

Masterarbeit im Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

**Wege der Konjunktion und Disjunktion von Bedeutung
Mehrsprachigkeit in der Lyrik von Amelia Rosselli und Tomaž Šalamun**

eingereicht von:

Francesca Romana Marcucci

Abgabe:

28. Februar 2023

Prüfer (Betreuer): Dr. David Wachter

Prüferin: Prof. Dr. Irene Albers

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Theoretische und methodische Grundlagen	
1.1 Das einsprachige Paradigma	10
1.2 Radaellis Beschreibungsmodell	14
1.3 Die „nicht-mimetische“ Funktion: Mehrsprachigkeit als poetisches Mittel	16
1.4 Mehrsprachigkeit bei Rosselli und Šalamun – eine erste Heranführung	17
2. Amelia Rossellis „babelare commosso“	
2.1 Rossellis mehrsprachige Biografie und Bibliografie	21
2.2 <i>Diario in Tre Lingue</i> (1955–56): Rossellis erste mehrsprachige Experimente	24
2.3 Teil III: Refraktion des Sinns	26
2.4 „Forma-cubo“	29
2.5 Kritik an Pasolinis <i>Notizia su Amelia Rosselli</i>	30
2.6 Rossellis metrisches Projekt: <i>Spazi Metrici</i> und <i>Variazioni Belliche</i>	33
2.7 <i>Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè</i>	36
2.8 <i>Dentro della preghiera</i>	40
2.9 <i>Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente</i>	44
3. Tomaž Šalamun: „Največji slovanski pesnik. Right.“	
3.1 Šalamuns mehrsprachiger Hintergrund und seine Anfänge als Konzeptkünstler	46
3.2 Šalamuns Poetik der Mehrsprachigkeit im Gegensatz zu der slowenischen Tradition	49
3.3 Das slowenische „Reismus“	52
3.4 <i>Gobice I</i>	55
3.5 <i>Jaz</i>	57
3.6 <i>Nerode</i>	60
3.7 <i>Riva</i>	63
Fazit, Reflektion und Ausblick	67
Primärtexte	71
Literaturverzeichnis	83
Ringraziamenti	87

Einleitung

„It is impossible to write anything of artistic value in a language other than one's own. On that, everyone agrees“¹, schreibt der dänische Literaturkritiker und Schriftsteller Georg Brandes in einem Essay, in dem er sich mit Fragen zum Begriff der Weltliteratur beschäftigt. Das zitierte Urteil sticht vor allem dadurch hervor, wie wenig der Autor zu seiner Behauptung Stellung nimmt – insbesondere wäre es interessant zu wissen, was eine Sprache seiner Meinung nach zu „one's own“ mache. Was hätte er zum Beispiel über Schriftsteller wie den weltberühmten Samuel Beckett zu sagen, der weniger als vierzig Jahre nach Brandes' Essay seine bekanntesten Werke auf Französisch geschrieben hat – eine Sprache, die er gerade deshalb auswählte, weil sie nicht seine Muttersprache, laut Brandes also nicht „[his] own“, war?²

Mit seiner Behauptung öffnet Brandes den Weg zu Überlegungen über ein Thema, das in letzter Zeit zunehmende Aufmerksamkeit von der Literaturforschung bekommen hat, nämlich das der mehrsprachigen Literatur. Insbesondere seit Beginn des 21. Jahrhunderts steigt die Zahl an Veröffentlichungen zu diesem Thema stark an: etwa Steven G. Kellmans *The Translingual Imagination* (2000), Manfred Schmelings *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert* (2002), Georg Kremnitz' *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen* (2004), Brian Lennons *In Babel's Shadow. Multilingual Literatures, Monolingual States* (2010) und Anne Bentelers *Sprache im Exil: Mehrsprachigkeit und Übersetzung als literarische Verfahren bei Hilde Domin, Mascha Kaléko und Werner Lansburgh* (2019), um nur einige der bekanntesten Beispiele zu nennen.

Brandes' Behauptung, die zu jener Zeit alles andere als ein Einzelfall war, beruht auf einer Ideologie, die Yasemin Yildiz in *Beyond The Mother Tongue* (2012) das „monolingual paradigm“ nennt. Die weite Verbreitung und Akzeptanz dieses Paradigmas zu der Zeit, in der Brandes seinen Essay über Weltliteratur schreibt, kann man aus dem Essay selbst erahnen, da Brandes es nicht für nötig hält, seine Behauptung bezüglich dem Schreiben in einer Fremdsprache zu begründen: Er ist

¹ Brandes, Georg: *World Literature*. In: Rosendahl Thomsen, Mads: *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. New York: 2008. S. 144.

² „Es wird mir tatsächlich immer schwieriger, ja sinnloser, ein offizielles Englisch zu schreiben. Und immer mehr wie ein Schleier kommt mir meine Sprache vor, den man zerreißen muss, um an hinterliegenden Dinge (oder das hinterliegende Nichts) zu kommen.“ Brief von Samuel Beckett an Axel Kaun vom 9. Juli 1937. In: Beckett, Samuel: *Weitermachen ist mehr, als ich tun kann. Briefe 1929-1940*. Frankfurt am Main 2013. S. 578.

schlichtweg der Meinung, dass „everyone agrees“. Der Begriff des einsprachigen Paradigma, der im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit im Detail beleuchtet wird, bezieht sich auf die Idee, nach der jedem Menschen – und demzufolge jedem*r Schriftsteller*in – eine Sprache – seine*ihre Muttersprache – entspreche und er*sie sich nur in dieser Sprache kreativ ausdrücken könne. Die vorliegende Arbeit setzt in Verbindung mit den oben genannten Studien zu einer Überwindung dieser Idee und zur Negierung von Ansichten wie der von Brandes an.

*

Der Gegenstand dieser Studie sind die mehrsprachigen Gedichte von Amelia Rosselli (1930–1996) und Tomaž Šalamun (1941–2014). Diese zwei Dichter*innen werden hier gegenübergestellt auf der Basis, dass sie nicht nur beide Teil des Gebiets der mehrsprachigen Literatur sind, sondern Mehrsprachigkeit auch auf vergleichbare Weise in Bezug auf ihre Poetik gebrauchen. Durch die Begegnung von verschiedenen Sprachen in ihren Texten haben beide Dichter*innen die Beziehung zwischen Worten und deren Bedeutung ergründet: Rossellis und Šalamuns Verse bewegen sich in einem Raum zwischen den Sprachen und eröffnen damit ein poetisches Spiel mit dem (Un)Sinn. Sie beide entdecken und nutzen das semantische Potenzial, das die Mehrsprachigkeit impliziert, da das Nebeneinanderstellen verschiedener Sprachen in ihren Versen einen Konflikt zwischen dem, was in einer Sprache eine Bedeutung hat und in der anderen nicht und umgekehrt, verursacht.

Die hier ausgewählten Dichter*innen kommen aus verschiedenen kulturellen und sprachlichen Kontexten: Rosselli ist im Raum der italienischen Literatur nicht unbekannt und Šalamun ist einer der bekanntesten slowenischen Dichter*innen des zwanzigsten Jahrhunderts. Obwohl sie beide zu keiner bestimmten Gruppe oder literarischen Bewegung gehören, kann man in ihren Werken dennoch einen wichtigen Berührungspunkt mit der italienischen beziehungsweise der slowenischen Neoavantgarde erkennen, da die Neoavantgarde sowohl in Italien als auch in Slowenien im Hinblick auf die Poesie in den sechziger und siebziger Jahren von einem tiefgreifenden Experimentieren mit Sprache gekennzeichnet war.³ In dieser Hinsicht kann man sagen, dass Rosselli und Šalamun zu dieser Phase der experimentellen

³ Als Beispiel dafür können das italienische Gruppo 63 und die Dichter*innen von der slowenischen Künstlergruppe OHO, mit der Tomaž Šalamun als Konzeptkünstler anfängt, wie im dritten Kapitel besprochen wird, genommen werden.

Poesie gehören. Aber zu den verschiedenen Gründen, warum beide sich einer präzisen Zuordnung zu einer einzigen künstlerischen Bewegung oder Arbeitsweise entziehen, gehört die Sorgfalt, mit der sie ihren poetischen Idiolekt über die Mehrsprachigkeit entwickelt haben.

Die Nutzung von Mehrsprachigkeit in ihren Texten fällt sowohl bei Rosselli als auch bei Šalamun überwiegend in die Kategorie „textinterne“ (oder „intratextuelle“) Mehrsprachigkeit: Mehrere Sprachen koexistieren in einem literarischen Text.⁴ Amelia Rosselli schreibt vor allem auf Italienisch, was die meistverwendete Sprache in ihrem Opus ist, aber baut auch Teile des Englischen und des Französischen in viele ihrer Texte ein, wobei alle drei Sprachen Rossellis Muttersprachen sind, und schafft dabei unter anderem vielerlei Neologismen – insgesamt eine Art neue, von ihr erfundene Sprache –, die oft das Ergebnis einer Mischung ihrer drei Muttersprachen sind. In der Poesie von Tomaž Šalamun hingegen ist die meistverwendete Sprache das Slowenische – seine Muttersprache –, die der Dichter unter anderem mit Englisch, Französisch, Italienisch und dem Triestiner Dialekt verbindet.

*

Amelia Rosselli und Tomaž Šalamun gehen dem einleitend aufgezeigten starken Anstieg des Interesses der Literaturwissenschaft an mehrsprachiger Literatur zeitlich deutlich voraus, da das mehrsprachige Schreiben kein neuartiges Phänomen ist. Dies liegt besonders daran, dass – wie die Einleitung der Sammlung *Literatur und Mehrsprachigkeit* ausdrücklich betont – „welthistorisch betrachtet[,] keinesfalls Einsprachigkeit, sondern Mehrsprachigkeit den Normalfall menschlicher Kommunikation [darstellt]“⁵. Diese Sammlung sowie andere Bücher auf diesem Gebiet bieten Beispiele von Mehrsprachigkeit in literarischen Texten, die bis in die Antike

⁴ Die Unterscheidung zwischen „textinterne“ (oder „intratextuelle“) und „textübergreifende“ (oder „intertextuelle“) Mehrsprachigkeit, wonach im ersten Fall mehrere Sprachen im selben literarischen Text koexistieren, während im zweiten Fall Autoren verschiedene Sprachen in unterschiedlichen Texten verwenden, wird von Georg Kremnitz in *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen* vorgeschlagen. Siehe: Kremnitz, Georg: *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien: 2004. S. 14.

⁵ Dembeck, Till; Parr, Rolf: *Mehrsprachige Literatur: Zur Einleitung*. In: Dembeck, Till; Parr, Rolf: *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: 2017. S. 10. Vgl. auch: „As linguist Li Wei notes [...] „one in three of the world’s population routinely uses two or more languages for work, family life, and leisure“. [...] Michael Clyne, another linguist, concludes that „there are probably more bilinguals in the world than monolinguals.“ Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: 2012. S. 214.

zurückreichen.⁶ Folglich sollte die Literaturwissenschaft nicht nur diejenigen Texte und Autor*innen, die offensichtlich Gebrauch von mehreren Sprachen machen, auf ihre Mehrsprachigkeit hin analysieren, sondern sich auch an Neuinterpretationen von Texten im Hinblick auf Mehrsprachigkeit wagen, deren Autor*innen bisher nur unter dem „monolingual paradigm“ gelesen wurden, aber nachweislich mehrsprachig waren.

Das Thema der mehrsprachigen Literatur öffnet verschiedene Forschungsrichtungen, unter denen zwei Hauptrichtungen identifiziert werden können: auf der einen Seite die Herangehensweise, die sich auf die Entwicklung der Interdisziplinarität des Themas Mehrsprachigkeit fokussiert, d. h. auf die Verbindung mehrsprachiger Literatur zu nicht-literarischen Bereichen (zum Beispiel Politik, Soziologie, Sprachwissenschaft, Psychologie oder Geschichte); auf der anderen Seite die direkte Analyse der literarischen Texte, die auf mehreren Sprachen verfasst sind. Im Hinblick auf die zweite Richtung besteht das Bedürfnis, eine einheitliche Methode und Terminologie zu entwickeln, um mehrsprachige Texte zu beschreiben und zu interpretieren.

Denn da das Gebiet der mehrsprachigen Literatur in der Literaturforschung noch ziemlich jung ist, stehen die Methoden für die Einordnung sowohl vergangener als auch gegenwärtiger mehrsprachiger Autor*innen noch in einer frühen Phase, in der sie erst einmal vorgestellt und getestet werden sollen, wobei ihr Hauptaugenmerk oft darauf liegt, die früheren Ideologien, die die Marginalisierung mehrsprachiger Literatur in der Literaturgeschichte verursacht haben, in Frage zu stellen. Dementsprechend gibt es noch keine konsolidierte Methode zur Kategorisierung und Analyse von mehrsprachiger Literatur, die von der Komparatistik einstimmig anerkannt wird. Nichtsdestotrotz kann man im Panorama der eingangs erwähnten Veröffentlichungen Tendenzen und Lücken erkennen. So identifiziert Giulia Radaelli in ihrem Buch *Literarische Mehrsprachigkeit - Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann* (2011) die Schwäche, dass die meisten Studien zum Thema Mehrsprachigkeit in literarischen Texten „keine systematische Einteilung und Differenzierung“⁷ mehrsprachiger Literatur ermöglichen, da sie oft nur „einen ersten

⁶ Vgl. Unterkapitel *Antike* in: Dembeck, Till: *Sprachwechsel/Sprachmischung*. In: Dembeck; Parr: *Literatur und Mehrsprachigkeit*. S. 127. Für weitere Beispiele von mehrsprachiger Literatur vor dem 20. Jahrhundert siehe auch: *Middle Ages and Renaissance* und *Renaissance and Baroque* in: Foster, Leonard: *The Poet's Tongues*. New Zealand: 1970. S. 9-25; 26-50.

⁷ Radaelli, Giulia: *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin/Boston: 2011. S. 47.

Überblick“⁸ über die Gestalten anbieten, die Mehrsprachigkeit in einem literarischen Text annehmen kann. Radaelli will diese Schwäche in ihrem Buch beheben und erstellt dazu ein eigenes Beschreibungsmodell von mehrsprachiger Literatur, das sehr fruchtbar für die folgende Untersuchung von Beispielen mehrsprachiger Dichtung ist.

In dieser Studie wird Radaellis Methode, beziehungsweise ihr Beschreibungsmodell, als Ausgangspunkt für die Arbeit an den mehrsprachigen Gedichte Rossellis und Šalamuns genutzt.⁹ Die Entscheidung, gerade Radaellis Methode und Modell zu folgen, möchte aber keine Hierarchie unter den Studien zum Thema literarische Mehrsprachigkeit implizieren, wie Werner Helmich in *Ästhetik der Mehrsprachigkeit* schreibt:

Es geht jedenfalls darum, Orientierung zu suchen, die Vielfalt der literarischen Objekte möglichst erkenntnisproduktiv zu ordnen, ohne zu behaupten, sie ließen sich nur so ordnen [...].¹⁰

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die Intention der folgenden Untersuchung klarzustellen. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Gemeinsamkeiten von zwei Dichter*innen, die in der Literaturforschung noch nie miteinander verglichen wurden, hervorzuheben. Dabei soll die Mehrsprachigkeit als Schlüssel zum Verständnis ihrer Poetik verwendet werden – auch dies ein Ansatz, der bei diesen zwei Dichter*innen erstmals angewandt wird. Der umfassendere Zweck ist die Mehrsprachigkeit als poetisches Mittel zu identifizieren und ihre Rolle als solches zu betrachten. Insgesamt soll die Arbeit eine wissenschaftliche Unterstützung zum Lesen der mehrsprachigen Gedichte von Rosselli und Šalamun vorstellen, indem sie deren Nutzung von Mehrsprachigkeit und ihre Funktion als poetisches Mittel bei diesen beiden Dichter*innen herausarbeitet.

Die Grenzen der Arbeit werden demnach durch die ausgewählten Gedichte von Rosselli und Šalamun gesetzt; die literarischen Texte und insbesondere deren mehrsprachige Verse stehen im Mittelpunkt der Arbeit. Die Auswahl der Texte ist weitestgehend auf lyrische Texte der beiden Dichter*innen beschränkt, mit Rossellis Essay *Spazi Metrici* (1962) als einziger Ausnahme, da dieser als maßgeblich für das

⁸ Ebd.

⁹ Radaellis Beschreibungsmodell wird ausführlich im ersten Kapitel der Arbeit erklärt.

¹⁰ Helmich, Werner: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neuen romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: 2016. S. 40.

Verständnis der mehrsprachigen Poetik der Dichterin erachtet wird. Somit werden nicht die jeweiligen Sprachen, die die zwei Dichter*innen verwenden, sondern diejenigen Verse ihrer Gedichte, die in Hinblick auf die mehrsprachige Poetik Rossellis und Šalamuns für relevant gehalten werden, der Kern jedes Kapitels sein. Dabei werden zwar – weitestgehend einfach zusammenfassende – Deutungen des Inhalts ihrer Gedichte vorgeschlagen, aber der Fokus auf die formalen Aspekte gelegt.

*

Im ersten Kapitel wird zum weitreichenderen und genaueren Einstieg in das Thema Mehrsprachigkeit zuerst ein Überblick über das Gebiet der mehrsprachigen Literatur gegeben und zu Anfang der Begriff des „monolingual paradigm“ genauer definiert, um den ideologischen Ausgangspunkt der Studie klarzustellen. Als Zweites wird Radaellis Beschreibungsmodell von Mehrsprachigkeit in literarischen Texten präsentiert und es wird ausführlich erklärt, was die Gründe hinter der Wahl dieses Modells für die vorliegende Arbeit waren. Zuletzt werden die verschiedenen Funktionen von Mehrsprachigkeit in literarischen Texten mithilfe von Werner Helmichs Unterscheidung zwischen ihren „mimetischen“ und „nicht-mimetischen“ Funktionen reflektiert, speziell bezüglich Rossellis und Šalamuns Nutzung von Mehrsprachigkeit.

Das zweite Kapitel ist der mehrsprachigen Poesie Amelia Rossellis gewidmet. Als Erstes wird hier ein Überblick über Rossellis Biografie gegeben, da diese große Wichtigkeit für ihr Verständnis von Poetik und ihre Mehrsprachigkeit – sowohl in ihrem Leben als auch in ihren Texten – hat. Danach werden einige Ausschnitte aus ihrem Tagebuch in Versen, *Diario in Tre Lingue* (1955–56 verfasst und 1980 publiziert), sowie drei Gedichte aus dem Band *Variazioni Belliche* (1963) analysiert. Um die Verbindung zwischen Rossellis Poetik und ihrer Mehrsprachigkeit besser zu verstehen, wird zur Analyse des Schlussteils von *Variazioni Belliche* Rossellis Essay *Spazi Metrici* einbezogen.

Das dritte Kapitels behandelt Tomaž Šalamuns mehrsprachige Poesie. Zunächst wird darin kurz sein Leben betrachtet, wobei ein besonderer Fokus auf seine überseeischen Erfahrungen in den USA während seiner Anfänge als Konzeptkünstler gelegt wird. Daraufhin wird Šalamuns poetologische Position gegenüber der slowenischen literarischen Tradition besprochen und seine Poetik – und besonders seine Mehrsprachigkeit – werden im Hinblick darauf analysiert und vor allem in den Kontext des slowenischen „Reismus“ gebracht. Im Rest des Kapitels fließt all dies in ein *close*

reading von vier Gedichten Šalamuns ein, die in Bezug auf seine Mehrsprachigkeit und deren Poetik besonders aussagekräftig sind: – jeweils ein Gedicht aus den Sammlungen *Poker* (1966), *Amerika* (1972), *Po sledeh divjadi* (1979) und *Ambra* (1995).

1. Theoretische und methodische Grundlagen

1.1 Das einsprachige Paradigma

Um sich der Verfahrensweisen der mehrsprachigen Literatur besser nähern zu können, ist es sinnvoll, als Ausgangspunkt seinen Gegenpart, die Einsprachigkeit, zu betrachten. Genauer gesagt wird diese Arbeit – da eine klare Grenze zwischen Mehrsprachigkeit und Einsprachigkeit nicht eindeutig zu setzen ist, obwohl es zunächst so scheinen mag – auf dem Begriff des „monolingual paradigm“ aufbauen, den Yasemin Yildiz in ihrem 2012 erschienenen Buch *Beyond the Mother Tongue* geprägt hat. Wie im Folgenden ersichtlich werden wird, ist eine erste klare Klassifizierung der zwei Dichter*innen, die in den nächsten Kapiteln analysiert werden – nämlich Amelia Rosselli und Tomaž Šalamun –, dass beide dem „monolingual paradigm“ nicht angehören.

Das einsprachige Paradigma bezieht sich auf den Stand von Sprachkenntnissen, der Yildiz zufolge in der westlichen Welt als ‚normal‘ anerkannt werde, und auf das Paradigma, das seit dem 18. Jahrhundert lange Zeit die Sprachforschung beherrscht habe, besonders unter deutschen Denkern wie zum Beispiel Friedrich Schleiermacher und Johann Gottfried Herder. Yildiz, die ihre Untersuchung gerade im Rahmen der deutschen Sprache durchführt, schreibt dazu:

According to this paradigm, individuals and social formations are imagined to possess one ‘true language’ only, their ‘mother tongue’, and through this possession to be organically linked to an exclusive, clearly demarcated ethnicity, culture, and nation.¹¹

Wie man sofort sehen kann, betrifft das „monolingual paradigm“ verschiedene Bereiche; unter anderem beeinflusst es auch die Literaturwissenschaft auf unterschiedliche Weise und wird gleichzeitig selbst von mehreren Elementen beeinflusst. Yildiz’ Behauptung führt Überlegungen über die Verhältnisse zwischen Sprache und Kultur sowie zwischen Sprache und Politik mit sich, und identifiziert vor allem die Muttersprache als Kernbegriff, auf dem Einsprachigkeit beziehungsweise das einsprachige Paradigma basiert.

¹¹ Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: 2012. S. 2.

Obwohl man natürlich den historischen Kontext, in dem sie geschrieben und publiziert wurden, miteinbeziehen muss, lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die Theorien von deutschen Denkern wie Schleiermacher und Herder zu werfen, da diese einen Höhepunkt des „monolingual paradigm“ darstellen und bis heute das westliche Denken maßgeblich prägen und beeinflussen.

Im Rahmen der deutschen Sprachphilosophie ist Friedrich Schleiermachers 1813 erschienener Aufsatz *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, der eine wichtige Grundlage der Übersetzungstheorie darstellt, ein gutes Beispiel für dieses Paradigma, weshalb es sinnvoll ist, Schleiermachers Auffassung des Konzepts ‚Muttersprache‘ zu betrachten. Obwohl er den Begriff nicht ausdrücklich erklärt, finden sich in seinem Aufsatz verschiedene Behauptungen, die auf die Idee der Muttersprache Bezug nehmen und sie mit Einsprachigkeit verknüpfen. Allein die Verwendung des Terminus „Mutter“ scheint darauf hinzudeuten, dass so wie jeder Mensch nur eine leibliche Mutter hat, die er sich nicht aussuchen kann, jeder Mensch auch nur eine einzige Muttersprache haben könne. Schleiermacher schreibt mehrmals, dass es seiner Meinung nach nur in der jeweiligen Muttersprache möglich sei, zu denken und sich auszudrücken: „[...] die Gestalt seiner [des Menschen] Begriffe, die Art und die Grenzen ihrer Verknüpfbarkeit ist ihm vorgezeichnet durch die Sprache, in der er geboren und erzogen ist, Verstand und Fantasie sind durch sie gebunden“¹². Zwar wertet diese Anschauung die Vielfältigkeit der Einzelsprachen auf, aber gleichzeitig schließt sie „the notion of blurred boundaries, crossed loyalties, and unrooted languages“¹³ aus. Obwohl Schleiermacher mehrsprachige Menschen in seinem Text erwähnt, geschieht dies nur in dem Kontext, dass er sie als eindrucksvolle Ausnahmefälle ansieht: Mehrsprachige Menschen seien „wunderbar“ und „die Natur

¹² Schleiermacher, Friedrich: *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. Stuttgart: 1963. S. 43. Siehe auch: „Ja man kann sagen, das Ziel, so zu übersetzen wie der Verfasser in der Sprache der Uebersetzung selbst würde ursprünglich geschrieben haben, ist nicht nur unerreichbar, sondern es ist auch in sich nichtig und leer; denn wer die bildende Kraft der Sprache, wie sie eins ist mit der Eigenthümlichkeit des Volkes, anerkennt, der muß auch gestehen daß jedem ausgezeichnetsten am meisten sein ganzes Wissen, und auch die Möglichkeit es darzustellen, mit der Sprache und durch sie angebildet ist, und daß also niemanden seine Sprache nur mechanisch und äußerlich gleichsam in Riemen anhängt, und wie man leicht ein Gespann löset und ein anderes vorlegt, so sich jemand auch nach Belieben im Denken eine andere Sprache vorlegen könne, daß vielmehr jeder nur in seiner Muttersprache ursprünglich producire [Herv. FRM], und man also gar die Frage nicht aufwerfen kann, wie er seine Werke in einer andern Sprache würde geschrieben haben.“ Ebd., S. 60.

¹³ Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue*. S. 8.

[pflegt sie] bisweilen hervorzubringen [...], gleichsam um zu zeigen daß sie auch die Schranken der Volksthümlichkeit in einzelnen Fällen vernichten k[önnen]“¹⁴.

Im Hinblick auf ihre Beziehung zu Politik wird die Sprache zu einem Schlüsselement, um die Idee von Nation und nationaler Identität zu vermitteln. In diesem Zusammenhang muss auf Herder als quasi-Erfinder des Begriffs der Nation im modernen Sinne und insbesondere auf seine Idee einer Nationalsprache hingewiesen werden, die eine einsprachige Vorstellung der Welt voraussetzt. Laut Herder wird der Charakter eines Volkes beziehungsweise einer Nation durch dessen Sprache ausgedrückt und die Rolle von Dichter*innen liegt demzufolge darin, diesen Charakter darzustellen und zu bestätigen¹⁵. In diesem Zusammenhang kommt die Frage auf, welche Aufgabe Dichter*innen heutzutage im Vergleich zu Herders Zeit zugewiesen wird und inwiefern diese Aufgabe mit der Sprache zu tun hat. Hierbei kommen auch Fragen nach den zwei Gegensätzen „Literatur vs. Welt“ und „Literatur vs. Alltagssprache“¹⁶ ins Spiel. Die Beziehung zwischen Sprache und Literatur ist nämlich bidirektional: Einerseits bestimmt die Literatur die Sprache, da sie ihren Fortbestand erlaubt, andererseits gehört die Literatur immer zu einem sprachlichen Kontext und wird zwangsläufig von ihm (mit-)definiert.

Eine große Schwierigkeit beim Verständnis des Begriffs der Einsprachigkeit besteht aus einem philosophischen und linguistischen Standpunkt darin, dass es anspruchsvoll ist, politische Konzepte wie „Sprachpurismus, linguistischer Nationalismus und Sprachimperialismus“¹⁷ beiseitezulegen. Wie David Gramling schreibt: „Bei Einsprachigkeit geht es eher darum zu bestimmen, wie Sprechen ›sprachig‹ und ›eins‹ oder ›einheitlich‹ werden konnte und kann.“¹⁸ Auch eine Unterscheidung zwischen einsprachig und mehrsprachig zu bestimmen, um die Begriffe genau zu definieren, kann problematisch sein: Es besteht das Risiko,

¹⁴ Schleiermacher, Friedrich: *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. S. 50.

