

Im Gespräch mit José F. A. Oliver – „viel stimmig und meersprachig“

Hausach, Februar 2005

HANNELORE VAN RYNEVELD
University of the Western Cape

Abstract

José Oliver is a multilingual poet of Andalusian descent who writes poetry in German. His first poetry was published in the mid-eighties and his writings were seen as part of migrant literature (also referred to in the seventies as guestworker literature). He has however moved beyond those boundaries and has written himself into („eingeschrieben“) the German language and his poetry is characterised by a breaking-up („auf-brechen“) of the language and thereby creating sound and word structures which strip away the common usage in an attempt to regain the original meanings of words. The interview with José Oliver was conducted in February 2005 in Hausach in the Black Forest.

José Oliver, 1961 geborener mehrsprachiger Lyriker andalusischer Herkunft und Chamisso-Preisträger von 1997, erarbeitet sich mit neuen und ungewöhnlichen Wort – und Klanggebilden eine lyrische Sprache, mit der er sich, wie es Harald Weinrich in seiner Laudatio auf Oliver bei der Chamisso-Preisverleihung formulierte, „in die deutsche Sprache eingeschrieben, eingegraben, ja, die deutsche Sprache mit ihr umgegraben [hat].“ Das vorliegende Interview mit Oliver ist eine verkürzte Version. (Der vollständige Text ist im Anhang meiner Doktorarbeit, Lyrik im Dialog - Die Gedichte José F.A. Olivers, UCT 2006, einzulesen.) Schwerpunktmäßig befasst sich die vorliegende Version mit den Aussagen, die einen Einblick in seine Poetik geben.

Herr Oliver, den Einstieg in das Interview wollte ich mit einem Rückblick beginnen. Ihre Biografie und Ihr Werdegang als Lyriker wurden schon mehrmals in Interviews erfragt u.a. von Gino Chiellino (1988), Ulrike Reeg (1988) und Fritz Raddatz in DIE ZEIT (1994). Wie bewerten Sie aus der heutigen Perspektive Ihre Entwicklung als Lyriker? Wo lagen nach Ihrer Meinung die Schwerpunkte Ihrer Entwicklung?

Es gibt zwei verschiedene Möglichkeiten die Vergangenheit zu sehen. Ich habe vor kurzem von Durs Grünbein eine Bemerkung gelesen, man möge ihn nicht an seinen ersten Lyrikband bei Suhrkamp erinnern, *Grauzone morgens*. Ich habe da eine andere Haltung. Ich sage, das Gedicht, das ich mit 20 Jahren geschrieben habe, war die Voraussetzung für das Gedicht, das ich mit 21 geschrieben habe, und das mit 21 die Voraussetzung für die späteren Gedichte.

Wann begann mein Schreiben? Begann mein Schreiben mit den Liedern, die meine Mutter gesungen hat, mit den Zärtlichkeiten meiner Mutter oder mit den ersten Lehrern, die ich in der Schule hatte? Wir hatten eine Lehrerin, die uns das Schreiben auf eine sehr kreative Weise beigebracht hat. Sie kam mit einer Katze in die Schule und mit Wollknäueln. Die Katze hat auf dem Boden gespielt und plötzlich waren da lauter Kringel und Kreise und die mussten wir abmalen und daraus hat sich dann irgendwann der Buchstabe O entwickelt, oder der Buchstabe L entwickelt, und der Buchstabe E. ... Immer wenn ich viele Es in einem Wort sehe, muss ich an diese Katze denken und diese Wollknäuel und so gibt es, glaube ich, verschiedene Momente, die man jemandem mitgibt. Aber ohne die ersten Versuche, diese Kreise abzumalen und die in Verbindung zu einer Katze zu bringen, entstand nicht vielleicht das erste Wort oder später die ersten Sätze und zusammenhängenden Texte. Ich betrachte es auch nicht als Jugendsünde und kann heute noch Gedichte lesen, die ich mit 16 oder 17 geschrieben habe.

Insofern hat eine Entwicklung stattgefunden aus dem Schreiben heraus, ich schreibe mich weiter, ich schreibe mich fort, schreibe mich her, und ich schreibe mich hin vielleicht zu dem Gedicht, in dem ich sage, jetzt habe ich alles geschrieben, was ich schreiben musste. Es ist ein Muss, man hat keine Wahl. ... Der Dichter ist auch eine Seins-Form, eine Lebensform. Das eine ist die Berufung, das andere ist der Beruf. Ich sage immer, der Lyriker in mir, der schreibt die Gedichte und der Schriftsteller bezahlt die Steuern. Das sind zwei verschiedene Aspekte eines Überlebens oder eines Lebens.

