen-Komposita. In: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache: „Systematische Grammatik“. Grammatisches Informationssystem grammis. DOI: 10.14618/grammatiksystem. Online verfügbar unter <https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/909> [Zugriff am 01.08.2023].

ein Faszinosum der deutschen Sprache. Komposita dieser Art wurden in der Sprache des Dritten Reiches sehr häufig gebildet, um neue Institutionen, Körperschaften, Maßnahmen zu benennen, ideologische Inhalte und propagandistische Ziele zu formulieren<sup>16</sup> – insgesamt um Gewalttames sprachlich zu verharmlosen, gewaltsam Ordnung zu schaffen, Irrationales zu rationalisieren. Dass sie – den monumentalen Bauten des Nürnberger Zeppelinfeldes gleich – Faszination auslösen und Gewalt ausüben, gibt dieses Gedicht zur Reflexion auf. Es löst jedoch einige Irritation aus, dass hier ‚Reichsparteitagsgelände‘ und ‚Dokumentationszentrum‘ unmittelbar nacheinander stehen, weil dadurch das Weiterleben einer sprachlichen Praxis (wohlgemerkt, nicht der Inhalte), der monströsen Nomen-Nomen-Komposita (vgl. meine Rede vom ‚Vergangenheitsbewältigungsdiskurs‘ ein paar Zeilen weiter oben) hervorgekehrt wird. Hier zeigt sich auch eine für Vanges Gedichtband insgesamt charakteristische Gestaltungstechnik, nämlich, dass bestimmte sprachliche Fundstücke, unterwegs wie zufällig aufgeschnappte Wörter, Wendungen, Sätze, Namen im Kontext der lyrischen Rede neu bestaunt, betastet, erprobt werden und dadurch einerseits unerwartete Bedeutungsgeschehen in Gang setzen, andererseits aber auch ihre irreduzible Fremdheit behalten.

Wenn man weiterhin nach identifizierbaren Thematisierungen und möglichen Assoziationen in diesem Gedicht sucht, dann könnte man vielleicht sagen, dass der abrupte Wechsel vom ‚Dokumentationszentrum‘ und ‚Reichsparteitagsgelände‘ zu einem Vokabular des Tourismus Beachtung verdient. Die formelhaften, schematischen, wie aus einem Sprachlehrbuch stammenden und beinahe infantil wirkenden Sätze des touristischen Alltags scheinen auf die Vermarktung historischer Katastrophen und die Vermarktung der Landschaft („Hei, jeg samler på / mynter: Galdhøpiggen. Lofoten. Prekestolen.“) zu verweisen. Es geht um Erinnerungen, kollektive und individuelle („Wissen Sie: Die Erinnerungen“), jedoch sind die Subjektpositionen in der Rede dermaßen erschüttert und die Sprechenden so wenig identifizierbar, dass man dazu wenig Sinnvolles sagen kann. In den ersten vier Zeilen wird überhaupt kein Subjekt genannt, erst am Ende der 4. Zeile kommt ein „I“ vor, aber selbst das markiert nur ein formelhaftes Subjekt („I / wish you a good way home“). Dann folgt eine Anrede mit „Sie“, anschließend reihen sich „din“, „jeg“, „bin“, „din“, „du“, „Sie“, „ich“ aneinander. Unpersönliches und Persönliches, For-

16 Zur rhetorischen und stilistischen Analyse der Sprache des Dritten Reiches vgl. das Grundlagenwerk von Klemperer 1947.

