

Interkulturell, intertextuell: wie José F.A. Oliver ein Erbe (Lorca, Benn, Celan) fortsetzt¹

Raluca Rădulescu

Abstract

The paper proceeds from the assumption that the works of the three authors can be read as various interpretations in the tradition line of the modernity, whereby Gottfried Benn and Paul Celan already function as milestones within a literary and cultural phenomenon which shades its light far into the contemporary poetry such as in the work of the German speaking author with migrational background José F.A. Oliver. The paper provides an insight into the poetics of the three authors, focussing on the way in which the last one deals with the modernist heritage left by his precursors, reinterpreting and reinscribing it.

Title: Intercultural and intertextual encounters: José F.A. Oliver in dialogue with Federico García Lorca, Gottfried Benn and Paul Celan

Keywords: Gottfried Benn; Paul Celan; José F. A. Oliver; Migrationsliteratur; modern poetry

1. Einführung

Was verbindet José F. A. Oliver, den deutschen Lyriker und Essayisten² mit einem offensichtlich nicht deutschen Namen, mit einem deutschsprachigen Autor aus der Bukowina und einem berühmten Vertreter der spanischen und europäischen

1 Dieser Artikel beruht auf meiner Monographie: Raluca Rădulescu (2016): Monologe und Dialoge der Moderne. Gottfried Benn, Paul Celan, José F. A. Oliver. Berlin/Münster et al.

2 Unter anderen seien hier folgende Bände erwähnt: *Auf-Bruch*, Berlin 1987; *Heimatt und andere fossile Träume*, Berlin 1989; *Vater unser in Lima*, Tübingen 1991; *Weil ich dieses Land liebe*, Berlin 1991; *Gastling*, Berlin 1993; *fernlaутmetz*, Frankfurt a.M. 2000; *nachtrandspuren*, Frankfurt a.M. 2002; *finnischer wintervorrat*, Frankfurt a.M. 2005; *unterschlupf*, Frankfurt a.M. 2006; *Mein andalusisches*

Moderne? Einmal der interkulturelle Hintergrund: Oliver wurde als Sohn einer andalusischen Gastarbeiterfamilie geboren, die 1960 aus Málaga in die Bundesrepublik Deutschland gekommen war. Aber auch die Wahrnehmung und Korrektur bzw. Rezeption der Moderne. Die drei Autoren teilen auf der anderen Seite die Erfahrung einer vielseitigen Sprachkrise, die 1900 in den Anfängen der Moderne, dann 1950 in der Nachkriegszeit und schließlich in der gegenwärtigen Globalisierungswelt zu spüren ist und verschiedene Ausformungen und Ausdrucksmöglichkeiten kennt.

Olivers Dichtung ist einem interkulturellen Zusammenhang eingebettet, sie speist sich sogar aus seinen autobiographisch geprägten Erfahrungen. Auch Paul Celan entstammt einem multikulturellen Raum, dem des habsburgischen Kronlandes Bukowina, einem Gebiet des Vielvölkerreiches, in dem Rumänen, Deutsche, Juden, Ukrainer und Ruthenen in einem regen geistigen und kulturellen Austausch zusammenlebten. In der *Meridian-Rede* geht es Celan jedoch nicht um die ethnische Färbung, sondern um das geistig Verbindende einer Gegend, wo »Menschen und Bücher lebten« (Celan 1983: 185). Als Bukowiner jüdischer Herkunft, der nach Bukarest und schließlich nach Paris zieht, findet er sich an jedem Ort seiner Reisen oder seiner Ankunft in seinen Überzeugungen von der versöhnenden Kraft des Kulturdialogs bestätigt. Celans »Meridian« soll Geistesverwandte über Grenzen aller Art miteinander verbinden, seien es räumliche, politische, soziale und nicht zuletzt ethnische. Das Medium, das diese Begegnung erst möglich macht, die zu einer Selbstbegegnung und Selbstfindung führen soll, ist die Sprache der Dichtung, die sowohl konkrete Begebenheiten als auch ästhetisch verklärte Erfahrungen zu einem Kontinuum vereinheitlichen kann. Derselbe Universalitätsanspruch liegt auch in den Absichten Gottfried Benns, in den Kristallen der Wortkunst die reinsten geistigen Errungenschaften zu konzentrieren. Benn stammt nicht aus einem interkulturellen Umfeld, wird in einer deutschen Familie geboren, aber steht im deutschen literarischen Raum am Anfang der Tradition der europäischen Moderne, deren Erkenntnisse er durch seine Gedichte vertraut macht und verbreitet (später in den 1950er Jahren in seinem berühmten Essay *Probleme der Lyrik*). Seine interkulturellen Kontakte finden auf ästhetischer Ebene statt, in seinem Werk fügen sich Zitate, Fremdwörter, Neologismen aus unterschiedlichen Fachbereichen zu einem dialogischen Austausch zusammen, obwohl Benn für eine monologische Kunst plädiert. Die Öffnung zu diesen kulturell verschiedenen eingebetteten Mitteln, die sich in der Sprache niederschlagen, verleiht der Kunst Benns eine doch interkulturelle Nuance. Benn legt jedoch großen Wert auf die verklärende Funktion der Kunst, die den Einzelnen übersteigert, in die Welt der absoluten Poesie erhebt und ihn somit der Kontingenz enthebt.

Schwarzwalddorf, Frankfurt a.M. 2007; *fahrtenschreiber*, Berlin 2010; *Lyrisches Schreiben im Unterricht. Vom Wort in die Verdichtung*, Seelze 2013; *Fremdenzimmer*, Frankfurt a.M. 2015.