Was sich kontinuierlich entwickelt hat, das war eine in die Sprache sich hinein schreibende Spracharbeit. Also die Arbeit am Wort, die Arbeit an der Sprache, diese Sprache, die, wie es Gino Chiellino einstmals formuliert hat, von den Nicht-Deutschen abgelehnt wurde, da sie mit dem Ausländergesetz bis hin zu den alltäglichen Diskriminierungen in Verbindung gebracht wurde. Fritz Raddatz hat mal gesagt, Wörter werden mit der Zeit umzingelt und man hat die Aufgabe sie wieder zu entzingeln und in neue Spannungsverhältnisse zu setzen. Diese Arbeit kann ich leisten, insofern weil mein Gedächtnis, auch ein Gedanke von Gino Chiellino, ja kein deutsches Gedächtnis ist und mein Gedächtnis in der Tat 1961 beginnt. Ich wurde nicht mit der deutschen Vergangenheit erzogen, konnte viel freier mit einer erarbeitenden Nähe und einer erarbeitenden Distanz in dieser Sprache sein.

Es gibt eine Kontinuität, eine Entwicklung, die mit den ersten „auf-führ-baren“ Gedichten beginnt, in denen ich Wörter einfach getrennt habe um mir klar zu machen, was denn eigentlich in diesem Wort steckt, bis hin zu dem poetischen Doppelpunkt in den jüngsten Publikationen. Und das ist die Spracharbeit. Und ich würde mich selber auch als einen Spracharbeiter unter den deutschsprachigen Dichtern bezeichnen. Es entsteht eine ganz eigene Spannung, es entstehen eigene Bilder und es entsteht ein eigener Rhythmus.

Deutsch war eine Fremdsprache für mich. Meine erste Sprache war das Spanische und war mit den Zärtlichkeiten meiner Mutter verbunden, insofern, eine sehr hautnahe Sprache. Ich hatte aber im Grunde zwei Mütter, ich bin in einem Haus aufgewachsen, das zwei Stockwerke hatte, im ersten Stock, oder wie man hier im Alemannischen sagt, im Erdgeschoss, wurde Alemannisch bzw. annähernd Deutsch gesprochen und im zweiten, Andalusisch bzw. annähernd Spanisch. Ich bin mit beiden Sprachen geliebt worden und deshalb konnte ich auch in beiden Sprachen sein aber habe mich dann für die deutsche Sprache entschieden.

Aber trotzdem war es auch ein Schritt vom Alemannischen ins Hochdeutsche?

Das ist richtig. Auch ein Schritt hin zu einer Fremdsprache. Die deutsche Hochsprache ist eine Fremdsprache für mich und es handelte sich im Grunde um eine dreifache Annäherung an die

deutsche Sprache, um mich dann wieder von ihr weg zu bewegen und die eigene poetische Sprache zu entwickeln. Und auf dem Weg bin ich und ich hoffe, dass er noch lange nicht abgeschlossen ist.

Ihre ersten Gedichte sprechen über Ihre Position als Außenseiter, es ist eine gewisse Verbitterung zu erkennen. Wie bewerten Sie das?

Verbitterung habe ich oft gehört, das habe ich so akzeptiert. Heute würde ich den Begriff für die damalige Phase der Lyrik nicht mehr akzeptieren. Es war einfach ein entschiedener Standpunkt, und wenn man entschiedene Standpunkte vertritt, dann wird das oft als Verbitterung verstanden. Wenn ich manches nicht akzeptiere, benenne ich es und lege es in der Sprache bloß. Und das wird sehr häufig als Arroganz oder als Verbitterung bezeichnet - dabei ist es ein bloßes Offenlegen, oder vielleicht auch Wunden herzuschreiben und aufzuzeigen, Bedeutungen, auch die der Zurückweisung, freizulegen.

Für Sie oder Ihre Leser?