melhaftes und Individuelles wechseln sich ab, aber es entsteht nicht der Eindruck konsistenter Mitteilungen von einem oder mehreren Menschen. Auch das scheinbare Gespräch zwischen einem Ich und einer „Fremdenführerin“ mit Akzent – wohl norwegischer Herkunft – kann nicht vollständig aufgeschlüsselt werden. Eher sind es Gesprächsfetzen unterschiedlicher Herkunft, die weder in einen narrativen Rahmen gezwängt werden können noch einer zumindest temporalen Logik folgen: Die Schlusssätze des Gedichts „*Guten Abend. / Nett Sie kennen gelernt zu haben. Ich bin die Silke.*“ ruinieren kohärenzstiftende interpretatorische Anstrengungen endgültig, außer man stellt sich vollkommen inkohärent handelnde Personen vor, die nach einem formelhaften und unverbindlichen Gesprächsbeginn unvermittelt zur vertrauten Anrede mit „du“ wechseln, um sich dann wieder zu siezen, oder die sich erst zum Schluss guten Abend wünschen, um sich gleich danach auch wieder zu verabschieden bzw. sich vorzustellen. Obwohl es an und für sich ziemlich witzig ist, sich absurde Szenen dieser Art auszumalen, geht es hier eindeutig nicht um kommunikative Fehlleistungen, sondern um *Zitate* unterschiedlichen Ursprungs.

Mehrsprachigkeit und Polyphonie sind in (*Nürnberg: 2*) offensichtlich ganz anders am Werk als in (*Nürnberg: 1*), wo klangliche Assoziationen, etymologische Zusammenhänge und Homonymien zwischen Norwegisch, Deutsch und Englisch Fragen aufgeworfen und Sinnzusammenhänge eröffnet haben. In (*Nürnberg: 2*) scheint die Vielfalt und Mischung der (National-)Sprachen nur insofern eine Rolle zu spielen, als diese eine fortwährende Distanz und Außenposition ermöglichen, einen nicht lokalisierbaren Blick von außen, von dem aus kein sprachlicher Ausdruck, kein Sprachklischee, keine Höflichkeitsformel, kein Werbeslogan, kein Name und nicht einmal ein Wortbildungsverfahren selbstverständlich erscheint. Sie erscheinen nicht nur nicht selbstverständlich, sondern *immer schon zitiert*. Wer auch immer in diesem Gedicht „Guten Abend“ oder „I wish you a good way home“ sagt, er/sie zitiert es beziehungsweise er/sie zitiert die anderen, die er/sie „Guten Abend“ oder „I wish you a good way home“ sagen hört.

Wenn man das zweite Nürnberg-Gedicht mit diesem besonderen Sensorium für *Zitate* noch einmal liest, kommt der Verdacht auf, dass schon „Faszination und Gewalt“ ein *Zitat* sein könnte. Und tatsächlich: Auf der Homepage des „Dokumentationszentrums Reichsparteitagsgelände“ – so also der exakte Name – kann man erfahren, dass die bisher gezeigte Dauerausstellung des gerade im Umbau befindlichen

Museums<sup>17</sup> genau diesen Titel trug. Das heißt im Grunde, dass der Anfang des Gedichts aus nichts als der genauen Wiedergabe von Ausstellungstitel und Ausstellungsort besteht.

Wenn eingangs vermutet wurde, dass „Faszination und Gewalt“ „so etwas wie das Thema oder den Ausgangspunkt der Meditation“ darstellen könnte, drängt sich nun die Frage auf, ob der Zitatcharakter dieser Wortverbindung etwas von ihrem Sinnpotenzial zurücknimmt, zum Beispiel die Behauptung als interpretatorischen Übergriff erscheinen lässt, dass „Faszination und Gewalt“ eine sprachkritische Reflexion zum Thema ‚zusammengesetzte Wörter‘ in Gang setze. Ist die Verwendung fremder Rede in diesem Gedicht ein ironischer Akt der Sinnverweigerung oder zumindest eine Herausforderung hermeneutischer Reflexe? Oder verhält es sich anders, nämlich so, dass hier ein Experiment stattfindet, das sprachliche Fundstücke in einen neuen Kontext und in eine Beziehung zueinander setzt und auf diese Weise ihre Leistungsfähigkeit erkundet? Geht es vielleicht gar nicht so sehr um Nürnberg und Tourismus, und was das alles impliziert und an Fragen aufwirft, sondern um „Nürnberg“ und um die (Un-)Unterscheidbarkeit fremder und eigener Rede? Oder bleibt das Gedicht die virtuose Orchestrierung unterschiedlicher Diskurse durch einen individuellen Autor?