Oliver rezipiert die drei Autoren nicht nur in den Essays im Band *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*, auf den ich mich im Folgenden zur Veranschaulichung seiner Poetik ausschließlich beziehen werde, sondern auch in seinem lyrischen Werk. (Die Beschäftigung mit dem Letzteren würde den vorgesehenen Umfang dieses Beitrags bei weitem überschreiten und einen Einblick darin kann man in meiner erwähnten Monographie *Monologe und Dialoge der Moderne. Gottfried Benn, Paul Celan, José F. A. Oliver bekommen*). Auf den Versuch, Benn, Celan und Oliver in einer Traditionslinie der Moderne zu platzieren, ist auch der Aufbau meines Buches zurückzuführen, dem ein Repertoire aus Kategorien zugrundeliegt, die sich als Isotopen im Werk von jedem der drei Dichter wiedererkennen lassen (Poetik und Verhältnis zur Sprache, Transzendenz, Natur).

In *Dichtung und Nachhall. Eine Skizze ins Übersetzen* (Oliver 2007: 40–65), dem vielleicht bedeutendsten Essay Olivers, wird über den Übersetzungsprozess als Vermittlung zwischen Kulturen und Sprachen nachgedacht. In diesem Verfahren findet eine Sublimierung der Erfahrung statt, die Wirklichkeit wird aufgelöst, um zu einer höheren Ebene Zugang zu bekommen. Die Beschäftigung mit Kunst als Handwerk, die Arbeit am Feilen und an der Anpassung der Sprache, setzt eine Verinnerlichung des Materials und eine produktive Hinwendung zu sich selbst voraus. Doch das Endergebnis ist nach außen gerichtet, zielt auf einen Leser ab, soll Annäherung und Vertrautheit schaffen und die zwei Kulturgebilde ins Gespräch bringen.

In der Sprache wird der Dialog zwischen Kulturen möglich, in der der Dichtung werden sie alle über die nationalen Bestimmtheiten hinaus zu der Universal-sprache der Kommunikation überführt, die sich über Grenzen hinwegsetzt und einen Unendlichkeitsanspruch erhebt. Dichtung transzendent die herkömmliche, ethnisch gefärbte Sprache, wird zu einer Metasprache katalytischer Kraft, zum Endziel jeder individuellen Entfaltung und Selbstverwirklichung. Der Essay geht von den zwei bekanntesten Gedichten Federico García Lorcas *El silencio*³ und *El grito*⁴ aus, die im Original zitiert werden und welche Oliver am Ende des Essays –

3 El silencio

OYE, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo. (Oliver 2007: 40)

el silencio

HORCH, mein sohn, die stille
schweigt in wellen fort
ein verinnern, plötzlich
in der tal und echo fallen
und die jedes aufbegehrten
zu boden stürzt (ebd.: 63).

4 El grito

La elipse de un grito,
va de monte

el grito

ein schrei hält fort
von berg zu berg

»um ein paar Erfahrungen reicher« (ebd.: 64), wie er selbst gesteht – ins Deutsche übersetzt.⁵

2. Überlegungen zu den Poetiken Gottfried Benns und Paul Celans

Federico García Lorcas 1921 veröffentlichtes Gedicht *El Grito* ruft mir Gottfried Benns 1924 erschienenes Gedicht *Nebel* in Erinnerung. Wahrscheinlich war es Benn vertraut, obwohl sich unter den aus verschiedenen Ländern stammenden Dichtern der Moderne eine strukturelle Einheit feststellen lässt, die nicht unbedingt auf gegenseitige Einflüsse zurückzuführen ist. Der von Berg zu Berg gehenden Schreiellipse Lorcas entspricht bei Benn ein »zerrinnender/Und schon gestürzter Laut« (Benn 1989c: 113), der sich in die Nebel einspinnt. Die Widerhall suchende Bewegung des Schreis und des Lauts ist dieselbe in den beiden Fällen. Dadurch wird ein Kommunikationsvorgang, ein Gesprächspartner ersehnt, der nicht gefunden wird. Der Schrei wird bei Lorca zum »schwarzen Regenbogen« (Oliver 2007: 64) und prägt den Windsaiten ein *vibrato* ein, schließlich gelangt er in die Nähe der Höhlenmenschen, die ihre Lampen hinaushalten. Während bei Lorca ein gewisses Echo möglich ist, wobei sich der Schrei zu orphischem, im Volk sich ausbreitendem Gesang entwickeln kann, radikaliert sich bei Benn die Vereinsamungstendenz. In *Probleme der Lyrik* (1951) plädiert er für eine »monologische Kunst, die sich abhebt von der geradezu ontologischen Leere, die über allen

a monte.	die not
Desde los olivos,	vom olivendunkel her
será un arco iris negro	wölbt ein schwarzer regenbogen
sobre la noche azul.	die nacht ins blau.
¡Ay!	¡Ay!
Como un arco de viola	wie der klang einer viole
el grito ha hecho vibrar	reißt er die saiten
largas cuerdas del viento.	die der wind ihm spannt
¡Ay!	¡Ay!
(Las gentes de las cuevas	(die in den höhlen hausen
asoman sus velones.)	schütten licht vors aug)
¡Ay! (ebd.: 41)	¡Ay! (ebd.: 64).

5 Der Übersichtlichkeit der Gedichtinhalte zuliebe habe ich sie in der Fußnote im Spiegel abgebildet. Olivers Übersetzungen bilden an und für sich einen weiteren ergiebigen Untersuchungsgegenstand, zumal sie von der im deutschen Sprachraum als Standard geltenden Übersetzung durch Hugo Friedrich streckenweise stark abweichen und an einigen Stellen eigene Deutungsmöglichkeiten vorschlagen.