¹⁵ George Steiner fasst wirkungsvoll in *After Babel* Herders Ansicht zusammen: “National character is ‘imprinted on language’ and, reciprocally, bears the stamp of language. Hence the supreme importance of the health of language to that of a people; where language is corrupted or bastardized, there will be a corresponding decline in the character and fortunes of the body politic. Herder carried this belief to curious lengths. He stated in the *Fragmente* that a language would derive great benefits by guarding ‘itself from all translations’. [...] To keep the *Original- und Nationalsprache* unsullied and alive is the eminent task of the poet.” Steiner, George: *After Babel*. London: 1975. S. 78.

¹⁶ Gramling, David: *Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit*. In: Dembeck, Till; Parr, Rolf: *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: 2017. S. 42.

¹⁷ Ebd., S. 39.

¹⁸ Ebd.

Mehrsprachigkeit als „nichts weiter als die Vervielfältigung von Einsprachigkeit“¹⁹ zu bezeichnen und somit nur die einsprachige Vorstellung der Welt, der zufolge die Welt aus einsprachigen Territorien bestehe und die seit Jahrhunderten von den westeuropäischen politischen Eliten befürwortet wird²⁰, weiter voranzutreiben. Die Auswirkungen dieser Vorstellung spiegeln sich dann auch in der Literaturgeschichte – vor allem im Begriff der Nationalliteratur – wider: Im Kontext dieser Vorstellung wäre die Weltliteratur demnach, um Gramlings Metapher weiterzuführen, im Grunde nichts weiter als die Vervielfältigung von Nationalliteratur.

Die nahezu unvermeidliche politische Perspektive auf das Thema könnte auch der Grund dafür sein, dass es eine Tendenz dazu gibt, der Einsprachigkeit eine pejorative Kennzeichnung beizumessen; das „monolingual paradigm“ wird nämlich oft mit politischen Hegemonien verbunden. Gramling weist in diesem Zusammenhang sehr richtig darauf hin, dass Einsprachigkeit vielen Schriftstellern zufolge – zum Beispiel Mary Louise Pratt, John Oller und Quentin Peel – „eine Behinderung [...] oder gar eine Art Blindheit“²¹ sei.

Obwohl das einsprachige Paradigma einigermaßen einstimmig von der zeitgenössischen Forschung anerkannt wird, werden die Vor- und Nachteile dieses Modells oft nicht ebenso deutlich erkannt. Wie die Texte von Yildiz und Gramling bereits andeuten, scheint heutzutage jedoch die Tendenz dazu, das einsprachige Paradigma zu überwinden, sich auf der Seite der Schriftsteller durchzusetzen. Der aktuelle Stand der Forschung über Mehrsprachigkeit in Literatur kann als Phase der Dekonstruktion des Paradigmas interpretiert werden, aber es scheint nicht klar zu sein, welches Modell als Alternative zu dem bisher dominanten einsprachigen Modell angeboten wird. Unter diesen Umständen scheint der produktivste Weg, um eine Untersuchung mehrsprachiger Literatur durchzuführen, derjenige zu sein, sich direkt mit den jeweiligen literarischen Texten auseinanderzusetzen. Die erste Voraussetzung dieser Annäherung ist daher ein Beschreibungsmodell und eine wissenschaftliche Terminologie, die es möglich machen, die verschiedenen Formen von literarischer

¹⁹ Ebd., S. 35.

²⁰ „Seit ungefähr 350 Jahren tendieren die politischen Eliten Westeuropas dazu, sich die Welt kartographisch als Ensemble aneinandergrenzender und einander nicht überlappender, je für sich einsprachiger Territorien vorzustellen.“ Ebd.

²¹ Ebd., S. 39.

Mehrsprachigkeit möglichst klar zu identifizieren, um dann auf dieser Basis die Hintergründe und Funktionen der Sprachvielfalt in einem Text erkennen kann.

1.2 Radaellis Beschreibungsmodell

Obwohl das Interesse der Literaturforschung an literarischer Mehrsprachigkeit seit Anfang dieses Jahrhunderts gestiegen ist, „[ist] ›Literarische Mehrsprachigkeit‹ weit entfernt davon, als eigenes Forschungsgebiet neben den Nationalphilologien anerkannt zu werden“²². Es ist demzufolge anspruchsvoll, eine Referenzmethode zu finden, um mehrsprachige literarische Texte zu analysieren und zu kategorisieren. Dennoch finden sowohl Studien, die das Thema aus einer theoretischen Perspektive betrachten – zum Beispiel Emily Apter, die es mit der Debatte um den Begriff der Weltliteratur verknüpft²³ – auch Studien, die wissenschaftliche Instrumente und eine Terminologie entwickelt haben, um mehrsprachige Literatur zu untersuchen. Zu letzteren zählt zum Beispiel Giulia Radaellis Studie *Literarische Mehrsprachigkeit* (2011), deren Beschreibungsmodell für mehrsprachige literarische Texte als Referenzmodell für die vorliegende Arbeit verwendet wird.

Bei der Wahl der Referenzmethode wurde versucht, die Zentralität der Primärtexte im literaturwissenschaftlichen Diskurs zu respektieren. Denn da mehrsprachige Literatur ein Gebiet ist, das seinem Wesen nach viele interdisziplinäre Anstöße – etwa politische, geschichtliche oder psychologische – bietet, eignet es sich auch besonders gut für Überlegungen, die sich von den zu untersuchenden literarischen Texten entfernen. Um dies zu vermeiden, werden die Analysen der Gedichte in dieser Arbeit als „narratives of formal experience“²⁴, wie George Steiner es in seinem Buch *Real Presences* nennt, angelegt. So ist der Hauptgrund für die Wahl von Radaellis Modell

²² Dembeck, Till; Parr, Rolf: *Mehrsprachige Literatur. Zur Einleitung*. In: Dembeck; Parr: *Literatur und Mehrsprachigkeit*. S. 9.

²³ Siehe: Apter, Emily: *Against World Literature*. London: 2013. Über „die Frage, wie literarische Mehrsprachigkeit kulturell zu werten und zu beschreiben ist“ schreiben auch Dembeck und Parr in der Einleitung von *Literatur und Mehrsprachigkeit*: „Die in der ›Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft‹ geführte Debatte über ›Weltliteratur‹ steht dazu durchaus in Bezug. Einer der wichtigsten Punkte in dieser Debatte besteht in der Einschätzung des Stellenwerts von Übersetzung. Einerseits wird Weltliteratur als Netzwerk von Texten und Übersetzungen beschrieben [...]. Andererseits beharrt man auf der Unübersetzbarkeit von Literatur, so dass die Weltliteratur gerade ihre intrinsische Inkommensurabilität ausmacht. Geht man methodisch von Mehrsprachigkeit aus, versucht man also [...], immer abzuschätzen, wie beliebige Texte mit sprachlicher Vielfalt umgehen oder zu ihr Stellung beziehen, so lassen sich Sprachgrenzüberschreitungen – glückende *und* scheiternde – auch in den einzelnen Texten feststellen.“ Dembeck; Parr: *Literatur und Mehrsprachigkeit*. S. 11.

²⁴ Steiner, George: *Real Presences*. Chicago: 1989. S. 86.

gegenüber anderen Radaellis klar ausgesprochene Fokussierung auf die Texte selbst. In ihrer Studie hebt sie hervor, dass die literaturwissenschaftliche Forschung bei der Interpretation mehrsprachiger Literatur tendenziell mehr darauf fokussiert sei, eine „Unterscheidung zwischen Autoren mit einem und Autoren ohne einen mehrsprachigen Hintergrund, die dann auf deren Werk projiziert wird“ zu setzen, und dass folglich „nur selten erschöpfende textimmanente Interpretationen zu finden [seien]“²⁵. Die vorliegende Arbeit unterstützt Radaellis Ansicht, dass die zu untersuchenden Texte „selbst auf die Ursachen ihrer Sprachvielfalt hinweisen“²⁶, und wird deswegen nach dem Beispiel Radaellis primär die Vorgehensweise des *close reading* verwenden und Informationen außerhalb der Texte nur kontextuell einbeziehen. Ein weiterer Grund, warum die vorliegende Arbeit sich nur sekundär mit dem sprachlichen Hintergrund und mit dem kulturellen und politischen Kontext der untersuchten Autor*innen beschäftigen wird, ist die Tatsache, dass die Mehrsprachigkeit in den Werken Rossellis und Šalamuns als ästhetisches und poetisches statt als transkulturelles Mittel untersucht wird, was im Folgenden noch näher erläutert wird.

Radaellis Beschreibungsmodell schlägt drei Kriterien für die Klassifizierung literarischer Mehrsprachigkeit vor:

Erstens geht es um den Fokus, in dem das mehrsprachige Werk eines Autors betrachtet wird, zweitens um die Wahrnehmbarkeit der im Text enthaltenen Sprachen und um die dadurch jeweils geprägten Formen literarischer Mehrsprachigkeit, drittens schließlich um die Sprachen selbst.²⁷

Bei der Betrachtung der zwei Dichter*innen, die in den nächsten Kapiteln als Beispiele von mehrsprachiger Poesie untersucht werden, wird daher zunächst die Mehrsprachigkeit in Zusammenhang mit ihrem ganzen lyrischen Opus eingeordnet. Der Schwerpunkt wird dann entsprechend den oben angeführten Gründen auf die Analyse von Gedichten, die für repräsentativ im Hinblick auf die mehrsprachige Poetik des*r Autors*in gehalten werden, gesetzt. Der letzte Punkt von Radaellis Modell wird in Bezug auf die Texte, die die Grenze des Diskurses festlegen, abgehandelt.

²⁵ Radaelli: *Literarische Mehrsprachigkeit*. S. 17.

²⁶ Ebd. S. 18.

²⁷ Ebd., S. 47.

Im Hinblick auf den Aspekt der Wahrnehmbarkeit erkennt Radaelli eine weitere Unterteilung zwischen manifester und latenter Mehrsprachigkeit: im Falle eines manifest mehrsprachigen Textes sei die Vielfalt der Sprachen unmittelbar wahrzunehmen, wohingegen bei latenter Mehrsprachigkeit, die die Autorin als „die häufigste Form von literarischer Mehrsprachigkeit“²⁸ bezeichnet, ein Text auf den ersten Blick einsprachig erscheine und nur unterschwellig weitere Sprache neben der Hauptsprache enthalte. Die manifeste Mehrsprachigkeit erfolge laut Radaelli auf zwei Arten, die die „einzig möglichen Verfahren der Sprachkombination“²⁹ seien, nämlich durch Sprachwechsel – auch *code-switching* genannt – und durch Sprachmischung. Von latenter Mehrsprachigkeit spricht man, wenn zum Beispiel eine implizite oder explizite Übersetzung im literarischen Text zu finden ist oder wenn der Text eine Sprachreflexion enthält.³⁰

1.3 Die „nicht-mimetische“ Funktion: Mehrsprachigkeit als poetisches Mittel

Nachdem nun eine Methode, um mehrsprachige Texte und ihre technischen Eigenarten zu beschreiben beziehungsweise zu analysieren, festgelegt wurde, ist es sinnvoll, sich die verschiedenen Funktionen anzuschauen, die Mehrsprachigkeit in einem literarischen Text erfüllen kann, um den Gegenstand der vorliegenden Arbeit noch genauer zu profilieren. Mehrsprachige Literatur stellt an sich kein literarisches Genre dar: Neben den Funktionen mehrsprachiger Literatur in Gebieten wie Transkulturalität und Transnationalität, die sich als der selbsterklärende Gegenpart der von Schleiermacher und Herder beschriebenen Sprachideologien interpretieren lassen³¹, existieren mehrere ästhetische Funktionen, die die Sprachvielfalt in einem

²⁸ Ebd., S. 61.

²⁹ Ebd., S. 165.

³⁰ „Über die Übersetzung bzw. den Sprachverweis hinaus können literarische Texte auf eine andere Sprache oder auf Mehrsprachigkeit Bezug nehmen, indem sie mehrsprachige Begegnungen und mehrsprachige Räume schildern.“ Radaelli: *Literarische Mehrsprachigkeit*. S. 65. Als Beispiel für den zweiten Fall zitiert Radaelli einen Ausschnitt aus der Autobiografie Vladimir Nabokovs: „Just before falling asleep, I often become aware of a kind of one-sided conversation going on in an adjacent section of my mind, quite independently from the actual trend of my thoughts. It is a neutral, detached, anonymous voice, which I catch saying words of no importance to me whatever – an English or a Russian sentence, not even addressed to me, and so trivial that I hardly dare give examples [...]“. Zitiert nach: Ebd., S. 66.

³¹ „In der Vorsilbe „trans-“ wird [...] eine Grenzüberschreitung ausgedrückt und betont, die auch und gerade sprachpolitisch von Bedeutung ist. Translingualität ist insofern ein sprachideologisch aufgeladener Begriff, der im diametralen Gegensatz zu Mutter-, Einsprachigkeits- oder Nationalsprachideologien steht.“ Benteler, Anne: *Sprache im Exil: Mehrsprachigkeit und Übersetzung als literarische Verfahren bei Hilde Domin, Mascha Kaléko und Werner Lansburgh*. Stuttgart: 2019. S. 174.

literarischen Text erfüllen kann.³² Durch einen Rückblick auf die Forschungsgeschichte zu mehrsprachiger Literatur unterscheidet Werner Helmich in *Ästhetik der Mehrsprachigkeit* (2016) zwei Hauptfunktionen, die der Autor „mimetisch“ und „nicht-mimetisch“ nennt.³³ Die erste Kategorie bezieht sich auf die Darstellung – nämlich die Mimesis – eines authentisch mehrsprachigen Kontextes oder einer authentisch mehrsprachigen Figur; dies kann sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Kontexte und Figuren betreffen. Die zweite Kategorie, die „nicht-mimetische“, fokussiert sich im Gegensatz dazu auf ästhetische Funktionen der Mehrsprachigkeit, die nicht unbedingt an die authentische Reproduktion einer Sprachvielfalt gebunden sein müssen. Es ist wichtig klarzustellen, dass die zwei Hauptkategorien in keinem Widerspruch zueinander stehen, sondern in einem Text koexistieren können, was auch häufig der Fall ist. Es gibt aber auch Autor*innen, die sich in ihren Werken intensiv mit den formalen und ästhetischen Aspekten der Mehrsprachigkeit beschäftigen.

Die poetische Sprache bietet eine sehr produktive Chance, die „nicht-mimetischen“ Funktionen der Mehrsprachigkeit zu ihrem höchsten Potenzial zu nutzen. Zum einen ist dies aus dem Grund möglich, dass, wie Paul Friedrich in *The Language Parallax* kurz und bündig schreibt, „poetic language [...] is the locus of the most interesting differences between languages and should be the focus of the study of such differences“³⁴, was mehrsprachige Lyrik auf metaliterarische Weise durch das Nebeneinandersetzen verschiedener Sprachen tun kann. Aber vor allem ist es die der Poesie immanente Zentralität der formalen Aspekte des Schreibens – und damit im weiteren Sinne der Sprache –, die eine Untersuchung der „nicht-mimetischen“ Funktionen der literarischen Mehrsprachigkeit speziell in lyrischen Texten besonders interessant machen kann.

1.4 Mehrsprachigkeit bei Rosselli und Šalamun – eine erste Heranführung

Aus den oben genannten Gründen beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit zwei Dichter*innen, die zu einer Zeit des intensiven Experimentierens mit der poetischen Sprache im 20. Jahrhundert gehören. Obwohl sie eine kritische Haltung gegenüber

³² Zum Thema siehe zum Beispiel: Horn, Andràs: *Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur*. In: *Arcadia* 1-3 (1981) H.16. S.225-241.

³³ Vgl. Helmich, Werner: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neuen romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: 2016. S. 40.

³⁴ Friedrich, Paul: *The Language Parallax*. Austin, Texas 1986. S.17.

ihnen zeitgenössischen Literaten eingenommen haben und ihr Werk sich einer genauen Einordnung in eine einzelne Literaturbewegung entzieht, gehören Amelia Rosselli und Tomaž Šalamun allgemein gesagt zum literarischen Kontext der Neoavantgarde der neunzehnhundertsechziger und -siebziger Jahre – Rosselli in Italien, wo sie 1963 ihre ersten Gedichte veröffentlicht, und Šalamun in Slowenien, wo er 1966 mit seiner ersten Gedichtsammlung debütiert.³⁵ Sowohl die italienische „Neoavanguardia“ als auch das slowenische „Reismus“ hatten als eines ihrer Hauptmerkmale das Experimentieren mit der poetischen Sprache. Rosselli und Šalamun haben gemeinsam, dass sie die Sprachexperimente über den „monolingual paradigm“ hinaus geführt haben.

Amelia Rosselli und Tomaž Šalamun haben in ihrem jeweiligen Opus das Potenzial der Mischung mehrerer Sprachen als poetisches Mittel erforscht. Entsprechend der oben erklärten „nicht-mimetischen“ Funktion der literarischen Mehrsprachigkeit, besteht die Funktion von Rossellis und Šalamuns Polyglossie hauptsächlich nicht darin, eine Brücke zwischen zwei oder mehr Kulturen zu schlagen oder einen transnationalen Kontext widerzuspiegeln; stattdessen spielt die Sprachvielfalt eher eine wichtige Rolle im Rahmen ihrer jeweiligen Poetik. In dieser Hinsicht ist das gemeinsame Merkmal der zwei Dichter*innen das Spiel mit Bedeutung, was sie durch die Kombination mehrerer Sprachen darstellen: Beide ergründen durch die Gegenüberstellung verschiedener Idiome die semantische Bedeutung der Worte, die sich dadurch gleichzeitig auszudehnen und zu zerstreuen scheint, und somit auch die Bedeutung ihrer Poesie. Dieser Aspekt von Rossellis und Šalamuns Poesie lässt sich am besten durch genauere Beispiele belegen.

Wie in dem ihr gewidmeten Kapitel dieser Arbeit im Zusammenhang mit anderen „nicht-mimetische“ Verwendungen von Mehrsprachigkeit ausführlich besprochen wird, schafft Amelia Rosselli in ihren Gedichten Neologismen, die aus Wörtern verschiedener Sprachen erzeugt werden, aber auf den ersten Blick wie italienische Wörter aussehen. Die Neologismen der Dichterin haben einerseits mehrere

³⁵ Rossellis und Šalamuns Position gegenüber ihren zeitgenössischen Dichter*innen kann man auch in ihren Versen gelesen werden: „Utrudil sem se podobe svojega plemena/ in se izselil“ (Ich hatte genug von dem Bild meines Stamms und bin gegangen [Meine Übersetzung]) schreibt Šalamun in seinem Gedicht *Mrk* (Eklipse); Rosselli verlacht in ihrem *La Libellula (Panegirico della Libertà)* die Neoavanguardia mit den Worten: „l'avanguardia è ancora cavalcioni / de le mie spalle e ride e sputa come una vecchia / fattucchiera“. In der Reihenfolge: Šalamun, Tomaž: *Poker*. Ljubljana: 2000. S. 21; Rosselli, Amelia: *La Libellula (Panegirico della Libertà)*. In Rosselli, Amelia: *L'opera poetica*. Mailand: 2012. S. 196.

Bedeutungen – die einzelnen Bedeutungen der Wörter, aus denen ein Neologismus besteht, sowie eine mögliche dem Neologismus eigene Bedeutung –, aber damit andererseits auch keine eindeutige Bedeutung, da sie eigentlich Wörter sind, die in keiner real gesprochenen Sprache existieren. Die Bedeutungsvielfalt von Rossellis Neologismen ist grundlegend verbunden mit ihrer Mehrsprachigkeit: Je mehr Sprachen der*die Leser*in beherrscht, desto mehr Wörter beziehungsweise Bedeutungen kann er*sie jedem Neologismus zuschreiben. In diesem Zusammenhang lässt sich ein interessantes Paradoxon in Bezug auf die Leser*innen dieser mehrsprachigen Texte erkennen: Je mehr Sprachen die Autorin in ihr Werk einbezieht, desto mehr Leser*innen würden damit angesprochen werden – in Rossellis Fall alle Leser*innen, die mindestens eine der drei Muttersprachen der Dichterin, also Italienisch, Englisch oder Französisch, sprechen –, aber da das ideale Publikum wohl diejenigen wären, die alle einbezogenen Sprachen sprechen, da man nur so die volle Kapazität von Rossellis Werken verstehen kann, werden eigentlich immer mehr Leser*innen aus jenem vollen Verständnis ausgegrenzt je mehr Sprachen in einem Text verwendet werden. Durch die Verwendung mehrerer Sprachen – und im Fall ihrer Neologismen durch die „latente“ Sprachmischung – vermittelt Rossellis Poesie somit ein Gefühl der Entfremdung:

[E]ach language destabilizes the others at the level of word formation, grammar and syntax. Rosselli's trilingualism is impelled by the intent to defamiliarize the experience of language, to identify language as a space in which to articulate poetically a sense of alterity.³⁶

Tomaž Šalamuns poetisches Spiel mit der Bedeutung durch Mehrsprachigkeit stellt sich anders dar. Als Beispiel dafür kann hier seine Verwendung von Zitaten angeführt werden, die im dritten Kapitel noch näher erläutert wird: Šalamun fügt in seine Gedichte oft direkte literarische Zitate ein, die immer in ihrer jeweiligen Originalsprache stehen. Die Zitate schichten die Bedeutung seiner Gedichte auf verschiedene Weise. Zunächst impliziert das „manifeste“ Vorhandensein einer fremden Sprache – fremd in Bezug auf die überwiegende Sprache von Šalamuns Gedichte, das Slowenische – eindeutig die Möglichkeit, dass der*die Leser*in einen Teil des Texts nicht verstehen könnte, wenn er*sie die Sprache des Zitats nicht spricht. Darüber hinaus besteht eine tiefere

³⁶ La Penna, Daniela: *Authoriality in poetic translation: The case of Amelia Rosselli's practice*. In: *Translation Studies*, 2014, Vol. 7, No. 1, 66-81. Reading: 2014. S. 66.

Bedeutungsebene an den Stellen, wo die literarischen Zitate von Šalamun nicht explizit als solche gekennzeichnet werden. Diese Ebene ist nur dann greifbar, wenn man das Zitat, dessen Herkunft und Rolle in Šalamuns Text erkennen kann. Hinsichtlich dieses letzten Aspekts scheint es zweckmäßig, sich damit auseinanderzusetzen, was Helmich über fremdsprachige Zitate schreibt: „Bei fremdsprachigen Zitaten [...] dürfte generell die Zentralfunktion die des Aufrufens der literarischen Sonderwelt sein“³⁷. Dieser Ansicht nach würde das Zitat seine „Zentralfunktion“ verlieren, wenn der*die Leser*in es nicht als solches erkennt. Die Sprachwechsel helfen in diesem Sinne dabei, die Zitate vom Rest des Gedichts abzugrenzen. Im Zusammenhang mit Šalamuns Poetik und ihrer Beziehung zur Bedeutung spielt das fremdsprachige Zitat aber noch eine weitere Rolle, nämlich die Hervorhebung des sprachlichen Materials: Wie im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit gezeigt wird, werden Worte in Šalamuns Poesie so behandelt und präsentiert, als seien sie physische, fast schon fühlbare Objekte. Das Isolieren der Zitate in seinen Gedichten durch die Verwendung einer fremden Sprache führt in diesem Kontext dazu, dass das Zitat als Einheit – und im weiteren Sinne als Objekt – wahrgenommen wird. Durch die Sprachwechsel vergegenständlicht Šalamun seine Verse und macht sie zu einer Art Collage.

Die weitere Formen, die das poetische Spiel mit der Bedeutung im Raum zwischen verschiedenen Sprachen annehmen kann, werden durch genauere Beispiele im Folgenden dargestellt – ausgehend von Amelia Rosselli, und zwar die Protagonist des nächsten Kapitels.

³⁷ Helmich: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit*. S. 40.

2. Amelia Rossellis „babelare commosso“

2.1 Rossellis mehrsprachige Biografie und Bibliografie

Amelia Rossellis Mehrsprachigkeit stellt ein unerlässliches Element des Opus der Dichterin dar. Von ihrer dreisprachigen Erziehung bis zu ihrer Arbeit als Übersetzerin (oft auch Übersetzerin ihrer eigenen Texte) und ihrem Studium der Musik als Universalsprache scheinen sowohl Rossellis Leben als auch ihre Dichtung grundlegend mit Überlegungen zu Sprache – insbesondere zu Begegnungen und Konfrontationen zwischen verschiedenen Sprachen – verbunden zu sein.

Im Gedicht *Contiamo infiniti morti!* aus ihrem ersten Gedichtband *Variazioni Belliche* (1964) verfolgt Rosselli ihre Biografie in Etappen nach: „Nata a Parigi travagliata nell’epopea della nostra generazione / fallace. Giacciuta in America fra i ricchi campi dei possidenti / e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro. / Scappata dall’Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa / nell’Ovest ove niente per ora cresce“³⁸. Obwohl es ihre Poetik stark geprägt hat, hat Rossellis Umherirren für die Dichterin eine negative Konnotation, was man in diesen Versen zum Beispiel an ihrer Verwendung von negativen Worten in Bezug auf die Länder und das Umziehen – vor allem die Worte „travagliata“, „fallace“, „giaciuta“, „scappata“ – sehen kann. Dies liegt vor allem daran, dass diesem Umherirren ein Gefühl von Heimatlosigkeit entspringt, das für sie einer historischen Wunde gleicht, die Rossellis Leben und Werk immer beeinflusste und die nie heilte: „[...] irrimediabile era il male del mondo, e con ciò il mio male“³⁹. Dies zeigt sich auch darin, dass Rosselli in einem Interview den Terminus „cosmopolita“ ablehnt, der ihr von Pier Paolo Pasolini in seinem Essay *Notizia su Amelia Rosselli*, das er 1963 für *Il Menabò* schrieb, zugeschrieben wurde.⁴⁰ Rosselli begründete ihre Einstellung damit, dass das Dasein als Kosmopolitin eine Entscheidung sei; dagegen war der Status ihrer Familie der von Flüchtlingen.⁴¹

Rosselli wurde 1930 in Paris als Tochter des Italieners Carlo Rosselli und der Engländerin Marion Caves geboren. Beide Eltern, die sich in Italien kennengelernt und

³⁸ Rosselli, Amelia: *Variazioni Belliche*. In: Rosselli, Amelia: *L’opera poetica*. Mailand: 2012. S.46.

³⁹ Rosselli, Amelia: *Diario Ottuso*. In: Ebd. S. 841.

⁴⁰ Pasolini, Pier Paolo: *Notizia su Amelia Rosselli*. In: Rosselli, Amelia: *La libellula*. Mailand: 1985.

