



RegioLingua

Zeitschrift für regionale Sprache und Literatur

Herausgegeben von

Doreen Brandt, Marina Frank, Robert Langhanke, Nicole Palliwoda und Jeffrey Pheiff

Jahrgang 1 (2024)

Heft 1

Marina Frank, Robert Langhanke und Tio Roloff (Hrsg.)

Norddeutsche Sprache und Literatur. Vom Altsächsischen bis zur Masematte

Doreen Brandt

Wöör un Klarheit. Lyrische Mehrsprachigkeit in der neuniederdeutschen Literatur

Zitationsvorschlag:

Brandt, Doreen. 2024. *Wöör un Klarheit*. Lyrische Mehrsprachigkeit in der neuniederdeutschen Literatur, in: Frank, Marina, Robert Langhanke und Tio Rohloff (Hrsg.). Norddeutsche Sprache und Literatur. Vom Altsächsischen bis zur Masematte. = *RegioLingua. Zeitschrift für regionale Sprache und Literatur*, Jg. 1, Heft 1, S. 135–149. DOI: 10.17192/regiolingua.2024.1.1.8793.

<https://journals.uni-marburg.de/regiolingua/>

Kontakt: regiolingua@uni-marburg.de

Die Zeitschrift *RegioLingua* erscheint online über den Publikationsserver der Universitätsbibliothek Marburg unter der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0.

DOREEN BRANDT

Wöör un Klarheit. Lyrische Mehrsprachigkeit in der neuniederdeutschen Literatur

*Wöör un Klarheit. Lyrical multilingualism
in Modern Low German literature*

Zusammenfassung: Angefangen bei Norbert Johannimloh gingen Autorinnen und Autoren neuniederdeutscher Lyrik seit den 1960er Jahren vermehrt dazu über, ihre Stücke mit hochdeutschen Selbstübersetzungen zu flankieren. Zunächst sah man darin eine Chance, die regionalsprachliche Lyrik einem größeren Leserkreis zu erschließen. Allerdings lässt sich beobachten, dass die Übersetzungen bald selbst zu einem Bestandteil der sprachkünstlerischen Praxis wurden, indem sie zu einer poetischen Auseinandersetzung mit der sprachlichen Differenz und ihrer Funktionalisierung im lyrischen Diskurs anregten. So sind die Selbstübersetzungen nicht mehr nur als Kalkül des Literaturbetriebs und als helfende Beitexte der niederdeutschen Stücke aufzufassen, die bei anthologischen Unternehmungen getrost vernachlässigt werden konnten. Vielmehr verschmelzen niederdeutscher und hochdeutscher Text auf textueller und schriftbildlicher Ebene zu einem mehrsprachigen und mehrstimmigen lyrischen Ganzen. Dies soll am Beispiel von Waltrud Bruhns Gedicht *Mien Wöör – Meine Wörter* aus der Gedichtsammlung *Windlast* von 1987 gezeigt werden. Zuvor werden die Ausprägungen der niederdeutsch-hochdeutschen Lyrik vorgestellt und der Versuch unternommen, sie in das Spektrum literarischer Mehrsprachigkeit einzuordnen.

Schlagwörter: neuniederdeutsche Literatur, mehrsprachige Literatur, mehrsprachige Lyrik, Selbstübersetzung.

Abstract: Starting with Norbert Johannimloh, authors of Modern Low German poetry have increasingly begun to accompany their works with self-translations into High German since the 1960s. Initially, this was seen as an opportunity to open up regional-language poetry to a wider readership. However, it can be observed that the translations themselves soon became a component of linguistic artistic practice by encouraging a poetic examination of linguistic difference and its functionalisation in lyrical discourse. Thus, the self-translations are no longer to be understood merely as a strategy in the literary business and as supporting texts of the Low German poems, which could be safely neglected in anthological projects. Instead, Low German and High German texts merge on a textual and visual level to form a multilingual and polyphonic lyrical unit. This will be shown using the example of Waltrud Bruhn's poem *Mien Wöör – Meine Wörter* 'my words' from the poetry collection *Windlast* from 1987. Beforehand, the types of Low German–High German poetry will be presented and an attempt will be made to categorise them within the spectrum of literary multilingualism.

Keywords: Modern Low German literature, multilingual literature, multilingual poetry, self-translation.

0. Einführung

„Mundarttexte sollten erst einmal durch ihre anders geartete Wortgebung wirken und nicht vorschnell durch Übersetzungen hochdeutsch eingemeindet werden.“, schrieb Johann Diedrich Bellmann im Vorwort zur Anthologie *Keen tiet för den Maand. Ein Lesebuch norddeutscher Mundart-Lyrik*, die 1993 im Hinstorff-Verlag in Rostock erschien (Bellmann 1993: 7). Man kann diese Anthologie als Plädoyer Bellmanns für die moderne niederdeutsche Lyrik auffassen. So hätten niederdeutsch schreibende Lyrikerinnen und Lyriker dem plattdeutschen Gedicht seit den 1960er Jahren formal und inhaltlich ein anderes Gesicht gegeben: „Der Reim schien gestorben, der Mond nicht mehr das liedträchtige Leitgestirn weltfrommer oder weltschmerzlicher Empfindungen wie bei Klaus Groth.“ (ebd.: 5) Im Bruch mit der durch Klaus Groths *Quickborn* 1852 begründeten Tradition niederdeutscher Lyrik erkannte Bellmann demnach das Moderne zeitgenössischer niederdeutscher Lyrik, die zudem auch den Anschluss an die „schriftsprachliche Lyrik“ erreichte und einen Vergleich mit dieser nicht zu scheuen brauchte (ebd.: 6). Diese moderne niederdeutsche Lyrik – oder zumindest eine Teilmenge davon – zeigt aber gegenüber der standardsprachlichen auch ein besonderes Alleinstellungsmerkmal, nämlich ihre Zweisprachigkeit in Form niederdeutscher lyrischer Gedichte mit beigeordneten hochdeutschen Selbstübersetzungen. Auch diese Form poetischer Praxis setzte in den 1960er Jahren ein.¹ Weil Bellmanns Anthologie aber die hochdeutschen Texte aus zweisprachigen lyrischen Ensembles konzeptionell begründet ausblendet, tritt diese Qualität niederdeutscher lyrischer Produktion bei ihm gar nicht in Erscheinung.² Demgegenüber will der vorliegende Beitrag die Aufmerksamkeit auf eben diese Qualität niederdeutsch-hochdeutscher Lyrik richten. Im ersten Schritt sollen dazu im Rückgriff auf Reinhard Goltz’ treffend betitelten Beitrag *Versteiht mi denn keeneen? – Plattdeutsche Lyriker zwischen Mundart und Standardsprache* von 1996 die Ausprägungen dieser Lyrik skizziert werden, bevor im zweiten Schritt der Versuch unternommen wird, sie in das Spektrum literarischer Mehrsprachigkeit einzuordnen. „Eine herausgehobene Position“ im Bereich der neueren niederdeutschen Lyrik mit hochdeutscher „Parallelversion“ wie auch in der neueren niederdeutschen Literatur überhaupt weist die Forschung der Autorin Waltrud Bruhn zu (Schröder 2004: 251).³ Im dritten Schritt wird mit Waltrud Bruhns Gedicht *Mien Wöör* –