Unterhaltungen liegt und die die Frage nahelegt, ob die Sprache überhaupt noch einen dialogischen Charakter in einem metaphysischen Sinne hat.« (Benn 1989a: 532) Dieser Kunst liegt der Konflikt zwischen der Neigung zur Vergeistigung und der Wirklichkeitskontingenz zugrunde, deswegen ist ihre Nichttauglichkeit für Kommunikationsprozesse auf diese ontologisch und ästhetisch bedingte Kluft zurückzuführen. Der Kunst, sei es Sprache, Farbe oder Ton kommt die Mitteilungsfunktion abhanden, Kunst entsteht durch sich und steht für sich allein, sie geschieht. Benns Laut steigt zu den ältesten Göttern empor, und diese »schweigen« (Benn 1989c: 113). Nebel spinnen ihn wieder ein und schließen ihn in ihrem Kreis ein. Auch diese Lautbewegung erfolgt in der Form einer Ellipse, die auf eine leere Transzendenz stößt und in sich zurückkehrt. In der Tat ist *Nebel* ein Sprachgedicht, in dem über das Dichtungsschicksal nachgedacht wird und die Desillusionierung über eine trostpendende Übermacht zum Ausdruck kommt.

Mit Celans Gedichtband *Sprachgitter* wird in der deutschsprachigen Literatur der Versuch unternommen, die vor Auschwitz verwendete Sprache einer Revision zu unterziehen, damit die im dichterischen Material hinterlassenen geschichtlich-politischen Ablagerungen zum Ausdruck kommen. Celans Forderung einer »graueren« Sprache setzt nicht unbedingt eine ins Extrem geführte poetische Verschlüsselung voraus, die ihm oft als »hermetische«, »dunkle« Lyrikform vorgeworfen wird, sondern eine zunehmende Sperrung gegen alle Formen des Eindeutigen (Schnell 2007: 282).

Die Grundzüge der Moderne werden von Celan zur Kenntnis genommen und bis zu einem gewissen Punkt geteilt. Wie er eine bereits begründete Tradition weiterführt, darin besteht auch der Eigenwert seiner Lyrik und seines Beitrags zur Entwicklung einer kulturellen Haltung, die nicht in der ästhetisch-literarischen Selbstbezogenheit erstarren sollte. Celan wendet sich entschieden gegen eine von Benn postulierte monologische Kunst des weltabgewandten Künstlers, und lässt die von der Geschichte hinterlassenen Spuren zum Vorschein kommen, um dadurch nach einem Du zu suchen und an der Gegenwart etwas ändern zu können. Benn und Celan sind von diesem Standpunkt aus »Extreme, in denen die Erfahrungswirklichkeit einer ganzen Epoche wie aufgefächert wirkt« (ebd.: 271). Während Benn die poetische Reflexion als Soliloquium des Werks gestaltet, das Selbstgespräche führt, geht Celans ebenfalls selbstreflexive Sprache einen Schritt weiter und versucht, im poetischen Verfahren nicht unbedingt die Selbstreflexivität (ebd.: 279), aber das Problem der Dialogizität zu lösen. Während Benns Tradition der reinen, monologischen und absoluten Sprache in dieser Form nicht mehr fortsetzbar war, begründet Celan eine Tradition, die auf der »bisher unerhörten Bilder-Sprache der Trauer« (ebd.: 287) fußt, an deren Ende das Verstummen steht.

Im Schweigen werden die Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdrucks und alle damit verbundenen Zweifel, Dichotomien und Widersprüchlichkeiten aufgehoben, es gewinnt erst dadurch einen gereinigten, absoluten Wert als Möglichkeit

des Unmöglichen. Der der Konstellation Sprache und Schweigen innewohnende Gegensatz wird lösbar, indem sie durch das konkretisierte Verschwiegene in Verbindung miteinander gebracht werden. Was durch den Einsatz des Schweigens erreicht wird, ist »eine Zuspitzung gegen die Sprache« (Schulz 1977: 55). Dieser Notwendigkeit, der Kontingenz der Sprache zu entfliehen, entspricht der Versuch, das Wort »nach dem Bilde des Schweigens« zu schaffen, als Sprache transzendierendes Gebilde, das jedoch zwischen Sprache und Schweigen vermittelt. Im Unausgesprochenen ist noch die Möglichkeit inbegriffen, dass die Latenz doch zum Wort kommen kann, während das Verstummen die letzte, endgültige Station bezeichnet (Sailer-Wlasits 2003: 173). Sprache und Schweigen werden als »Gegensatz zweier Modi von Sprache« (Schulz 1977: 60) angesehen, das Gedicht behauptet sich als ein »Gesagtes am Rande des Unsagbaren« (Meinecke 1970: 18). Im Unterschied zu Wittgensteins *Unaussprechlichem*, das eine doch eigene, unabhängige Selbstdarstellungsform erfährt, ist das Unsagbare bei Celan nicht das Nichtaussprechbare, sondern »dasjenige, das ein Gespräch verweigert« (Schulz 1977: 64), deswegen besteht die Notwendigkeit, zum Schweigen als Ausgangspunkt dessen zu greifen, was die Worte zu erzeugen vermag, die den Dialog ermöglichen sollen.

Im Begriff »Sprachgitter« wird ein »Programm für eine dialogisch ausgerichtete Dichtung« entworfen, dessen wesentlicher Bestandteil ein »durch Leerstellen und Pausen bezeichnetes Schweigen«, mit seinen notwendigen Intervallen und Unterbrechungen, ist (May/Goßens/Lehmann 2012: 64). Die dem Schweigen zugeschriebene »sprachliche Potenzialität« (ebd.: 79) soll an der Dichtung geübt, erprobt und bewiesen werden. »Sprachgitter« soll als Chiffre, aber insbesondere als spezifische Struktur das Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz, Offenheit und Geschlossenheit (Lehmann 2005: 69) veranschaulichen. Zugleich ist der Begriff »Sprachgitter« auch eine *mise en abyme* auf den ganzen Gedichtband. Benns Begriff der Artistik setzt Celan »eine gewisse Kunstlosigkeit« entgegen, die »grauere Sprache« der Feier des »Blau« (Birus 2005: 209–224, hier: 213). Ein Gitter mit Stäben gibt es nur, »wenn zwischen den Stäben nichts ist« (Steiner 1987: 140), wobei dieses Nichts durch die Stäbe des Gitters strukturiert wird.