⁴¹ „La definizione di cosmopolita risale a un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul «Il Menabò» (1963), ma io lo rifiuto per noi quest’appellativo: siamo figli della Seconda guerra mondiale. [...] Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati.“ Zacometti, Paola: *Figli della guerra*. In: Rosselli, Amelia: *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*. Florenz: 2010. S. 117.

geheiratet hatten, waren in der antifaschistischen Bewegung tätig. 1927 wurde Carlo Rosselli ins Exil auf Lipari verbannt, da er sich im Jahr zuvor an der Organisation der Auswanderung der sozialistischen Politiker Turati und Pertini beteiligt hatte. Carlo floh aus seinem Exil und nahm am spanischen Bürgerkrieg teil, musste sich aber 1937 aufgrund von Gesundheitsproblemen nach Frankreich zurückziehen. Seine Frau und Kinder folgten ihm auf all diesen Etappen. Als Amelia sieben Jahre alt war, wurden Carlo und dessen Bruder Nello Rosselli von dem faschistischen Geheimbund La Cagoule ermordet. Nach diesem ersten traumatischen Ereignis flüchtete Amelia mit der Familie ihrer Mutter erst nach England und 1940 in die USA. Nach dem Zweiten Weltkrieg zog die Familie wieder zurück nach England und Amelia begann, Geige, Klavier und Komposition zu studieren. Ab 1948 lebte sie in Italien. 1949 verlor Amelia ihre Mutter Marion, die schon jahrelang krank gewesen war: „Quella morte fu dolorosissima, persi addirittura la memoria“⁴², so beschreibt die Dichterin den Verlust. 1950 begann Rosselli, ihre ersten Gedichte zu schreiben, und zieht im selben Jahr nach Rom, wo sie bis zu ihrem Suizid am 11. Februar 1996 lebte – derselbe Tag, an dem die von ihr sehr geliebte und mehrmals übersetzte Dichterin Sylvia Plath sich im Jahr 1963 das Leben genommen hatte.

Schon ein Blick auf ihre Biografie zeigt, dass der sprachliche Werdegang Rossellis sehr vielfältig war: Ihre Eltern – ein Italiener und eine Engländerin – sprachen hauptsächlich Französisch mit ihren Kindern; studiert hat Rosselli vor allem auf Englisch; und als Dichterin hat sie vorwiegend die italienische Sprache verwendet, – obwohl sie diese Sprache in ihrer Jugend am wenigsten genutzt hatte.

Auch wenn der größte Teil ihres Opus auf Italienisch geschrieben ist und Rosselli daher als italienische Dichterin angesehen werden kann, zeigt sich ihre Mehrsprachigkeit auf verschiedene Weise in ihren Texten. Wie im Methodenkapitel ausgeführt, identifiziert Radaelli zwei Kategorien von Mehrsprachigkeit – latente und manifeste Mehrsprachigkeit⁴³ – und Rossellis Mehrsprachigkeit lässt sich primär als latent beschreiben, da ihre drei Sprachen – Italienisch, Französisch und Englisch – in einer Art „verfremdetem Italienisch“ nebeneinander bestehen. Denn auf den ersten Blick könnten viele von Rossellis Gedichten einsprachig (Italienisch) erscheinen, aber die

⁴² Zitiert nach De March, Silvia: *Cronologia*. In: Rosselli: *L'opera poetica*. S. LX.

⁴³ Siehe Unterkapitel 1.2 *Radaellis Beschreibungsmodell* in der vorliegenden Arbeit.

Spuren des Französischen und des Englischen sind oft in Form von Neologismen oder für das Italienische ungewöhnlichen Ausdrücken versteckt.

Darüber hinaus hat Rosselli auch kleinere Werke auf Englisch und auf Französisch verfasst, die in die Sammlung *Primi Scritti* (1980) publiziert wurden, außer *Sleep*, das zwischen 1953 und 1966 geschrieben und erst 1989 veröffentlicht wurde: die englischen Gedichte sind *A Birth* (1962), *My Clothes To The Wind* (1952) und *October Elizabethans* (1956), die französischen *Sanatorio* (1954), *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)* und *Le Chinois À Rome* (1955). Auch in diesen Gedichten lässt sich eine latente Mehrsprachigkeit erkennen, da sie, wie Daniela La Penna schreibt, die folgenden sprachlichen Eigenarten beinhalten:

Innesti alloglotti senza designazione tipografica di estraneità linguistica (virgolette, uso di corsivo); [...] barbarismi opportunamente acclimatati alla lingua in uso nel testo; [...] traduzione letterale di espressioni idiomatiche italiane [...].⁴⁴

Neben der überwiegend latenten Mehrsprachigkeit der oben angeführten Gedichte tut sich in Bezug auf Mehrsprachigkeit besonders Rossellis experimentellste Arbeit hervor, die sich auch schon durch ihren Titel als mehrsprachig vorstellt: *Diario in Tre Lingue* (Tagebuch in drei Sprachen, 1955-1956), was auch in *Primi Scritti* publiziert wurde. Wie sich im Folgenden zeigen wird, spielt dieses Tagebuch eine Schlüsselrolle sowohl in Rossellis Mehrsprachigkeit als auch in ihrer Poetik allgemein.

Ausgehend von Giulia Radaellis Unterscheidung zwischen Sprachmischung und Sprachwechsel könnte Rossellis Opus unter beide Kategorien fallen, da die Dichterin sowohl zwischen ihren Sprachen wechselt als auch Mischungen aus Italienisch, Französisch und Englisch in ihre Gedichte einbaut. Das letztere Verfahren ist aber nicht nur in ihren Gedichten häufig zu erkennen, sondern nimmt auch eine spürbar tiefere Bedeutung in der Poetik Rossellis ein. Die Grenze zwischen den Sprachen verschwimmen bei Rosselli – es war nie ihr Interesse, die einzelnen Sprachen als speziell Italienisch, Französisch oder Englisch hervorzuheben. Stattdessen hat Rosselli eine eigene, persönliche Sprache geschaffen, die ihre Mehrsprachigkeit in sich trägt, und zwar drei distinkte Sprachen enthält, aber diese voneinander

⁴⁴ La Penna, Daniela: «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*. Rom: 2013. S. 86.

abgegrenzten Einzelsprachen übersteigt.⁴⁵ Darüber hinaus spielt noch eine vierte Sprache eine wichtige Rolle in dieser immer präsenten Mehrsprachigkeit Rossellis, nämlich die Musik – denn diese hat das Potential, die anderen drei Sprachen zu verknüpfen.

Im vorliegenden Kapitel der vorliegenden Arbeit wird untersucht, wie sich latente und manifeste Mehrsprachigkeit in Rossellis Werk zueinander verhalten und wie die Dichterin Sprachmischung und Sprachwechsel ins Verhältnis zu ihrer Poetik der Universalsprache beziehungsweise ihren Überlegungen zu der Beziehung zwischen poetischer Sprache und Musik einsetzt. Durch *close reading* von ausgewählten Ausschnitten aus *Diario in Tre Lingue* und Gedichten aus der Sammlung *Variazioni Belliche*, die als relevanteste Beispiele für dieses Thema angeführt werden, beschäftigt das Kapitel sich insbesondere mit der Rolle der Dezentralisierung von Bedeutung und Nonsens im Rahmen von Rossellis Mehrsprachigkeit und ihrem metrischen Projekt. Um sich diesen Aspekten der Poetik der Dichterin besser nähern zu können, wird darüber hinaus der theoretischer Prosatext *Spazi Metrici*, der 1962 verfasst und 1964 als Schlusswort in *Variazioni Belliche* publiziert wurde, betrachtet, da er wichtige Hinweise zu Rossellis metrischem Projekt enthält.

2.2 *Diario in Tre Lingue* (1955–56): Rossellis erste mehrsprachige Experimente

Obwohl *Variazioni Belliche* das erste publizierte Buch von Amelia Rosselli ist, fängt ihr poetischer und literarischer Werdegang schon Jahre vor 1963 an, nämlich 1951, als die Autorin nach Rom zieht. Das Buch, das Rossellis erste Schriften sammelt, wird erst 1980 unter dem Titel *Primi Scritti* veröffentlicht und enthält zehn Werke – sowohl in Prosa als auch in Versen – auf Französisch, Englisch und Italienisch, darunter *Diario in Tre Lingue*,

Dieses besondere Tagebuch in Versen erscheint schon auf den ersten Blick durch die Verwendung des Raums der Seite sehr experimentell; die Wörter sind frei auf die Mitte und die Seiten der Seite ausgebreitet und die Verse oft unregelmäßig durch Einzüge und Leerzeichen gemacht. Darüber hinaus tauchen ungewöhnliche typographische Zeichen, zum Beispiel Unterstreichungen, Symbole, die sich auf Metrik und Akzente

⁴⁵ In diesem Zusammenhang hebt Daniela La Penna hervor, dass Rosselli die fremden sprachlichen Elemente „senza designazione tipografica di estraneità linguistica“ in ihre Gedichte integriert. Siehe Fußnote 45.

beziehen, und sogar Zahlen – vor allem in Form von Fraktionen – auf. Der Text liest sich so flüssig, als hätte Rosselli ihn in einem Zug geschrieben; die Wörter fühlen sich wie eine einheitliche, fließende Bewegung an. Die Dichterin selbst erzählt, dass *Diario in Tre Lingue* aus den Notizen entstanden ist, die sie in den frühen 1950er Jahren unterwegs in Trastevere, einem Viertel in Rom, gemacht hat:

Prendevo appunti camminando per Trastevere con quadernetti che poi trascrivevo su carta. Così ho scritto *Primi Scritti e Diario in Tre Lingue*. Di notte, di giorno, camminando, stando ferma, proprio per osservare questo mutamento della mia osservazione e dell'incontro delle cose con me o delle persone o degli spazi e del movimento e del tempo. Poi riportavo su macchina da scrivere perché la carta a quadretti può dare risultati quasi come la macchina da scrivere.⁴⁶

Beim Lesen des *Diario* wird den Leser*innen quasi die poetische Grundlage vorgeführt, auf deren Basis das gesamte Opus Rossellis zu entstehen scheint. Denn das Tagebuch enthält sowohl die meisten Themen und Techniken, die sich in den späteren Werken Rossellis finden, als auch ausdrückliche Überlegungen zu Sprachen und Metrik. So beobachtet Rosselli etwa die Unterschiede zwischen ihren drei Sprachen in Bezug auf Metrik und das Verhältnis zwischen Metrik und dem Ton, den jede Sprache ihrer Meinung nach am besten ausdrücken kann: Zum Beispiel wird Französisch mehrmals in Verbindung mit dem Surrealismus besprochen, während die italienische Sprache im Gegensatz dazu mit Konkretheit assoziiert: „dal francese si passa al surrealismo / nell'italiano predomina il concreto.“⁴⁷

Diario in Tre Lingue erscheint eine Darstellung der „metrischen Räume“, die Rosselli später in ihrem Nachwort zu *Variazioni Belliche* theorisiert hat – als sei der Text eine Art Mindmap, die das Skelett von Rossellis Poetik und Metrik zeigt.

Außerdem stellt das *Diario* ein perfektes Beispiel für eine Interpretation Pasolinis von Rossellis Werken in seiner *Notizia su Amelia Rosselli* dar: Er sagt, dass „Rosselli [sicherlich] bewusst [ist], dass sie wie in einem öffentlichen Labor offensichtliche

⁴⁶ Rosselli, Amelia: *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*. In: Rosselli: *L'opera poetica*. S. 1251.

⁴⁷ Rosselli, Amelia: *Diario in Tre Lingue*. In: Ebd., S. 605.

sprachliche Experimente macht“⁴⁸ – in den ‚Listen‘ des dritten Teils des *Diario* erkennt man Rossellis ‚Labor‘ besonders deutlich, wie in nächsten Paragraf besprochen wird.

Im Gegensatz zur latenten Mehrsprachigkeit der *Variazioni* ist das Tagebuch, wie schon erwähnt, manifest mehrsprachig. Der Text, der aus elf Teilen besteht, wechselt in unregelmäßigen Abständen zwischen Rossellis drei Sprachen, wobei alle drei insgesamt etwa gleich viel verwendet werden. Auch wenn ein Ausschnitt sich hauptsächlich mit einer der drei Sprachen beschäftigt, wird diese so verformt und an ihre Grenzen gebracht, dass der Text in keinem Fall als einsprachig wahrgenommen werden kann.

2.3 Teil III: Refraktion des Sinns

Im dritten Teil des *Diario in Tre Lingue*, in dem die französische Sprache das Italienische und das Englische deutlich überwiegt, taucht eine interessante Art von Sprachspiel, das die von Rosselli oft verwendete rhetorische Figur der Paronomasie in den Mittelpunkt stellt, auf. Die Dichterin sammelt Wörter, die typografisch ähnlich aussehen und ähnlich klingen, und stellt sie in einer Art Liste nacheinander auf, womit sie ihren Klang hervorhebt und ihre Bedeutung in den Hintergrund rückt. In einigen dieser Listen bildet sie Neologismen, die so weit von ihrem Ursprungswort abweichen, dass dieses nicht mehr nachvollziehbar ist. Einige Beispiele dafür sind: „*retachée* / (*rat taché*) / *retouchée* / *re toque* / *le* / *roix toque* / *roix tocca*“⁴⁹; „«*chanson*» / «*chantson*» / *chant-son-* / *culot* / *coul' eau* / *cout'ô*“⁵⁰.

Diese Listen bieten nicht nur einen Einblick in den kreativen Prozess, der zur Entstehung von Rossellis Neologismen führt, sondern auch die Gelegenheit, das Verhältnis zwischen Rossellis Poetik und dem Paar Signifikant/Signifikat zu hinterfragen. Denn das Hauptthema dieses Teils des Tagebuchs – an manchen Stellen auch ausdrücklich von der Dichterin besprochen – ist das Nachdenken über den Sinn im Zusammenhang mit der Poesie und vor allem mit dem Klang der Worte. Diese Überlegungen werden von Rosselli nicht zufällig auf Französisch übermittelt: Da sie selbst im Verlauf des *Diario* mehrmals wiederholt, dass diese Sprache für sie mit dem

⁴⁸ „[...] la Rosselli sa di fare esperimenti linguistici scoperti, in un laboratorio pubblico [...]“. Pasolini: *Notizia*. S. 104. [Meine Übersetzung]

⁴⁹ Rosselli: *Diario*. S. 610.

⁵⁰ Ebd., S. 615.

Surrealismus in Verbindung steht, ist das merklich an den Surrealismus angelehnte Sprachspiel auf Französisch beschrieben. Dieses surrealistische Spiel mit der Sprache im dritten Teil kann als ein Instrument gesehen werden, um die Bedeutung der Wörter zu dezentralisieren: Andrea Amoroso konkludiert mit Recht, dass „Rosselli mit der Sprache etwas extrem Konkretes schafft und folglich etwas, das ständig der Darstellung misstraut“⁵¹ – je mehr Rosselli die Materialität der Sprache hervorhebt, desto weniger können die Wörter als Behälter von Bedeutung fungieren. Die Mehrsprachigkeit des Textes erzeugt hier eine Refraktion des Sinns; in Rossellis sprachlichem Kaleidoskop wird der Sinn nämlich immer wieder dezentralisiert, während der Klang zentral bleibt.

Die ersten paar paronomastischen Listen im *Diario* sind miteinander verbunden und um das Wort „gâteau“ herum aufgebaut: „(ne fait trop de gâteau(x)). / au ciel plomb fingateau / fingatò / fingatos / fingatoeu / fingatoau“⁵² und „les arbres cie'l pengateau / ciel pan gateau / ciel pangatō / pengâtò / pengatōē / pengatēō“⁵³. Außerdem tauchen andere Versionen des Wortes „gâteau“ auch am Anfang des dritten Teils des Tagebuchs auf, als wären sie ein roter Faden; nach den oben erwähnten Listen wird „gâteau“ mal in „graté“, mal in „gâté“ oder „gatà“⁵⁴ verwandelt. Erneut fällt sofort auf, überwiegt der Klang der Wörter ihre Bedeutung – diese lässt sich oft nur teilweise erkennen und auch nur, wenn man die neologistischen Termini auseinandernimmt. So ist zum Beispiel „fingateau“ kein richtiges französisches Wort, sondern ein Neologismus aus den Worten „fin“ (fein) und „gâteau“ (Kuchen). Es ist ein gutes Beispiel für, wie das phonetische Spiel der ersten beiden Listen, die auf den ersten Blick wie Deklination eines Nomens aussehen können.

Obwohl die Sprache, die als Basis für die Listen verwendet wird, offensichtlich das Französische ist, lassen sich auch einige Spuren des Italienischen darin erkennen: Zum Beispiel die im Italienischen vorkommende Endung „-ò“ („fingatò“, „pengatò“), die vom Laut her dem französischen „-eau“ gleicht. Durch die Kombination aus der französisch klingenden Aussprache „gateau“ und der italienischen Schreibung „gatò“ bietet dieser Neologismus darüber hinaus auch noch die mögliche Assoziation das

⁵¹ „La Rosselli fa della lingua qualcosa di estremamente concreto e – di conseguenza – qualcosa che diffida continuamente della rappresentazione.“ [Meine Übersetzung]. In: Amoroso, Andrea: *I sentieri del verso. Sulla poesia di Amelia Rosselli, Lorenzo Calogero e Bartolo Cattafi*. Mailand: 2018. S. 21.

⁵² Rosselli: *Diario*. S. 607.

⁵³ Ebd., S. 608.

⁵⁴ Ebd.

spanischen Wortes „gato“ (Katze) an, wodurch sich eine weitere Sprache in die Liste miteinbeziehen ließe. Wenn die Leser*innen dieser Listen sich also auf die Suche nach der ‚Bedeutung‘ eines der Neologismen der Listen machen, müssen sie auf Assonanzen zu anderen Sprachen setzen, um die Herkunft des Neologismus ergründen zu können. Rosselli scheint diese Listen wie Türme aus Worten und Neologismen aufgebaut zu haben: Ein ‚Turm‘ als Ganzes ist ein Wort – seine Zusammensetzung und Entwicklung – und die Festigkeit der Türme wird von der Festigkeit ihrer Ziegel – der Buchstaben und Klänge – bestimmt; in jedem ihrer Verse testet die Dichterin diese Festigkeit durch Entfernen oder Ersetzen eines der Ziegel.

Wie bereits erwähnt, wird Rossellis Spiel mit der Bedeutung mehrmals in *Diario in Tre Lingue* in Versen besprochen, wobei die meisten dieser metanarrativen Stellen sich im dritten Teil befinden. Aber mehr als den ‚Sinn‘ bespricht Rosselli in diesen Versen den ‚Unsinn‘ – den Nonsens, der ausdrücklich erwähnt wird und mit dem sie durch phonetische Äquivalenzen spielt. Ein wesentliches Beispiel dafür stellt die Dichterin in Klammern in die Mitte einer Seite, indem sie „den kompletten Nonsens“ in verschiedenen Formen und Sprachen dekliniert und sogar eine Zahl, die auf Französisch die Aussprache von „non“ reproduziert, einfügt: „(the / com plete nonsense / con pleat non sense / con pleat 9° cence)⁵⁵. Die Sprachen werden hier so überlappt, dass sie beim Lesen zusammenfließen und die Getrenntheit der Sprachen überwunden wird; der Sinn (oder Unsinn) erscheint so klar, dass es nicht mehr nötig ist, die einzelnen Sprachen voneinander zu unterscheiden, um den Text als verständlich wahrzunehmen. Dies zeigt sich auch an einer weiteren Stelle des dritten Teils, in der der Nonsens – diesmal als „insignificante“ bezeichnet – wieder auftaucht, wobei erneut die dominierende Rolle des Klangs klar wird: „insignificante / in-signe fi / un / cante / singe / un signe qui chante / on ne sait pas pourquoi“⁵⁶. Hier wird das italienische Wort „insignificante“ (unbedeutend) durch ein Sprachspiel in die französische Konstruktion „un signe qui chante“ (ein Zeichen, das singt) und daraufhin mit einem einfachen Austausch von Buchstaben in einen singenden Affen (aus „signe“ wird „singe“) verwandelt.

⁵⁵ Ebd., S. 610.

⁵⁶ Ebd., S. 617.

2.4 „Forma-cubo“

Wie man aus dem emblematischen Titel *Spazi Metrici* (Metrische Räume) schlussfolgern kann, spielt der Raum auf der Seite für die Dichterin eine besondere Rolle im Bestimmen des Rhythmus ihrer Verse. Rossellis metrisches Projekt, das sie in *Spazi Metrici* erklärt, wie im Folgenden erleuchtet wird, stellt sich in *Diario in Tre Lingue* in Form von poetischen Überlegungen und metrischen Übungen dar. Trotz ihrer ersichtlich experimentellen Lyrik, die zunächst vermuten lässt, dass Rossellis Werk in den Kontext der zeitgenössischen italienischen *Neoavanguardia* einzuordnen sei, die bestrebt war, durch formales Experimentieren mit der italienischen poetischen Tradition zu brechen, wird durch eine genauere Analyse deutlich, dass die Dichterin eigentlich auf der Suche nach einer Art neuem Klassizismus war. Dies betont erklärt sie zum Beispiel in einem Interview zum Neoklassizismus:

Con pretese di universalità vuole spiegare [*Spazi Metrici*] i substrati energetici, le predeterminazioni della regolarità, e intende indicare una via per uscire dal verso libero senza scadere nel neo-classicismo. La sua tensione è verso un nuovo classicismo.⁵⁷

Was laut Rosselli unter die Definition von „nuovo classicismo“ fällt, wird im Interview zwar nicht ausdrücklich erklärt, aber es lässt sich ableiten, dass sie es als ein neues metrisches Regelsystem versteht, das im Gegensatz zum Neoklassizismus das klassische metrische System reproduziert. In einem anderen Interview definiert Rosselli ihre Metrik auch als „postclassica“⁵⁸ (postklassisch).

Daraus hervorgehend kommt zur poetischen und musikalischen Dimension eine geometrische Dimension hinzu, die Rosselli „forma-cubo“⁵⁹ (Kubik-Form) nennt. Das Wort „cubo“ (Kubus) tritt im *Diario* zum ersten Mal im siebten Teil auf, wo Rosselli die Metrik verschiedener Sprachen miteinander vergleicht; so schreibt sie etwa über die lateinische Sprache: „[...] la parola (il suo ritmo o accento) si adattava allo schema metrico (piede) preordinato, cioè ad una specie di cubo-spazio in sé“⁶⁰. Ausgehend von diesem Zitat kann man sich schon ein erstes Bild von Rossellis Idee von „cubo“ machen, nämlich als ein vorherbestimmter dreidimensionaler Raum, in den der*die

⁵⁷ Rosselli: *È vostra la vita che ho perso*. S. 112-113.

⁵⁸ „[...] una metrica non neoclassica ma postclassica, una metrica regolare che non abbia niente a che fare con il neoclassicismo.“ Ebd., 129.

⁵⁹ Rosselli: *È vostra la vita che ho perso*. S. 84.

⁶⁰ Rosselli: *Diario*. S. 628.

Dichter*in die Wörter ihrer Gedichte dann einordnen soll. Noch deutlicher wird das von Rosselli im letzten Teil des Tagebuchs so erklärt: „non è il contenuto che deve fit in lo spazio / ma tu che devi plasmare lo spazio / cioè il tuo contenuto deve provocare lo spazio“⁶¹.

Im neunten Teil erweitert die Dichterin ihre Definition von „cubo“ noch und bietet eine Erklärung dafür, was sie als das Volumen des Kubus interpretiert: „*il tempo della poesia diventa volume del cubo; cioè profondità tramite le attesa-spazio tra verso e verso*“⁶². Demzufolge könnte man vermuten, dass die drei Dimensionen von Rossellis Kubus von der Länge des Verses, der Länge des Gedichts und der zeitlichen Dimension des Gedichts gebildet werden; folglich wird in Rossellis Geometrie der Fokus auf die „*travi costruttorie del / cubo*“⁶³ (Tragbalken des Kubus), wie sie in ihren Tagebuchsversen, die gekonnt ein Quadrat formen, schreibt. Was Rossellis Theorie der Kubik-Form in der Praxis – in der Verteilung der Schrift auf der Seite – wird, ist nämlich ein Quadrat. Diese Form findet sich vor allem in den *Variazioni Belliche*, was auch nicht zufällig das Werk ist, dem das Essay *Spazi Metrici* beigefügt wurde.

2.5 Kritik an Pasolinis *Notizia su Amelia Rosselli*

Bevor man in das Lesen von *Spazi Metrici* und die Analyse von *Variazioni Belliche* einsteigt, ist es sinnvoll, einen Schritt zurück zu machen und die bekannteste Deutung von Rossellis Werk, die die Veröffentlichung ihrer ersten Sammlung begleitete, kurz kritisch zu betrachten. Pasolinis oben zitierter Essay *Notizia su Amelia Rosselli* hat Rosselli und ihre Dichtung der Literaturkritik und der Literaturwissenschaft zugeführt, da er zum Beispiel in Cesare Catàs Aufsatz als „atto di nascita“⁶⁴ (Geburtsurkunde) von Rossellis Opus definiert wird. Die *Notizia*, die in fast jedem literaturwissenschaftlichen Text über Amelia Rosselli zitiert wird, fungiert noch heute oft als Ansatzpunkt beim Lesen und Deuten ihrer Werke. Das Hauptthema, das von Pasolini im Hinblick auf Rossellis poetische Sprache angesprochen wird, hat seinen

⁶¹ Ebd., S. 645.

⁶² Ebd., S. 635.

⁶³ „*gli accenti sono travi costruttorie del / cubo: - lo provocano. piazzamento accenti / provoca variazioni dinamiche (volume, ritmo, / piazzamento verso) nell'interno del cubo.*“ Ebd.

⁶⁴ Catà, Cesare: *Il lapsus della critica italiana novecentesca: Il caso "Amelia Rosselli"*. In: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 1 (2009). H. 38. S. 149.

Ursprung in den Freud'schen Theorien des Unterbewussten, was schon in den ersten Sätzen des Essays deutlich wird:

Uno dei casi più clamorosi del connettivo linguistico di Amelia Rosselli è il lapsus. Ora finto, ora vero: ma quando è finto, probabilmente lo è nel senso che, formatosi spontaneamente, viene subito accettato, adottato, fissato dall'autrice sotto la specie estetica di una «invenzione che si fa da sé».⁶⁵

Demnach sagt Pasolini hier, dass die Besonderheit von Rossellis Sprache in ihrem spontanen „Lapsus“ bestehe. In diesem einleitenden Absatz – insbesondere im letzten Ausdruck, „invenzione che si fa da sé“ – scheint Pasolini zu implizieren, dass die sprachlichen Neuschöpfungen der Dichterin ein Produkt ihres Unterbewusstseins seien, was man auch aus seinem Hinweis auf die Werke der Surrealisten,⁶⁶ von denen Rosselli sich eigentlich distanziert,⁶⁷ später in seinem Essay schlussfolgern kann.

Über Pasolinis Interpretation und den von ihm angeführten „Lapsus“ äußerte sich die Dichterin in einem Interview wie folgt:

[...] nel suo distendersi in forma forse barocca non fa uso di *lapsus*, in *Variazioni belliche* erano semplici invenzioni bilingue (o perfino trilingue). Di *lapsus* parlò per primo Pasolini, come sai. Ma, a mio avviso, il *lapsus* sarebbe dimenticanza mnemonica, mentre l'invenzione linguistica è di solito conscia.⁶⁸

Somit bestünde in Pasolinis Herangehensweise das Risiko, die durchdachte und raffinierte experimentelle und technische Arbeit der Dichterin zu unterschätzen, obwohl Pasolinis Essay teilweise eine überzeugende Annäherung an Rossellis Werk darstellt und man nicht nur seine ersten Sätze lesen sollte. Pasolini bezeichnet Rossellis Gedichte zurecht als „Experimente“⁶⁹, aber sein Essay fokussiert sich so sehr auf den irrationalen und quasi mystischen Aspekt ihrer Werke, dass er ihre Texte sogar als „soffi spirituali direi epilettici“⁷⁰ beschreibt. Trotzdem scheint Pasolini sich bewusst gewesen zu sein, dass Rossellis Sprache die Frucht jahrelanger Sprachforschung war,

⁶⁵ Pasolini: *Notizia*. S. 103.