¹ Vgl. hierzu Goltz (1996: 75). Den Begriff ‚Selbstübersetzung‘ übernehme ich von Reinhard Goltz. Zur Beschreibung des hier in Rede stehenden Phänomens ist er insofern adäquat, als die von Goltz befragten Autoren und Autorinnen ihr Verfahren ebenfalls als (Selbst-)Übersetzung beschrieben haben (vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 1). Dabei ist aber im konkreten Einzelfall zu beachten, dass als Ausgangstext nicht immer der niederdeutsche und entsprechend der Zieltext auch nicht immer als der hochdeutsche anzusprechen ist. Zu berücksichtigen ist beispielsweise, dass beide Texte des zweisprachigen Ensembles auch miteinander, nicht nacheinander geschrieben worden sein können (vgl. dazu Kap. 1).

² Das trifft auch zu auf den Textabdruck und die Interpretationen, die Heinz Werner Pohl im Band *Nu stimm äs an dien schönste Leed!* 1997 veröffentlicht hat, darunter auch Gedichte von Norbert Johannimloh und Waltrud Bruhn aus Ausgaben mit hochdeutschen Übertragungen/Selbstübersetzungen. Vgl. Pohl (1997).

³ Zu Bruhns Biografie und Werk siehe auch: Schuppenhauer und Müns (2000).

Meine Wörter aus dem Band *Windlast* von 1987 (Bruhn 1987: 20 f.) deshalb ein Beispiel dieser Lyrik vorgestellt und untersucht.

1. Niederdeutsche Lyrik mit hochdeutschen Selbstübersetzungen

Goltz fasst hochdeutsche Glossierungen und Selbstübersetzungen als Verständnis- und Interpretationshilfen auf, womit die Autoren und Autorinnen auf Publikumseinstellungen reagiert hätten, die „sprachlich verankerte Mehrschichtigkeit“ bei niederdeutscher Lyrik ausschließen (Goltz 1996: 75):

Möglicherweise liegt eine Ursache für das erkennbare Bedürfnis zur sprachlichen Erläuterung in den Stereotypen, die mit literarischen niederdeutschen Texten in Verbindung gebracht werden. Hierzu zählt insbesondere eine vorgeblich einfache, unverstellte und vor allem unmittelbar wirklichkeitsbezogene Weltsicht, die sprachlich in der Mundart aufgehoben ist. Ausgehend von einem derartigen Konzept vermittelt sich die Mehrschichtigkeit lyrischer Texte nur schwer. Denn als Orientierung und Maßstab dient nach wie vor vielfach eine Vorstellung von alltäglich gesprochener Mundart – womit auch ausgedrückt ist, daß dem Niederdeutschen der Status einer Literatursprache, gemessen etwa an der Standardsprache, nur unter Einschränkungen zugestanden wird. (ebd.: 74)

Ein Grund, den die von Goltz befragten Autoren und Autorinnen selbst für die Selbstübersetzungen vorbrachten, war der Versuch, sich mit ihnen ein größeres Publikum zu erschließen.⁴ Das geht zusammen mit einer Beobachtung zum zeitgenössischen niederdeutschen Literaturbetrieb, die Robert Langhanke mit folgenden Worten auf den Punkt gebracht hat:

Die neuere niederdeutsche Lyrik, [...], steht vor dem Problem einer geringen Schnittmenge an Rezipienten: Leser, die an Formen moderner Lyrik interessiert sind, haben häufig keine Lesekompetenzen im Bereich niederdeutscher Dialekte oder auch kein Interesse an niederdeutscher Literatur, und Leser, die an Formen niederdeutscher Literatur interessiert sind und diese auch lesen können, haben häufig kein Interesse an experimentelleren Literaturformen, sodass die Zahl der Leser klein bleibt und zu einem großen Teil im akademischen Umfeld zu suchen ist. (Langhanke 2010: 15)

Mit anderen Worten: Die Schnittmenge von sprachkompetenten Lesern und Leserinnen auf der einen und lyrikinteressierten Lesern und Leserinnen auf der anderen Seite ist denkbar gering. Es handelt sich hierbei aber keinesfalls um ein spezifisches Problem der niederdeutschen Lyrik, sondern um ein Problem von Dialekt- bzw. regionalsprachlicher Lyrik überhaupt. So stellte Josef Berlinger in seiner 1983 veröffentlichten Studie *Das zeitgenössische Dialektgedicht* fest: „Mit Dialektgedichtbänden läßt sich wenig Geschäft machen. Sie werden gewöhnlich nur in jener Region gekauft und gelesen, der der Dialekt

⁴ Zum Beispiel Norbert Johannimloh und Waltrud Bruhn, vgl. Goltz (1996: 77, 84).

und der Autor entstammen.“ (Berlinger 1983: 270) Geringe Verkaufszahlen seien nicht nur auf die Tatsache zurückzuführen,

daß es sich um Dialektlyrik handelt, sondern auch darauf, daß es sich um Di-alektlyrik handelt. Es liegt also an der Gattung allgemein – auch hochdeutsche Gedichtbände haben meist ähnliche Auflagen. Dennoch schränkt der Dialekt die Verbreitung von Gedichten eher ein: die regionalen Sprach- und Verständnismgrenzen lassen sich nicht hinwegdiskutieren. (ebd.: 271)

Vor diesem Hintergrund wird es nachvollziehbar, dass die Autorinnen und Autoren niederdeutscher Lyrik seit den 1960er Jahren vermehrt dazu übergegangen sind, ihre Texte mit hochdeutschen Übersetzungen zu versehen (Goltz 1996: 75). Goltz zeigt in diesem Zusammenhang verschiedene Formen dieser Praxis auf:⁵