David Martyn skizziert in seinem Aufsatz mit dem interessanten Titel „<sup>18</sup> die Konkurrenz unterschiedlicher Konzepte von Sprache und Kultur,<sup>19</sup> die sich alle auf Bachtins Theorie der Heteroglossie berufen können.<sup>20</sup> Die Heteroglossie oder Sprachenvielfalt wird bei Bachtin zwar in erster Linie auf die Sprache des Romans bezogen, jedoch werden seine Kernthesen in der Kulturtheorie – verallgemeinert und radikalisiert – auf jede Art von sprachlicher Äußerung und sogar auf den Kulturbegriff selbst bezogen. Wenn Bachtin schreibt, dass jede Sprache „in jedem Augenblick ihrer historischen Existenz durchgängig in der Rede differenziert“ (ebd. 182) sei (oder in der ausdrucksstärkeren englischen Übersetzung: „at any given moment of its historical existence, language is heteroglot from top to bottom“)<sup>21</sup> sowie dass Sprachen sich nicht ausschließen, sondern überschneiden und daher der Eindruck entstehen könne, „daß das Wort ‚Sprache‘ dabei selbst jeden Sinn“ verliere, „da es doch offensichtlich keine einheitliche Ebene

17 Vgl. Homepage Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände. Online verfügbar unter <https://museen.nuernberg.de/dokuzentrum> [Zugriff am 01.08.2023].

18 Martyn 2004.

19 Die einzelnen Konzepte und ihre Kritik durch Martyn werden hier nicht referiert (vgl. ebd. 399-403).

20 Bachtin 1979.

21 Bakhtin 1981, S. 291.

für die vergleichende Gegenüberstellung all dieser ‚Sprachen‘<sup>22</sup> gebe, dann kann das universalisiert und nicht mehr nur auf unterschiedliche „Sprachen“ in einem Roman bezogen werden. Dann handelt es sich um die Einsicht, dass „eine jede Sprache bereits in sich heteroglot, d. h. durch und durch mit ‚fremder Rede‘ durchsetzt“ ist.<sup>23</sup> Martyn macht in seinem Kommentar auf das Paradoxon aufmerksam, dass durch diese Annahme die Unterscheidbarkeit von fremder und eigener Rede verlorengeht, die ja konstitutiv für die Rede vom Zitat ist: Wenn alles fremde Rede ist, dann ist nichts eine fremde Rede. Weiters macht er den Vorschlag, den man meines Erachtens auch bei Arild Vanges zweitem Nürnberg-Gedicht ernst nehmen sollte, nämlich sich zu überlegen, welche Seite des Paradoxons man besetzt: „Man kann den Wiederholungscharakter eines jeden ‚Einmaligen‘ aufzeigen; man kann es aber auch vorziehen, den Einmaligkeitscharakter einer jeden Wiederholung hervorzuheben.“ (Ebd. 404)

Ich denke, dass (*Nürnberg: 2*) darüber hinausgeht, bloß den Zitatcharakter seiner Sätze zu behaupten. Dies allein würde aber schon herkömmlichen Erwartungen der Poesie gegenüber, die auch noch Bachtin geteilt hat, widersprechen. Bachtin schreibt:

Die Sprache des Dichters ist seine eigene Sprache, er geht ganz und ungeteilt in ihr auf, verwendet jede Form, jedes Wort, jeden Ausdruck ihrer direkten Bestimmung gemäß (gleichsam ‚ohne Anführungszeichen‘), d. h. als reinen und unvermittelten Ausdruck seines Vorhabens. Welche ‚Qualen des Wortes‘ der Dichter im Schaffensprozeß auch durchlitten haben mag, im vollendeten Werk ist die Sprache ein gehorsames Organ, das voll und ganz dem Vorhaben des Autors entspricht.<sup>24</sup>