⁶⁶ „La Rosselli sa inoltre, certo, le analogie dei suoi nessi con quelli dei surrealisti“. Ebd., S. 104.

⁶⁷ „Da giovanissima leggendo ogni sorta di poesie [...] mi sono chiesta come uscire dalla banalità del verso libero, che allora mi pareva sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto, esausto. [...] il cosiddetto verso libero già tanto sfruttato all'inizio del secolo dai surrealisti e dalla moda.“ In: Rosselli: *L'opera poetica*. S. 127.

⁶⁸ Rosselli: *È vostra la vita che ho perso*. S. 85.

⁶⁹ Siehe Fußnote 49.

⁷⁰ Pasolini: *Notizia*. S. 104.

was sich zum Beispiel darin zeigt, dass er sie zum Schreiben eines theoretischen Textes ermunterte, der die Sprache und metrisches System ihrer Gedichte erläutern würde.⁷¹

Pasolinis Schwerpunkt auf das Irrationale, wonach die Sprache der Dichterin in der *Notizia* als „nata come fuori dal cervello, quasi proiezione fisica di un involucro spirituale razionalmente inesprimibile“⁷² beschrieben wird, entspricht darüber hinaus einem geschlechtsspezifischen Vorurteil, das zu der Pathologisierung von Frauen neigt und sie besonders häufig mit psychischen Erkrankungen assoziiert. Dazu und zu der Überlagerung zwischen dem poetischen Subjekt und Objekt schreibt Elizabeth Leake in *'Nor Do I Want Your Interpretation': Suicide, Surrealism, and the Site of Illegibility in Amelia Rosselli's Sleep*:

It is precisely this identification of I and eye, of poetic subject and object, that has 'pathologized' Rosselli's writings (and the poet herself, by extension), stripping them bare of their genealogical roots and imposing a discourse of disease alongside that of irreducible alterity.⁷³

Somit ist die Auseinandersetzung mit Rossellis Biografie als Ursprung ihres Trilingualismus und folglich ihrer eigenartigen poetischen Sprache auf jeden Fall ein notwendiger erster Schritt, um ihre Mehrsprachigkeit und ihre Gedichte zu deuten, aber der autobiographische Diskurs sollte dabei nicht das Hauptargument sein. Denn Rosselli selbst hat mehrere theoretische Texte verfasst, in denen sie ihre Metrik und poetische Sprache erklärt und diskutiert, in erster Linie im vielschichtigen Nachwort *Spazi Metrici*. Darüber hinaus hat sich Rosselli in mehreren Interviews über das Verhältnis zwischen Poesie und Autobiografie geäußert, wobei ihre Einstellung zu dieser Verbindung mit dem folgenden Auszug aus einem Interview mit Renato Minore zusammengefasst werden kann:

⁷¹ “[...] *Spazi Metrici* [...] fu scritto dietro incitamento di Pier Paolo Pasolini” Rosselli, Amelia: *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*. S. 1238.

⁷² Pasolini: *Notizia*. S. 103. Siehe auch: „Il Mito dell'Irrazionalità (mettiamoci le maiuscole), ha, con le poesie della Rosselli, negli anni Sessanta, il suo prodotto migliore“. Ebd., S. 104.

⁷³ Leake, Elizabeth: *'Nor Do I Want Your Interpretation': Suicide, Surrealism, and the Site of Illegibility in Amelia Rosselli's Sleep*. In: *The Romanic Review* (2006). H. 97. Sp. 445-459, hier: S. 446.

Tendo all'eliminazione dell'io. L'io non è più al centro espressivo, va messo in ombra o da parte. Credo che solo così si raggiungano risposte poetiche e morali valide, valori utili anche alla società.⁷⁴

2.6 Rossellis metrisches Projekt: *Spazi Metrici* und *Variazioni Belliche*

Variazioni Belliche ist der erste veröffentlichte Gedichtband Rossellis, der 1964 erschien, wobei einige Gedichte schon 1963 in *Il Menabò*, einer von Elio Vittorini und Italo Calvino gegründeten Literaturzeitschrift, in Verbindung mit Pasolinis Essay publiziert worden waren. Der Band ist eins der experimentellsten Werke der Dichterin im Hinblick auf Sprache und ihr metrisches Projekt, übertroffen nur von *Diario in Tre Lingue* (Tagebuch in drei Sprachen), dem dreisprachigen Tagebuch in Versen, das Rosselli zwischen 1955 und 1956 führte.

In der Musik bezeichnet der Terminus „variazione“ – im Titel im Plural, *Variazioni* – eine Kompositionstechnik, die in der Veränderung eines musikalischen Themas besteht. Die Veränderung kann den Rhythmus, die Melodie, die Harmonie oder Satztechnik betreffen. Folglich beschreibt dieser Begriff im Titel eingehend die Gedichte des Bandes, die in Themen und formalen Aspekten stark zusammenhängend erscheinen und die sogar mehrere Wiederholungen bestimmter Wörter und stilistischer Elemente enthalten, was Maddalena Vaglio Tanet als „rete di ripetizioni, scomposizioni timbriche e variazioni semantiche“⁷⁵ beschreibt.⁷⁶ Laura Barile schreibt dazu in *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*:

[...] Rossellis Poesie ist eng mit der Musik verbunden: und zwar in ihren Methoden, in der Technik, die sie benutzt, die sie direkt von der musikalischen Technik ausleiht. Es geht nicht um Musikalität in ihrer Poesie, [...] sondern direkt um Musik.⁷⁷

⁷⁴ Rosselli: *È vostra la vita che ho perso*. S. 64.

⁷⁵ Vaglio Tanet, Maddalena: *Babeling: Language, Meter, and Mysticism in Amelia Rosselli's Poetry*. New York: 2017. S. 109.

⁷⁶ Außerdem verweist die Adaption des Terminus aus dem musikalischen Bereich auch auf eine weitere Ausleihung eines Titels aus der musikalischen Fachsprache, nämlich der Titel von Rossellis letztem Gedichtzyklus, *Impromptu* (1981).

⁷⁷ "[...] la poesia di Amelia Rosselli è strettamente legata alla musica: e lo è nei suoi procedimenti, nelle tecniche che usa, e che mutua direttamente dalle tecniche musicali. Non si tratta di musicalità in poesia, [...] ma, direttamente, di musica". In: Barile, Laura: *Introduzione*. In: *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*. Pisa: 2015. S.6. [Meine Übersetzung].

Die sprachliche und stilistische Eigenartigkeit von *Variazioni Belliche* stand im Zentrum von Vittorinis und Pasolinis Lesearten von Rossellis Gedichten: Beide hinterfragten im Laufe der Veröffentlichung die Fassbarkeit des Werks für die Leser, sodass Vittorini sogar versuchte, Rosselli davon zu überzeugen, die „stonature“ (das Unpassende) ihrer Sprache zu korrigieren.⁷⁸ Pasolini ging nicht soweit, riet ihr jedoch, wie oben erwähnt, einen theoretischen Text zu schreiben, um ihr metrisches Schema zu erläutern.⁷⁹ Daraufhin entschied Rosselli sich dazu, zwei Anlagen zu ihrem Werk zu verfassen, um die unklaren Aspekte zu erklären. Diese zwei Texte unterscheiden sich stark voneinander: Der eine ist rein technisch und nah an den Gedichten, der andere so abstrakt-theoretisch, dass er sich fast als kryptisch erweist. Ersterer ist ein Glossar – auch betitelt mit *Glossarietto esplicativo* (erklärendes ‚Glossärchen‘) –, das viele ungewöhnliche oder fremde Wörter der Gedichte aus *Variazioni* erklärt, wie in der folgenden Analyse ersichtlich wird. Der zweite erklärende Text – *Spazi Metrici* –, besteht aus wenigen Seiten Prosa, die so reichhaltig an Theorie sind, dass der Text von Rosselli selbst als „troppo denso, troppo teso [...] per essere compreso“⁸⁰ und sogar als „un poco fantastico, un poco folle“⁸¹ eingestuft worden ist.

Die prägende Rolle der Musik in Rossellis metrischem Projekt wird schon im ersten Satz von *Spazi Metrici* von der Dichterin explizit gemacht:

Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema.⁸²

Einer der interessantesten Aspekte von Rossellis Konzeption von Metrik, der ihr metrisches System von der klassischen italienischen Metrik, die auf Prinzipien von Akzenten und Silbenanzahl basiert, unterscheidet, ist der, dass Rosselli im Gegensatz dazu auf die Form des gesamten Gedichts schaut. Wie in *Diario in Tre Lingue* in Zusammenhang mit der „forma-cubo“ beobachtet wurde, kommt eine Art Geometrie in

⁷⁸ Sie schreibt in einem Brief an Pasolini: „Vittorini sembrò così imbarazzato da quella mia “duttilità” o anarchia linguistica (parole “fuse”, inventate o storpiate, o arcaizzanti) che come tu sai mi chiese di correggere il più possibile le “stonature”“. Zitiert nach De March: *Cronologia*. S. LXXXIII.

⁷⁹ Siehe Fußnote 72.

⁸⁰ Rosselli, Amelia: *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*. S. 1239.

⁸¹ Rosselli zitiert nach De March: *Cronologia*. S. LXXXI.

⁸² Rosselli, Amelia: *Spazi Metrici*. In: Rosselli: *L'opera poetica*. S. 183.

Rossellis Versen ins Spiel. Denn Rosselli arbeitet mit Poesie als wäre es Musik; vorausgesetzt, dass die Musik ihrer Sprache auf Prinzipien der Mathematik basiert, scheint Rosselli eine Verbindung zwischen Poesie und Geometrie herzustellen. Somit kommt die Geometrie als visuelle Dimension der Mathematik ins Spiel, um Rossellis Poesie gemeinsam mit der Metrik eine musikalische Struktur zu geben.

Rossellis Verse scheinen sich wie ein Pentagramm zu verhalten; Die Dichterin selbst bezeichnet in *Spazi Metrici* den Vers mit „rigo“, wo sie ihre Methode in der Praxis beschreibt:

Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione.⁸³

Innerhalb des Verses identifiziert Rosselli dann das Wort als „unità di base“⁸⁴: „consideravo perfino ‘il’ e ‘la’ e ‘come’ come ‘idee’, e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente un’idea“⁸⁵.

Der Rhythmus des Gedichts wird von der Dichterin unter Bezugnahme auf den ganzen Text statt auf den einzelnen Vers festgelegt. Aus diesem Grund spielen rhetorische Figuren der Wortwiederholung wie Anaphern und Epiphern (oft in Form von Symptoken)⁸⁶, die zum Beispiel in *Variazioni Belliche* sehr oft zu finden sind, in Rossellis metrischem System eine Schlüsselrolle: Anstelle von Reimen stützen Wiederholungen den Rhythmus der Gedichte und stellen damit eine Art Fixpunkt in deren poetischem Fluss dar. Durch solche Stilmittel wirkt das Tempo drängend und fast obsessiv und scheint damit Rossellis eigene Erfahrung der Welt widerzuspiegeln: „come se il versificare potesse equivalere al sentire e pensare uno spazio visivo-emozionale attorno, quasi pensassi in forme approssimativamente cubiche [...]“⁸⁷; und: „Quanto alla metrica [...] insofferente di disegni prestabiliti, prorompente da essi, si adattava ad un tempo strettamente psicologico musicale ed istintivo.“⁸⁸

⁸³ Rosselli: *Spazi Metrici*. S. 187.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 185.

⁸⁶ Das letzte Gedicht der *Variazioni* ist ein gutes Beispiel dafür: „Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora / tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo / è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il / mondo è vedovo se tu non muori!“. Rosselli: *Variazioni*. S. 179.

⁸⁷ Rosselli: *Introduzione a «Spazi Metrici»*. In: Rosselli: *L'opera poetica*. S. 1276.

⁸⁸ Rosselli: *Spazi Metrici*. S. 186.

Da Rosselli in *Spazi Metrici* nur implizit auf ihre Vorbilder aus der Musiktheorie hinweist, ist es schwer auszuwerten, wie die Dichterin sich bei ihrer Suche nach den „forme universali“⁸⁹ technisch davon hat inspirieren lassen, besonders wenn der/die Leser*in nicht viel über Musik und Musikwissenschaft weiß. In diesem Zusammenhang kann die Deutung von Viviana Ponta hilfreich sein, die, zitiert nach Vaglio Tanet, wie folgt lautet:

[il contenuto] si sviluppa secondo principi organizzativi ispirati a Rosselli da fenomeni acustici quali la propagazione sonora (che diventa propulsione sintattica), la risonanza (la reciproca attivazione tra parole simili) e la scomposizione armonica (la disaggregazione di una cellula linguistica in altre variamente apparentate).⁹⁰

2.7 Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè

Bereits das erste Gedicht der *Variazioni Belliche* enthält viele sprachliche Eigenarten, die sich in den folgenden Gedichten mehrmals wiederholen, und stellt somit eine Art Basis dar, von der die anderen Gedichte ausgehen. Dieses Gedicht ist sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht sehr dicht; die folgende Auslegung fokussiert sich hauptsächlich auf diejenigen sprachlichen und formalen Aspekte, die das Gedicht in den Kontext von Rossellis Mehrsprachigkeit einordnen.

Auch inhaltlich weist das Gedicht Eigenarten auf, die die ganze Sammlung durchziehen, allem voran das Thema des Zweifels. Dieses wird von Rosselli in den *Variazioni* vor allem durch hypothetische Nebensätze ausgedrückt, die ‚in positio princeps‘ am Anfang des Gedichts von dem italienischen „se“ eingeführt werden und oft ohne die Ergänzung eines Hauptsatzes, der den Zweifel tilgen könnte, stehen.⁹¹ Im hier analysierten Gedicht wird der Zweifel stattdessen durch „io non so“ (V. 2) geäußert, was auch am Ende des dreiundzwanzigsten Verses („non so più“) noch einmal bekräftigt wird. Die Frage, die auf Rossellis Dichtung bezogen interpretiert werden kann, bezieht darüber hinaus das Thema des Göttlichen mit ein, das ebenfalls

⁸⁹ Ebd., S. 184.

⁹⁰ Ponta, Viviana: „e risuona come idea nella mente“. *Musica, fisica del suono e forme universali. L'acustica silenziosa nella poesia di Amelia Rosselli*. Zitiert nach: Vaglio Tanet: *Babeling: Language, Meter, and Mysticism in Amelia Rosselli's Poetry*. S. 146.

⁹¹ Siehe zum Beispiel: Rosselli: *Variazioni*. S. 41, 47, 50, 83, 84, 92.

typisch für Rossellis Dichtung ist⁹²: „lo non so / quale vuole Iddio da me, serii / intenti strappanti eternità, o il franco riso / del pupazzo appeso alla / ringhiera“ (VV. 2–6). Zwischen den zwei Optionen – die ernsten Absichten („serii intenti“) und das ungezwungene Lachen („franco riso“) – siegt in diesem Gedicht die zweite, die im achten Vers dem „babelare commosso“ (ein Neologismus, der in der formalen Analyse dieses Gedicht untersucht wird) entspricht und die am Ende mit dem „delirio“, dem das lyrische Ich ermutigt wird, sich hinzugeben, identifiziert werden kann: „lascia / il delirio trasformarti in incosciente / tavolo da gioco“ (VV. 24–26). Interessant ist außerdem, wie das lyrische Ich keine aktive Rolle in dem Spiel hat, sondern sich mit dem Raum identifiziert, in dem das Spiel stattfindet, als wäre es unbelebt, „incosciente“. Das Motiv des Spiels findet sich auch im ersten und im sechszehnten Versen durch das Verb „trastullare/trastullarsi“ wieder, einmal auf die Mutter („mamma, trastullantesi nel canapè“, V. 1) und einmal auf das lyrische Ich („trastullo al vento spianato“, V. 16) bezogen.

Ein Beispiel der latenten Mehrsprachigkeit Rossellis findet sich im siebzehnten Vers dieses Gedichts („dalle coste non oso più“), wo die Dichterin eine grammatikalische Struktur aus dem Englischen verwendet. Die englische Struktur ist das Auslassen eines Bindewortes, das im Italienischen eigentlich nicht ausgelassen werden darf: So etwa „che“ (‘dass‘ oder als Relativpronomen ‚der‘, ‚die‘ oder ‚das‘) und Präpositionen wie „a“ (zu), was im Englischen grammatikalisch möglich wäre, aber dagegen auf Italienisch ein Solözismus ist; In diesem Fall würde sich „che“ zwischen „coste“ und „non“ befinden („coste [che] non oso“). Weitere Beispiele solcher Ellipsen in *Variazioni Belliche* sind die folgenden: „quella cattedrale tu chiami l’ardore / di Dio“⁹³, wo zwischen „cattedrale“ und „tu“ ein „che“ stehen sollte, und „il premio di bontà tu non desti“⁹⁴, wo das Relativpronomen sich zwischen „bontà“ und „tu“ befinden sollte. Die Präposition „a“ wird zum Beispiel im Vers „grandine oggi obbliga tua maestà piegarsi“⁹⁵ ausgelassen, obwohl sie vor dem Verb „piegarsi“ stehen sollte. Außerdem erklärt Rosselli in ihrem *Glossarietto*⁹⁶, dass sie den Artikel „i“ im Ausdruck „affumicò miei

⁹² Über Rossellis siehe zum Beispiel das Kapitel „O un Dio o un’ombra“: *Poesia e misticismo* in: Vaglio Tanet: *Babeling: Language, Meter, and Mysticism in Amelia Rosselli’s Poetry*. Sp. 170-249.

⁹³ Rosselli: *Variazioni*. S. 12.

⁹⁴ Ebd., S. 96.

⁹⁵ Ebd., S. 23.

⁹⁶ Rosselli, Amelia: *Glossarietto esplicativo per «Variazioni Belliche» (= Glossarietto)*. In: Rosselli: *L’opera poetica*. S. 1274.

occhi“⁹⁷ ausgelassen hat, damit es das englische „obscured my eyes“ widerspiegelt. In einem Interview erklärt Rosselli diese Sprachmischung des Englischen und Italienischen wie folgt: „Faccio anche una fusione grammaticale, uso cioè forme grammaticali inglesi nell’italiano, anche consciamente, più di quanto sappia il pubblico.“⁹⁸ Hierbei betont sie erneut dass ihre Arbeit mit Sprache bewusst geschieht und demzufolge wenig mit dem Unterbewussten und im weiteren Sinne dem Surrealismus zu tun hat.

Im Hinblick auf den Rhythmus fällt als erstes die ständige Verwendung von Enjambements auf, die sich in jedem Vers des Gedichts finden; besonders hervorzuheben ist dabei das Enjambement zwischen dem neunzehnten und dem zwanzigsten Vers, da es ein Wort ‚durchbricht‘ („rompi-collo“, VV. 19-20), was mit der Bedeutung des Wortes spielt: Das deutsche Äquivalent wäre „Wagehals“, aber wörtlich heißt es im Italienischen „Hals-brecher“. Bezüglich Rossellis Verwendung des Enjambements ist es auch wichtig anzumerken, dass oft diejenigen Wörter, die den Vers schließen, Partikel oder Konjunktionen sind (e.g. „alla“, V. 5; „oh“, V. 6; „per“, V. 7).⁹⁹ Darüber hinaus ruft das Enjambement die Leser*innen dazu auf, sich auf das Ende der Sätze zu fokussieren: jeder Vers ist wie ein Abgrund, von dem man sich in den nächsten Vers und folglich in den nächsten Abgrund herunterstürzen muss, um jeden Satz und schließlich das Gedicht fertigzustellen.

Eine weitere rhetorische Figur, die Rosselli oft verwendet und die in diesem ersten Gedicht der *Variazioni* zweimal auftaucht, ist die Paronomasie; sie bietet sich für die *Variazioni* besonders an, da sie selbst eine Art von „variazione“ darstellt. Die paronomastischen Wortpaare, die auf die Listen des *Diario* hinweisen, befinden sich in diesem Gedicht in den Versen 10 und 26 und sind Wörter, die sich nur durch einen Buchstaben voneinander unterscheiden. In beiden Paaren wird das zweite Wort in Klammern gesetzt, sodass es wie eine Erklärung oder eine Spezifizierung des ersten Wortes gesehen kann. Das erste Wortpaar, „potere (podere)“¹⁰⁰, kann nur zum Teil als Paronomasie interpretiert werden, da diese rhetorische Figur normalerweise zwei Wörter mit unterschiedlichen Bedeutungen und ähnlichem Klang nebeneinanderstellt; denn „podere“ hat zwei Bedeutungen: es kann sowohl die archaische Variante des

⁹⁷ Rosselli: *Variazioni*. S. 25.

⁹⁸ Rosselli: *È vostra la vita che ho perso*. S. 44.

⁹⁹ Vgl. Fußnote 86.

¹⁰⁰ V. 10. Siehe S. 71 der vorliegenden Arbeit.

Wortes „potere“ (Macht) meinen – und infolgedessen ein Synonym des ersten Wortes des Wortpaares sein – als auch das italienische Wort für „Landgut“. Diese zweite Bedeutung scheint eine Verbindung zur Erde („terra“) des nächsten Verses herzustellen und somit auch einen Kontrast zwischen dem abstrakten Begriff der Macht, die in diesem Gedicht auch als „supremo“ (oberster) bezeichnet wird, und der Konkretheit der Erde zu schaffen. Die zweite Paronomasie stellt die Wörter „ginestre“ (Ginster) und „finestre“ (Fenster), das zweite Wort wieder in Klammern hinter dem ersten, nebeneinander. Wie auch in der ersten Paronomasie besteht eine Verknüpfung zwischen dem Wort in Klammern und dem nächsten Vers, nämlich zwischen „finestre“ und den „riverberate vetra“ (zurückstrahlende Glaswände). Dieser Ausdruck wird von Rosselli in ihrem *Glossarietto* in Bezug zu „vetra“ gesetzt, wobei sie statt des eigentlichen italienischen Plurals „vetrate“ den Plural mithilfe der lateinischen Endung „-a“ des Neutrum-Plural bildet, und als „ovvio arcaismo di chiusura“¹⁰¹ (naheliegender Schließarchaismus) erklärt.

Die Paronomasie spielt eine besondere Rolle in Rossellis Sprache, da sie mithilfe dieses rhetorischen Mittels oft Neologismen erstellt. Ein Beispiel dieser Art von Neologismen, das sogar als eine Beschreibung der Stimmung des Werkes der Dichterin interpretiert werden könnte¹⁰², findet sich auch im ersten Gedicht der *Variazioni*, und zwar das oben erwähnte „babelare commosso“. Das Verb „babelare“ ist aus mehreren Wörtern zusammengesetzt und kann deswegen unterschiedlich ausgelegt werden – auch, weil die Dichterin in ihrem *Glossarietto* keine Erklärung dafür anbietet. Die erste Assoziation, die hervorsteht, ist natürlich Babel (Ital. „Babele“), das durch das Suffix „-are“ in ein Verb verwandelt wird. Passend dazu können weitere mögliche Assoziationen, die dieses Verb und einige der Wörter, die es umgeben, hervorrufen, aus anderen Sprachen gezogen werden: So kann in „babelare“ auch eine Verbindung zum französischen Wort „babil“ (Geplapper oder Gelalle) gesehen werden. Interessanterweise erzeugt das Etymon der deutschen Übersetzung ‚Gelalle‘ des französischen „babil“ eine direkte Verbindung – und eine Assonanz – zu der Glossolalie von „babelare“, da sowohl das französische als auch das deutsche Wort vom griechischen Wort „λαλιά“ (Geschätz) oder „λαλέω“ (plaudern, reden) abstammen. Außerdem lassen sich in „babelare“ noch inhaltliche und formale Assoziationen zu

¹⁰¹ Rosselli: *Glossarietto*. S. 1273.

¹⁰² Zum Beispiel verwendet Laura Barile diesen Vers von Rosselli als Synonym ihres poetischen Schreibens: „[...] il difficile discorso sui “nodi” e “intrecci” centrali del fare poetico di Amelia Rosselli, del suo «babelare commosso» [...].“ In: Barile: *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*. S. 21.

weiteren italienischen Verben finden: nämlich zu „balbettare“ (stammeln) und „belare“ (meckern). Darüber hinaus kann man, wie Laura Barile in *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli* vorschlägt,¹⁰³ den Neologismus „babelare“ auf einen Vers des Dichters Eugenio Montale beziehen, der bekanntlich einen großen Einfluss auf Rossellis Poesie hatte:¹⁰⁴ in seinem Gedicht *Potessi almeno costringere* taucht der Ausdruck „balbo parlare“¹⁰⁵ (stotteriges Reden) auf.

Ein weiterer formaler Aspekt des Gedichts, der sich auf den Titel *Variazioni* zurückführen lässt, ist die Iteration, die sich in zwei Versen des Gedichts („ringhiera, ringhiera sì, ringhiera no, oh“, V. 6; und „città vuota, città piena, città“, V. 13) findet. Wie man auch der Interjektion „oh“ am Ende des sechsten Verses entnehmen kann, werden die Wiederholungen in diesem Gedicht als rhythmisches Mittel eingesetzt, was wiederum auch auf die Wichtigkeit der Musikalität in Rossellis Poetik hindeutet. Außerdem lassen sie sich auch mit dem Neologismus „babelare“ verknüpfen, da durch sie ein Eindruck von Stottern entsteht.

Das einzige Wort in diesem Gedicht, das direkt aus einer anderen Sprache entnommen wurde, ist das französische Wort „car“ (denn, V.8), das auf den Neologismus „babelare“ folgt. Das französische Wort wird von Rosselli im *Glossarietto* als „parola chiave“¹⁰⁶ (Schlüsselwort) bezeichnet; denn dieses Wort findet sich in mehreren Gedichten der *Variazioni* und wird von Rosselli möglicherweise gegenüber dem italienischen Äquivalent „perché“ bevorzugt, da es aus nur einer Silbe besteht und sich deswegen rhythmisch – und räumlich – anders verhält.

2.8 Dentro della preghiera

In „Dentro della preghiera“ aus den *Variazioni* kehren einige Themen wieder, die sich schon im ersten Gedicht der Sammlung finden. Zunächst das Thema des Religiösen, das das Gedicht öffnet: „Dentro della preghiera rimava ancora il prete con la / sua pazienza e la sua servilità“. Durch das Verb „rimare“ scheint die Dichterin eine Entsprechung zwischen dem Gebet und der Poesie zu implizieren, was man auch in

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Laura Barile widmet ein ganzes Kapitel ihrer Studie über Rosselli dem Einfluss von Montale. Vgl: Ebd., S. 78.

¹⁰⁵ Montale, Eugenio: *Ossi di seppia*. Milano: 2003. S. 150.