1. Angefangen bei dem westfälischen Dichter Norbert Johannimloh (1930–2022) und seiner Gedichtsammlung *En handvoll Rāgn* von 1963 ist die niederdeutsche Lyrik zusehends mit hochdeutschen Selbstübersetzungen flankiert worden, die aber – wie die Autoren Norbert Johannimloh und Siegfried Kessemeier (1930–2011) und die Autorin Renate Molle (1942–2012) Goltz gegenüber betonten – keinen lyrisch-literarischen Eigenwert beanspruchen, sondern als bloße Verständnishilfen gedacht seien (Goltz 1996: 77–79). Die Vorrangstellung, die dem niederdeutschen Text jeweils zugesprochen wird, zeigt sich bei Kessemeier und Molle auch darin, dass sie den niederdeutschen Text jeweils auf der rechten Buchseite positioniert haben, die hochdeutsche Übersetzung dagegen auf der linken, weil – so Kessemeier – im Buch die rechte Seite die vorrangigere und gewichtigere Seite sei und damit der Vorrang des plattdeutschen Textes betont werde.⁶
2. Weiterhin stellt Goltz unter der Zwischenüberschrift „Original und Übersetzung in einem Wechselspiel“ solche Lyrik vor, bei der niederdeutscher und hochdeutscher Text durch eine „ästhetische Untrennbarkeit“ gekennzeichnet seien (ebd.: 79). Als Vertreter nennt er Georg Bühnen (geb. 1955), Oswald Andrae (1926–1997) und Bolko Bullerdiel (geb. 1939).
3. Ferner macht Goltz auch solche niederdeutsche Lyrik aus, deren hochdeutsche Selbstübersetzungen ästhetisch ganz eigenständige Texte seien. Sie seien folglich auch nicht als bloße Verständnishilfen zu begreifen (wie 1), fügten sich aber auch nicht mit ihren niederdeutschen Pendanten zu einer lyrischen Einheit (wie 2). Zu dieser Ausprägung niederdeutsch-hochdeutscher Lyrik zählt er das

⁵ Bei Goltz (1996: 77–84) unter c, d und e. Neben den Selbstübersetzungen nennt Goltz (1996: 75 f.) außerdem das Verfahren der Glossierung, entweder im Wortanhang (z. B. Hinrich Kruse, Greta Schoon, Elke Paulussen, Aloys Terbille) oder auf derselben Seite (z. B. Carl Scholz). Ein jüngeres Beispiel aus dem Jahr 2016 liegt mit der Anthologie *hüügen un haefst* von Hermann May vor. Ebenfalls zu beobachten seien nach Goltz (1996: 84 f.) jeweils eigenständige Variationen eines Themas oder Gedankens – mal in niederdeutscher, mal in hochdeutscher Sprache, die also nicht mehr als Selbstübersetzungen zu begreifen seien. Dies beobachtet er etwa in der Ausgabe *In diesem Land* von Elisabeth Meyer-Runge aus dem Jahr 1980. Zu diesem mehrsprachigen Verfahren vgl. Radaelli (2011: 52 f.).

⁶ Zitiert nach Goltz (1996: 78). Über diese Einschätzung ließe sich streiten, wenn man an die Leserichtung von links nach rechts denkt und die damit verbundene privilegierte Wahrnehmung der linken Buchseite.

Werk der schleswig-holsteinischen Dichterin Waltrud Bruhn (1936–1999) (ebd.: 83). Nach eigener Aussage habe aber auch sie zunächst deshalb mit den hochdeutschen Übersetzungen angefangen, weil Kenner der niederdeutschen Literatur ihr zu Verständnishilfen für das Publikum rieten (ebd.: 84).

Was also einerseits als Problem des niederdeutschen Literaturbetriebs und der niederdeutschen Literatur selbst aufgefasst wird, nämlich ihre regionalsprachlich bedingte geringe Publikumsreichweite, hat andererseits in der Lyrik allmählich zu einer neuen poetischen Praxis geführt: zur Selbstübersetzung. Es handelt es sich um eine Praxis vor dem Hintergrund der Mehrsprachigkeit und Diglossie im norddeutschen Raum und gleichzeitig um ein bemerkenswertes Phänomen literarischer Mehrsprachigkeit.

2. Literarische Mehrsprachigkeit

Der Begriff ‚Literarische Mehrsprachigkeit‘ meint im engeren Sinne „das Schreiben in mehr als einer Sprache“ (Kilchmann 2012: 11), wobei die Forschung sich unter anderem für die Formen „der ästhetischen Aufbereitung von Mehrsprachigkeit“ interessiert und für „die Formen und Funktionen mehrsprachiger Schreibpraktiken“ (ebd.: 12). Dieser Fokus kann bezogen sein auf das mehrsprachige Gesamtwerk eines Autors oder einer Autorin oder aber auf den konkreten mehrsprachigen literarischen Text bzw. das mehrsprachige literarische Werk (Radaelli 2011: 48). Nach dem Kriterium der ‚Wahrnehmbarkeit‘ kann hier weiter unterschieden werden zwischen latenter und manifester (auch: impliziter oder expliziter) Mehrsprachigkeit. Latente Mehrsprachigkeit bei einem Text liegt dann vor, „wenn andere Sprachen nur unterschwellig vorhanden und nicht unmittelbar wahrnehmbar sind; er weist also auf den ersten Blick eine einsprachige Oberfläche auf“ (ebd.: 61) – im Unterschied zu manifester Mehrsprachigkeit. Bei dieser Form wird weiter differenziert zwischen Sprachmischung und Sprachwechsel. Im ersten Fall ist der Gebrauch verschiedener Sprachen erkennbar, ohne dass diese deutlich bestimmten Sprachsegmenten zugeordnet werden können, wie im Fall von Sprachwechsel, wenn Segmente wie Worte, Satz- teile, Sätze, Verse, Strophen, Abschnitte und Kapitel einmal in der einen, einmal in der anderen Sprache formuliert sind (Dembeck 2020: 125, Radaelli 2011: 54–61). Und schließlich lassen sich Formen literarischer Mehrsprachigkeit weiter differenzieren nach den Sprachen, die an der Konstitution der Heterolingualität beteiligt sind. Dies können Einzelsprachen sein, wie Nationalsprachen, aber auch Varietäten davon oder sogar erfundene Sprachen.⁷

Die Kombination von niederdeutscher und hochdeutscher Sprache ist keine Innovation der neueren niederdeutschen Lyrik, wenngleich etwa Martin Schröder die Lyrikausgaben, „die mit einer mehr oder weniger ausgeprägten standardsprachlichen Begleitung erscheinen“ (Schröder 2004: 250), in diesem Zusammenhang besonders hervorhebt. Nach Schröder umfasst das Korpus der niederdeutschen Literatur sämtliche als Literatur intendierten Werke auf Niederdeutsch bzw. mit niederdeutschen Sprachmerkmalen,⁸ doch unterscheidet er bei der Frage nach der Extension des Begriffs ‚Niederdeutsche Literatur‘

⁷ Vgl. Dembeck und Parr (2020: 10). Zur Definition der Sprachformen, die Mehrsprachigkeit konstituieren, siehe auch Sieburg (2020: 69–100).

⁸ Schröder (2004: 242 und [in ähnlicher Formulierung] 246 und 248).

eine Basisliteratur von einer Interferenzliteratur. Der Begriff Basisliteratur beschreibt die Werke mit intendierter niederdeutscher Literatursprache im Kontinuum von Basisdialekt bis zur regionalen Umgangssprache (ebd.: 248), die aufgrund ihrer Sprachlichkeit dem Teilsystem ‚Niederdeutsche Literatur‘ zugeordnet werden könne. Hinzu trete aber auch eine breitgefächerte Interferenzliteratur mit verschiedenen Übergangsformen zur standardsprachlichen Literatur, deren Texte sich aufgrund ihrer gemischten sprachlichen Anteile sowohl dem System niederdeutsche Literatur als auch dem System der Standardliteratur zuordnen ließen (ebd.: 249). Dazu sind auch die hier in Rede stehenden zweisprachigen lyrischen Textensembles zu zählen.