An alle Beteiligten. Aber es war natürlich auch eine starke politische Komponente dabei. Ich hatte einen spanischen Pass mit sechzehn Jahren bekommen und dann steht plötzlich im Pass, dass „selbstständige Erwerbstätigkeit oder vergleichbare unselbstständige Erwerbstätigkeit nicht gestattet“ ist. Ich war damals Schulsprecher am Gymnasium in Hausach und hatte mich mit dem Schulgesetz in Baden-Württemberg, in dem die Erziehung der Schüler zur Selbstständigkeit betont wird, auseinander gesetzt. Was ist denn das für ein Hurenwort, das beide Bedeutungen hat? Diese Zurückweisung, dieses Absprechen nicht in der Sprache zuhause sein zu dürfen oder in dieser Sprache Anerkennung zu erfahren, die man als Mensch braucht, hat natürlich bei mir eine politische Haltung provoziert. Und die habe ich sehr explizit, zum Teil ironisch, teils sarkastisch verarbeitet. Aber ich war nie verbittert. Damals musste ich mich dieser Sprache, die uns ablehnte, stellen. Und irgendwann kam die Erkenntnis, dass es im Grunde nicht die Sprache war, die uns ablehnte, sondern die Art und Weise wie die Sprache gegen uns verwendet wurde. Meine Konsequenz war, die Sprache nicht den Politikern zu überlassen, sondern kreierte eine Sprache, die der Situation was entgegengesetzte. Eine Offenheit, auch eine Moral, die in der ursprünglichen Bedeutung etwas mit Kampfgeist zu tun hat. Bekannt ist eigentlich nur noch die negative Variante, wenn jemand demoralisiert ist, den Kampfgeist verloren hat. Ich habe einfach dieser Diskriminierung und dieser Ausgrenzung eine Moral entgegengesetzt. Die Kritiken dagegen sprachen von Verbitterung und Larmoyanz. Aber das ist nicht mein Problem. Das Problem lag eindeutig auf deutscher Seite, weil sie keine klaren Gefühle hatten und wenn dann jemand mit klaren Gefühlen daher kommt, dann ist es zunächst mal eine Gefahr für jemand, der seine Gefühle nicht leben darf. Das ist wie bei den Liebesgedichten, wenn ich eine Sprache nicht liebe, kann ich keine Liebesgedichte schreiben, davon bin ich überzeugt.

Steckt hinter der Benennung der Literatur als u.a. Migranteliteratur nicht eine gewisse Gefahr der Ghettoisierung?

Die Begriffe kamen ja vom Institut Deutsch als Fremdsprache an der Universität in München, und sie kamen auch von der Gruppe um Gino Chiellino, die „Literatur der Betroffenheit“. Die Begriffe waren da und man musste mit diesen Begriffen umgehen. Ich habe sie auch als Kampfbegriffe gesehen, wie z. B. „Gastarbeiterliteratur“ und dementsprechend dann auch zum Teil Texte geschrieben und Veranstaltungen mit organisiert. Es war notwendig sich erstmal Gehör zu verschaffen. Ich glaube, ein großer Fehler waren die Anthologien, die von München herausgegeben wurden, weil man da einfach nicht thematisch publiziert hat und nicht auf ästhetische Kategorien

geachtet hatte - aber da war mein Einfluss auch zu gering.

Die Reihenfolge der Begriffe war ungefähr so, es fing an mit litteratura gast, das haben die Italiener geprägt, dann die Gastarbeiterliteratur, die Literatur der Betroffenheit und danach Ausländerliteratur oder Migrationsliteratur, Migrantenliteratur, und heute spricht man eher von einer Chamisso-Literatur, das ist das Neueste. Obwohl ich schon einen Schritt weiter gegangen bin. Am liebsten rede ich von einer mehrkulturellen Literatur. Und es ist mir egal ob Sie es mit H oder mit E schreiben...

Mehrkulturell? Ist das die neueste Entwicklung?

Ich glaube, das ist zumindest im Augenblick die neueste Entwicklung. Ich persönlich forciere das auch, weil ich denke, dass auch der Chamisso-Preis sich weiter entwickeln muss. Ich wünsche mir, dass irgendwann auch jemand wie Grass den Preis kriegen kann, der einfach auch diese mehrkulturellen Inhalte hat. Er kommt ja aus einer ganz anderen Ecke, einer anderen Region und ich kann mir einfach vorstellen, dass dieser Preis irgendwann auch jemanden gegeben wird, der „deutscher“ Abstammung ist aber ganz andere Inhalte zu seiner Literatur macht, weil die Erfahrung eine mehrkulturelle Erfahrung ist. Und dahin müsste es irgendwann mal kommen. Hybrid hat für mich etwas Negatives. So wie multi auch für mich etwas Negatives hat. So ein Mischmasch. Multi-kulti das ist ja mittlerweile fast ein negatives Wort. Also interkulturell gefällt mir da viel besser.¹

Mehrkulturell ist ein sehr offener Begriff, meines Erachtens, und darum habe ich auch den Titel für die CD gewählt viel stimmig.² Mein Seminar in Cambridge am MIT hatte z. B. den Titel *Mehr-Deutsch*.