¹⁰⁶ Rosselli: *Glossarietto*. S. 1273.

der ersten *Variatione* in den „serii / intenti strappanti eternità“, die sowohl Lyrik als auch Gebete darstellen können, sehen kann. Das lyrische Ich, dessen Vorhandensein in diesem Gedicht immer wieder durch das Pronomen „io“ (V. 3, 6, 7, 19) bemerkt wird, distanziert sich aber von dem Priester des ersten Verses und betrachtet sich als Teil der „passanti“. Die Stadt, die schon im Gedicht „Roberto, chiama la mamma“ von Rosselli personifiziert wird und die zum Gesprächspartner des lyrischen Ich wird,¹⁰⁷ spielt auch in diesem Gedicht eine Hauptrolle, nämlich eine Art Quelle des Wissens oder generell einen Ort, wo man Antworten finden kann: „Non / era il lume della sapienza a precisarci la conoscenza ma / le conoscenze per strada“ (V. 9–11). In diesem Zusammenhang scheint das lyrische Ich mit Rosselli selbst verbunden zu sein, besonders mit der Rosselli, die auf den Straßen von Rom beim Schreiben des *Diario* ihre Poetik entwarf.¹⁰⁸ Im Herzen des Textes steht ein Spiel zwischen innen („dentro della preghiera“, V. 1; „dentro del caffè“, V. 12; „dentro del mare e dentro della canasta delle signore“, V. 14; „dentro della conoscenza casuale“, V. 16) und außen („fuori della strada“, V. 12; „fuori della libertà“, V. 13), das sich auch in den Erklärungen des lyrischen Ich über seine Identität spiegelt (zum Beispiel: „lo non ero con i filibustieri / ma anche ero“, V. 7-8).¹⁰⁹ Das Spiel der Reflexe oder der Bejahung und Verneinung durchzieht das ganze Gedicht (ein weiteres Beispiel dafür: „il messaggio perfetto che non / era ma poteva essere“, V. 19–20) und gipfelt in dem rätselhaften letzten Vers: „Avveniva il meglio: il peggio era uguale“. Das Thema des Spiels ergibt sich außerdem in expliziter Form in „canasta“ (V. 14), in „vince o perde“, das noch einmal auf die Gegensätze hinweist, und in „rivincita“ (V. 23).

Aus formaler Sicht beinhaltet das Gedicht mehrere „stonature“¹¹⁰: Schon im ersten Vers zeigt das Gedicht eine ungewöhnliche grammatikalische Struktur, die das ganze Gedicht durchzieht und sich siebenmal innerhalb der insgesamt vierundzwanzig Verse wiederholt, mal in Form von „dentro della/del“ (V. 12, 14, 16), mal in Form von „fuori della“ (V. 12, 13). Die Ungewöhnlichkeit geht von der Präposition aus: Das Adverb „dentro“ (in, drinnen) wird auf Italienisch normalerweise entweder mit der Präposition „a“ oder, in den meisten Fällen, ganz ohne Präposition verwendet – folglich wären die

¹⁰⁷ „Città vuota, città piena, città / che blandisci i dolori per / lo più fantastici dei sensi, ti siedi / accaldata dopo il tuo pasto di me“ (VV. 13-16).

¹⁰⁸ Siehe Fußnote 46.

¹⁰⁹ Über die Beziehung zwischen innen und außen in Bezug auf Inspiration und poetisches Material schreibt Rosselli in dem *Diario*: „non esiste «divago» / esiste cercare materiale fuori, materiale dentro. / fuori necessario?“. Rosselli: *Diario*. S. 625.

¹¹⁰ Siehe Fußnote 79.

zwei möglichen korrekten Ausdrücke „dentro alla preghiera“ oder einfach „dentro la preghiera“. Aber was in dem Gedicht zunächst wie ein Fehler erscheinen mag, könnte tatsächlich eine Bezugnahme auf das literarische Toskanisch von Dino Campana sein, der – wie im *Glossarietto* an mehreren Stellen erwähnt wird – einen starken Einfluss auf die *Variazioni* hatte.¹¹¹ Der genaue Ausdruck aus Campanas literarischem Toskanisch, auf den wahrscheinlich Rosselli in „Dentro della preghiera“ Bezug nimmt, ist „de la“, was in anderen Gedichten der *Variazioni* auch ausdrücklich in dieser Form auftaucht (zum Beispiel in „le fatiche *de la* mia giornata“¹¹² und in „le pietre spuntate *de la* indifferenza“¹¹³) und von Rosselli im *Glossarietto* als Zitat von Campana in den zuletzt genannten Versen begründet wird.¹¹⁴

Diese ungewöhnliche Form, in der eine Präposition (genauer gesagt, eine italienische „preposizione articolata“) auf ein Adverb folgt, findet sich öfter in *Variazioni Belliche* und ist Teil der „Fehler“, die Vittorini vor der Veröffentlichung des Buchs korrigiert haben wollte, wie man auch seiner Version des Gedichts „Contro del magazziniere“ entnehmen kann, die er 1962 an Pasolini schickte: Er hatte sogar den Titel zu „Contro il magazziniere“ geändert.¹¹⁵ In diesem Gedicht wird das Syntagma wie in „Dentro della preghiera“ am Anfang eines Verses oder eines Satzes mehrmals wiederholt und einmal mit dem französischen Wort „pourboire“ (Trinkgeld) verbunden („contro del pourboire“).

Andere Beispiele dieses ungewöhnlichen Konstrukts aus *Variazioni Belliche* sind: „contro dello emisfero“¹¹⁶, „dopo della notte“¹¹⁷, „su della mia / testa“¹¹⁸, „contro / della rivolta inutile“¹¹⁹. Das letzte Beispiel enthält auch eine Form von impliziter latenter Mehrsprachigkeit nach Radaelli:¹²⁰ „Rivolta inutile“¹²¹ ist nämlich ein implizites Zitat aus

¹¹¹ Vgl. Rosselli: *Glossarietto*. S. 1276, wo Campana viermal erwähnt wird.

¹¹² Rosselli: *Variazioni*. S. 93.

¹¹³ Ebd., S. 92.

¹¹⁴ Rosselli: *Glossarietto*. S. 1276.

¹¹⁵ Vgl. Carbognin, Francesco: *Notizie sui testi*. In: Rosselli: *L'opera poetica*. S. 1288.

¹¹⁶ Rosselli: *Variazioni*. S. 144.

¹¹⁷ Ebd., S. 48.

¹¹⁸ Ebd., S. 49.

¹¹⁹ Ebd., S. 71.

¹²⁰ „In latent mehrsprachigen Texten können Übersetzungen aus anderen Sprachen explizit oder implizit erfolgen. In beiden Fällen taucht aber die Ausgangssprache der Übersetzung, das Original, nicht auf.“ Radaelli, Giulia: *Literarische Mehrsprachigkeit. Ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouses „Das Klangtal“*. In: Dembeck, Till; Mein, Georg: *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: 2014. S. 167. Vgl. auch Fußnote 30.

¹²¹ „Où fuir dans la révolte inutile et perverse?“. Mallarmé, Stéphane: *Collected Poems of Mallarmé: A Bilingual Edition*. Berkeley: 2011. S. 20.

einem Gedicht von Stéphane Mallarmé. Rosselli übersetzt das Zitat für ihr Gedicht ins Italienische und verweist im *Glossarietto* auf das Original und die Tatsache, dass es sich um eine Übersetzung handelt.¹²²

Die bereits erwähnte und von Rosselli häufig verwendete rhetorische Figur der Iteration führt dazu, dass die Form sich nicht nur wegen der falschen Präposition fremd anhört, sondern auch durch ein Phänomen, das in Psychologie ‚semantische Sättigung‘ genannt wird. Dieser Fachbegriff beschreibt das Phänomen, dass ein Wort beginnt, seltsam zu klingen, wenn es mehrmals hintereinander wiederholt wird, da die Wiederholung den Fokus weg von der Semantik des Wortes und hin zu seinem Klang lenkt.¹²³ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Rosselli unter anderem aus diesem Grund so viele Wiederholungen in ihren Gedichten verwendet – vor allem, wenn man bedenkt, dass Klang und Musikalität so eine große Rolle in ihrer Poetik spielen.

Das wiederholte Wort „*dentro*“ am Anfang des Verses hat dieselbe Anfangsilbe wie das einzige französische Wort des Gedichts, „*dentelle*“ (Spitze). Im Hinblick auf die Wichtigkeit des Klangs für Rosselli scheint es, dass sie das französische Wort hier nur für die Herstellung der klanglichen Parallele dem italienischen Äquivalent (*merletto*) vorzieht, da es semantisch gesehen keine spezielle Wichtigkeit im Gedicht hat und wie „*car*“ im ersten Gedicht der *Variazioni* auch formal nicht speziell hervorgehoben wird.

Ein möglicher Einfluss aus dem Französischen findet sich auch in „*il sciovinista*“ (V. 8), wo der bestimmte Artikel auf den französischen „*le*“ (*le chauvin*) hinweisen könnte, da die korrekte Form auf Italienisch „*lo sciovinista*“ wäre. Darüber hinaus kommt das italienische Wort „*sciovinismo*“ vom französischen „*chauvinisme*“, das wiederum aus dem Namen Nicolas Chauvin entspringt.

¹²² „*contro / della rivolta inutile* (da Mallarmé)“. Rosselli: *Glossarietto*. S. 1275.

¹²³ Über das Phänomen der semantischen Sättigung siehe zum Beispiel: „Die grundlegende Hypothese ist die erwähnte Folgerung aus der Conditionierungstheorie: eine dauernde Wiederholung des bloßen Wortes, also ohne jede Möglichkeit zu einer Bekräftigung (Reinforcement) dieser Verbindung, müsste zu einer Extinktion, zu einem allmählichen Verblässen der Bedeutung führen.“ Hörmann, Hans: *Psychologie der Sprache*. Berlin: 1977. S. 117. Oder: „'Semantic' or 'verbal satiation' refers to a loss of meaning or a reduction in the effectiveness of verbal material following its continued repetition or its prolonged visual fixation.“ Kanungo, Rabindranath; Lambert, W. E.: *Semantic Satiation and Meaningfulness*. In: *The American Journal of Psychology* 3 (1963). H. 76. S. 421-428, hier: S. 421.

2.9 *Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente*

Ein Gedicht, das Rossellis experimentelle Sprache besonders deutlich zeigt, ist „*Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente*“¹²⁴. Schon vom graphischen Standpunkt aus kann man sofort erkennen, dass es sich um einen experimentellen Text handelt; die Dichterin verwendet in diesem kurzen Gedicht viele Interpunktionszeichen (Klammern, Ausrufzeichen, Fragezeichen, Bindestrich), die sich selten in den anderen *Variazioni* finden, und vor allem eine ungewöhnliche Abwechslung zwischen Groß- und Kleinschreibung („tu“ und „Quelle“, V. 3; „Parola Soave“, V. 12). Außerdem finden sich in diesem Gedicht mehr Neologismen und sprachliche Verformungen als in jedem anderen Gedicht der *Variazioni*, wie Rosselli selbst im *Glossarietto* betont: „l'intera poesia s'inventa forme miste (fuse) e pseudoarcaiche (specie di lingua inventata da studenti di filologia)“¹²⁵. So bringt das Gedicht eine interessante Spannung zwischen Tendenzen der experimentellen avantgardistischen Lyrik und einer archaisierenden Sprache hervor und die Gesamtsprache des Gedichts scheint eine Mischsprache zu sein, die das Italienische als Basis verwendet, aber starke provenzalische, spanische und lateinische Einflüsse sowie vokalähnliche Laute, die an Dialekte aus Süditalien anklingen, aufweist.

Das Gedicht ist offensichtlich nach dem *Dolce stil novo* ausgelegt, nicht nur in Bezug auf die sprachlichen Erfindungen darin, die Gedichten dieser italienischen poetischen Strömung ähneln – wie man zum Beispiel an den Elisionen „pr'ia“, „ch'eo“ (V. 4) und „c'io“ (V. 9) erkennen kann –, sondern auch im Hinblick auf das Hauptthema des Gedichts, die Liebe, und wie dieses Thema behandelt wird: Der Grundzug des *Dolce stil novo*, wie schon der Name, der einen Vers von Dante zitiert, zeigt, ist die Suche nach einem „dolce“ (süßen) Stil und demnach im weiteren Sinne nach einer Sprache, auf der man über Liebe schreiben kann. Dies wird auch in Rossellis Gedicht thematisiert: Das lyrische Ich wendet sich an seine eigene Seele („mia anima“, V. 10) oder, laut einer anderen möglichen Auslegung, an ein lyrisches Du, und treibt den Angesprochenen dazu an, „queia Parola Soave“ (das sanfte Wort) zu finden. Der Terminus „Soave“ nimmt den ersten Vers des Gedichts wieder auf, in dem das lyrische Ich das Adverb „soavemente“ verwendet, um seinen Herzschlag zu beschreiben. Der letzte Vers („ritorna / alla compresa favella che fa sì che l'amore resta“¹²⁶) ist der

¹²⁴ Das Gedicht findet sich auf S. 73 der vorliegenden Arbeit.

¹²⁵ Rosselli: *Glossarietto*. S. 1274.

¹²⁶ Ebd.

einzigste, der auf Standarditalienisch – unter Beibehaltung des archaisierenden Stils – geschrieben ist und keine Neologismen oder andere Ungewöhnlichkeiten enthält; fast so, als sei dieser abschließende Vers eine metanarrative Darstellung der darin genannten „compresa favella“.

Von einem mehrsprachlichen Standpunkt aus gesehen, ist das Syntagma an der Schnittstelle zwischen dem neunten und zehnten Vers besonders interessant, da es die Auseinandersetzung zwischen Archaismus und Modernismus deutlich aufzeigt: „my / iavvicyno allae mortae“ scheint nämlich das Resultat einer Sprachmischung zwischen Englisch und Latein zu sein.

Obwohl das Gedicht zahlreiche Neologismen enthält, sticht das Adjektiv „brimosi“ (V. 8) besonders hervor, das auch von Rosselli im *Glossarietto* erklärt wird: der Dichterin zufolge soll „brimosi“ an „brina“ (Raureif), „bruma“ (Nebel) und „brama“ (Gier) anklingen. Hier ist interessant anzumerken, dass Rosselli in ihrer Erklärung des Wortes die „associazioni verbali“¹²⁷ erwähnt. Damit unterstreicht die Dichterin erneut den sekundären Platz, den die Bedeutung des Wortes gegenüber seinem Klang einnimmt, wie schon in Bezug auf die semantische Sättigung gezeigt wurde. Durch solche Neologismen, denen man mehrere Bedeutungen zuschreiben kann, verwandelt Rosselli Worte in mehrdimensionale Objekte, bei denen jede Wortassoziation eine neue Dimension eröffnet, und zeigt so ihre Virtuosität im Spiel mit dem sprachlichen Material. Die „associazioni verbali“, durch die die Dichterin ihre Neologismen erschafft, weisen auf die Listen des dritten Teils des *Diario* hin, beziehungsweise auf die damit verbundene Refraktion des Sinns und die semantische Instabilität.

¹²⁷ Ebd.

3. Tomaž Šalamun: „Največji slovanski pesnik. Right.“

3.1 Šalamuns mehrsprachiger Hintergrund und seine Anfänge als Konzeptkünstler

Eine der wichtigsten Eigenschaften des Dichters Tomaž Šalamun ist seine Fähigkeit, durch Worte die Grenzen von Sprache auszutesten: Seine Poesie bewegt sich zwischen allen möglichen Sprachregistern, konstruiert und dekonstruiert ihre Beziehung zu Bedeutung und experimentiert nicht zuletzt auch mit mehreren Sprachen. Šalamuns Verse, die nicht selten in den Bereich des Absurden münden, stellen dem*der Leser*in Worte vor, als seien diese Lebewesen, nämlich immer in Bewegung und im Wandel: „Besede drhtijo,/ če so/ prave./ Tako kot telo/ drhti v/ ljubezni,/ drhtijo besede/ na papirju“¹²⁸.

Tomaž Šalamun wird 1941 in Zagreb als Kind slowenischer Eltern geboren. Nach dem zweiten Weltkrieg zieht die Familie erst nach Ljubljana, dann nach Mostar in Bosnien-Herzegowina und schließlich nach Koper. Schon von seiner Kindheit an wird das Leben des Dichters somit durch Umzüge geprägt, und damit auch sein sprachlicher Werdegang. Wie auch in Rossellis Fall wurde Šalamuns Umherirren von historischen Begebenheiten verursacht und ist demnach vergleichbar mit dem Schicksal vieler anderer Flüchtlingsfamilien jener Zeit. In einem Interview mit dem Dichter Daniel Nester beschreibt Šalamun seinen Hintergrund als „very, very chaotic“¹²⁹ beschreibt und erinnert sich:

[...] my grandfather had to leave Trieste because of Mussolini and suffered through two wars, fascism, communism [...]. My great-great grandfather was a general and an Austrian baron, and then some Slovenian private citizen just grabbed his daughter and married her in Slovenia. [...] Three generations back there were twelve children. Two were successful, one of them drowned, and another died in the First World War.¹³⁰

In den 1960er Jahren studiert Šalamun Kunstgeschichte an der Universität von Ljubljana und publiziert seine ersten Schriften in der Literaturzeitschrift *Perspektive*.

¹²⁸ „Die Worte vibrieren, wenn sie wahr sind. So wie der Körper in der Liebe vibriert, tun es auch die Worte auf dem Papier“ [Meine Übersetzung]. Šalamun, Tomaž: *Sokol*. Ljubljana: 1974. S. 61.

¹²⁹ Nester, Daniel: *Conversations: Tomaž Šalamun and Daniel Nester*. In: *The Critical Flame. A Journal of Literature & Culture* 60 (2019). (<http://criticalflame.org/conversations-tomaz-salamun-and-daniel-nester/>, Zugriff am 20. Dezember 2022)

¹³⁰ Ebd.

Schon am Beginn seiner Karriere zeigen die Werke des Dichters einen provokativen Charakter – so subversiv, dass er aus politischen Gründen sogar einmal für seine Dichtung verhaftet wird: In seinem Gedicht *Duma 64*, das 1964 in *Perspektive* publiziert wird und das 1908 publizierte Gedicht von Oton Župančič mit dem Titel *Duma* parodiert, macht Šalamun sich über einen Kater (auf Slowenisch „maček“) lustig und provoziert dadurch – wenn auch nur implizit – den slowenischen Innenminister der Zeit, der mit Nachnamen Maček heißt. Šalamuns Inhaftierung, die sieben Jahre dauern sollte, erregt die Aufmerksamkeit internationaler Zeitungen, darunter zum Beispiel der *New York Times*, und wird aufgrund mehrerer Proteste auf gerademal fünf Tage reduziert.

Durch seine ersten Gedichtsammlung *Poker* von 1966 erscheint Šalamun als Autor, der die Absicht hat, mit der slowenischen literarischen Tradition zu brechen, wie schon seine Parodie von Župančič angekündigt. Obwohl die Sammlung viel Kritik hervorruft, begeistert sie vor allem die slowenischen Intellektuellen der jüngeren Generation, wie zum Beispiel der slowenische Dichter Aleš Debeljak beschreibt:

[H]is work has had a staggering impact on several generations of Slovene neo-avant-garde poets who have sought to follow Šalamun into a hermetic paradise filled with gnostic truths and unrestrained “trans-rational” language. Before Šalamun, Slovene poets could not even think about such things in any articulare way.¹³¹

Parallel zu seinen Anfängen als Dichter nimmt Šalamun an der slowenischen avantgardistischen Künstlergruppe OHO teil, deren Name aus einer Krase der slowenischen Wörter „oko“ (Augen) und „uho“ (Ohr) entsteht und an den slowenischen Ausruf des Staunens („oho!“) anklingelt. Auch wenn seine Zusammenarbeit mit der Gruppe nur einige Jahren dauert, spielt Šalamuns über sie erlangte Bildung als Konzeptkünstler in seiner weiteren Laufbahn als Dichter eine wichtige Rolle in seiner poetischen Sprache, wie die vorliegende Arbeit durch eine Analyse einiger seiner Gedichte zeigen wird.

Darüber hinaus ist die OHO-Gruppe aus einem weiteren Grund von zentraler Bedeutung für den Dichter. Denn Šalamun begibt sich mit ihr in den 1970er Jahren auf

¹³¹ Debeljak, Aleš: *The Hidden Handshake. National Identity and Europe in the Post-Communist World*. Lanham: 2004. S. 37.

eine Reise, die einen Wendepunkt in seiner poetischen Laufbahn markiert: Die Gruppe wird vom US-amerikanischen Museum of Modern Art nach New York eingeladen und hat damit die Möglichkeit, die Vereinigten Staaten zu besichtigen. Nach dieser Erfahrung geht Šalamun noch mehrere Male nach Nordamerika: Er nimmt am 1971 Iowa Writers' Workshop teil, verbringt dann zwei Jahre in Mexiko, und wird Ende der 90er Jahre vom slowenischen Konsulat von New York als Kulturattaché eingestellt. Bis zu seinem Tod im Jahr 2014 lebte er daher für längere Zeit abwechselnd in den USA und in Ljubljana. Insgesamt bereichern seine Erfahrungen in Nordamerika und besonders in den USA die Arbeit des Dichters in beachtlichem Maße.

Šalamuns Poesie ist so stark von den verschiedenen Sprachen geprägt, denen er in seinem Leben begegnet ist, dass seine Mehrsprachigkeit sich als Schlüsselement seiner Poetik ansehen lässt. Denn Šalamuns Opus scheint eine faszinierende Synthese seiner sprachlichen Einflüsse zu sein, da die Sprache, die er verwendet, wie sich im Folgenden zeigen wird, den Zweck der Kommunikation überschreitet, um darüber hinaus die Erfahrung der Dinge an sich zu verkörpern.

Viele Gedichte Šalamuns beziehen mehrere Sprachen ein, was man beim Lesen sehr schnell merkt. Die Mehrsprachigkeit des Dichters ist nämlich nicht nur „manifest“ nach Radaellis Klassifizierung, da er die Sprachen nicht miteinander vermischt, sondern sie wird oft durch Kursivschrift hervorgehoben oder durch Isolierung der fremden Sprache in einem einzelnen Vers deutlich gemacht. Die klar dominante Form der Sprachkombination, die Šalamun verwendet, ist also die des Sprachwechsels.

Die Wichtigkeit der Überlegungen zu Sprache in Šalamuns Gedichten wird auch durch die Beteiligung des Dichters an den meisten englischen Übersetzungen seiner Werke deutlich gemacht: Šalamun hat nämlich für viele der englischen Übersetzungen mit mehreren amerikanischen Autoren Seite an Seite gearbeitet, zum Beispiel mit Christopher Merrill, der mehrere Gedichte Šalamuns ins Englische übersetzt hat.¹³²

In dem vorliegenden Kapitel wird zunächst eine kurze Einführung über Šalamuns mehrsprachige Poetik und die mögliche provokatorische Rolle seiner Verwendung der englischen Sprache und Triestiner Dialekt vorgelegt. Šalamuns Poesie wird dann im

¹³² Als Beispiel dafür kann die englische Übersetzung der Gedichtsammlung *The Four Questions of Melancholy* genommen werden, in deren *Index of Poems and Translators* Šalamun Übersetzungsarbeit zugeschrieben wird. Siehe: Šalamun, Tomaž: *The Four Questions of Melancholy. New and Selected Poems*. New York: 2007. S. 259-264.

Kontext der slowenischen avantgardistischen Bewegung des Reismus eingeordnet. Vor diesem Hintergrund werden manifeste Mehrsprachigkeit und Sprachwechsel durch die Analyse von vier aus verschiedenen Sammlungen ausgewählten Gedichten Šalamuns interpretiert und mit seiner reistischen und anti-metaphorischen Poetik in Verbindung gesetzt.

3.2 Šalamuns Poetik der Mehrsprachigkeit im Gegensatz zu der slowenischen Tradition

Im Gegensatz zu Amelia Rosselli, die, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, programmatische Texte wie *Spazi Metrici* verfasst hat, hat Tomaž Šalamun nur lyrische Texte geschrieben. Aleš Debeljak, der nicht nur ein Freund Šalamuns war, sondern auch Forschungstexte über dessen Poesie verfasst hat, schreibt dazu:

Šalamun ist ein Dichter, ganz einfach. Er ist nicht Dichter und Romanautor, Dichter und Professor, Dichter und Essayist, Dichter und Kritiker! Nein: Šalamun ist ein Dichter, der sich einer einzigartigen Berufung unterworfen hat. [...] Er schreibt weder Autopoetiken noch Reflexionen, aber er ist konsequent in diesem Prinzip: Seine Berufung hat ihn unerbittlich auf das Gedicht und nur auf das Gedicht ausgerichtet. [Meine Übersetzung]¹³³

Šalamun war tatsächlich ein äußerst produktiver Dichter, der so ziemlich sein gesamtes Leben der Poesie widmete. Seine poetische Berufung drückt er im Gedicht *Beseda* („Wort“) wie folgt aus: „Beseda je edini temelj sveta. / Jaz sem njen služabnik in gospodar“¹³⁴. In Šalamuns nihilistischer Auffassung ersetzt das Wort die Figur Gottes: Das Wort wird zum primären Element der Welt, ähnlich dem „ἀρχή“ der klassischen griechischen Philosophie.

Folglich ist der Kern seiner Poetik die Sprache, die Šalamun außerhalb der „monolingual paradigm“ sieht, da er die Worte von jeder Einschränkungen befreien zu wollen scheint. So äußert sich der Dichter im Gedicht *Versailles* aus der Sammlung

¹³³ „Šalamun je pesnik in pika. Ni pesnik in prozaist, pesnik in profesor, pesnik in esejist, pesnik in kritik! Ne: Šalamun je pesnik, ki si ga je podredila enkratna poklicanost. [...] Ne piše avtopoetik in refleksij, pri tem načelu pa dosledno vztraja: poklicanost ga je neizprosno usmerila na pesem in zgolj pesem.“ Debeljak, Aleš: *Kultura, globalizacija in pesnik Tomaž Šalamun*. In: *Teorija in Praksa* 51 (2014). Sp. 328-338, hier: S. 334.

¹³⁴ „Das Wort ist das einzige Fundament der Welt./ Ich bin ihr Diener und Meister“ [Meine Übersetzung]. Šalamun: *Sokol*. S. 59.

Ambra (1995) folgendermaßen über Ländergrenzen: „Meje držav na zemljini skorji ne držijo nič/ bolj kot ledene rože na mojem oknu.“¹³⁵. Diese Versen können natürlich primär auf die Länder bezogen werden, in denen Šalamun aufgewachsen ist und deren offizielle Grenzen im zwanzigsten Jahrhundert mehrmals verschoben wurden, aber sie können auch im Hinblick auf die Sprachen jener Länder und somit auf Šalamuns Poesie gelesen werden, die „concentrated on the inherent potential of language“¹³⁶ ist. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint Šalamuns Mehrsprachigkeit eher als Konsequenz seiner Poetik als seiner häufigen Umzüge.

Der wirksamste Weg, die Mehrsprachigkeit in Šalamuns Gedichten zu deuten, ist, sie im Kontext seines gesamten Opus zu betrachten, statt die Analyse nur auf ein bestimmtes Werk zu begrenzen. Denn schon seit Anfang seiner Karriere – seit *Poker*, in dem bereits Französisch, Italienisch, Triestiner Dialekt, Englisch und Deutsch zu finden sind – hat der Dichter verschiedene Sprachen in seine Gedichte eingefügt. Seine Mehrsprachigkeit wurde sicherlich durch seine Erfahrungen außerhalb Sloweniens erweitert und demzufolge findet man ab der Sammlung *Amerika*, die 1972 publiziert wurde und schon durch ihren Titel auf die Rolle der amerikanischen Erfahrung darin hindeutet, noch mehr Sprachen in seinen Gedichten vor, vor allem das Englische. Dennoch konzentriert sich Šalamuns Mehrsprachigkeit nicht auf eine bestimmte Gedichtsammlung unter den über vierzig, die er verfasst und publiziert hat, und spielt in mehreren seiner Werke eine vergleichbar starke Rolle im Hinblick auf seine Poetik. Für die vorliegende Arbeit wurden aus diesem Grund Gedichte aus verschiedenen Sammlungen Šalamuns ausgewählt und werden mit Fokus auf ihre mehrsprachigen Aspekte und deren Rolle im Text unter Berücksichtigung der Poetik Šalamuns analysiert.