Von einem Phänomen literarischer Mehrsprachigkeit wird man in Bezug auf die neuere niederdeutsche Lyrik ohne Zweifel ausgehen dürfen: Mehrsprachigkeit zeichnet die Autoren und Autorinnen aus als sprachlich gleichsam niederdeutsch wie hochdeutsch sozialisierte Sprecher und Sprecherinnen, die überdies in beiden Sprachen literarisch produktiv geworden sind. Und mehrsprachig sind auch die bewussten Lyrikausgaben, in denen niederdeutsche Lyrik mit hochdeutschen Worterläuterungen oder eben mit Selbstübersetzungen kombiniert ist.

Bezogen auf das einzelne zweisprachige Ensemble in einer so gestalteten mehrsprachigen Ausgabe fällt die Zuordnung hingegen keineswegs leicht. Die Autoren und Autorinnen in der Kategorie 1 beschreiben die hochdeutschen Selbstübersetzungen als den niederdeutschen Ausgangstexten nachgeordnete bloße Verständnishilfen ohne den Anspruch eigenständiger lyrischer Qualität und auch ohne besonderen Bezug auf den Ausgangstext. Der hochdeutschen Übersetzung kommt hier eher die Funktion eines Paratextes des niederdeutschen Basistextes zu; als integraler Bestandteil eines zweisprachigen lyrischen Textes wird sie nicht aufgefasst. Anders verhält es sich mit Kategorie 2, also mit den zweisprachigen Ensembles, in denen nach Goltz niederdeutscher und hochdeutscher Text von den betreffenden Autoren als Einheit angelegt worden sind, was dem Lesepublikum auch mit dem jeweiligen Schriftbild vermittelt wird. Die niederdeutschen und hochdeutschen Texte der Kategorie 3, die Waltrud Bruhn vertritt, bildeten nach Goltz aufgrund ihrer jeweiligen ästhetischen Eigenständigkeit keine lyrische Einheit. Folgte man dieser Einschätzung, so ließe sich wie bei Kategorie 1 auch in ihrem Fall nicht von einem mehrsprachigen Ganzen sprechen. Allerdings deutet sich auch bei Waltrud Bruhn ein Entstehen beider Teile im Zusammenhang und in Auseinandersetzung miteinander an. Auch in ihr sei nämlich irgendwann die poetische Phantasie der ‚Übersetzerin‘ erwacht. So äußerte sie einmal:

Hier oder da einen Stolperstein werfen, einen kleinen Umweg gehen, eine Verdeutlichung machen, ein winziges Spiel der Phantasie beginnen, um das Labyrinth der Sprache einen kleinen Spalt weit zu öffnen!⁹

Ungeachtet der produktionsästhetischen Seite der Textgenese, die dem Leser oder der Leserin ja nicht in jedem Fall offen zutage liegt, wird man in rezeptionsästhetischer Sicht aber auch eine von der Intention und dem Verständnis der Autoren und Autorinnen unabhängige, zumal durch die typografische Gestaltung grundsätzlich ermöglichte

⁹ Zitiert nach Goltz (1996: 84).

Wirkungsentfaltung der Präsentation niederdeutscher Lyrik mit hochdeutscher Übersetzung in Betracht ziehen dürfen – also ihre Wahrnehmung und Lektüre als ein explizit heterolinguales lyrisches Ganzes mit Sprachwechsel, indem die sprachlich differenten Teile die Bedeutungskonstitution des jeweils anderen Teils wie letztlich auch der zweisprachigen Einheit insgesamt bedingen. So bin ich bei Waltrud Bruhn verfahren.

3. Waltrud Bruhn: *Mien Wöör – Meine Wörter*

Die schleswig-holsteinische Autorin und Künstlerin Waltrud Bruhn (1936–1999) trat seit den 1970er Jahren schriftstellerisch hervor. Der Text, der hier näher vorgestellt werden soll, trägt den Titel *Mien Wöör – Meine Wörter*. Er ist Teil der Sammlung *Windlast*, die 1987 in Glückstadt erschien.¹⁰ Darin steht er in einer Reihe von Stücken, die ganz überwiegend das Schreiben thematisieren und reflektieren; sie sind „Gedichte über das Dichten“, wie es Gerd Spiekermann formuliert hat (Spiekermann 1989: 15), und das Schreiben „[wird] zu einem Hauptthema des Buches“, konstatiert Jürgen Byl (Byl 1989: 15). Dieter Möhn und Reinhard Goltz schließen daran an (Möhn und Goltz 2016: 357 f.). Im Folgenden wird das zweisprachige lyrische Ensemble im Rückgriff auf den Band *Windlast* abgedruckt:

5	Mien Wöör – Wöör un Lief, lief- un warraffdig Lief un Leev un Leev un Leven laat di verklaren. Laat dat blieven. Wöör und Klarheit!	Meine Wörter – Wörter und Leib, leib- und wahrhaftig Leib und Liebe und Liebe und Leben laß dir's erklären. Ach, laß es bleiben. Wörter und Klarheit!
10	Lief un Leven Leev und Leeven Wöör un Wöör un mien.	Leib und Leben Liebe und Leben Wörter und Wörter und meine.
	Maal mien nu dien.	Einst meine nun deine.

Zusammen mit den Bänden *Greekenland/Griechenland Reisen. Plattdeutsche Gedichte, hochdeutsche Übertragungen* (1984), *Fama Fortuna Rosen* (1991), *Gras Adern Fragmente* (1997) und *Vun Ag un ok – vun't Ach* (2002) zählt *Windlast* zu den Lyrikbänden Bruhns, in denen sie ihren niederdeutschen Stücken hochdeutsche Fassungen zur Seite gestellt hat, wobei Dieter Möhn und Reinhard Goltz in Bezug auf den Band von 1984 noch einmal betont haben, die Selbstübersetzungen seien „keineswegs als Übersetzungshilfe gedacht“ (Möhn und Goltz 2016: 356). „Vielmehr handelt es sich um jeweils eigenständige und daher formal teilweise stark abweichende lyrische Verarbeitungen.“ (ebd.: 356 f.) Zwar ist die lyrisch-literarische Produktivität Bruhns in beiden Sprachen also immer wieder anerkennend vermerkt worden, doch wie sich die sprachlich verschiedenen Gedichtfassungen jeweils zueinander verhalten, ist bislang kaum untersucht worden. Dies ist angesichts der immer wieder festgestellten poetologischen bzw. schreib- und

¹⁰ Vgl. die Buchbesprechungen von Byl (1989) und Spiekermann (1989).