Vanges Gedicht plädiert eindeutig für die Daseinsberechtigung des Anführungszeichens in der Poesie (wobei „ohne Anführungszeichen“ bemerkenswerterweise schon bei Bachtin in Anführungszeichen steht) und beleuchtet dabei eine andere fruchtbare Seite von Mehrsprachigkeit und Heteroglossie. Indem nämlich die aus verschiedenen Kontexten, Sprachen und „Sprachen“ stammenden, zitierten Wörter und Sätze in einen neuen, man kann vielleicht sagen, einmaligen Kontext aufgenommen werden, treten sie miteinander in eine Interaktion und verlieren ihren bloß schematischen, banalen oder beliebigen Charakter, gerade weil ihr Zitiertwerden sie hervorhebt und bedeutend macht.

22 Bachtin 1979, S. 183.

23 Martyn 2004, S. 403.

24 Bachtin 1979, S. 178.

(*Nürnberg: 1*) und (*Nürnberg: 2*) ergänzen einander zwar nicht in dem Sinne, dass sie zusammen etwas über die Stadt oder das Erleben dieser Stadt vermitteln, sondern indem sie auf je eigene Weise von den Möglichkeiten der Mehrsprachigkeit und Sprachenvielfalt Gebrauch machen: Das erste Gedicht, indem es, wie bereits gesagt, klangliche Assoziationen, scheinbare Fehler, etymologische Zusammenhänge und Homonyme aus den drei Sprachen spielerisch zusammenwirken lässt, und das zweite, indem es fremde Rede(n) zur eigenen macht, ohne ihre Signatur als Zitate zu verschleiern. Es bleibt nur noch die unangenehme Frage: Wer entscheidet darüber, ob nicht auch „The space between“ oder „Between language / and silence“ als Zitate zu lesen sind? Und mit welchen Konsequenzen ginge die eine oder die andere Möglichkeit für die Interpretation einher?

### Quellenangaben

- Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. u. eingeleitet von Rainer Grübel, übers. von Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979, S. 154-301.
- Bakhtin, Mikhail: Discourse in the Novel. In: Ders.: The Dialogic Imagination. Four Essays, Hrsg. v. Michael Holquist, übers. von Caryl Emerson u. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press 1981, S. 259-422.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1961), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Online verfügbar unter <https://www.dwds.de/d/wb-1dwb> [Zugriff am 01.08.2023].
- Frey, Hans-Jost: Lesen und Schreiben. Basel / Weil am Rhein / Wien: Urs Engeler 1998.
- Gramling, David: Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020.
- Hamacher, Werner: Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka. In: Ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Literatur und Philosophie von Kant bis Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998, S. 280-324.
- Klemperer, Victor: LTI – Notizbuch eines Philologen. Berlin: Aufbau Verlag 1947.
- Martyn, David: „“. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler Verlag 2004, S. 397-420.
- Nomen-Nomen-Komposita. In: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache: „Systematische Grammatik“. Grammatisches Informationssystem grammis. DOI: 10.14618/grammatiksystem. Online verfügbar unter <https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/909> [Zugriff am 01.08.2023].
- Sebald, W. G.: Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2001.
- Vange, Arild: Fjordarbeid. Oslo: Aschehoug Verlag 2007.
- Waterhouse, Peter: (Krieg und Welt). Salzburg / Wien: Jung und Jung Verlag 2006.
- Waterhouse, Peter: (Krieg og verden). Übers. v. Arild Vange. Oslo: Bokvennen 2015.
- Willer, Stefan: Orte, Örter, Wörter. Zum *locus ab etymologia* zwischen Cicero und Derrida. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler Verlag 2004, S. 39-59.