Ein interessanter Aspekt von Šalamuns Mehrsprachigkeit ist ihre Funktion im Hinblick auf die provokatorische Position, die Šalamun zur slowenischen dichterischen Tradition bezog. Als Prämisse für eine Analyse davon ist es wichtig, den engen Zusammenhang zwischen Sprache und nationaler Identität hervorzuheben, der in jener Tradition spielt: Sprache stellt eindeutig ein Schlüsselement dar, um die Identität einer Nation zu bilden und zu bestätigen; insbesondere spielt der Begriff der Muttersprache, der, wie im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit ausgeführt wurde,

¹³⁵ „Die Grenzen der Länder auf der Erdkruste bleiben ebenso wenig/ haften wie die Eisblumen an meinem Fenster“ [Meine Übersetzung]. Šalamun, Tomaž: *Ambra*. Ljubljana: 1995. S. 15.

¹³⁶ Debeljak: *The Hidden Handshake*. S. 51.

eng mit dem „monolingual paradigm“ verknüpft ist und demzufolge im Gegensatz zur Mehrsprachigkeit steht, eine entscheidende Rolle in der Definition und Identifikation einer Nation und ihres Volkes. In diesem Zusammenhang lässt sich die Literatur als ein grundlegendes Element der Bildung und Bekräftigung der nationalen Identität interpretieren, aber eben nur, wenn sie sich in der nationalen Sprache – der Muttersprache des*der Autors*in – ausdrückt. Dieser Diskurs nimmt eine besondere Bedeutung im Rahmen der slowenischen nationalen Identität in der Zeit vor der Unabhängigkeit Sloweniens von Jugoslawien im Jahr 1991 an. Denn das Verlangen nach Unabhängigkeit und allgemein das Thema der nationalen Identität werden im neunzehnten Jahrhundert besonders durch das Werk von France Prešeren, der als der größte slowenische Dichter gilt, zum Topos der slowenischen Literatur gemacht.¹³⁷

Šalamun strebt dagegen einen weltoffenen literarischen Dialog an; seine Poesie widmet sich primär dem Verlangen danach, Sprache allgemein zu ergründen und auszugestalten, was er durch die Verwendung anderer Sprachen auch verwirklicht, da seine sprachlichen Experimente sich nicht auf die slowenische Sprache begrenzen. So fühlt Šalamun sich frei und verspürt Sehnsucht nach einem Ort außerhalb seines Landes – beziehungsweise außerhalb der europäischen Denkweise seiner Zeit, die in Slowenien insbesondere auf die Idee der Nation konzentriert war.¹³⁸ So schreibt er in einem Gedicht aus der Sammlung *Balada za Metko Krašovec* (Ballade für Metka Krašovec) von 1981: „Tu sem./ Roke mi žarijo./ Moja usoda je Amerika“¹³⁹.

In diesem Kontext lässt sich demnach Šalamuns Mehrsprachigkeit unter anderem auch als eine symbolische und provokatorische Geste interpretieren, mit der der Dichter sich von der slowenischen Tradition distanziert. Šalamun verwendet in seinen Gedichten nicht nur fremde Sprachen, sondern insbesondere die englische Sprache, die vor allem angesichts der ideologischen und politischen Trennung seiner Zeit zwischen West und Ost eine noch größere Bedrohung für die slowenische Identität darstellte.

¹³⁷ Zum Thema der Rolle Prešerens als Nationaldichter siehe zum Beispiel: Juvan, Marko: *The Aesthetics and Politics of Belonging: National Poets between “Vernacularism” and “Cosmopolitanism”*. In: *Arcadia* 1 (2017). H. 52. Sp. 10-28.

¹³⁸ „In the context of contemporary Central and East Europe, the primary collective is still [...] more or less founded on national difference. [...] National identity, thus defined, is European invention.“ Debeljak: *The Hidden Handshake*. S. 31.

¹³⁹ „Ich bin hier./ Meine Hände glühen./ Mein Schicksal ist Amerika.“ [Meine Übersetzung]. Šalamun, Tomaž: *Balada za Metko Krašovec*. Ljubljana: 1981. S. 61.

Auch Šalamuns Verwendung des Triestiner Dialekts, der mehrmals in seinem Opus auftaucht, kann in diesem Licht betrachtet werden. Der Dichter hatte mit Sicherheit eine persönliche Verbindung zu Triest, da er unter anderem in Koper, die nur etwa zwanzig Kilometer davon entfernt liegt, aufwuchs. Triest nimmt im Jahr 1954 eine nicht abstreitbare Bedeutung für Slowen*innen ein, da in diesem Jahr die Grenze zwischen Italien und Jugoslawien gesetzt wurde, wie Aleš Debeljak in *The Hidden Handshake* ausdrücklich argumentiert:

[...] the city appeared as a glittering, seductive place, burgeoning with stores and shops that offered treasures unavailable at home. Trieste was the mythical embodiment of the West.¹⁴⁰

3.3 Das slowenische „Reismus“

Obwohl Šalamun durch die Neuerungen, die er in die traditionelle slowenische Lyrik einbrachte, und dadurch, dass er keiner literarischen Schule oder Gruppe angehörte, schnell als Dichter bekannt wurde, der sich einer klaren Klassifizierung entzieht, ist es für eine Interpretation seiner Werke dennoch äußerst wichtig, sein Leben und seinen künstlerischen Hintergrund zu berücksichtigen. Man darf vor allem nicht vergessen, dass er als Konzeptkünstler der Gruppe OHO begann, denn die slowenische Neue Avantgarde spielt eine entscheidende Rolle in Šalamuns Poetik und insbesondere – wie sich in dieser Arbeit zeigen wird – in seiner poetischen Mehrsprachigkeit.

In den 1960er Jahren zeigt sich in Slowenien eine neue avantgardistische Welle, die im Gegensatz zur ersten Welle in den 1920ern¹⁴¹ von den zeitgenössischen europäischen und nordamerikanischen (Neuen) Avantgarden inspiriert wurde.¹⁴² Ein Schlüsselbegriff der Neuen Avantgarde wurde vom Literaturhistoriker und Philosophen Taras Kermauner (1930–2008) in seinem 1968 erschienenen Buch *Na poti k ničū in*

¹⁴⁰ Debeljak: *The Hidden Handshake*. S. 59.

¹⁴¹ Die sogenannte historische Avantgarde wird in Slowenien von „a strong influence of Italian as well as Russian Futurism, Constructivism, Expressionism, Dadaism, and Zenitism“ geprägt. Toporišič, Tomaž: *The Slovene Historical Avant-garde and Europe in Crisis*. In: *Theatralia* 1 (2022). H. 25. Sp. 65-86, hier: S. 72.

¹⁴² Insgesamt hatten aber die Theorien von Martin Heidegger, die 1967 erstmals ins Slowenische übersetzt wurden (siehe: Heidegger, Martin: *Izbrane razprave*. Ljubljana 1967), den größten Einfluss auf diese Kunstrichtung, die Literatur, Kunst und Philosophie betraf. Vgl. Šuvaković, Miško: *Between New Sensibility and Transgression: Slovenian Alternative Artistic Practices – OHO and NSK*. In: *Primerjalna književnost* 3 (2020). H. 43. S. 68; Dović, Mirijan: „Reism“ in *Slovenian Neo-Avant-Garde Literature and Art*. In: *Realisms of the Avant-Garde*. Hg. v. David Ayers, Sascha Bru, u.a. Berlin, Boston: 2020. S. 530.

reči: *Porajanje reizma v povojni slovenski poeziji* („Auf dem Weg zum Nichts und zu den Dingen: das Aufkommen des Reismus in der slowenischen Nachkriegsdichtung“) identifiziert und gerade am Beispiel von Šalamuns erster Gedichtsammlung *Poker* erklärt. In diesem Zusammenhang findet sich der Name dieser neuen Avantgarde, der Begriff „Reismus“ (aus dem lateinischen „res“ ‚Ding‘; auf Slowenisch „reizem“).¹⁴³

Der Leitgedanke des slowenischen Reismus ist das Streben danach, die Rolle des Menschen zu dezentralisieren: „this period experienced an immanent critique of existentialism and the humanist understanding of a centred, consistent, and complete modern subject“¹⁴⁴. Der Mensch verliert seine zentrale Position in der Welt und wird schließlich zu einem Ding, das in einer Welt aus Dingen existiert:

Die Dinge [...] werden wieder zu dem, was sie waren, bevor sie von der Geschichte bedeckt und versklavt wurden. Das Reich des Menschen, das Zeitalter der menschlichen Herrschaft (Humanismus), ist zum Ende gekommen. Das Zeitalter der Dinge (Reismus) hat begonnen. [Meine Übersetzung]¹⁴⁵

Aus poetischer Sicht – und insbesondere in Šalamuns Werk – bedeutet Reismus, dass die Poesie sich nicht mehr um den Mensch, um seine Gefühle und seine Geschichte kümmert; so wird der Fokus in Šalamuns reistischer Dichtung stattdessen auf die Worte gelegt, und im weiteren Sinne auf die Sprache. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu bemerken, wie der Dichter mit dem materiellen Aspekt der Worte arbeitet oder, genauer gesagt, spielt: „Šalamun rejected poetic language in which metaphors are crucial as a device in generating poems“¹⁴⁶. Als Folge dieser Ablehnung von Metaphern schreibt der Dichter den Worten in seinen Gedichten keine metaphorische Bedeutung zu; die Worte stellen keine Brücke zwischen dem*der Leser*in und der hinter einer Metapher liegenden Bedeutung dar, sondern werden selbst zu den

¹⁴³ Das slowenische Reismus der Neuen Avantgarde nimmt eine andere Bedeutung im Vergleich zu dem 1929 in *Elementy teorij poznanja, logiki formalnej i metodologij nauk* (Elemente der Erkenntnistheorie, formalen Logik und Methodik der Wissenschaften) theorisierten philosophischen Reismus von Tadeusz Kotarbiński, wie Mirijan Dovič in „*Reism*“ in *Slovenian Neo-Avant-Garde Literature and Art* argumentiert. (Vgl. Dovič: „*Reism*“ in *Slovenian Neo-Avant-Garde Literature and Art*. S. 543).

¹⁴⁴ Šuvaković: *Between New Sensibility and Transgression: Slovenian Alternative Artistic Practices – OHO and NSK*. S. 68.

¹⁴⁵ „Reči (Svet) ne bojo zaudarjale več. Postale bojo, kar so bile, preden jih je prekrila in zaslužnila Zgodovina. Človekovo kraljestvo, doba človekovega vladanja (human-izem) se je končala. Začela se je doba Reči (res-izem).“ Kermauner, Taras: *Na poti k niču in reči. Porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*. Maribor: 1968. S. 64.

¹⁴⁶ Đurić, Dubravka: *Early Tomaž Šalamun and American Experimental Poetry*. In: *Primerjalna književnost* 3 (2019). H. 42. S. 145.

Hauptfiguren von Šalamuns poetischem Spiel, das auf eine direkte Erfahrung statt auf eine Suche nach Sinn abzielt. So schreibt zum Beispiel Taras Kermauner über Šalamuns Beziehung zum Sinn von Worten und seines Spielens mit Sprache:

Der jahrtausendelange Umgang mit der Natur und mit den Dingen, was wir Menschen selbst als Arbeit, als rationales menschliches Handeln, als Praxis (mit Maß in uns selbst) proklamieren, all das ist nur ein kindisches Werfen von bunten Kieselsteinen, ein Würfelspiel eines Affen, ein blindes Experiment, ein Glücksspiel, bei dem das Gewinnen völlig zufällig ist und keine Bedeutung außerhalb des Spiels selbst hat. Das Streben des Menschen nach Sinn ist von vornherein hoffnungslos. Und dieses blinde, hoffnungslose Manöver, dieses Spiel der menschlichen Existenz, nennt Šalamun *Poker*.¹⁴⁷ [Meine Übersetzung]

Ein guter Ausdruck von Šalamuns Reismus und folgenden anti-metaphorischen Gedanken findet sich im fünften Teil seines Gedichtzyklus *Stvari* („Dinge“) aus *Poker*: „neogovorna so drevesa dokler rasejo / in kaj naj beseda z njo počne / ne rabi je sonce pri svojem zahajanju / ne nebo ki je samo modro in nič drugega“¹⁴⁸, V. 10-14. Zusätzlich ist es interessant anzumerken, dass sich in Michael Biggins' englischen Übersetzung von *Stvari V* vier zusätzliche Verse finden, die dieses Konzept von Šalamuns Poetik weiter ausführen: „In the beginning there was transparency/ a world of things and true language/ words were things/ things were words“¹⁴⁹.

Auch Šalamuns Mehrsprachigkeit muss folglich im Kontext der slowenischen reistischen Bewegung interpretiert werden. Denn die fremden Sprachen in seinen Gedichten fungieren als ungefilterte Objekte, die dem*der Leser*in direkt, ohne Umwege über Metaphern oder ähnliche rhetorische Figuren, vorgestellt werden. Wohl aus diesem Grund stellt Šalamun die Fremdsprachen in seinen Gedichten durch klaren Sprachwechsel von einem Vers auf den nächsten heraus; Jede Sprache besteht

¹⁴⁷ „Večtisočletno ukvarjanje z naturo in s predmeti, ki ga ljudje sami razglašamo za Delo, za Smotrno človeško Akcijo, za Prakso (z merilom v sami sebi), vse to je le otroško premetavanje barvastih kamenčkov, opičje zlaganje kock, slepo poskušanje, igra na srečo, v kateri je zmaga popolnoma naključna in nima zunaj same igre nobenega pomena. Človekovo podenje za Smislom je brezupno že vnaprej. In ta slepi brezupni manever, to igro človeške eksistence imenuje Šalamun *poker*.“ Kermauner: *Na poti*. S. 66.

¹⁴⁸ „Bäume sind nicht verantwortlich, während sie wachsen/ und was soll das Wort damit tun/ die Sonne braucht es nicht zum Untergehen/ und der Himmel auch nicht, der nur blau und nichts anderes ist“ [Meine Übersetzung]. Šalamun, Tomaž: *Poker*. Ljubljana: 2000. S. 57.

¹⁴⁹ Šalamun, Tomaž: *The Four Questions of Melancholy*. S. 25. Leider wird nicht in dem Buch explizit gemacht, ob diese Verse von Šalamun oder von dem Übersetzer eingefügt werden.

getrennt von den anderen, wie auch die anderen ‚Objekte‘ seiner Poesie ohne Hierarchie nebeneinander existieren. Wie sich im Folgenden zeigen wird, sind die fremden Sprachen bei Šalamuns außerdem oft in Form von Zitaten implementiert, sowohl explizit gemachte Zitate als auch implizite. Auch dadurch werden die Worte vergegenständlicht, indem sie unverändert einem Text entnommen und in einen anderen eingeordnet werden.

Darüber hinaus ist Šalamuns Entscheidung, die fremdsprachlichen Anteile seiner Gedichte nicht zu übersetzen, auch im großen Zusammenhang mit der Beziehung zwischen seiner Poesie und der Bedeutung sinnvoll: Šalamuns Verse haben kein Interesse daran, ‚verstanden‘ zu werden – sie überschreiten die Aufgabe von Worten, zu bedeuten, und stellen dem*der Leser*in stattdessen eine rein ästhetische Erfahrung vor, die der Entdeckungsreise des Dichters durch die Möglichkeiten der poetischen Sprache entspricht. Šalamuns Poesie zielt nämlich darauf ab, die Sprache frei von konventionellen Formen und Sprachregistern zu ergründen, um etwas Neues zu schaffen, statt einen realitätsbezogenen Kontext abzubilden.

3.4 *Gobice I*

Eine Studie über Šalamuns Poesie wäre unvollständig, ohne einen Blick auf sein erstes Werk *Poker*. Obwohl sie publiziert wurde, als der Dichter gerademal fünfundzwanzig Jahre alt war, weist die Gedichtsammlung bereits prägende Merkmale seiner Poetik auf, darunter Šalamuns Mehrsprachigkeit. Repräsentativ ist in dieser Hinsicht der Gedichtzyklus mit dem Titel *Gobice* („Kleine Pilze“), der aus sechs Teilen besteht. Denn in *Gobice* zeigt sich Šalamuns typische spielerische Stimmung, die oft in Form von Sprachspielen ausgedrückt wird: Jeder Teil des Zyklus bezieht Elemente ein, die mit einer Art kindlichem Schwung mit Sprache spielen, etwa die Onomatopöie „fiuuuu“¹⁵⁰ (V. 5, 11) im zweiten Teil, die das Reinformen der kleinen Pilze in Suppe darstellt, oder der Buchstabe „P“, der die Hauptfigur des vierten Teils ist („Brez tebe črka P gre k vragu svet/ paradajz pasma politika/ ali ste že videli papagaja brez črle P/ ali pa pipico pokaditi Pennsylvania“¹⁵¹, V. 1-4).

¹⁵⁰ Šalamun: *Poker*. S. 42.

¹⁵¹ „Ohne dich, Buchstabe P, geht die Welt zum Teufel / Paradies, Züchtung [auf Slow. pasma], Politik / hast du jemals einen Papagei ohne den Buchstaben P gesehen / oder eine Pfeife, rauchen [auf Slow. pokaditi], Pennsylvania“ [Meine Übersetzung]. Edb., S. 45.

Im Hinblick auf Mehrsprachigkeit ist wichtig, dass der Zyklus *Gobice* fünf Verse auf Französisch, einen Vers auf Italienisch und zwei englische Verse des Gedichts *The Hippopotamus* von T.S. Eliot enthält, die in ihrer Originalsprache zitiert werden. Diese mehrsprachigen Elemente finden sich vor allem im ersten und letzten Teil des Zyklus; In der vorliegenden Arbeit wird als Beispiel der erste Teil genommen.

Das Gedicht fängt mit dem Refrain an, der sich im gesamten Text dreimal – am Anfang, in der Mitte und am Ende – wiederholt und dem ganzen Zyklus einen mit einem Marsch vergleichbaren Rhythmus gibt: „Bila je blazna vročina / to moram namreč povedati“¹⁵². Das Szenario scheint dem Refrain entsprechend sommerlich: Der Dichter beschreibt eine Wallfahrt, an der „pobožni“ (V. 4, Gläubige) und nicht „podožni“ teilnehmen, wahrscheinlich in Assisi, da Franz von Assisi später im Gedicht erwähnt wird. Das Ereignis wird von Šalamun mit Sarkasmus und Abstand beschrieben: Die Pilger*innen – darunter das lyrische Ich – bewegen sich wie eine Herde („Hodimo v čredi kot govedo“¹⁵³, V. 3) – eine Gruppe, die ohne unabhängiges Denken hergeht, beziehungsweise jemandem folgt, ohne zu wissen, was das Ziel der religiösen Reise ist. Der Vergleich wird fortgesetzt im sechzehnten Vers, wo Franz von Assisi erscheint: „izstopi iz konzerve Simmenthal in zapre pokrov“¹⁵⁴. Die Dose Rindfleisch, aus der Franz steigt, stellt die Herde dar, diesmal in Form einer leblosen und ununterscheidbaren Gesamtheit. Interessant ist auch, dass Šalamun speziell die italienische Marke Simmenthal, die damals ein sehr bekanntes Lebensmittel war, erwähnt; damit bringt er nicht nur einen sehr spezifischen Gegenstand in das Gedicht ein, sondern bezieht auch ein Symbol des Konsumismus in den Diskurs ein. Šalamuns Kritik an Herdendenken scheint somit nicht nur an eine religiöse Tradition gerichtet, sondern an konformistisches Denken allgemein.

Die zwei Verse auf Französisch (V. 7, 14) und der eine Vers auf Italienisch (V. 17) verstärken den ironischen Ton des Gedichts. Sie können als eine Art Kommentar, der entweder aus der vermutlich internationalen Gruppe der Pilger*innen oder vom lyrischen Ich kommt, interpretiert werden. Der erste französische Vers („On pourrait bien y mettre un taxi“) steht in ironischem Kontrast mit der Kutsche des dreizehnten Verses („Sine se pa pelje v kočiji za dvesto lir“¹⁵⁵: Statt des schon damals weit

¹⁵² „Es war wahnsinnig heiß / Ich muss das sagen“ [Meine Übersetzung]. Siehe S. 74 der vorliegenden Arbeit.

¹⁵³ „Wir wandern wie Vieh in einer Herde“ [Meine Übersetzung].

¹⁵⁴ „er steigt aus der Simmenthal Dose aus und schließt den Deckel“ [Meine Übersetzung].

¹⁵⁵ „Sine reitet in einer Kutsche für zweihundert Lire“ [Meine Übersetzung].

verbreiteten Taxis bietet die Wallfahrt die Verwendung einer obsoleten Kutsche an, was im zweiten französischen Vers des Gedichts („C'est quand même drôle tout ça“, V. 14) als lustig bezeichnet wird. Der italienische Vers ist hingegen ein Attribut des Heiligen Franz von Assisi, fast wie ein Epitheton („poverello coi suoi occhi ingenui“, V. 17). Die Tatsache, dass Franz' Augen als „ingenui“ (naiv) bezeichnet werden, verstärkt die Deutung, nach der das Objekt von Šalamuns Kritik die „Herde“ und nicht die Religion ist.

3.5 Jaz

Das Gedicht *Jaz* („Ich“) wurde 1972 im Gedichtband *Amerika* publiziert und, obwohl es nicht das einzige mehrsprachige Gedicht der Sammlung ist, bezieht es im Vergleich zu den anderen die meisten Sprachen ein, nämlich Slowenisch, Englisch, Italienisch und Französisch. Die letzte taucht nur einmal („détériorer“, V. 29) im Gedicht auf, während die anderen zwei Fremdsprachen sich in mehreren Versen mit dem Slowenischen abwechseln.

Wie der Titel des Gedichts anzeigt, ist dieses Gedicht autobiographisch angelegt. Schon von den ersten Versen an lässt sich dabei der ironisch-größwahnsinnige Ton erkennen, der Šalamuns Opus stark prägt und den man vor allem in seinen autobiographischen Gedichten finden kann.¹⁵⁶ Šalamun, „der gerne und oft von seinem Leben erzählte und es mythologisierte“¹⁵⁷, stellt sich in *Jaz* zuerst als eine historische Trennungslinie zwischen den zwei von ihm identifizierten Ären von Ljubljana – die Ära „predpotopna“ (ante-diluvianisch) und die darauffolgende Ära „po Šalamunu“ (post-Šalamun) – vor, und bittet den*die Leser*in schon im dritten Vers darum, diese übertriebene Behauptung zu verzeihen.¹⁵⁸ Mit diesen Versen hebt der Dichter, der sich insgesamt als untrennbar vom lyrischen Ich vorstellt, das bewusst

¹⁵⁶ Er schreibt zum Beispiel in dem Gedicht *History*: „Tomaž Šalamun je pošast./ Tomaž Šalamun je drveča krogla v zraku./ Nihče ne ve za njeno orbito./ Leži v polmraku, plava v polmraku./ Ljudje in jaz jo gledamo, začudeni,/ upamo dobro, morda je zvezda repatica“ (Tomaž Šalamun ist ein Ungeheuer. Tomaž Šalamun ist eine Kugel, die durch die Luft rast. Keiner weiß etwas über seinen Orbit. Er liegt in der Dämmerung, er schwebt in der Dämmerung. Die Leute und ich schauen ihn erstaunt an, wir wünschen ihm alles Gute, vielleicht ist er ein Komet.) [Meine Übersetzung]. Šalamun, Tomaž: *Arena* Koper: 1973. S. 94.

¹⁵⁷ „[...] ki je rad in pogosto pripovedoval svoje življenje in ga sproti mitologiziral [...]“. [Meine Übersetzung]. Debeljak, Aleš: *Kultura, globalizacija in pesnik Tomaž Šalamun*. In: *Teorija in Praksa* (2014). H. 51. S. 333.

¹⁵⁸ „ich bitte euch,/ die erste Strophe sofort zu verzeihen“, im Original: „takoj prosim,/ da mi odpustite prvi verz“. [Meine Übersetzung]. Siehe S. 75 der vorliegenden Arbeit.

Sein dessen hervor, dass er mit seinem Werk die slowenische Poesie für immer verändert hat.

Im vierten Vers öffnet sich darüber hinaus eine schauspielerische Dimension im Gedicht,¹⁵⁹ da Šalamun an dieser Stelle in einer Liste die ‚Figuren‘ (wichtigsten Wörter) des Gedichts vorstellt, als würden diese physisch wie Schauspieler auf einer Bühne stehen und jedes Mal einen Schritt nach vorn machen, wenn sie gelesen werden: „Nastopala bo domovina, ženske, kruh vseh vrst in jezikov, / french dreams, državne nagrade in agave“¹⁶⁰. In der Liste, die im Einklang mit den reistischen Theorien das Konkrete und das Abstrakte nebeneinanderstellt, findet sich der erste englische Ausdruck, der sich aber interessanterweise auf „*french* dreams [Herv. FRM]“ bezieht und auf den direkt der Kontrast mit den „*nationalen* Auszeichnungen [Herv. FRM]“ folgt. Ein ähnliches Kontrastspiel mit Sprachen und Nationalität taucht im nächsten Vers auf, in dem der Name des slowenischen Kunstkritikers und Historikers Zoran Kržišnik in einem Vers auf Englisch („*Might even Zoran Kržišnik come on the scene*“) eingefügt wird, sodass in einer Art Rollentausch die slowenische Sprache im Personennamen als die fremde Sprache dieses Verses wirkt.

Des Weiteren weist *Jaz* zahlreiche Hinweise auf die Sphäre der Künste auf, fast alle in Form von Eigennamen: der bereits erwähnte Zoran Kržišnik, Avgust Andrej Bucik (Maler, V. 8), *Rihard Jakopič* (Maler, V. 9), Izidor Cankar (Kunsthistoriker, V. 13), Pino Pascali (Künstler, V. 53) und Jagoda Buić (Künstlerin, V. 45). Da das Gedicht autobiographisch ist, scheint es, als würde Šalamun in diesen Versen versuchen, seinen Platz in der slowenischen visuellen Kunstwelt zu finden – für Šalamun sind Poesie und visuelle Kunst Teil der gleichen Welt, nämlich einer Welt, in der Wörter, Ideen, Bilder und Eigennamen— alle Gegenstände sind, in Übereinstimmung mit den Theorien des slowenischen „reizem“.

Zusätzlich zu den Eigennamen von Personen werden in *Jaz* auch mehrere Orte in verschiedenen Ländern genannt, darunter sowohl Städte (Ljubljana, Danzig, Krakau, Rom, Split) als auch spezifischere Orte (Second Avenue, Third Avenue¹⁶¹, Ivo¹⁶²,

¹⁵⁹ Interessanterweise hat „Jaz“ 2011 ein Theaterstück von dem kroatischen Regisseur Ivica Buljan inspiriert, das nach dem ersten Vers des Gedichts betitelt wurde („Jaz, po katerem se lahko imenuje Ljubljana“).

¹⁶⁰ „[auf der Bühne] werden spielen Heimat, Frauen, Brot aller Art und Sprachen, / french dreams, nationale Auszeichnungen und Agaven“ [Meine Übersetzung].

¹⁶¹ Straßen in New York.

¹⁶² Ein Restaurant in Trastevere, Rom.