sprachreflexiven Dimension ihrer Lyrik durchaus bemerkenswert, wird aber wohl auch damit zu erklären sein, dass die niederdeutsch-hochdeutsche Interferenzliteratur insgesamt kaum Aufmerksamkeit in der niederdeutschen Philologie erregt hat (Schröder 2004: 253), ebenso wie auch „[e]ine originäre Behandlung des Teilsystems niederdeutsche Literatur oder auch ihre Betrachtung in Beziehung zum standardsprachlichen System durch die allgemeine deutsche Literaturwissenschaft“ bislang nicht stattgefunden habe (ebd.: 255), wie Martin Schröder treffend bemerkt. Ganz unabhängig von der niederdeutschen Sprachlichkeit der hier zu betrachtenden lyrischen Ensembles mag mit Blick auf das Phänomen literarischer Mehrsprachigkeit eine grundsätzliche Unsicherheit der Forschung hinzutreten, nämlich in der Frage, wie in diesem Zusammenhang eigentlich mit Selbstübersetzungen umzugehen sei. So beschreibt Giulia Radaelli Werke mit Selbstübersetzung beispielsweise als „ein in zwei Sprachen vorliegendes, zweifaches Einzelwerk“, das sie von dem „mehrsprachigen Einzelwerk“ unterscheidet (Radaelli 2011: 53).¹¹

In dem Gedicht *Mien Wöör – Meine Wörter* erörtert die Äußerungsinstanz erstens die Bedeutung, die ihre eigenen Worte für sie selbst haben, und zweitens das Problem, sich mit ihnen klar und verständlich auszudrücken. Verhandelt wird zugleich die Frage, wem die Worte in dieser Mitteilungssituation gehören, wobei sich mit dem lyrischen Diskurs ein Ablösungsprozess vollzieht – markiert durch die besitzanzeigenden Ausdrücke *Mien Wöör – Meine Wörter* am Beginn (V. 1) und *Maal mien / nu dien – Einst meine / nun deine* am Ende (V. 13 f.). Entfaltet ist dieser Prozess in einem dreiteiligen Aufbau aus These, Antithese und Synthese und in einem kommunikativen Setting, in dem ein Ich – die Urheberinstanz der Worte – sich gegenüber einem direkt adressierten Du äußert, das selbst nicht zu Wort kommt und im Text unkonturiert bleibt. Diese Struktur wird einerseits typografisch angezeigt, andererseits durch den Einsatz von Wiederholungsfiguren. Die Synthese in den Versen 13 und 14 (*Maal mien / nu dien – Einst meine / nun deine*) ist durch eine Leerzeile deutlich abgesetzt von These und Antithese. Diese bilden einen Block von zwölf Versen, wobei dieser Versblock mit dem Wort *Mien – Meine* bzw. *mien – meine* an seinem Beginn wie auch an seinem Ende gerahmt wird. Einmal mehr unterstreicht diese Rahmung das eingangs genannte Thema der Wortzugehörigkeit im kommunikativen Zusammenhang. Der zwölfversige Block kann weiter unterteilt werden in zwei Blöcke aus je sechs Versen, wobei die Grenze zwischen beiden Blöcken zum einen wiederum durch eine Wiederholungsfigur markiert ist – diesmal eine Anapher –, zum anderen durch eine semantische Differenz, die beide Blöcke zugleich als These und Antithese ausweist. Denn schließt der erste Block mit dem Vers *laat di verklaren – laß dir's erklären* (V. 6), so beginnt der zweite sogleich mit dem Vers *Laat dat blieven – Ach, laß es bleiben* (V. 7), der eine abrupt gewandelte Haltung der Äußerungsinstanz anzeigt. Es stellt sich die Frage, worin diese besteht. Dazu müssen Teil 1 (These) und Teil 2 (Antithese) für sich genommen zunächst näher betrachtet werden, wobei ich nun zunächst den niederdeutschen Text in den Blick nehme.

¹¹ Als problematisch wird hier die Kategorie ‚Werk‘ und in ihrem Kontext die Kategorie ‚Original‘ aufgefasst, da es bei Selbstübersetzungen kein Original mehr gebe. Damit favorisiert Radaelli eine produktionsästhetische Sicht, während dieser Beitrag (wie oben ausgeführt) die Rezeptionsperspektive auf die zweisprachigen lyrischen Ensembles einnimmt.

Was es eigentlich ist, das die adressierte Instanz sich erklären lassen soll, ist nichts geringeres als die Bedeutung der Worte für die Äußerungsinstanz. Versprachlicht wird diese Bedeutung mit einer Assoziationskette. Die Verkettung wird unter anderem durch eine weitere Wiederholungsfigur – die Anadiplose – erzeugt, indem gleich dreimal das letzte Wort des Verses am Beginn des folgenden Verses wieder aufgenommen wird;¹² kombiniert wird diese Figur mit der Alliteration von /w/ und /l/: *Mien Wöör – / Wöör un Lief / lief- un warraffdig / Lief un Leev / un Leev un Leven / laat die verklaren*. ‘Worte’, ‘Leib’, ‘Liebe’ und ‘Leben’ werden auf diese Weise in eine Reihe gesetzt und klanglich exponiert. Die Reihenbildung durch Anadiplose und Alliteration insinuiert, dass alles mit allem zu tun hat: Mit den Worten wird der Leib/Körper assoziiert, mit diesem Leib- und Wahrhaftigkeit und schließlich auch Liebe, welche ihrerseits die Assoziation ‚Leben‘ evoziert. Im Versuch, eben das zu vermitteln, besteht das Anliegen des ersten Teils.

Auf den (auch gegen sich selbst gerichteten) Widerspruch *Laat dat blieven* (V. 7), mit dem der antithetische Teil 2 eröffnet wird, folgt die Forderung nach Klarheit: *Wöör un Klarheit!* (V. 8). Und dieser Forderung kommt die Äußerungsinstanz im Folgenden gleich zweifach nach: *Lief un Leven / Leev und Leeven / Wöör und Wöör / un mien*. (V. 9–12). Wieder arbeitete Bruhn hier mit Wiederholungen, denn es handelt sich hier um das beinahe exakt mit Teil 1 identische Wortmaterial: *Wöör; Wöör; Lief, Lief; Leven, Leven* und *Leev*. Lediglich das zweite *Leev* aus Teil 1 ist hier ersetzt durch das Derivat *Leeven*. Die geforderte *Klarheit* wird in Teil 2 nun derart umgesetzt, dass erstens anstelle einer Kette oder Reihe in Teil 1 etymologisch sinnvolle Wortpaare gebildet werden: *Leven* ist *Lief* zugeordnet, *Leeven* entsprechend zu *Leev* gruppiert und *Wöör* schließlich zu *Wöör*. Die Alliteration als Klangfigur bleibt dabei erhalten, nicht aber die Anadiplose.