Die „Grenzen“, mit denen Sie als Nichtdeutscher konfrontiert wurden, bewegt diese Erfahrung Sie noch? Das „Zwischen-den-Stühlen“ sitzen oder das „Nicht-dazu-Gehören“?

Also, das ist eine sehr schwierige Frage, das Gefühl des Nicht-dazu-Gehörens, das wird wohl ein ganzes Leben lang bleiben. Ich zitiere Luis Sepúlveda: „Letzten Endes war er einer von ihnen, aber nicht einer der ihren.“ Und das ist die Tragik der ersten und zweiten Generation, davon bin ich überzeugt, menschliche Tragik. Wenn ich bei Suhrkamp publiziert werde in einer Reihe und in derselben Aufmachung in der ich auch Bertolt Brecht in der Schule gelesen habe, dann bin ich angekommen in Deutschland, anders kann man nicht ankommen als Dichter. Aber menschlich weiß ich nicht ob ich jemals ankommen werde. Ich habe ja nach wie vor die spanische Staatsbürgerschaft und nicht die deutsche Staatsbürgerschaft und selbst jetzt ist es der rot-grünen Koalition nicht gelungen von diesem jus sanguinis wirklich Abschied zu nehmen. Man hat nur einen Rechtsanspruch auf die deutsche Staatsbürgerschaft, wenn mindestens ein Elternteil hier geboren wurde oder Deutsch ist. Das heißt, ich habe noch keinen Rechtsanspruch, Und solange die Gesetzgebung so ist, kann man nicht ankommen im Land. Also ich nicht. Andere können das. Grass hat mal gesagt, und das hat mich sehr beeindruckt, als er so kritisiert wurde bei dieser Ansprache bei der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels, „Ich kritisiere dieses Land, weil ich es liebe“, und solange dieses Land sich nicht bedingungslos zu mir bekennt, kann ich mich nicht zu diesem Land bekennen. Man verdrängt das, vieles ist auch weg-europäisiert worden an Problemen, wenn man Angehöriger der EU ist.

Manchmal glaube ich, ich bin angekommen aber dann höre ich wieder viele Reden, und dann bin ich wieder nicht angekommen und da reicht ein Satz von Herrn Schily, und da reicht ein Satz von Herrn Stoiber, und sobald ein Politiker das Wort Ausländer überhaupt nur in den Mund nimmt, bin ich betroffen. Und solange das geschieht, in dieser Form, kann man nicht ankommen. -

Die andere Seite dazu ist, dass Sie ein Bild von Andalusien hatten, als ein Wunschland, ein Traumland? Die drei Gedichte, *Andalusien und ich*, *Andalusien* und *Andalusien III*³ befassen sich damit.

Das Wunschland, das Märchenland war ja im Grunde dieser Versuch, den Eltern sehr nahe zu kommen. Ich wollte meine Mutter verstehen, ich wollte meinen Vater verstehen, ich habe beide sehr geliebt und meine Eltern haben sich sehr geliebt, und diese Annäherung war verbunden natürlich mit einem Märchenland, weil dieses Märchenland ja auch jedes Wochenende ausgepackt wurde. Ich sage immer, es war wie in einer Vitrine in einem Wohnzimmerschrank, man hat diese Sehnsucht zurückzukehren, nach Hause in die Heimat. Am Freitagabend wurde es rausgeholt aus dieser Glasvitrine, man hat es poliert und geputzt und sonntagnachts wurde es wieder reingestellt. Und dann ging die Woche wieder los. Und das ist über Jahre passiert. Und darüber sind vierzig Jahre vergangen. Im Deutschen heißt es ja: Verlier nicht die Orientierung! Ja, nach Osten, - aber der Spanier sagt in seiner Sprache: No pierdas el norte! Verlier nicht den Norden! – Wir haben immer gehofft, das war unser seligster Wunsch, dass die Eltern ja den Norden nicht aus den Augen verlieren und dann in den Süden zurückkehren. Ich bin hier geboren und ich habe dann irgendwann auch den Standpunkt vertreten, niemand hat das Recht, mir zu verweigern, dass ich hier lebe, ich bin hier geboren, und hier aufgewachsen. Und dafür habe ich dann gekämpft. Ich musste mich aber auch verabschieden, ich bin nicht in Andalusien geboren, ich hatte auch keine Beziehungen. Mein Vater ist jetzt in Andalusien beerdigt.