Sprache und Schweigen bedingen sich gegenseitig, wie dies sonst in der Lyrik Celans der Fall ist, die sich durch eine ausgeprägte »Dialektik von Vernichtung und Wiedergewinn, Verschwinden und Wiederfinden« (Vietta 1970: 112), Leere und Fülle, Null und Absolutem auszeichnet. »Sprachgitter« wird zu einem »Bau Gesetz«, zu einem Strukturprinzip der Dichtung (Oelmann 1983: 276), die sich von kontingenten Inhalten abgrenzt und um ihre Selbstständigkeit kämpft. Ihre Neigung zum immer abstrakteren Ausdruck und zur Verabschiedung der Sinnlichkeit birgt jedoch die Gefahr, über die Schaffung einer eigenen Orientierungssprache hinaus eben aus diesem erstarrten Kreis nicht mehr hinaustreten zu können. Über die erfahrbare Welt wird »ein Gitter aus Sprache« (Weinrich 1973: 219) gelegt,

der Dichter erklärt der Wirklichkeit somit den Krieg. Das Sprachgitter, das sich wie ein *Schleier* oder *Fächer* (Begriffe, die Goethe und Mallarmé für die doppeldeutige Kommunikationsfunktion der Sprache benutzen) über die herkömmliche Sprache legt, ersetzt romantische und nachromantische Vorstellungen über die Fähigkeit der Kunst, zwischen den Welten vermitteln zu können. Für Celan ist Kunst überhaupt nicht mehr dafür zuständig, Inhalte vom mundanen Bereich in die Welt des Geistes zu übertragen, noch zwischen ihnen durch Mimesis oder auf andere Art Brücken zu schlagen. Es ist die geschichtliche Erfahrung, die ein Gitter zwischen Welt und Menschen festgelegt hat, worauf der letztere durch eine Sprachsperrre oder durch eine Schranke antworten kann, hinter der er sich einmauert. Diese sowohl historisch als auch dichterisch bedingte Abgrenzung ist jedoch porös und lässt gegenseitige Durchdringungen zu, die beiden Räume und die beiden Instanzen kommen miteinander ins Gespräch, sooft sich die Gelegenheit zum Dialog bietet. Sonst tasten sich die Flimmerhaare schüchtern ab und ziehen sich zurück, wenn wieder Gefahr besteht. Auf diese Haltung zurückbezogen sind vor allem die Gedichte Celans ab dem Band *Sprachgitter*, aber auch viele andere, in denen das Ich zwar nach Gesprächspartnern sucht, jedoch in seinen solipsistischen Kristall zurückkehrt. Es stellt sich natürlich die Frage, wie und inwiefern in der Tat Celans Lyrik dialogisch bzw. monologisch ist. Denn Dialogizität mündet oft ins Soliloquium und kommt zu den Urquellen zurück, Monologizität kann andererseits auf die Hoffnung, aus diesem Zustand herauszutreten und sich kommunikativ nach außen zu verzweigen, nicht verzichten.

3. José F.A. Oliver: Rezeption und Neuschreibung der Moderne

Ausgehend von den zwei Gedichten Lorcas entwirft Oliver im ersten Essayteil eine dichterische Autobiographie (eigentlich wird auf die Biographie seiner Eltern fokussiert) in freien Versen, worin versucht wird, die zwei Gedichte in einer intertextuellen Neuschreibung in Beziehung zueinander zu setzen. Dabei gelingt es ihm zugleich, sich selbst im Rahmen einer literarischen, kulturellen und ästhetischen Tradition zu verorten. Die Geschichte seiner Familie wird zweifach auf Lorca bezogen. Einmal durch den geschichtlichen Hinweis auf das Jahr 1937, als seine Mutter geboren wurde und Lorca schon ein Jahr tot war. Dann durch die dichterische intertextuelle Übernahme von Lorcas Bildlichkeit (»los olivos«, »un arco iris negro«) (Oliver 2007: 41), die weiterhin mit Paul Celans Gitter- und Mund-Chiffren überdeckt wird:

Vom Olivendunkel her Grün und Rot
Und Gitterstäbe. Auf Jahre hin Gitterstäbe
Vor den Mündern. (Oliver 2007: 49)

Oliver schreibt Lorcas und Celans Gedichte (mit inbegriffenen subtilen Hinweisen auf Benns Poetik der Artistik und monologischen Kunst) neu, indem er sie auf seinen autobiographischen und ästhetischen Hintergrund bezieht. Berichtet wird auch in diesen Zeilen über den spanischen Bürgerkrieg und seine Toten, über die darauffolgenden Diktaturjahre und die geraubte Meinungsfreiheit. Doch darüber hinaus gleiten die Erwägungen in eine poetologische Glosse. Es geht um die vermittelnde Funktion der Kunst, eine Wirklichkeitsebene mit einer anderen zu vereinigen oder von ihr zu trennen, sich zu zeigen und gleichzeitig in Metaphern und Tropen zu verhüllen. Die Sprachgitter Olivers sind Mundgitter, die zwischen Stäben auch Leerfenster zulassen. Am Ende des Essays hinterfragt Oliver die Übersetzbarkeit von Lorcas Gedichten bzw. Titeln ins Deutsche: auf welche Art von Schrei soll sich *El grito* beziehen? Hugo Friedrich übersetzt den Titel in *Struktur der modernen Lyrik* einfach mit *Der Schrei*, *El silencio* mit *Das Schweigen* (Friedrich 2006: 233f.). Oliver fragt sich, ob *El grito* »Schrei« oder »Klageruf« (so sein Vorschlag) bedeuten soll und *El silencio* »die Stille/oder sich Stillen im Schweigen? Aus dem Schweigen/Innerstille? Verinnerung? Ineinanderfließend/Schrei und Stille?« (Oliver 2007: 50).