Zweitens tritt in diesem Zusammenhang eine grafisch realisierte Vereindeutigung hinzu, die interessanterweise zusammenfällt mit einer Abweichung von den niederdeutschen Schreibkonventionen nach Johannes Sass:¹³ Die Graphemfolge <Leeven> mit Doppel-<e> ist in diesen Konventionen nämlich gar nicht vorgesehen. Lange Vokale, wenn sie wie hier in einer offenen Tonsilbe stehen, sollen mit einem einfachen Vokal-Buchstaben wiedergegeben werden. An die Graphemfolge <leven> mit nur einem <e> sind aber im Niederdeutschen zwei unterschiedliche Bedeutungen geknüpft – zum einen die Bedeutung ‘lieben’, zum anderen die Bedeutung ‘leben’. So dient die Schreibung mit Doppel-<e> hier vermutlich dem Fingerzeig darauf, dass im niederdeutschen Text ‘lieben’ gemeint ist, angelehnt an die regelkonforme Doppel-<e>-Schreibung im verwandten Wort *Leev* ‘Liebe’, das im Text unmittelbar vorausgeht. So gesehen folgt die Bezeichnung der Vokallänge an dieser Stelle dem morphematischen Prinzip der hochdeutschen Orthografie und der niederdeutsche Text erweist sich damit als ein latent mehrsprachiger Text.

Zwar ließe sich hinterfragen, ob die beschriebene grafische Vereindeutigung angesichts der erkennbaren etymologischen Paarbildung nicht obsolet ist, aber in jedem Fall kommt die Äußerungsinstanz hier ihrer auch an sich selbst gestellten Forderung nach *Klarheit* und Eindeutigkeit in der sprachlichen Kommunikation nach oder übererfüllt sie

¹² Zur Anadiplose vgl. Lausberg (²1973: § 619).

¹³ Vgl. die *Regeln für die plattdeutsche Rechtschreibung* in: Der neue Sass (2016: 16–20, hier bes. 17). Die Regel zur Schreibung von Vokalen in offenen Tonsilben findet sich auch in älteren Ausgaben von Sass’ Wörterbuch, vgl. Sass (1972: [5]). Zur Schreibung des Niederdeutschen vgl. auch Hinsch (1983).

sogar, und zwar in dem Versuch zu vermitteln, was die eigenen Worte für sie bedeuten. Der Widerspruch *Laat dat blieven* (V. 7), mit dem Teil 2 auf die Aufforderung *laat di verklaren* (V. 6) am Ende von Teil 1 reagiert, dürfte dann nicht als Absage an sprachliche Kommunikationsversuche an sich zu verstehen sein, sondern an Formen ungeordneter Vermittlungsversuche, wie sie – zumindest aus Sicht der Äußerungsinstanz – Teil 1 repräsentiert: Entsprechend wird die assoziative Kette aus Teil 1 ersetzt durch etymologische, das heißt sinnvolle Wortpaare in Teil 2. Und so erschließt sich möglicherweise auch die Bedeutung der Synthese *Maal mien / nu dien* (V. 13 f.): Unter der Voraussetzung nämlich, dass die Senderinstanz ihr Anliegen klar und deutlich kommuniziert, also der Forderung nach *Klaargeheit* nachkommt, hat die Empfängerinstanz überhaupt eine Chance, die Worte zu verstehen und sie sich anzueignen – und das scheint im vorliegenden Fall um so dringlicher, als es bei diesen Worten ja um die Vermittlung der Bedeutung von Worten für die Senderinstanz geht.

Als nächstes ist die hochdeutsche Fassung in die Analyse einzubeziehen. Die niederdeutschen und hochdeutschen Gedichte in *Windlast* sind zeilensynoptisch abgedruckt. Der niederdeutsche Text steht auf der linken Seite, ihm gegenüber auf der rechten Seite ist der hochdeutsche Text abgedruckt. Mit Rücksicht auf die mediale Einheit der Doppelseite im aufgeschlagenen Buch und auf die Wahrnehmungs- und Leserichtung von links nach rechts, wird der niederdeutsche Text in der Lektürefolge privilegiert. Die Synopse regt ein Lesen Zeile für Zeile an oder eröffnet jedenfalls die Möglichkeit dazu. Wird diese Möglichkeit genutzt, so geht das Lesen ruhig dahin, wechselt der Blick immer wieder von der niederdeutschen linken zur hochdeutschen rechten Seite und wieder zurück. Als Leser oder Leserin stellt man dabei fest, dass die rechte Seite die Worte der linken Seite beständig und zuverlässig wieder aufnimmt – nur eben in einer anderen Sprachform, mit anderem Bild und Klang. So als spräche jemand vor und ein anderer spräche nach, oder so als hallte ein Echo nach, indem das Gesagte zwar noch wiederzuerkennen ist, dann aber doch schon leicht verfremdet erscheint. So trifft es jedenfalls zu auf Teil 1, die These:

Mien Wöör –	Meine Wörter –
Wöör un Lief,	Wörter und Leib,
lief- un waraffdig	leib- und wahrhaftig
Lief und Leev	Leib und Liebe
un Leev un Leven	und Liebe und Leben
laat di verklaren.	laß dir's erklären.

In Teil 2, der Antithese, stellen sich dann hingegen Irritationsmomente für den Leser oder die Leserin ein, indem das nachhallende Lesen durch Abweichungen gestört wird. So wird der Eingangsvers (V. 7) durch Ergänzung der Interjektion *Ach* erweitert: *Laat dat blieven. – Ach, laß es bleiben.* Diese Erweiterung korreliert mit dem durch Vers 7 artikulierten Widerspruch zu Vers 6 (*laat di verklaren*), womit dieser Widerspruch im lyrischen Diskurs zugleich exponiert wird. Es folgt entsprechend dem niederdeutschen Ausgangstext die Forderung *Wörter und Klarheit!* (V. 8). Nur wird sie im Unterschied zu diesem in den folgenden drei Versen nicht vollständig eingelöst. Zwar heißt es analog zum Ausgangstext auch in Vers 9 *Leib und Leben* und in Vers 11 *Wörter und Wörter*, doch Vers 10 folgt dem etymologischen Ordnungsprinzip nicht: *Leev und Leeven* wird im hochdeutschen Text wieder aufgenommen mit *Liebe und Leben*. Mit Blick auf das zweisprachige lyrische

Textganze muss der Versuch der Ordnung durch Vereindeutigung an dieser Stelle als gescheitert gelten. Und auch in der einzeltextlichen, also nur auf den hochdeutschen Text gerichteten Perspektive wird der Forderung nach Klarheit nicht in der Weise entsprochen, wie es der niederdeutsche Text vorführt: Es unterbleibt die stringente Bildung etymologischer Wortpaare. Womöglich handelt es sich hier um einen der ‚Stolpersteine‘, die Bruhn nach eigener Aussage zuweilen in die hochdeutschen Texte eingearbeitet hat.