Stazione Termini¹⁶³, San Domenico¹⁶⁴). Interessanterweise werden die Orte, die in denjenigen Ländern liegen, die den im Gedicht verwendeten Fremdsprachen entsprechen, von Šalamun nicht in den entsprechenden fremdsprachlichen Versen genannt. Der*die Leser*in wird demzufolge von dem Dichter auf verschiedene Weise auf Reisen mitgenommen – einerseits durch die Verwendung von Fremdsprachen, andererseits durch die Nennung von Orten –, die zwischen verschiedenen Ländern und Sprachen springen und folglich eine starke Dynamik aufweisen. Aus alledem lässt sich schließen, dass ein Teil von Šalamuns mehrsprachigem, viel reisendem „Ich“ des Titels nicht nur durch die Verwendung von Fremdsprachen, sondern auch durch die Nennung von Namen – Personen und von Orten – profiliert wird.

Šalamuns Verwendung von Namen, die in mehreren Gedichten außer *Jaz* vorhanden ist, ist ein gutes Beispiel seiner „anti-metaphorischen“ Ansicht in Bezug auf die poetische Sprache. Denn Eigennamen sind Wörter, die einer so präzisen Bezugnahme entsprechen, dass sie als das sprachliche Element, was sich am weitesten von der Metapher entfernt befindet, interpretiert werden können.

In den letzten Versen des Gedichts deutet Šalamun aber nicht nur seine mehrsprachig-transnationale, sondern auch seine slowenische Identität an, und damit vermutlich auch die Ansichten der slowenischen Literaturkritiker bezüglich seines Internationalismus. Im zweiundsechzigsten Vers berichtet er davon, dass er „obupen Italijan“ (unglückseliger Italiener) genannt würde, wahrscheinlich von Tomaž Brejc¹⁶⁵, der einige Zeilen zuvor erwähnt wird. Einige Verse später erklärt der Dichter darüber hinaus, dass er ein „renegat“ (Abtrünniger) sei, seit er eine „Social Security Number“ – auf Englisch, da sich dies auf seine Erfahrung in New York bezieht – hat. Wichtig zu bedenken ist in diesem Zusammenhang auch der Titel der Sammlung, zu der das Gedicht *Jaz* gehört: *Amerika* – ein Thema, das sowohl *Jaz* als auch die ganze Sammlung durchzieht.

Der selbstironische Ton, der *Jaz* öffnet, schließt auch das Gedicht. Aber im Gegensatz zu den ersten Versen scheint Šalamuns Selbstironie am Ende des Gedichts seine Rolle als Dichter zu untertreiben statt sie wie am Anfang zu übertreiben: „Največji slovanski pesnik. Right.“ (Der größte slawische Dichter. Right. [Meine Übersetzung]).

¹⁶³ Der Hauptbahnhof von Rom.

¹⁶⁴ Hotel in Taormina.

¹⁶⁵ Slowenischer Kunsthistoriker und Literaturkritiker (1946-)

Der Dichter entscheidet, ein englisches Wort, das im Kontrast mit „*slovanski pesnik* [Herv. FRM]“ steht, als Schlusswort des Gedichts zu verwenden, da dieser englische Ausdruck wohl am besten die Ironie resümiert, die sich nicht so kurz und direkt durch ein gleichbedeutendes slowenisches Wort ausdrücken ließe.

3.6 *Nerode*

Nerode (die Ungeschickte) findet sich in der 1979 veröffentlichten Gedichtsammlung *Po sledeh divjadi* (auf den Spuren des Wilds). In diesem Gedicht, das metaliterarische Überlegungen über das Dichten und die Macht der Sprache enthält, finden sich zwei Verse auf Englisch, einer in der Mitte des Texts und einer am Ende.

Auch in diesem Gedicht kann man wie in *Jaz* schon vom ersten Vers an Šalamuns Ironie und spielerischen Ton erkennen: „ženska joka kot zmaj, ker sem pesnik“¹⁶⁶. Die Ironie wird aber in *Nerode* von einer Reihe makabrer Bilder begleitet: Mehrere Versen – fünf innerhalb der insgesamt zweiundzwanzig, aus denen das Gedicht besteht – weisen direkt auf den Tod hin. Der erste Hinweis knüpft eine Verbindung zwischen Dichtern und dem Tod: Dichter werden von der Poesie beherrscht und nicht andersrum, wobei die Poesie außerdem der Handlanger („lakaj“, V. 2) eines unbekanntem Gottes („neznanega božanstva“, V.3) ist, der wie am Fließband („po tekočem / traku“, V. 3-4) tötet. Das Verb „ubiti“ (töten), überall außer im dritten Vers in seiner Reflexivform „ubiti se“ (sich töten), tritt dabei vor allem am Anfang des Verses auf.¹⁶⁷

Darüber hinaus steht in diesem Gedicht ein Bild der (De)Montagelinie neben anderen Bildern, die Šalamun sich aus der technischen Fachsprache leiht, zum Beispiel „s svojim intrumentarijem“ (mit meinen Geräten) V. 8, „kričca“ (Klappen) V. 9, „elektriko“ (Elektriker) V. 14. Die Poesie selbst wird vom Dichter am Anfang des Gedichts als „sveti stroj“ (heilige Maschine, V.2) definiert. Die Arbeit des*der Dichters*in wird von Šalamun mit Arten von Handarbeit verglichen, auch in Bezug auf die Gefahren dieser Arbeit: Wie die Arbeiter versehentlich sterben können, wenn sie zum Beispiel unachtsam auf die Lichtmaste klettern, um die elektrische Anlage zusammenzubauen (Verse 13-14), bringen sich Dichter*innen „večkrat“ (oft) um, wenn sie die Macht des

¹⁶⁶ „Die Frau weint wie ein Schlosshund, weil ich ein Dichter bin“ [Meine Übersetzung]. Siehe S. 78 der vorliegenden Arbeit.

¹⁶⁷ Siehe Verse 13, 15, 16 und 21.

Wortes unterschätzen (Verse 14-15). In Übereinstimmung mit Šalamuns humoristischem Stil wird dieses Konzept aber in den letzten Versen mit einem ironischen Bild versehen, das auf einem Wortspiel basiert: Auch Fußgänger*innen können Opfer eines Unfalls sein, wenn sie sich nicht mit der Zweideutigkeit des Wortes „zebra“ (V. 22) auseinandersetzen, da das Wort auf Slowenisch sowohl das Tier als auch einen Zebrastreifen bezeichnet.

Das erste mehrsprachige Element des Gedichts taucht im zehnten Vers auf: „Leti, leti naprej, sveti / objekt, that’s not me, jaz berem / Delo in pijem kavo z delavci v modrih / kombinezonih.“¹⁶⁸. Mit den Worten „that’s not me“ drückt das lyrische Ich, das wie in *Jaz* mit Šalamun übereinzustimmen scheint, ein Gefühl der Andersartigkeit aus. Der Dichter scheint sich hier von der Poesie zu distanzieren – wobei es zunächst so scheint, als distanziere er sich nur von der Art von Poesie, die er im selben Vers als „sveti objekt“ („heilige Objekt“), was wiederum an die „sveti stroj“ (heilige Maschine) in V. 2 anklängt. Aber durch die folgenden Verse lässt sich vermuten, dass Šalamun von der Poesie als Ganzes Abstand nimmt, da er beschreibt, wie er „Delo“¹⁶⁹ (V. 11) liest, während er Kaffee mit Arbeitern mit den blauen Arbeitsanzügen trinkt. Man könnte die englischen Worte auch als eine andere Stimme interpretieren. Interessant – und zusammenhängend mit dem verfremdenden Thema – ist auch der Kontrast zwischen der englischen Sprache und „Delo“: keine generische, weltbekannte Zeitung, sondern eine slowenische, die außerhalb Sloweniens wohl kaum jemand kennt.

Der zweite englische Vers in diesem Gedicht ist ein Zitat, das von dem Dichter nicht ausdrücklich als solches gekennzeichnet wird und unübersetzt in den Text eingefügt wird. Insgesamt kann dieses Zitat als der Kerngedanke des Gedichts gedeutet werden: Es ist in einen Abschnitt des Gedichts eingefügt, der sich mit der Macht des Wortes beschäftigt, welche lauten „Pesniki se večkrat / ubijejo. Na en list načečkajo / ubila me je premočna beseda, my / vocabulary did this to me.“ (Dichter bringen sich oft um. Auf einem Zettel sie kritzeln mich tötete das zu starke Wort, my vocabulary did this to me.). Zunächst ist es wichtig, sich anzuschauen, wie das englische Zitat in koordiniertem Verhältnis mit dem vorgehenden Satz steht, da beide sich durch ein Komma getrennt in einer Art impliziten Anführungsstrichen befinden. Die Tatsache, dass die zwei Sätze in zwei verschiedenen Sprachen geschrieben sind und das gleiche Konzept – die

¹⁶⁸ „Flieg, flieg weiter, heiliges / Objekt, that’s not me, ich lese / Delo und trinke Kaffee mit Arbeitern in blauen / Overalls.“ [Meine Übersetzung].

¹⁶⁹ Slowenische Zeitung, die heute immer noch aktiv ist.

Todesursache des Dichters – mitteilen, lässt es so scheinen, als würde der eine Satz den jeweils anderen erklären bzw. übersetzen. Darüber hinaus ist es wichtig anzumerken, dass Šalamun in diesen Versen über „pesniki“ schreibt, als sei er nicht Teil davon: „that’s not me“.

Der Satz „my vocabulary did this to me“ zitiert die (angeblichen) letzten Worte des amerikanischen Dichters Jack Spicer, der 1965 nach einem von Alkohol verursachten Leberkoma im Alter von gerade einmal vierzig Jahren starb. Spicer soll diese Worte, die er an seinen Freund und späteren Herausgeber seiner Werke Robin Blaser gerichtet haben soll, gesprochen haben, als er in seinem Krankenhausbett lag.¹⁷⁰ Spicer, der genauso wie der Šalamun ein Outsider und Provokateur¹⁷¹ war, stellt einen wichtigen Einfluss in der Poesie des slowenischen Dichters dar, insbesondere in Bezug auf das Thema von *Nerode*. Denn ein wichtiger Fokus von Spicers Lyrik war die Sprache, sodass er als ein Vorläufer der US-amerikanischen ‚Language Poetry‘ der siebziger Jahre gesehen werden kann. Ein gutes Beispiel dafür ist Spicers letzte Gedichtsammlung mit dem emblematischen Titel *Language* (1963-1965), in der Spicer, der neben seinem dichterischen Werk auch Sprachwissenschaftler war, linguistische Bestandteile – zum Beispiel Morpheme und Phoneme – in Versform thematisiert.

Spicers Zitat in *Nerode* ist aber vor allem in der Hinsicht interessant, dass es zwar aus den (angeblichen) Worten des Dichters besteht, aber gerade nicht aus Worten, die er geschrieben hat, sondern aus Gesprochenem. Demzufolge ‚versteckt‘ Šalamun in einer Art von Spiel mit dem*der Leser*in das Zitat auf zwei Arten: es ist im Text nicht als Zitat gekennzeichnet und ist in keinem Gedicht des Dichters, den er zitiert, zu finden. Folglich stellt der Satz auch sein Dasein als mehrsprachiges Element in Šalamuns Gedicht in doppeltem Sinne dar: Die Kenntnis der englischen Sprache garantiert nämlich nur den Zugang zu einer von zwei Verständnisebenen und man benötigt darüber hinaus noch die Kenntnis vom Werk und bekannten Worten des zitierten Autors, um die tiefere Ebene zu erreichen.

¹⁷⁰ Die Anekdote wird von Robin Blaser in *The Practice of Outside* erzählt (Blaser, Robert; Nichols, Miriam: *The Fire: Collected Essays of Robin Blaser*. Berkeley: 2006. S. 162-163).

¹⁷¹ Man denke zum Beispiel daran, dass er keinen Urheberrecht für sein Werk haben wollte, da er meinte, seine Gedichte seien ihm von ‚Martians‘ diktiert. Vgl. Spicer, Jack: *Vancouver Lecture 1 – Dictation and "A Textbook of Poetry*. In: Spicer, Jack: *The house that Jack built: the collected lectures of Jack Spicer*. Middletown, Connecticut: 1998. Sp. 1-48.

3.7 *Riva*

In der im Jahre 1995 veröffentlichte Sammlung mit dem Titel *Ambra* wurde das mehrsprachige Gedicht *Riva* veröffentlicht. Dass *Riva* ein mehrsprachiges Gedicht ist, kann man bereits am Titel erkennen, da Šalamun das italienische Wort für „Ufer“ statt des slowenischen Wortes „obala“ verwendet hat. Das Gedicht, das aus neunundsechzig Versen besteht, ist größtenteils auf Slowenisch verfasst, aber enthält mehrere Versen in anderen Sprachen, nämlich Italienisch bzw. Triestiner Dialekt, was an verschiedenen Stellen auftaucht, und Englisch, was in zwei aufeinanderfolgenden Terzinen vorherrscht.

Riva ist ein sehr bildliches Gedicht, das realistische Erinnerungen und surrealistische Bilder nebeneinanderstellt und damit eine träumerische und evokative Stimmung erzeugt; entfernte Orte und Sprachen koexistieren und schaffen ein Gesamtbild, das einen Einblick in Šalamuns persönliches Universum bietet. Alle besagten Elemente scheinen in *Riva* gleichzeitig zu bestehen, was durch das Aneinanderreihen von kurzen Sätzen, die keine chronologische Folgerichtigkeit haben, bewirkt wird. Dabei wechseln sich gegenwärtige Bilder und Bilder der Vergangenheit durch den Wechsel der Zeitformen der Verben ab.

Der Kontext, in dem das Gedicht – insbesondere am Anfang des Textes – Gestalt annimmt, ist eine maritime Atmosphäre, die die Umgebung am Meer um die Grenze zwischen Italien und Slowenien widerzuspiegeln scheint – ein Ort, der Šalamun heimisch gewesen sein muss, da er in Koper aufwuchs. In den ersten Versen des Gedichts finden sich schon mehrere Hinweise auf das Meer, die zusammen surrealistische Bilder schaffen, welche sich in eine alltägliche Szene integrieren:

Ribiške mreže visijo iz ust velikanov, / tvoje oči, flamingo in prsati sivi bok. /
Žerjavi ropajo parnike. Po stopnicah navzgor: / „V kabiine!“ Kravam visijo noge
kot odlomljeni / zobje glavnika. Iskre bruhajo. Natararji / zatikajo diamante za
prte¹⁷²

Analog zu *Jaz*, in dem viele Namen eine „anti-metaphorische“ Rolle spielen, wird auf das Meer in *Riva* auch mithilfe von Ortsnamen verwiesen, nämlich durch Erwähnung

¹⁷² „Fischernetze hängen aus den Mäulern von Riesen,/ deine Augen, der Flamingo und vollbusigen grauen Flanken./ Kräne rauben Dampfschiffe aus. Die Treppe hinauf:/ "In die Kabiine!" Die Beine der Kühe baumeln wie abgebrochene/ Zähne eines Kamms. Die Funken sprühen. Kellner/ Diamantene Tischtuchjammer“ [Meine Übersetzung]. Siehe S. 79 der vorliegenden Arbeit.

verschiedener Küstenstädte, zum Beispiel „na Hvaru“ (in Hvar, V. 6), „na Kreti“ (auf Kreta, V. 16) und „v Janitju“ (auf Janitzio, V. 63). Der*die Leser*in wird so durch das Gedicht geleitet, als wäre er*sie an Bord eines Schiffes, was auch von dem Ruf „in die Kabiine!“ im vierten Vers angedeutet werden könnte sowie von weiteren Hinweisen auf Boote: „na splavih“ (auf Flößen, V. 26); auf Triestiner Dialekt „voga“ (Rudern, V. 34); „kaič“ (kleines Boot mit zwei Rudern, V. 36).

Im ersten Teil des Gedichts (V. 1-19) ruft der Dichter sich Momente ins Gedächtnis, die mit Reisen und Freunden – diese werden sogar mit Eigennamen von realen Bekannten Šalamuns bezeichnet – zusammenhängen scheinen:

Dikan je prišel/ do Vere. Jaz pa iztrgal Branku sestro. Leta/ pozneje, ko sva kadila Kent. „Kdaj boš / diplomiral. Po diplomi grem okrog sveta.¹⁷³ (VV. 8-11); Na Kreti dobi tvoja koža mehurje, na ogromnih/ sivih kamnih, še toplih v decembru.¹⁷⁴ (VV. 16-17).

Obwohl sich schon am Anfang zwischen den Erinnerungen Verse finden, die surrealistische Elemente enthalten, ist der Text in seinem ersten Teil im Vergleich zu seiner weiteren Entwicklung sehr geradlinig und teilweise fast erzählend. In späteren Versen wird das Gedicht evokativer, die Sätze werden kürzer und nehmen einen hermetischen Charakter an.

Was aber im gesamten Gedicht konstant bleibt, ist das Vorhandensein eines nicht namentlich genannten Adressaten, an und mit dem*der das lyrische Ich spricht und der*die nur durch Pronomina der zweiten Person Singular bezeichnet wird. In diesem dialogischen Kontext stellen die Verse in Triestiner Dialekt, obwohl sie nicht in Anführungszeichen stehen, scheinbar gesprochene Sprache dar, mit großer Wahrscheinlichkeit die Sprache des „du“, der*die dem lyrischen Ich antwortet. Die Interpretation der drei Paare von Versen in Dialekt als Gesprochenes einer einzelnen Stimme, die sich an das lyrische Ich wendet, beruht darauf, dass diese Verse einerseits auch in der zweiten Person Singular geschrieben sind und andererseits durch die Verwendung der fremden Sprache als getrennt vom slowenischen Haupttext erscheinen. Zusätzlich enthalten diese Verse Eigenarten, die typisch für die

¹⁷³ „Dikan kam/ zu Vera. Ich habe Brankos Schwester geschnappt. Jahre/ später, als wir Kent rauchten. Wann wirst/ du abschließen? Nach dem Studienabschluss reise ich um die Welt.“ [Meine Übersetzung].

¹⁷⁴ „Auf Kreta füllt sich deine Haut mit Blasen, auf den riesigen/ grauen Steinen, noch warm im Dezember.“ [Meine Übersetzung].

gesprochene Sprache sind, zum Beispiel die Interjektion „dai“ (VV. 42-43) oder die Wiederholung eines Satzes („anche te ga/ crollá tutta tua roba sporca. Mi? Chi te ga/ crollá?“, VV. 21-23; „te ghe diria,/ si, che te diria“, VV. 65-66), außer dass Dialekte generell vor allem eine gesprochene und kaum geschriebene Art von Sprache sind.

Šalamuns Verwendung des Triestiner Dialekts macht die Mehrsprachigkeit des Gedichts *Riva* besonders interessant. Denn damit knüpft der Dichter eine Verbindung zu seiner Heimat, dem zweisprachigen Gebiet um die italienisch-slowenische Grenze, und fügt so eine autobiographische Komponente in das Gedicht ein. Dies ist aus dem Grund bemerkenswert, dass die im Dialekt geschriebenen Verse im Hinblick auf das gesamte Gedicht inhaltlich nicht besonders relevant erscheinen; genauer gesagt, bezieht sich die Bedeutung dieser Versen auf etwas, was dem*der Leser*in unbekannt ist, da die Verse eine Antwort auf etwas zuvor Gesagtes zu sein scheinen, was der*die Leser*in nicht hören kann. Da diese Verse mehrere Fragen und Zweifel sowie die oben erwähnte Interjektion „dai, dai“ enthalten, die man auf Deutsch mit der Aufforderung „komm, komm“ übersetzen kann, lesen sie sich wie eine aufgeregte Stimme, die an einer besorgniserregenden Konversation teilnimmt.

Im Gegensatz zu dieser gesprochen-dialogischen Dimension, die vor allem durch die Dialekt-Verse geschaffen wird, kommen die englischen Verse (V. 28-32) aus einem literarischen Kontext. Wie auch in *Nerode* besteht das englische Element in diesem Gedicht aus einem Zitat eines Dichters, das Šalamun diesmal auch ausdrücklich mit bibliographischen Verweisen versieht – Autor, Titel, Herausgeber des Buches und sogar Seitenzahl – und dem Autor John Ashbery zugeschreibt. John Ashbery (1927-2017), dessen Langgedicht *Flow Chart* (1991) in *Riva* zitiert wird, war Teil der Dichter der amerikanischen „New York School“, die einen wichtigen Einfluss auf Šalamuns Poesie hatten. Insbesondere *Flow Chart*, das nur vier Jahre vor *Ambra* publiziert wurde, hatte eine breite Resonanz unter den amerikanischen Dichtern der damaligen Zeit und beeinflusste auch Šalamun, der sich damals oft in New York und in engem Kontakt mit der amerikanischen Kreativszene befand. Das Zitat von Ashbery, das Šalamun in *Riva* verwendet, lautet: „And if you did / good that’s fine, but if you did bad it don’t make no difference, you’re equal / same as the others, and the devil don’t give a shit who you are or whether your name has an umlaut to it.“¹⁷⁵

¹⁷⁵ Ashbery, John: *Flow Chart*. New York: 1991. S. 100.

Im Vergleich zu den Versen in Triestiner Dialekt drücken diese englischen Verse eine Art von nihilistischer Geruhsamkeit aus; während die Fragen in Dialekt auf etwas Spezifisches bezogen zu sein scheinen, das im Gedicht abwesend ist, und demnach bedeutungslos wirken, sind Ashberys Verse so allgemein, dass sie verschiedene Fragen beantworten könnten. Darüber hinaus tritt das Zitat, obwohl es einer literarischen – also schriftlichen – Dimension stammt, in einen Dialog mit der zweiten Person Singular des Gedichts: Der Satz, der dem Zitat folgt, wendet sich nämlich an das „du“ des Gedichts und sagt „Zato ne obvladaš cavallottov¹⁷⁶“ (Deshalb kannst du nicht mit Bügelbolzen umgehen [Meine Übersetzung]). Durch die Kausalkonjunktion „zato“ stellt Šalamun grammatisch eine Verbindung zwischen Ashberys Versen, die sich mit existenziellen Themen beschäftigen, und einem Satz her, der hingegen wie die triestinischen Verse sehr spezifisch und trivial erscheint. Mithilfe dieser Mischung von Verbindung und Kontrast zwischen dem Zitat und dem darauffolgenden Vers, wobei letzterer auch durch den Sprachwechsel hervorgehoben wird, schafft Šalamun ein Spiel mit dem (Un)sinn: Beide Sätze werden verlieren ihre ursprünglichen Bedeutungen, indem sie in dieser kontrastreichen Formation nebeneinandergestellt werden. In diesem Zusammenhang trifft interessanterweise eine Anmerkung von Ben Lerner über Ashberys *Flow Chart* auch auf Šalamuns Gedicht zu:

One word leads to another with all the inexorability of a logical progression, but if you break the flow, you realize the sense of reference is a trick of sheer directionality. All the deictic language [...] keeps things from solidifying into either sense or nonsense; you just keep searching for the relevant antecedents, the right frame of reference.¹⁷⁷

¹⁷⁶ „Cavallotto“ ist ein italienisches Wort, das von Šalamun mit der Endung des Genitivplurals „-ov“ auf Slowenisch dekliniert wird.

¹⁷⁷ Lerner, Ben: *The Reflection of a Reading: "Flow Chart" (1991)*. In: *Conjunctions* (2007). H. 49, Sp. 372-376, hier: 372-373.

Fazit, Reflektion und Ausblick

„La parola significa. E ben questa / è la sua morte.“¹⁷⁸

„A poem should not mean / but be.“¹⁷⁹

Ausgehend von der Problematisierung des Begriffs der Einsprachigkeit und insbesondere des „monolingual paradigm“, hat die vorliegende Studie sich mit ausgewählten mehrsprachigen Gedichten von Amelia Rosselli und Tomaž Šalamun beschäftigt. Das Ziel der Studie war die Analyse – in Form von „close reading“ – der Mehrsprachigkeit in den einzelnen Gedichten als poetisches Mittel, was aufzeigen sollte, dass Mehrsprachigkeit ein Schlüssel zum Verständnis von Rossellis und Šalamuns Poetik ist. Dabei wurden außerdem weitere Aspekte beziehungsweise Texte hinzugezogen, die für dieses Thema relevant sind: Zum einen Rossellis Essay *Spazi Metrici* für einen tieferen Einblick in ihr metrisches Projekt, zum anderen den intellektuellen Kontext von Šalamuns poetologischen Ideen, nämlich das slowenische „reizem“. Beide Prämissen wurden wesentlich: erstmal bei der Auswahl der Gedichte und zweitens, indem sie das Erkennen der relevanten bezüglich des Themas der Untersuchung Elemente in den Gedichten möglich gemacht haben.

Die Arbeit hatte über die spezifischen Beispiele hinaus die Absicht, eine mögliche Leitlinie zum Lesen und Deuten mehrsprachiger Poesie am Beispiel von Giulia Radaellis Beschreibungsmodell für mehrsprachige literarische Texte zu erstellen. Das mehrsprachige Schreibverfahren der zwei hier untersuchten Dichter*innen hat die bereits länger bestehenden Zweifel über die Validität des „monolingual paradigm“ bekräftigt, vor allem im Hinblick auf Tomaž Šalamun, da seine Mehrsprachigkeit Sprachen einbezieht, die nicht seine Muttersprachen sind. Bei der Analyse von Rossellis und Šalamuns Gedichten bestätigte sich außerdem die Wichtigkeit davon, die im ersten Kapitel dieser Arbeit eingeführte Unterscheidung zwischen „mimetischen“ und „nicht-mimetischen“ Funktionen von literarischer Mehrsprachigkeit miteinzubeziehen, um den Schwerpunkt auf der hier untersuchten Form, nämlich Lyrik, behalten zu können. Die zentrale Rolle der Form der untersuchten literarischen Texte, die durch die „nicht-mimetische“ Wesensart von Rossellis und Šalamuns

¹⁷⁸ Landolfi, Tommaso: *Viola di morte*. Mailand: 2011. S. 60.

¹⁷⁹ MacLeish, Archibald: *Collected Poems 1917-1982*. Boston: 1985. S. 106.

Mehrsprachigkeit begründet wurde, hat es ermöglicht, Mehrsprachigkeit als poetisches Mittel zu identifizieren, um sie dann in den Kontext der Poetik des*r Dichter*in zu bringen, statt sie allein anhand ihrer jeweiligen (sprachlichen) Biografie oder literatur- und sprachwissenschaftlichen Theorien zu interpretieren, die unabhängig von den spezifischen literarischen Texten entwickelt wurden.

Eine der größten Schwierigkeiten der Studie war die Auswahl der zu analysierenden Gedichten, vor allem weil es bisher keine Studie gab, die Amelia Rosselli und Tomaž Šalamun im Hinblick auf ihre Mehrsprachigkeit vergleicht. Die Kriterien bei der Auswahl können im Wesentlichen wie folgt zusammengefasst werden: Die wichtigste Voraussetzung war selbstverständlich, dass die Gedichte mehrsprachig sind und speziell „text-interne“ Mehrsprachigkeit aufweisen; zweitens sollte die Mehrsprachigkeit in den Gedichten repräsentativ für die jeweilige Poetik Rossellis und Šalamuns sein; und schließlich sollten die Gedichte keine anderen besonders prägnanten inhaltlichen oder formalen Elemente haben. Das letzte Kriterium war wahrscheinlich das anspruchsvollste zu folgen und war bei der Analyse teilweise schwierig den roten Faden zu behalten, da die Gedichte von beiden Rosselli und Šalamun sich reich an Denkanstöße gezeigt haben, die in unterschiedliche Richtungen gegangen hätten und somit sich vom Vergleich entfernt hätten.