Insgesamt fungiert die Bezugsfigur Lorcas im Werk Olivers »synekdochisch für Orte, Epochen, Ideologien und poetische Diskurse« und verortet Oliver in einer »mehrsprachigen und transnationalen« (Sturm-Trigonakis 2007: 113) dichterischen Landschaft. Der durch das gleichnamige Bild von Edvard Munch ange regte Schrei ist auch der Schrei des Lebens, der Gedichte von »cante jondo« (Hartl 2002: 75-104, hier: 81), der Versuch, einen ästhetischen Dialog in der Dichtung herzustellen. Auf der anderen Seite oder zugleich wurde auf die Farbe Schwarz als Ausdruck des unheilverkündigenden Schreies hingewiesen, der die suchenden lampentragenden Höhlenbewohner nur insofern erreicht, als er sie erschüttert (Hiebel 2006: 147f.), ohne sich ihnen zu offenbaren oder ihnen eine Kommunikationsmöglichkeit erleichtern zu können.

Oliver möchte die zwei ästhetischen Haltungen als Synthese zwischen monologischer und dialogischer Kunst betrachten und ineinander schmelzen. Der Schrei ist »Stummschrei und Trauerruf«, und Klagegesang ist »mehr als Schmerz des Einzelnen« (Oliver 2007: 50),

Er ist Schmerzheit
 im Schweigenden des Stummen, weil Schweige-
 Ruf von vielen, im Überlieferten, im An-
 Vertrauten die Stimme, die wird
 Im Einzelnen, der sich verbündet. (NOTKUNFT) (Ebd.)

Ausgegangen wird vom Schrei, der als Klageruf in sich die Stimmen der vielen Einzelnen vereinigt, sie als Ganzheit vertritt und ihre Botschaft weiterleitet. Er

lässt eine Sprache als Notkunst, als Sprache des Schmerzes, entstehen, die diesen Schmerz nicht vergessen, sondern übersteigern, sublimieren und verklären soll. Die moderne Dichtung, deren Spuren Oliver folgt und welche in seinem Werk an die Verhältnisse der (postmodernen) Welt angepasst und dadurch neugeschrieben wird, fußt zwar auf der konkreten Geschichtlichkeit, nimmt jedoch Abschied von ihr, um sie vergeistigen zu können. Während Benn ihr Endziel in der Alleinherrschaft der Kunst als höchster metaphysischer Tätigkeit sieht, zielt Celan mit ihrer Anwendung auf den menschlichen Bereich ab. Sprache muss menschliche Inhalte transportieren und den Menschen wiedergeben. In diesem Zusammenhang stellt Olivers Poetik eine Synthese dar. Die Vereinsamung des Ich und sein Bedürfnis, durch Verinnerlichung und Monolog sich selbst zu erkunden, wird nicht verworfen. Doch zugleich ist das Gedicht an den Anderen gerichtet, will sich ihm in der Sprache und darüber hinaus mitteilen.

Dem Übersetzen kommt deswegen dieselbe Aufgabe zu, die der Dichtung eigen ist. In der Spannung zwischen den Texten entsteht auch eine Annäherung, dabei wird ein zweiter neuer Text geschaffen: »Ein zweites Original.« (Ebd.: 53)

In die klangvolle, doch grammatisch inkongruente Aufzählung des Wortes »Meer« in verschiedenen Schöpfungen im Spanischen und im Deutschen (»El mar La mar Das Meer Die Meerin Der Meer«) (ebd.) fließt eine überraschende Verwandtschaft ein, die an die Celansche Kreis- und Meridian-Metapher erinnert. Diese Wortschöpfungen sind in diesem Zusammenhang (und dazu zählen auch solche in seinem Werk oft vorkommenden wie »la luna«, »die Mondin« u.a.) nicht nur als »Bestandteile eines poetischen Idiolektes« (Sturm-Trigonakis 2007: 107) anzusehen. Oliver kennzeichnet seine Meer-Metapher als Kunstchiffre mit den Begriffen »Wellenbewegung« und »Sprachfließen« (Oliver 2007: 53). Die Neusprache entsteht in der Dichtung ähnlich wie in der Übersetzung als Spannung zwischen »Wort- und Nicht-Wort« (ebd.: 54) (hier zitiert er Hilde Domin), als Über-Setzen, als Aufbrechen und Ankommen, als Monolog und Dialog, als Hinwendung zum Anderen und Rückkehr zu sich selbst, und umgekehrt wird diese Beziehung ins Unendliche fortgesetzt: »Über das Vertraute der Blick ins Fremde, um dadurch fragender oder gar fremd zu werden im Vertrauten« (ebd.: 56).

3.1 »Kristall«

Weiterhin fasst Oliver seinen Kunstbegriff in der Kristall-Chiffre in Anlehnung an das Credo der Expressionisten/Modernen und Benns auf und bereichert ihn mit der Bedeutung, die ihr Lorca, Benn und Celan zuschreiben. In einer programmatischen Schrift von Kasimir Edschmid wird das Wort als Pfeil beschrieben, der das Innere des Gegenstandes durchbohrt, es wird »kristallinisch das eigentliche Bild des Dinges« (Edschmid 1920: 66). Der Kunst geht es laut Benn um Stil und Ausdruck, »nicht um Wahrheit, sondern um Expression« (Benn 1989b: 585). Benn

möchte keine andere Wirklichkeit als die kunstgeschaffene wahrhaben: »es gibt keine Wirklichkeit, es gibt das menschliche Bewußtsein, das unaufhörlich aus seinem Schöpfungsbesitz Welten bildet, umbildet, erarbeitet, erleidet, geistig prägt.« (Benn 1986: 393). Somit findet »die anthropologische Erlösung im Formalen«, »die Reinigung des Irdischen im Begriff« (ebd.: 375) statt. Artistik wird im Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Absolutem erzeugt, die Methode des Absoluten ist, in Anlehnung an Mallarmé und Nietzsche, »die formfordernde Gewalt des Nichts« (ebd.: 377), des »abgeschliffenen« (ebd.: 373), kristallinischen Nichts.