Die beschriebenen Abweichungen, die im zeilensynoptischen Lektüreprozess für den Leser oder die Leserin wahrnehmbar werden, zeigen auf die Interaktion der beiden sprachlich differenten Teile und folglich auf ein kommunikatives Setting, das über beide Einzeltexte hinweg aufgespannt ist und sie zu einem mehrsprachigen lyrischen Textganzen integriert. Das Mitteilungswagnis in der Kommunikation zwischen Sender- und Empfängerinstanz wird demnach nicht nur diskursiv in den Einzeltexten zwischen einem manifesten Ich und einem angesprochenen Du verhandelt, sondern auch in der erweiterten Kommunikationssituation. In dieser kann jenes einzeltextliche Du mit der aufnehmenden Instanz des hochdeutschen Textteils identifiziert werden. Denn diese ist es, die trotz der kommunikativen Ordnungsversuche im Ausgangstext nicht alles hinreichend versteht, dadurch Abweichungen erzeugt und die in beiden Teilen des Ensembles artikulierte Klarheits-Forderung damit nicht einlöst, vielleicht sogar ad absurdum führt. Nach Martin Schröder habe die niederdeutsche Literatur insgesamt die „literarischen Chancen mangelnder orthografischer Regulierung“ nicht genutzt (Schröder 2004: 257 f.). Mit Waltrud Bruhns *Mien Wöör – Meine Wörter* wird man ihm da widersprechen müssen. Denn gerade mit den Möglichkeiten orthografischer Nicht-Regulierung und kombiniert mit der zeilensynoptischen typografischen Gestaltung führt *Mien Wöör – Meine Wörter* vor, dass der Versuch, sich sprachlich in aller Deutlichkeit zu verständigen, nicht notwendig gelingen muss. Störungen in der Übersetzung repräsentieren hier Störungen im Verständigungsprozess. So erhält womöglich auch die Synthese beider Teile des Ensembles noch eine weitere Bedeutung, nämlich die Einsicht und Akzeptanz der Äußerungsinstanz, dass das, was man einmal geäußert hat, nicht notwendig so aufgenommen wird, wie man es selbst versteht.

Zurecht ließe sich nun einwenden, dass Bruhns lyrisches Œuvre mitnichten konsequent den niederdeutschen Schreibkonventionen verpflichtet ist und die in *Mien Wöör – Meine Wörter* beobachtete Störung demzufolge auch nicht im Sinne einer lyrischen Mehrsprachigkeit überbewertet werden darf. So folgt die Grafie in *Windlast* wiederholt dem morphematischen Prinzip, das in der hochdeutschen Rechtschreibung gilt, von der Sass'schen Schreibung dabei aber abweicht. Das trifft etwa zu auf das Gedicht *Geburtsdagsleed* (Bruhn 1987: 38–45), wo Bruhn in Analogie zur einsilbigen Grundform *Duun* ‚Daune‘ den Plural *Duunen* ‚Daunen‘ mit Doppel-⟨u⟩ in offener Tonsilbe realisiert, während die Konvention hier keine Kennzeichnung der Vokallänge, also die Schreibung ⟨Dunen⟩, vorsieht. Zahlreiche weitere Beispiele aus *Windlast* ließen sich hier ergänzen. Doch haben diese Abweichungen nicht das Potenzial, den Leser oder die Leserin im zeilensynoptischen Leseprozess zu irritieren, wie das in *Mien Wöör – Meine Wörter* der Fall ist. Das hat u. a. zwei Gründe:

Der erste Grund betrifft die Homonymie von ‚lieben‘ und ‚leben‘ im Niederdeutschen, sofern man lediglich die grafische Ausdrucksseite betrachtet und die lautliche außer Acht

lässt. Wird in Bezug auf Homonyme in der beschriebenen Weise von der Schreibkonvention abgewichen, so kann man dahinter die Absicht zur semantischen Vereindeutigung vermuten, indem grafisch angezeigt wird, welche Bedeutung an das Formativ geknüpft ist. Doch wird diese Vereindeutigung in der hochdeutschen Übersetzung nicht dokumentiert, so dass es zu einer semantischen Differenz zwischen niederdeutschem und hochdeutschem Text kommt, welche ihrerseits auf das einzeltextlich verhandelte Problem zurückverweist. Diese Konstellation ist – um beim Beispiel zu bleiben – im Fall von *Duunen* im Gedicht *Geburtsdagsleed* nicht gegeben.

Der zweite Grund ist die sprachliche Äquivalenzbeziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext. Tatsächlich fällt *Mien Wöör – Meine Wörter* gegenüber anderen Texten in *Windlast* gerade dadurch auf, dass der hochdeutsche Text den niederdeutschen über weite Strecken lediglich lautlich umsetzt. Unterschiede in der Wortwahl, in der Wortfolge oder in der Syntax können hingegen kaum beobachtet werden. Das hebt die beschriebenen Abweichungen einmal mehr in besonderer Weise hervor und spricht für ihre bewusste Setzung durch die Autorin und mehr noch für ihre Absicht, den Leser oder die Leserin zu irritieren.

4. Fazit

Die Lektüre und Analyse des mehrsprachigen lyrischen Ensembles *Mien Wöör – Meine Wörter* hat bestätigt, dass die hochdeutschen Texte in Waltrud Bruhns lyrischem Œuvre keine bloßen Übersetzungshilfen sind. Nur lässt sich dies nicht allein auf ihre lyrisch-ästhetische Eigenständigkeit beziehen, sondern noch weiter fassen: Niederdeutscher und hochdeutscher Text können als ein lyrisches Ganzes betrachtet und aufeinander bezogen werden. Es mag paradox erscheinen, doch wird dieses Aufeinander-Bezogen-Sein durch Abweichungen zwischen den sprachlich differenten Teilen des Ensembles konstituiert, die bei einer zeilensynoptischen Lektüre wahrgenommen werden können und das Potential haben, den Leser oder die Leserin zu irritieren. So repräsentiert Waltrud Bruhns Gedicht eine Form textbezogener literarischer Mehrsprachigkeit.

Um lyrische Mehrsprachigkeit handelt es sich insofern, als Sprachwechsel, zeilensynoptisch organisiertes Schriftbild und orthografische Nicht-Regulierung (im Niederdeutschen) einen lyrikspezifischen Attraktor¹⁴ konstituieren, der erstens die Aufmerksamkeit des Lesers oder der Leserin auf das Verständigungsproblem mit Worten lenkt, das im Einzeltext verhandelt wird, und der zweitens aber dieser Reflexion im Einzeltext eine weitere Reflexionsebene erschließt. Diese ist ihrerseits über das zweisprachige lyrische Ensemble aufgespannt und integriert auf diese Weise die zwei Teile des Ensembles zu einem mehrsprachigen lyrischen Gedicht. Erst als ein lyrisches Ganzes betrachtet, entfaltet das Stück dann sein volles Sinnpotential und seinen vollen ästhetischen Reiz.