Welcher nationalen Gruppierung ordnen Sie Ihre Lyrik zu? Ist es Ihnen noch wichtig, dass Ihre Lyrik von der „deutschen“ Literatur getrennt wird, als „Rand-Literatur in Deutschland“, Ihr Vorschlag 1995. Sind diese Termini heutzutage überflüssig? 1994, im Interview mit Fritz Raddatz,⁴ betonten Sie, dass Sie sich als „Nichtdeutscher, der deutsch schreibt“ definieren. Mittlerweile liegt mehr als ein Jahrzehnt dazwischen. Sehen Sie die Dinge anders? Gibt es andere Perspektiven?

Also das sage ich heute noch, dass ich kein deutscher Dichter bin, sondern deutschsprachiger Dichter. Allenfalls wenn Sie in diesen nationalen Kategorien denken wollen, dann bin ich ein spanischer Dichter deutscher Sprache. Und damit muss man einfach zurechtkommen. Das ist eine Wirklichkeit und diese Wirklichkeit ist nicht nur eine Wirklichkeit, die in Europa ist, sondern sie ist wahrscheinlich auch Wirklichkeit in verschiedenen anderen Ländern dieser Welt.

Das mit der Randliteratur, das habe ich weiter entwickelt. Als Derek Walcott den Nobelpreis für Literatur bekommen hat, hat Brodsky in einem Vorwort der deutschsprachigen Ausgabe geschrieben: „Vielleicht entsteht überall dort Neues, wo die Welt an ihren Rändern ausfranst.“ Und Derek Walcott gilt ja als der Erneuerer der englischen Sprache. Ich habe von der Randliteratur gesprochen und da war mir klar, was ich eigentlich selber meinte, nämlich, dass Deutschland ja nicht an den Rändern ausfransen kann, weil sie keine ehemaligen Kolonien in diesem klassischen Sinne hatte, wohl kleine Experimente, aber nicht mit der Tragweite des British Empire. Aber Deutschland franst im Innern aus, hat die Ränder im Innern und da entsteht eine ganz spannende Literatur. Und das ist eigentlich das, was Deutschland die Welthaltigkeit zurückgibt im Augenblick. Davon bin ich überzeugt.

Das „Ausfransen der Sprache im Innern“. Könnten Sie kurz zur lexikalischen und poetischen Etymologie Stellung nehmen?

Für die Weiterentwicklung ist der Regelverstoß ja vorausgezogen und notwendig. Wenn ich an die Grammatiken denke, an den Duden denke, die deutsche Rechtschreibung, usw. man könnte viele

Beispiele geben, dann ist es ja nur ein Gerüst an dem man sich vielleicht eine Zeit lang aufhält, dann baut man es wieder ab und baut ein neues Gerüst auf.

Aber das Ausfransen ist vielleicht die einzige Möglichkeit sich der Wirklichkeit zu nähern. Ausfransen oder das Ausgefranst-Sein, kann ja durchaus eine neue Ästhetik bedeuten und symbolisieren. Man hat heute diese ganzheitliche Weltwahrnehmung gar nicht mehr, dieses Erklärbare der Welt, nur eine unendliche Annäherung. Es sind Facetten, ein Mosaik, das ist ein Gerüst, auf dem man sich bewegt, letzten Endes zwischen den Zeilen, zwischen den Wörtern Welt überhaupt noch erklärbar machen zu können.

Sie gelten als Lyriker. Haben Sie es auch mit anderen Gattungen versucht? Warum Lyrik?