In Celans Dichtung erreicht das Kristallbild ein besonderes Ausmaß an Potisierungskraft, zumal es in den Lyrikbänden nach dem Jahr 1957 auftritt und eine ästhetische Umorientierung hervorruft. Celans Sprache beginnt, hermetischer, in sich verschlossener, immer selbstbezogener zu werden, »der Taumel der Wörter ist in künstlerische Form überführt und dadurch objektiviert« (Buck 2002: 66-98, hier: 69). »Kristall um Kristall,/zeittief gegittert, wir fallen,/wir fallen und liegen und fallen« (*Schneebett*) (Celan 1975a: 168): die Sprache ist nicht imstande, die transzendentale Lücke zu füllen, und fällt zur Naturform zurück, indem die existentielle Erfahrung dermaßen vergeistigt wird, dass sie die Stufe der starren, farbenverneinenden Mineralform erreicht. Diese »neue synthetisch-ursprüngliche Sprache« (Bogumil 2002: 147) erweist sich jedoch als künstlicher Ersatz der Natur, der Mensch ist der ewige Büßer, der die verlorene Einheit nicht wiederherstellen kann und mit der Verdammnis ständiger antwortloser Selbstgespräche weiterleben muss. In *Weggebeizt* (aus dem Band *Atemwende*, 1967) friert das Gedicht zum »menschengestaltigen Schnee«, »Büßerschnee«, »Gletscherstuben« und »Wabeneis«, die innere Welt versachlicht und reinigt sich zu einem »Atemkristall« (Celan 1975b: 31). Das menschliche Dasein wird nur in der Sprache möglich, deren herkömmliche Rhythmen zerstört werden müssen, damit sie die äußeren Zustände widerspiegeln kann. Ein Atemkristall versachlicht die gängige Realität insfern, als sie entrealisiert und in die Ferne eines transzendenten Ausdruckssystems gerückt wird. Celans Überlegungen gehen über den Entdinglichungsdrang der Poetik Rimbauds und Benns einen Schritt weiter hinaus und postulieren die völlige Ohnmacht der Sprache sowohl vor der Wirklichkeit als auch vor einer sonst in der Sprache möglichen Transzendenz, so Celan 1958: »Dieser Sprache geht es [...] um Präzision. Sie erklärt nicht, ›poetisiert‹ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen.« (Celan 1983: 167-168, hier: 167)

Bei Oliver handelt es sich wohl ursprünglich um einen Kristall der Stille im Sinne Lorcas (wie Oliver selbst gesteht) oder Benns, um ein Kunstdestillat, das dem unreinen Alltäglichen die vervollkommen Form der Ästhetik entgegenstellt. Aber der Kristall Olivers entstammt keinem menschenleeren, asketischen und einsamen Vakuum wie bei Benn oder Celan, sondern nährt sich »aus der in-

neren Wärme der Kälte« (Oliver 2007: 57). Gesucht wird nach einer Stille »jenseits der Temperaturen und Landschaften« (ebd.), die die empirische Welt transzendiert. Diese Stille ist dem Dialog mit einem Gegenüber offen, die Dichtung soll der Gesprächspartner sein, der sich anbietet, und der das Gedicht weiter hallen lässt: »Ein gemeinsamer Kristall im Echo der Stille? Ein Echowerden, dem Unhörbares, Unerhörtes einklingt?« (ebd.). »Kristallgesungen« bedeutet, im Verhallen zu bleiben, Sagen und Schweigen in einem. Der monologisierende Augenblick des »Sich-Singens« erweist sich eigentlich als »ein Gesungen-Werden« und bedeutet »Gem:einsamkeit«. (ebd.: 61). Das Gespräch mit dem Anderen setzt sich aus Selbstgesprächen, aus Einsamkeiten zusammen. Lorcas Schrei ist Stummschrei, Klageruf und »W:erden wider die Vereinsamung« (ebd.: 63), in der Kristall-Chiffre wird Lorcas »silencio ondulado« (ebd.: 41) verewigt: die Dichtung soll als stiller Schrei die Welt in sich stilvoll konzentrieren und sie den anderen mitteilen.

3.2 »Flimmerhaar«, »Flimmertier«

Auch in diesem Essay sollen die andalusischen Ursprünge der Lorca-Texte diesmal in Anlehnung an die Dichterin Elisabeth Borchers in einem eigenständigen Gedicht übersetzt, überdeckt und vertextet werden. Die Anfangszeilen »Wir, unterwegs/autobiographisch« werden im Essaytitel *Wir, autobiographisch unterwegs von Deutschland nach Deutschland* eingeblendet, der mit einem Krishnamurti-Zitat anfängt, das Olivers essayistische Erwägungen wieder einmal in die Nähe der Poetiken Benns und Celans rückt.

Es geht nicht darum, einen scharfsinnigen Verstand zu entwickeln, sondern eine suchende, forschende, tastende Geisteshaltung, die uns nicht urteilen, Schlüsse ziehen oder festgefügte Meinungen vertreten lässt. Dieses Tastende, Suchende ist das Wesentliche. Wir müssen lernen, zu lauschen und zu warten, mit den Tiefen zu spielen. (Ebd.: 89-113, hier: 89)