Inwiefern diese Beobachtungen für die niederdeutsche Lyrik mit hochdeutschen Selbstübersetzungen insgesamt zutreffen, muss zunächst weiteren Untersuchungen

¹⁴ Zu diesem Begriff vgl. Zymner (2019: 29 f.). „Lyrische Attraktoren sind solche Auffälligkeiten (d. h. ›Störungen‹; ›Stützpunkte‹, die den vom lyrischen Sprachzeichengebilde vielleicht sogar vorbereiteten Wahrnehmungsgleichlauf unterbrechen) in der organisierten Komplexität von Faktur, Information oder auch Schriftbildfläche [...], die die Aufmerksamkeit des Rezipienten (Lesers oder Hörers) auf sich ziehen/›fesseln‹ und u. U. verstehensrelevante Aufmerksamkeitsspuren begründen“ (ebd.: 29).

vorbehalten bleiben. In keinem Fall wird es dabei um die ‚hochdeutsche Eingemeindung‘ niederdeutscher Lyrik gehen, um noch einmal das Eingangszitat von Bellmann aufzurufen, sondern vielmehr um die Sichtbarmachung eines interessanten Phänomens literarischer Mehrsprachigkeit und mehrsprachiger literarischer Praxis in der neueren niederdeutschen Literatur. Und was im Besonderen die Lyrik Waltrud Bruhns betrifft, so ist Friedrich W. Michelsen zuzustimmen: „Lohnend ist es, sich jeweils beiden Fassungen zu widmen.“ (Michelsen 1997: 217)

Referenzen

- Bellmann, Johann D. 1993. *Keen Tiet för den Maand. Ein Lesebuch norddeutscher Mundart-Lyrik*. In Verbindung mit der Freudenthal-Gesellschaft hrsg. von Johann D. Bellmann. Rostock: Hinstorff.
- Berlinger, Josef. 1983. *Das zeitgenössische deutsche Dialektgedicht*. Frankfurt: Lang.
- Bruhn, Waltrud. 1987. *Windlast. Plattdüütsch Gedichten. Hochdeutsche Übertragungen*. Glückstadt: Augustin.
- Byl, Jürgen. 1989. Scheherazade oder: Über die Grenzen der niederdeutschen Poesie. Gedanken zu dem Buch 'Windlast' von Waltraud Bruhn, in: *Quickborn*, Bd. 79, S. 14–17.
- Dembeck, Till und Rolf Parr. 2020. Mehrsprachige Literatur. Zur Einleitung, in: Dembeck, Till und Rolf Parr (Hrsg.). *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Unter Mitarbeit von Thomas Küpper. Tübingen: Narr, S. 9–14 [Erstausgabe 2017].
- Dembeck, Till. 2020. III.1 Sprachwechsel/Sprachmischung, in: Dembeck, Till und Rolf Parr (Hrsg.). *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Unter Mitarbeit von Thomas Küpper. Tübingen: Narr, S. 125–163 [Erstausgabe 2017].
- Goltz, Reinhard. 1996. Versteiht mi denn keeneen? Plattdeutsche Lyriker zwischen Mundart und Standardsprache, in: *Vun Böker un Minschen. Festschrift für Friedrich W. Michelsen zum 70. Geburtstag*. Im Auftrag des Quickborn, Vereinigung für niederdeutsche Sprache und Literatur e. V. hrsg. von Kay Dohnke, Ingrid Schröder und Gerd Spiekermann. Hamburg: Quickborn. = *Quickborn*, Bd. 68, Heft 1/2, S. 74–88.
- Hinsch, Gerhard. 1983. Schreibung des Niederdeutschen, in: Cordes, Gerhard und Dieter Möhn (Hrsg.). *Handbuch zur niederdeutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt, S. 182–205.
- Kilchmann, Esther. 2012. Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur. Zur Einführung, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Bd. 3, Heft 2, S. 11–17.
- Langhanke, Robert. 2010. Neuniederdeutsche Literatur: Über Beginn und nahenden Abschluss einer überschaubaren Literaturtradition, in: Munske, Horst Haider (Hrsg.). *Dialektliteratur heute – regional und international. Forschungskolloquium am Interdisziplinären Zentrum für Dialektforschung an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 19. bis 20. November 2009*. Erlangen: FAU, S. 4–40. URL: <http://www.dialektforschung.phil.uni-erlangen.de/dialektliteratur/> [Stand: 26.06.2023].

- Lausberg, Heinrich. 1973. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 2., durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. München: Hueber.
- Michelsen, Friedrich W. 1997. Nachwort, in: Waltrud Bruhn: *Gras Adern Fragmente. Gedichten/Gedichte*. Hamburg: Quickborn (Quickborn Bücher. 88), S. 215–218.
- Möhn, Dieter und Reinhard Goltz. 2016. *Niederdeutsche Literatur seit 1945. Teilgeschichten einer Regionalliteratur*. Band 2. Hildesheim u. a.: Olms.
- Pohl, Heinz Werner. 1997. *Nu stimm äs an dien schönste Leed. Interpretationen niederdeutscher Gedichte*. Bremen: Temmen.
- Radaelli, Giulia. 2011. *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin: Akademie (Deutsche Literatur, Studien und Quellen. 2).
- Sass, Johannes. 1972. *Kleines plattdeutsches Wörterbuch nebst Regeln für die plattdeutsche Rechtschreibung*. 5. Auflage. Hamburg: Fehrs-Gilde.
- Der neue Sass. 2016. *Plattdeutsches Wörterbuch*. Hrsg. v. der Fehrs-Gilde. Neu bearbeitet von Heinrich Kahl und Heinrich Thies, fortgeführt und wesentlich erweitert von Heinrich Thies. 8., erweiterte Auflage. Kiel u. a.: Wachholtz.
- Schröder, Martin. 2004. Neuniederdeutsche Literatur, in: Stellmacher, Dieter (Hrsg.). *Niederdeutsche Sprache und Literatur der Gegenwart*. Hildesheim u. a.: Olms (Germanistische Linguistik. 175/176), S. 231–280.
- Schuppenhauer, Claus und Wolfgang Müns. 2000. *Lexikon niederdeutscher Autoren*. 9. Lieferung bearb. von Wolfgang Müns. Leer: Schuster, S. 1–6.
- Sieburg, Heinz. 2020. II. Sprachliche Rahmenbedingungen literarischer Mehrsprachigkeit II.1–II.5, in: Dembeck, Till und Rolf Parr (Hrsg.). *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Unter Mitarbeit von Thomas Küpper. Tübingen: Narr, S. 67–100 [Erstausgabe 2017].
- Spiekermann, Gerd. 1989. 'Woortlast'. Anmerkungen zum neuen Gedichtband von Waltrud Bruhn, in: *Quickborn*, Bd. 79, S. 18–20.
- Zymner, Rüdiger. 2019. Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge, in: Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner (Hrsg.). *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin u. a.: De Gruyter, S. 25–49.