*

Durch den Vergleich von Amelia Rosselli und Tomaž Šalamun hat sich gezeigt, dass Mehrsprachigkeit in einem poetischen Text die Möglichkeit bietet, die Beziehung zwischen den Wörtern und ihrer Bedeutung infrage zu stellen und ihr Potenzial außerhalb des Bedeutens zu erkunden. Besonders interessant ist dies im Rahmen von Lyrik, da sie besondere Aufmerksamkeit auf Sprache und Form lenkt. Dies lässt sich in der vorliegenden Arbeit etwa am Beispiel der rhetorischen Figur der Paronomasie nachverfolgen, die Rosselli als Instrument verwendet, mit dem sie die Wörter von ihrer semantischen Bedeutung entfernt, um sie mehr mit ihrem Klang in Zusammenhang zu bringen: Da Rossellis Paronomasien mithilfe verschiedener Sprachen erstellt werden, bringen sie eine Spannung zwischen Wörtern hervor, die in einer Sprache eine Bedeutung haben und in einer anderen keine, während ihr Klang durch die verschiedenen Sprachen hindurch etwa gleich bleibt und damit als zentrales Element der Worte in Rossellis Gedichten bezeichnet werden kann. Auch bei Šalamun beobachtet man eine Entfernung von der ursprünglichen Bedeutung der Worte und hin

zu anderen Elementen dieser, zum Beispiel in den „anti-Metaphern“ in seinen Gedichten: die Eigennamen von Orten, Menschen oder spezifischen Objekten auf verschiedenen Sprachen werden von Šalamun ohne einen Filter der Übersetzung in seine Gedichte eingefügt und stellen somit nur sich selbst dar, ohne eine weitreichendere semantische Bedeutung.

Neben den Wörtern haben sich die Rolle der Musik in Rossellis Dichtung und die Rolle der Konzeptkunst bei Šalamun als entscheidend für das Verständnis ihrer jeweiligen Poetik und Mehrsprachigkeit erwiesen. Wie das zweite Kapitel der Arbeit gezeigt hat, stellt die Musik eine große Quelle der Inspiration in Rossellis Poetik dar: sowohl aus philosophischer als auch aus praktischer Perspektive, weil sie als Universalsprache dazu inspiriert, die Pflicht der Wörter zum Bedeuten zu überschreiten, wodurch sie die Entwicklung von Rossellis metrischem Projekt unterstützt. Aus diesen Gründen hat sich die Sprachmischung – die von Rosselli meistverwendete Art von Sprachkombination – als entscheidend für eine Lesung der Mehrsprachigkeit ihrer Gedichte gezeigt, da sie es ermöglicht, die Grenzen zwischen einzelnen Sprachen zu verwischen, sie miteinander zu vereinen und dadurch, am Beispiel der Universalsprache der Musik, jene Grenzen zu überschreiten.

Im dritten Kapitel wurde gezeigt, wie Šalamun das sprachliche Material seiner Gedichte hervorhebt und damit die Wörter vergegenständlicht, sodass sie im Kontext des jeweiligen Gedichts nicht mehr als Träger von Sinn, sondern als Objekte erscheinen, etwa als Bilder, Klänge, Zitate oder Namen. Der*die Leser*in von Šalamuns Gedichten bewegt sich durch die ästhetische Erfahrung, wie er*sie es bei einem Werk von Konzeptkunst tun würde: nur von dem, was vor ihm*ihr steht, und von den Assoziationen, die daraus entstehen, geleitet. Die von Šalamun meistgenutzte Art der Sprachkombination ist der Sprachwechsel, was im Licht der jener Effekte seiner Poesie – und im Allgemeinen der Analyse seiner Gedichte – eine große Bedeutung annimmt: Der Sprachwechsel und die dadurch erzeugte Trennung der verschiedenen Idiome ist für den Dichter ein Weg, auch die Sprachen selbst – das Slowenische, das Englische, den Triestiner Dialekt und weitere – in seinen Versen beziehungsweise Kunstwerken zu isolieren und zu vergegenständlichen.

Im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit lassen sich die Musik und die Konzeptkunst daher als zusätzliche Sprachen – beziehungsweise im weiteren Sinne

Ebene der Bedeutungsschaffung – interpretieren, was den Diskurs über die Mehrsprachigkeit bei Rosselli und Šalamun noch reicher macht.

*

Aus der vorliegenden Arbeit können über die hier betriebene Studie hinaus noch mehrere Fragen in verschiedene Forschungsrichtungen für die zukünftige Literaturforschung entwickelt werden. Zunächst könnte das „close reading“ von mehrsprachigen Gedichten mithilfe von Forschungsansätzen und Theorien zum Thema Weltliteratur betrachtet werden. Damit könnte zum Beispiel die Frage nach der Position von Amelia Rosselli und Tomaž Šalamun gegenüber der ihnen jeweils zugeschriebenen Nationalliteratur – der italienischen beziehungsweise der slowenischen – sowie ihren Platz und den Platz von mehrsprachiger Literatur allgemein im Panorama der Weltliteratur genauer erforscht werden. In diese Richtung wäre ein detaillierterer Vergleich zwischen Rosselli oder Šalamun und den Autor*innen, von den die zwei sich inspirieren lassen und die sich außerhalb der italienischen und slowenischen Nationalliteratur finden, sinnvoll.

Eine weitere Frage in Bezug auf mehrsprachige Literatur im Verhältnis zu Weltliteratur wäre die Frage nach der Rolle der Übersetzung, beziehungsweise der Übersetzbarkeit: Inwiefern ist mehrsprachige Literatur übersetzbar und was bedeutet ihre (Un-)Übersetzbarkeit für ihre Einordnung in die Weltliteratur? Über Auseinandersetzungen mit dieser Frage könnte der Diskurs über Übersetzung und Übersetzungstheorie, über den „monolingual paradigm“ hinaus gehoben werden, von dem die Übersetzungstheorie stark geprägt ist, wie die Auseinandersetzung mit Schleiermachers *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* in dieser Arbeit gezeigt hat

Schließlich bietet das Thema der Grenze der Verständlichkeit mehrsprachiger Literatur, das in der Verfassung der vorliegenden Arbeit – die auf Deutsch von einer Italienisch-Muttersprachlerin verfasst wurde – impliziert wird, darüber hinaus die Möglichkeit, mehrsprachige literarische Texte aus einer sprachphilosophischen Perspektive zu besprechen. Hierbei wären Rossellis und Šalamuns mehrsprachigen Gedichten und ihres Spiels mit der semantischen Bedeutung – mit sprachlichem (Un)Sinn – besonders produktiv.

Primärtexte

*Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè*¹⁸⁰

Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè
bianco. Io non so
quale vuole Iddio da me, serii
intenti strappanti eternità, o il franco riso
del pupazzo appeso alla
ringhiera, ringhiera sì, ringhiera no, oh
posponi la tua convinta orazione per
un babelare commosso; car le foglie secche e gialle rapiscono
il vento che le batte. Nera visione albero che tendi
a quel supremo potere (podere) ch'infatti io
ritengo sbianchi invece la terra sotto ai piedi, tu sei
la mia amante se il cielo s'oscura, e il brivido
è tuo, nell'eterna foresta. Città vuota, città piena, città
che blandisci i dolori per
lo più fantastici dei sensi, ti siedì
accaldato dopo il tuo pasto di me, trastullo al vento spianato
dalle coste non oso più
affrontare, temo la rossa onda
del vero vivere, e le piante che ti dicono addio. Rompi-
collo accavalco i tuoi ponti, e che essi siano
la mia
natura.
Non so più
Chi va e chi viene, lascia
il delirio trasformarti in incosciente
tavolo da gioco, e le ginestre (finestre) affacciarsi

¹⁸⁰ Rosselli, Amelia: *Variazioni Belleche*. In: Rosselli, Amelia: *L'opera poetica*. Mailand: 2012. S. 7.

spalmando il tuo sole per le riverberate vetra.

Dentro della preghiera¹⁸¹

Dentro della preghiera rimava ancora il prete con la sua pazienza e la sua servilità. Non ho nessuno da cui guidare gridava! ed allucinava i passanti. Io ero con loro che ogni mattina sorvegliavano il filobus per vedere quanto bene era fatta la strada della mattina: grigia e mattiniera.

Io ero con loro che sorvegliavano le poste e non dormivano di notte se non era giusta la misura. Io non ero con i filibustieri ma anche ero. Il sciovinista ancora gridava ma non era per partito preso che la notte gareggiava con il giorno. Non era il lume della sapienza a precisarci la conoscenza ma le conoscenze per strada, dopo qualche anno di tirocinio.

Dentro del caffè e fuori della strada attendevano pittori barbuti e conoscenti casuali, fuori della libertà, e dentro.

Dentro del mare e dentro della canasta delle signore scoprivo dentelle che mai immaginavo.

Dentro della conoscenza casuale risiedeva una antica parte della verità: le tue tenaglie! Le antiche tenaglie dei farmaceutici gridavano: pace! Nella tua tenaglia tutto era in ordine: io attendevo il messaggio perfetto che non era ma poteva essere se tu tenevi ancora per l'aldilà. Ma le tue grinfie da marinaio soldato in vacanza che troppo serve o soffre o vince o perde non potevano soffrire la rivincita da parte di chi non era nella tua linea di condotta. Avveniva il meglio: il peggio era uguale.

¹⁸¹ Edb., S. 76.

Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente¹⁸²

Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente
ed egli fa disperato, ei
più duri sondaggi? tu Quelle
scolanze che vi imprissi pr'ia ch'eo
si turmintussi sì
fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muiei
conigli correnti peri nervu ei per
brimosi canali dei la mia linfa (o vital!)
non stoppano, allora sì, c'io, my
iavvicyno allae mortae! In tutta schiellezze mia anima
tu ponigli rimedio, t'imbraccio, tu, –
trova queia Parola Soave, tu ritorna
alla compresa favella che fa sì che l'amore resta.

¹⁸² Ebd., S. 18.

Bila je blazna vročina
to moram namreč povedati

Hodimo v čredi kot govedo
nekateri pobožni
nekateri pa tudi ne
kot pač koga prime

On pourrait bien y mettre un taxi
debela Tevtonka pade pa kar skupaj
MOLČE
to mi je blazno vseč taka resnost

Bila je blazna vročina
to moram namreč povedati

Sine se pa pelje v kočiji za dvesto lir
C'est quand même drôle tout ça
in že se prikaže sv. Francišek s ptički
izstopi iz konzerve Simmenthal in zapre pokrov
poverello con suoi occhi ingenui
blazno mi je vseč
ta poslednji konstruktivni tip
v evropski zgodovini

Bila je blazna vročina
to moram namreč povedati

¹⁸³ Šalamun, Tomaž: *Poker*. Ljubljana: 2000. S. 41.

Jaz¹⁸⁴

Jaz, po katerem se lahko imenuje Ljubljana predpotopna
in po Šalamunu, sem vesel, arabski, zato takoj prosim,
da mi odpustite prvi verz.

Nastopala bo domovina, ženske, kruh vseh vrst in jezikov,
french dreams, državne nagrade in agave.

Might even Zoran Kržišnik come on the scene,
nona, klobuki none

in kako zares mislim, da je gospod Bucik večji slikar
od Jakopiča, ker je naslikal mojo mamo.

Kaj je gospa Hribar rekla o mojem bivšem šefu, kako je
nacionaliziral tovarno:

he was polite, absolutely charming, fuk in komunizem
sta mu sijala iz oči istočasno in Izidor Cankar ga
je imel rad.

I've no complaints.

In nekaj neverjenih detajlov iz mojega podzemskega
življenja, da boste ostrmeli, wow!

zakaj do svojega tridesetega leta sem se navadil
ljubiti vse. Nimam cmokov v grlu.

Imam lopar, zrak da diham, štorastost, ki mi varuje
dušo in briljanco in Maruško in Ano in prijatelje,
ki z njimi spim, svoje telo in poetry.

In tudi strašne bolečine, ki jih brcnem kot
kanglo za mleko.

Kardelja, ki mu odpustim vse, ker je upal, da bo
imela Ljubljana milijon in pol prebivalcev, ker
bodo ljudje drveli v socializem.

Človek naj bo sojen po sanjah.

Krastače, med, luna, vrbe, Split, Baltik, détériorer
in nikoli ne bom pozabil, kako smo potovali iz Krakowa
v Gdansk.

¹⁸⁴ Šalamun, Tomaž: *Amerika*. Ljubljana: 2000. S. 29-31.

Poglavar najame prerivača, podkupi šefa kompozicije
vlaka in potem družina mirno spi v prvem razredu,
se zbudi s soncem na severu,
s peskom, s Hanzeati, s kragulji in orli
in naredi lok do Alp.
Kje so plavali, chatting with efendis, Yiddishe mamas,
se zavijali v šale in jedli kekse z župani Mostarja,
kje smo peli?
Absolutno bo omenjem vrt gospe Nardelli in njen
stari Buick,
kako sem ranjen od pogovora s Hewittom, chairmanom
Johna Deera, ki je zajtrkoval s Titom in mu ponujal
oderuške pogoje za traktorje.
On, da absolutno ceni Jagodo Bujič, in da so bili
leta 1880, ko se njegova stvar začinja, do tridesetega
leta obriti in potem kosmati.
In,
il mio carissimo amico di cui non posso pronunciare
il nome, il Dzorán, viene da lui?
Sure, but not for fuck lady, not for fuck
in kaj ta beli bernardinec dela, lula?
Pascali, žareča zver, ladje,
Second Avenue, mit, Third Avenue, light,
Kje si moj dashiki?
Tudi bo notri dan San Domenico v Taormini in kako
sem se zapacal, ko sem se o njem pogovarjal z Royem
McGregor Hastijem, fašistom,
kako sva si še zavpila: če naju ujamejo, zahtevajva
ambasado, če gre vse po sreči ob devetih zvečer pri
Ivu, Trastevere.
In on je rekel, ti si obupen Italijan in je bilo
ob pol šestih zjutraj na Stazione Termini,
ko je prišel otovorjen s knjigami, iz katerih sem
prepisoval Jonasa za svete namene revolucije

in sem grozil, da ga bom ubil.

Od takrat naprej letim z letali in gledam zemljo.

Od takrat naprej imam Social Security Number in sem
renegat.

Največji slovanski pesnik. Right.

ženska joka kot zmaj, ker sem pesnik. Nič
čudnega. Poezija je sveti stroj, lakaj
neznanega božanstva, ki ubija po tekočem
traku. Kolikokrat bi že bil
mrtev, če v meni ne bi bilo
ležernosti, prisebnosti duha in
arogance, da sam sebi, s
svojim instrumentarijem zbrišem
krilca. Leti, leti naprej, sveti
objekt, that's not me, jaz berem
Delo in pijem kavo z delavci v modrih
kombinezonih. Tudi oni bi se lahko
ubili, ko plezajo po drogovih in montirajo
elektriko. Včasih se res. Pesniki se večkrat
ubijejo. Na en list načičkajo
ubila me je premočna beseda, my
vocabulary did this to me. Ampak
nihče mi ne bo govoril, da to niso
nerode. V vseh poklicih so
nerode. Vsak pešec se lahko
ubije, če ne ve kaj je
zebra.

¹⁸⁵ Šalamun, Tomaž: *Po sledih divjadi*, Koper: 1979. S. 87.

Ribiške mreže visijo iz ust velikanov,
tvoje oči, flamingo in prsati sivi bok.
Žerjavi ropajo parnike. Po stopnicah navzgor:

„V kabiiiine!” Kravam visijo noge kot odlomljeni
zobje glavnika. Iskre bruhaajo. Natararji
zaticakjo diamante za prte in na Hvaru, pred

kinom, nekdo prosi, da bi lahko vrnil
denarnico, ki sem jo izgubil. Dikan je prišel
do Vere. Jaz pa iztrgal Branku sestro. Leta

pozneje, ko sva kadila Kent. „Kdaj boš
diplomiral. Po diplomi grem okrog sveta.”
Črnci os treščili s palube junkija, ker je

uriniral, metle ni več dvignil. Sprl si se z
dedom. Nisi mogel več pisati. Preživel si,
ker je bil mraz. Navajen si hoditi po ledu.

Na Kreti dobi tvoja koža mehurje, na ogromnih
sivih kamnih, še toplih v decembru. Doktor
Jamnicki se vrača. Če kokoš zavežeš v mladosti,

ti taka ostane. Ne popikajo je strežnice.

¹⁸⁶ Šalamun, Tomaž: *Ambra*. Ljubljana: 1995. S. 36-38.

Ponoči hodi po parketu z vrčem na glavi. Pri
nas ni slik. Stene so okrogle. Tvoji lasje

so žime. Che xe viniu da vicin, anche te ga
crollá tutta tua roba sporca. Mi? Chi te ga
crollá? In potem nervozno dviganje pokrova

klavirja, bliskanje z očmi. Procesija ob
Sv. Rešnjem telesu, ogromni bicikli na splavih.
Po drči na hladu jezdi Jeti. Ashbery v

Cooper Union 1986: „And if you did / good that’s
fine, but if you did bad it don’t make no
difference, you’re equal / same as the others,

and the devil don’t give a shit who you are or
whether your name has an umlaut to it. Flowchart,
Carcenet, str. 100. Zato ne obvladaš cavallottov.

In pljuvanja in šal, no te capisci chi voga.
Lepa, ampak se ne oblači prav. Kroglice, vrele
kroglice požirajo za ta malega. Mákar, kaič,

tu Dio che sii stabile. Meglio un succo di
pompelmo. Pa spet Herme v Olimpiji, ukradena
pižama na ladji v Pireju. Vrzi se na iglice.

Isolani, pescecani. A ma tudi nič, če

bi. Chi te hodi po mleko? Xa tega ciapa
pumparice. Ma Dio, chi xe viniu sta sera. Dai,

dai, butta xo ciapin. Se je Hera maščevala
in mu scvrta polento? Mozart, nič kaj plašen,
niti odmaknil ni pogleda. Ubijamo angleške

kralje. Hranimo šaržerje. Lindi je oče pral
denar od mafije. S povštrčkom hodi, piše
Ghost money. Tisti skromen, tisti kot najbolj

tiho pišče pojé kubične sublimacije.

Trik je, da daš starše šepati. Ali da poveš,
da si prekravljal praznino. Vse, kar je belo.

Vse, kar je pršeče. Vse, kar se v zasneženih
gozdovih veže na Mediteran. Pri drugem jezeru,
koča za komponiste, eto, slišal, lani ga je

pičila muha ce ce, ni se več vrnil iz Afrike.

Ta, ki je razlagal, da ni nič drugega, kot da
brizgamo ego, njegovo ime sem pozabil. Jaz

pa male krokodilčke na jezik, brez zgodbe.
Žuželke so špice. Skrivni dodatek človeških
las. Evo, če bi me smrt, bi ostala bela masa,

puding, ki bi se zanj stepili. Preskrba ni
problem. Kaj pa je potem problem? Brleče
lučke v Janitiju, fizionomija iz Azije? Šine so

poteptali, roke izvlekli, v beneških zrcalih
zlizali spoj. No te xe vecio, te ghe diria,
si, che te diria. Mai da un lado. In atmosfera

kot pri Brecljih in Beblerjih. Bogomile so
izginile in se poročile. To je naš jamboree. In ne
bomo utrgali nobenega cveta, vsi so zavarovani.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Ashbery, John: *Flow Chart*. New York: Knopf 1991.

Beckett, Samuel: *Weitermachen ist mehr, als ich tun kann. Briefe 1929-1940*. Hrsg. von George Craig, Übers. Chris Hirte. Frankfurt am Main Suhrkamp 2013.

Landolfi, Tommaso: *Viola di morte*. Mailand: Adelphi 2011.

MacLeish, Archibald: *Collected Poems 1917-1982*. Boston: Houghton Mifflin Company 1985.

Mallarmé, Stéphane: *Collected Poems of Mallarmé: A Bilingual Edition*. Berkeley: University of California Press 2011.

Montale, Eugenio: *Ossi di seppia*. Mailand: Mondadori 2003.

Rosselli, Amelia: *Diario in Tre Lingue*. In: Amelia, Rosselli: *L'opera poetica*. Hg. v. Stefano Giovannuzzi. Mailand: Mondadori 2012.

Rosselli, Amelia: *Diario Ottuso*. In: Amelia, Rosselli: *L'opera poetica*. Hg. v. Stefano Giovannuzzi. Mailand: Mondadori 2012.

Rosselli, Amelia: *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*. Florenz: Le Lettere 2010.

Rosselli, Amelia: *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*. In: Amelia, Rosselli: *L'opera poetica*. Hg. v. Stefano Giovannuzzi. Mailand: Mondadori 2012.

Rosselli, Amelia: *Spazi Metrici*. In: Amelia, Rosselli: *L'opera poetica*. Hg. v. Stefano Giovannuzzi. Mailand: Mondadori 2012.

Rosselli, Amelia: *Variazioni Belliche*. In: Amelia, Rosselli: *L'opera poetica*. Hg. v. Stefano Giovannuzzi. Mailand: Mondadori 2012.

Šalamun, Tomaž: *Ambra*. Ljubljana: Založba Mihelač 1995.

Šalamun, Tomaž: *Amerika*. Ljubljana: Založba Mondena 2000.

Šalamun, Tomaž: *Arena*. Koper: Založba Lipa 1973.

Šalamun, Tomaž: *Balada za Metko Krašovec*. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1981.

Šalamun, Tomaž: *Po sledeh divjadi*. Koper: Založba Lipa 1979.

Šalamun, Tomaž: *Poker*. Ljubljana: Cankarjeva založba 2000.

Šalamun, Tomaž: *Sokol*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1974.

Šalamun, Tomaž: *The Four Questions of Melancholy. New and Selected Poems*. Hg. v. Christopher Merrill. New York: White Pine Press 2007.

Sekundärliteratur

Amoroso, Andrea: *I sentieri del verso. Sulla poesia di Amelia Rosselli, Lorenzo Calogero e Bartolo Cattafi*. Mailand: Mimesis 2018.

Apter, Emily: *Against World Literature*. London: Verso 2013.

Barile, Laura: *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*. Pisa: Pacini Editore 2015.

Benteler, Anne: *Sprache im Exil: Mehrsprachigkeit und Übersetzung als literarische Verfahren bei Hilde Domin, Mascha Kaléko und Werner Lansburgh*. Stuttgart: J.B. Metzler 2019.

Blaser, Robert: *The Practice of Outside*. In: Blaser, Robert: *The Fire: Collected Essays of Robin Blaser*. Hg. v. Robert Blaser und Miriam Nichols. Berkeley: University of California Press 2006. Sp. 113-163.

Brandes, Georg: *World Literature*. In: Rosendahl Thomsen, Mads: *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. New York: Continuum International Publishing Group 2008. S. 143-147.

Catà, Cesare: *Il lapsus della critica italiana novecentesca: Il caso "Amelia Rosselli"*. In: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 1 (2009). H. 38. Sp. 149-174.

Debeljak, Aleš: *Kultura, globalizacija in pesnik Tomaž Šalamun*. In: *Teorija in Praksa* (2014). H. 51. Sp. 328-338.

Debeljak, Aleš: *The Hidden Handshake. National Identity and Europe in the Post-Communist World*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2004.

Dembeck, Till; Parr, Rolf: *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.

Dović, Marijan: "Reism" in Slovenian Neo-Avant-Garde Literature and Art. In: *Realisms of the Avant-Garde*. Hg. v. David Ayers, Sascha Bru, u.a. Berlin, Boston: De Gruyter 2020. Sp. 525-546.

Đurić, Dubravka: *Early Tomaž Šalamun and American Experimental Poetry*. In: *Primerjalna književnost* 3 (2019). H. 42. Sp.135-148.

Foster, Leonard: *The Poet's Tongues*. New Zealand: The University of Otago Press 1970.

Helmich, Werner: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neuen romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Winter 2016.

Horn, Andràs: *Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur*. In: *Arcadia* 1-3 (1981) H.16. S.225-241.

Juvan, Marko: *The Aesthetics and Politics of Belonging: National Poets between "Vernacularism" and "Cosmopolitanism"*. In: *Arcadia* 1 (2017). H. 52. Sp. 10-28.

Kermauer, Taras: *Na poti k niču in reči. Porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja 1968.

Kremnitz, Georg: *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien: Edition Praesens 2004.

La Penna, Daniela: «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*. Rom: Carocci 2013.

Leake, Elizabeth: 'Nor Do I Want Your Interpretation': *Suicide, Surrealism, and the Site of Illegibility in Amelia Rosselli's Sleep*. In: *The Romanic Review* (2006). H. 97. Sp. 445-459.

Lerner, Ben: *The Reflection of a Reading: "Flow Chart" (1991)*. In: *Conjunctions* (2007). H. 49. Sp. 372-376.

Pasolini, Pierpaolo: *Notizia su Amelia Rosselli*. In: Rosselli, Amelia: *La libellula*. Milano: SE 1985.

Radaelli, Giulia: *Literarische Mehrsprachigkeit. Ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouses „Das Klangtal“*. In: Dembeck, Till; Mein, Georg (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Winter Verlag 2014.

Radaelli, Giulia: *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin/Boston: De Gruyter Inc 2011.

Schleiermacher, Friedrich: *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. Stuttgart: 1963.

Spicer, Jack: *The house that Jack built: the collected lectures of Jack Spicer*. Hg. v. Peter Gizzi. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 1998.

Steiner, George: *After Babel*. London: Oxford University Press 1975.

Steiner, Georgie: *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press 1989.

Šuvaković, Miško: *Between New Sensibility and Transgression: Slovenian Alternative Artistic Practices – OHO and NSK*. In: *Primerjalna književnost* 3 (2020). H. 43. Sp.65-77.

Toporišič, Tomaž: *The Slovene Historical Avant-garde and Europe in Crisis*. In: *Theatralia* 1 (2022). H. 25. Sp. 65-86.

Vaglio Tanet, Maddalena: *Babeling: Language, Meter, and Mysticism in Amelia Rosselli's Poetry*. New York: Columbia University 2017.

Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press 2012.

Internetquellen

Nester, Daniel: *Conversations: Tomaž Šalamun and Daniel Nester*. In: *The Critical Flame. A Journal of Literature & Culture* 60 (2019). (<http://criticalflame.org/conversations-tomaz-salamun-and-daniel-nester/>, Zugriff am 20. Dezember 2022)

Ringraziamenti

La prima persona che vorrei ringraziare è il relatore della tesi, David Wachter, per la disponibilità e competenza nel guidarmi nella ricerca e nella scrittura di questo lavoro: la sua fiducia nella mia idea è stata un sostegno fondamentale dall'inizio alla fine del percorso.

Il ringraziamento più grande va alla mia famiglia, che mi supporta (e sopporta!) da sempre ed è rimasta al mio fianco anche durante questo lungo lavoro: i miei genitori Irene e Giacomo, che con la loro curiosità per le mie idee e stima delle mie capacità sono stati una continua fonte d'ispirazione; mia sorella Caterina, che grazie alla sua preziosa sensibilità è sempre riuscita a capire come starmi vicina, aiutandomi a riflettere nei momenti di incertezza e celebrando piccoli o grandi traguardi quando ne avevo bisogno.

Grazie ai miei cari amici, senza il loro perseverante incoraggiamento questa tesi non sarebbe stata possibile: Eleonora, migliore amica di sempre; Isabella, compagna di infinite risate; Filip, un fratello, anche se non di sangue; Matteo e Rosie, che mi hanno offerto un posto dove scrivere durante la pandemia; e tutti gli altri che mi hanno pazientemente ascoltata parlare della mia tesi e delle mie idee negli ultimi due anni.

Un grazie speciale va a Fleur per avermi aiutata con la lingua tedesca e per i fondamentali consigli, che solo una studiosa brillante quanto lei avrebbe potuto darmi.