Das Tastende ist unmittelbar mit den beiden Autoren vertrauten »Flimmerhaar«-Chiffre in Verbindung zu bringen. Während Celans Ich in der Chiffre des Flimmertiers im Gedicht *Sprachgitter* durch das Wort nach Welt tastet, in der es sich zum Ich konstituiert, sind bei Benn die Flimmerhaare dafür bestimmt, allein nach Worten zu tasten (Kaiser 1987: 390). Darin wird der Gegensatz zwischen dia-logischer und monologischer Kunst deutlich. Die im Meer lebenden Organismen des unteren zoologischen Systems vor der Differenzierung in Pflanzen und Tiere stellen durch die Flimmerhaare als allgemeines Tastorgan die Beziehung zu ihrer Umwelt im Meer her. Diese bringt Benn mit den Menschen in Verbindung, die er sich ganz von solchen Flimmerhaaren bedeckt vorstellt. Ihre Funktion ist »eine spezifische« und »scharf isoliert: sie gilt dem Wort, ganz besonders dem Substantivum,

weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur. Sie gilt der Chiffre, ihrem gedruckten Bild, der schwarzen Letter, ihr allein.« (Benn 1986: 377 [Herv. im Original]). Unter Chiffre versteht Benn das Kunstprodukt, etwas »vom Geist geprägtes, technisch Hinge-botenes« (ebd.), das artifizielle, artistische und absolute Wort. Die Flimmerhaare können dem Ich nur dazu verhelfen, in dem in sich geschlossenen und zugleich grenzenlosen Reich der Kunst zu verharren.

Oliver meint mit dem »Tastenden« nicht Benns hochartifizielle, gekünstelte, vergeistigte Tastorgane, sondern eher Celans »Flimmertier Lid« (Celan 1975a: 167), das nach oben rudert und den Blick frei gibt. Es entspricht einer nicht vordergründig ästhetischen, sondern auch ethischen Haltung, die nicht auf starre Bilder und (Vor-)Urteilen besteht, sondern auf Menschen zugeht.

4. Ausblick: Zu einer Poetik des Dialogs

Obwohl in Deutschland geboren, zeichnet sich der Autor als Pendler zwischen Orten aus, wobei seine Dichtung (auch) sein autobiographisches Unterwegsseins erkunden soll. Zwischen Deutschland und Spanien, das ihm als Herkunftsland seiner Familie und »Sommerheimat« (Oliver 2007: 97) vertraut ist, werden nicht nur Verbindungsfäden *meridianartig* gewoben, sondern klaffen auch Leerräume und Unbestimmtheitsstellen, »ein Niemals-immer« (ebd.: 108 [Herv. im Original]), die Anlässe zu rekurrierenden Fragezeichen geben. Die zwei Orte tauchen vor allem als seelische und lyrische Topographien auf, die dem Ich so vorkommen, als würden sie kreisförmig von einem zum anderen und damit zum Selbst führen. Wenn der von seinen Eltern begangene Auswanderungsweg rekonstruiert werden muss, so wird darin ein Selbstfindungsprozess als zyklische Rückkehr geschildert: »die Rückkehr nach Spanien von Deutschland nach Deutschland.« (Ebd.) Das Endziel ist »ein Irgendort, der vielleicht Zukunft heißen würde« (ebd.: 101 [Herv. im Original]). Der Essay endet mit dem Bild einer Bibliothek, das auf eine andere Art von Dialog hinweisen soll. Es handelt sich um den bereits beschworenen intertextuellen Dialog, in dem »die Unstummen« (und hier zählt Oliver eine Reihe bedeutender Vertreter spanischer Dichtung auf: Unamuno, Lope de Vega, Cervantes, Lorca usw.) »wohl mit sich selber reden« und in einem »heimlichen Dialog« »untereinander verkehren« (ebd.: 112). Bleibt dieser unstumme Dialog aber nicht etwa auf der Ebene eines Monologs, wenn Dichtung nur die Beschäftigung eines Kreises von Eingeweihten ist? Um dies zu vermeiden, schlägt Oliver einen in die Gegenwart gebrachten Dialog mit der Tradition vor, den er selbst durch seine intertextuelle Rezeption und Auseinandersetzung mit der Moderne in die Wege leitet.

Der Essayband endet mit dem Text *und wir im bittgebet und Der Versuch, einen Brief zu schreiben, oder wie und wann ein Gedicht entsteht*. Nicht umsonst wurde sie ans Ende platziert, da sie die wichtigsten Merkmale der Poetik Olivers zusam-

menfasst und seine Kunstauffassungen auf einen Punkt bringt. Jemand hatte den Dichter um eine Rezeptur des Schreibens gebeten. Die Antwort darauf lautet: »Es gibt kein Rezept. Nur Sprache, die anrichtet. Es gibt kein Rezept, nur Wort-Takt-Uhr, die Intervalle dazwischen, zwischen den Wortschlägen und eine Sprache, die Zeit nachspurt und Spuren legt ins NachZeitige.« (Ebd.: 114-124, hier: 115)

Oliver scheint, gemäß dieser Aussage zusammen mit Benn dem absoluten Gedicht Mallarmés Rechnung zu tragen, das künstlich aus klangvollen Lauten gemacht wird und aufs Überzeitliche abzielt. Doch die ausführenden Gedanken des als Collage von Prosa- und Gedichtstücken verfassten Essays lenken die Erwägungen in eine andere Richtung. Zugleich ist das Gedicht, das sonst in keinem der Gedichtbände Olivers erscheint, als Synthese und Zusammenfassung seiner *Ars poetica* zu betrachten, die hier ihre Bestätigung erfährt. In der Dichtung schlagen sich Stille, Schweigen und Schrei nieder. Im Wort lässt sich das Ich nicht nur verwortern, sondern auch verorten, erhält in der Kunst seine wahre Identität und sein immergeltendes Zuhause. Dieses Ich bleibt jedoch in diesem ästhetischen Elfenbeinturm nicht eingesperrt, sondern öffnet sich dem Du, der Geschichte und der Gesellschaft gegenüber, ist sogar gewillt, sich ins Du zu legen, sich aus den Quellen der Vergangenheit zu speisen und hoffnungsvoll in die Zukunft zu blicken.

ein gedicht entsteht dort, wo uns die augen her-
buchstabieren, unverhofft
ein gedicht entsteht dort, wo das ohr sich stille nach-
wiegt. Hörstille der NOT & KUNFT ins Sprechen
dennoch ein gedicht entsteht dort, wo ich im W:ort
& baren sich fortschreibt. Ich
schreibe mich ins WORT und
umgekehrt. Schreigestützt
die hoffnung
neu erfinden im gedicht. Ein Ich ins Du gelegt, das mich
sagt im Du. (ebd: 124)

Literatur

- Anz, Thomas (2002): Literatur des Expressionismus. Stuttgart.
- Arango L., Manuel Antonio (1998): Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca. Madrid.
- Benn, Gottfried (1984): Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Vier Bände. Hg. v. Bruno Hillebrand. Bd. I: Prosa und Autobiographie. Frankfurt a.M.