Ja, ich zitiere ja so gerne. Hilde Domin hat mal gesagt: „Vielleicht ist das Geheimnis eines Gedichtes ausgespannt zwischen Wort und Nicht-Wort.“ Ich habe mir das immer so vorgestellt, wenn ich ein Blatt Papier nehme, das Gedicht anschau, da hab ich schwarz und weiß, schwarz ist das Wort und weiß ist das Nicht-Wort und dazwischen gibt es einen Raum, vielleicht diesen Dritten Raum. Und es ist so vieles nicht sagbar und indem man es in dieser Spannung zwischen Wort und Wort benennt, glaube ich, kommt man dem Sagen nahe. Und deshalb ist für mich die Lyrik die kreativste Form, die Fantasie freisetzt mit allen poetischen Facetten und sie ist auch die einzige revolutionäre Kraft, an die ich glaube. Deshalb bin ich einfach der Lyrik verfallen, sie hat mich ausgewählt. Ich schreibe mehrfach jetzt auch Essays, ich bin am ersten Roman, aber ich fühle mich jetzt auch alt genug um das zu machen. Vielleicht will ich auch nur einen einzigen schreiben, das reicht. Es gibt eine wunderbare Kritik zu *Don Quixote*, die lautet: „Ein Roman, der die Kinder zum Lachen bringt, die Erwachsenen zum Nachdenken, die Alten zum Weinen.“ Und so etwas in der Richtung würde ich gern schaffen. Ob es mir gelingt, weiß ich nicht.

Aber Dichter sein ist auch eine Seins-Form und die kann man sich nicht aussuchen. Und ich bin kein Romancier, ich bin zu sehr Spracharbeiter, lege zu viel Wert auf das Wort. Ich bin auch deshalb ein langsamer Leser und leg jeden Roman weg nach drei Seiten, weil ich sage, da wurde nicht auf die Sprache geachtet. Auf jeden Fall bin ich Dichter, Lyriker, und in dieser Form finde ich meine Möglichkeit, mich auszudrücken. Mich inspiriert das poetische Schreiben und meine Prosa ist auch eine sehr verdichtete Prosa. Das ist der Preis.

Vergleicht man Texte aus den ersten Gedichtbänden (*Auf-Bruch* (1997a) oder *HEIMATT* (1993a)) mit Gedichten in *nachtrandspuren* (2002a), hat sich die Form und der Inhalt geändert. Ihre jüngsten Gedichte sind kürzer und auch verschlossener. Könnten Sie dazu Stellung nehmen?

Ich sage fast vor jeder Lesung, „Ich lade Sie ein, für ein paar Augenblicke zuzuhören.“ Und wenn ich mein Publikum einlade zuzuhören, dann meine ich das ernst. Und dann erwarte ich, dass zugehört wird. Und Zuhören ist ein sehr schönes deutsches Wort, d.h. wenn ich mich irgendwo zugehörig fühle, dann schenke ich das Ohr. Ich bin ja jemand der vom Hören kommt, ich höre die Farben, ich höre die Bilder, und das versuche ich in irgendeiner Form ästhetisch zu verschriften indem ich meine eigene lyrische Form ständig weiter entwickle. Was sich gehalten hat und was verfeinert wurde in all den Jahren, das ist die Liebe zum Rhythmus, d.h. jedes Gedicht von mir kann rhythmisiert werden, es kann mit einem rhythmischen Anspruch, den man allerdings erkennen muss, gelesen werden. Es gab eine Kritik zu *Vater unser in Lima* von Radio Caracas. *Vater unser in Lima*⁵ ist auf Deutsch geschrieben und der Kritiker in Venezuela hat seinerzeit gesagt, und der konnte Deutsch, nirgends habe er das Andalusische so nahe gefühlt wie in diesen deutschen Versen. Also der ganze Rhythmus der diesen Gedichten zu Grunde liegt, das ist ein Rhythmus der Oralität, der

andalusischen Tradition. Und ich verlange von meinen Lesern Arbeit. Für mich ist es verdammte Arbeit ein Gedicht zu schreiben, und die Arbeit verlange ich auch von meinen Lesern. Ich zwingen ja niemand dazu, ich zwingen auch niemand zuzuhören. Ein Gedicht muss man sich anschauen wie ein Bild.

Wenn ich in eine Kunstaussstellung gehe, kann ich nicht in einer Viertelstunde durchrasen. Dann habe ich nichts davon. Und manchmal kann ich nur vor einem Bild stehen und ich kann mir nichts mehr anschauen, weil mich das so inspiriert hat, so berührt hat, weil ich so viel aus diesem Bild heraus ziehe oder auch so viel Unverständnis. Ich will ja auch, dass gestolpert wird, und über das Stolpern horche ich vielleicht auf. Also wirklich dieses Auf-hören, auch in dieser Doppelbedeutung. Dass man auf-hört aber auch aufhört in bestimmten Kategorien zu denken. Insofern habe ich diesen Anspruch immer noch, dass ich etwas mitzuteilen habe.