- Ders. (1986): Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Vier Bände. Hg. v. Bruno Hillebrand. Bd. II: Gedichte. Frankfurt a.M.
- Ders. (1989a): Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a.M.
- Ders. (1989b): Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Vier Bände. Hg. v. Bruno Hillebrand. Bd. III: Essays und Reden. Frankfurt a.M.
- Ders. (1989c): Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. von Dieter Wellershoff. Dritter Band. Stuttgart.
- Berghahn, Cord-Friedrich/Stauf, Renate (Hg.) (2007): Bausteine der Moderne. Eine Recherche. Heidelberg.
- Birus, Hendrik: Sprachgitter. In: Jürgen Lehmann: Kommentar zu »Sprachgitter«. Heidelberg, S. 209-224.
- Bogumil, Sieghild (2002): Das Letzte was bleibt. In: Hans-Michael Speier: Interpretationen Gedichte von Paul Celan. Stuttgart, S. 134-147.
- Buck, Theo (2002): »Sonnenflechten« und »azurner Schleim« – Celan übersetzt Rimbaud. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, H. 53/54, S. 66-98.
- Călinescu, Matei (1987): Five faces of Modernity. Durham.
- Celan, Paul (1975a): Gedichte in zwei Bänden. Erster Band. Frankfurt a.M.
- Ders. (1975b): Gedichte in zwei Bänden. Zweiter Band. Frankfurt a.M.
- Ders. (1983): Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band III: Gedichte, Prosa, Reden. Frankfurt a.M.
- Edschmid, Kasimir (1920): Über den Expressionismus in der Literatur und die Dichtung. Berlin.
- Encarnaçao, Gilda (2007): »Fremde Nähe«. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. Würzburg.
- Fassbind, Bernard (1995): Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas. München.
- Friedrich, Hugo (2006): Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek bei Hamburg.
- Hartl, Lydia Andrea (2002): StimmKlangKunst: Wahrnehmungsverschärfungen in der Raumzeit von Wort und Körper. In: Bernard Banoun/Lydia Andrea Hartl/Yasmin Hoffmann (Hg.): Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin.
- Hiebel, Hans H. (2006): Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil II (1945-2000). Würzburg.
- Kaiser, Gerhard (1987): Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan. Frankfurt a.M.
- Lampart, Fabian (2013): Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945-1960. Berlin/Boston.

- Lehmann, Jürgen (2005): Sprachgitter. In: Ders. (Hg.): Kommentar zu Paul Celans »Sprachgitter«. Heidelberg, S. 69-72.
- Lützeler, Paul Michael (Hg.) (1991): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M.
- May, Markus/Goßens, Peter/Lehmann, Jürgen (Hg.) (2012): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart.
- Meinecke, Dietlind (1970): Wort und Name bei Paul Celan: Zur Widerruflichkeit des Gedichts. Bad Homburg et al.
- Mueller, Marc James (2015): Zwischen Heimatt und Fremdwort. Über poetische Identitäts-Mobilität in der deutsch-spanischen Lyrik José F. A. Olivers; online unter: <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft26/article26/marc-mueller26.html> [Stand: 15.8.2015]
- Oelmann, Ute Maria (1983): Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart.
- Oliver, José F. A. (2000): fernlautmetz. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Ders. (2002): nachstrandspuren. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Ders. (2005): finnischer wintervorrat. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Ders. (2006): unterschlupf. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Ders. (2010): fahrtenschreiber. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Ders. (2007) Mein andalusisches Schwarzwaldorf. Essays. Frankfurt a.M.
- Rădulescu, Raluca (2016): Monologe und Dialoge der Moderne. Gottfried Benn, Paul Celan, José F. A. Oliver. Berlin/Münster.
- Sailer-Wlasits, Paul (2003): Die Rückseite der Sprache. Philosophie der Metapher. Wien-Klosterneuburg.
- Schulz, Georg-Michael (1977): Negativität in der Dichtung Paul Celans. Tübingen.
- Sideras, Agis (2005): Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945. Würzburg.
- Steiner, Jacob (1987): Sprache und Schweigen in der Lyrik Paul Celans. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans. Akten der Internationalen Paul Celans-Kolloquiums New York 1985. Frankfurt a.M., S. 127-142.
- Strelka, Joseph P. (1987): Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans. Akten der Internationalen Paul Celans-Kolloquiums New York 1985. Frankfurt a.M.
- Sturm-Trigonakis, Elke (2007): Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg.
- Tietz, Manfred (1990): Die spanische Lyrik der Moderne. Frankfurt a.M.
- Vietta, Silvio (1970): Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Bad Homburg.
- Vietta, Silvio (Hg.) (1990): Lyrik des Expressionismus. Tübingen.
- Waldschmidt, Christine (2011): »Dunkles zu sagen«: Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert. Heidelberg.

Weinrich, Harald (1973): Kontraktionen. In: Dietlind Meinecke: Über Paul Celan. Frankfurt a.M., S. 214-225.

Weinrich, Harald (2015): Laudatio auf José F. A. Oliver. Rede zur Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises 1997; online unter: <http://web.mit.edu/course/21/21.german/www/oliverlaudatio.html> [Stand: 23.5.2019].