Und das Hören ist sehr wichtig. Ich glaube, dass das Ohr weniger lügt als das Auge. Und da gibt es ein schönes Beispiel. Wenn Sie eine Symphonie hören und ein gutes Ohr haben, werden Sie die einzelnen Instrumente heraus hören und das Gesamte. Wenn Sie aber ein Gemälde anschauen, werden Sie die Grundfarben aus denen dieses Bild entstanden ist, nicht mehr mit bloßem Auge erkennen können. Das ist ein Unterschied. Und es ist ja auch so, dass man in der deutschen Sprache sagt, ich fühle mich dir zugehörig, das hat was mit hören zu tun, und nicht, ich fühle mich dir zugeäugt. Und insofern sind es für mich so einige Signalwörter, die mich dann bestätigen in diesem Weg des Hörens. Und es ist für mich klar, dass diese ursprüngliche entschiedene politische Haltung sich heute eher in einer entschiedenen ästhetischen Form zum Ausdruck bringt.

Ist für Sie auch ein Nicht-Verstehen akzeptabel?

Das ist für mich akzeptabel. Dass ich es einfach ruhen lasse, im Raum stehen lasse, ich muss nicht immer alles begreifen. Ich sage vor jeder Lesung: „Das brauchen Sie nicht immer alles zu begreifen.“ Ich schreibe auch das, was ich selber nicht begreife. Wenn ich etwas begriffen habe, dann schreibe ich nicht mehr darüber. Und dann entsteht in dem Sinne kein Gedicht mehr.

Und was ist schon hermetisch und nicht hermetisch. Wenn ich mit Schülern in der Hauptschule in Literaturwerkstätten arbeite und die sagen, sie verstehen etwas nicht, dann sage ich, gebt mir ein Wort das ihr versteht, Liebe z.B. Dann lasse ich 20 Geschichten erzählen und frage dann den Letzten, „Hättest du das gedacht, dass der in der ersten Reihe unter Liebe das versteht?“ Und plötzlich löst sich dieser Begriff des Hermetischen ab, weil jeder eine eigene Geschichte, einen eigenen Bezug hat.

Sie hatten in Ihrem Gespräch mit Ulrike Reeg⁶ darauf hingewiesen, dass es für Sie wichtig war, Denkanstöße zu liefern, Fragen aufzuwerfen, gemeinsam weiter zu denken. Literatur nicht zur Entspannung sondern eher zur harten Arbeit?

Für mich ist bewusster Umgang mit dem Leben Entspannung. Mein Wunschbegriff von Arbeit ist Entspannung, nicht Belastung, das ist eine Herausforderung. Insofern will ich sagen, ich verlange Arbeit, dann verlange ich einfach einen bewussteren Umgang mit Sprache, und das auch zu genießen, wie schön diese Sprache ist. Wenn ich eine dreitägige Werkstatt gegeben habe, entdecken Menschen oftmals die Schönheit der Sprache und dann lesen sie schon ganz anders. Die wissen ja gar nicht mehr was sie sprechen. Das ist schade. Und Sprache identifiziert den Menschen, Sprache schenkt dem Menschen Identität, und das ist eine Voraussetzung dafür, dass ich weiß, was schenkt mir eigentlich Identität. Und ich muss ernst nehmen, was ich jeden Tag benutze. Wenn ich das nicht mehr ernst nehme, dann kann ich auch kein Gedicht lesen. Was habe ich bei scheinbar einfachen Begriffen verstanden? Wenn ich Flugzeug sage, gar nichts, und jeder würde sagen, ja, ich verstehe

sofort das Wort, aber denke ich da an Flügel, denke ich an 9/11, denke ich an das Kerosin, denke ich an die Spuren, die es am Himmel hinterlässt, denke ich an einen Urlaub, denke ich an den Techniker, denke ich an Boeing, denke ich an die kleine Mutter, die vielleicht hier in Hausach im Schwarzwald hergestellt wird? Was weiß ich wirklich, wenn ich ein Wort sage, insofern relativiert sich für mich dieser Begriff des Hermetischen.

Ich wollte Ihnen ein Gedicht aus dem *finnischen wintervorrat* vorlesen, um das mal zu verdeutlichen. Bei Lesungen, lese ich es viermal vor. Beim zweiten Mal denken die Zuhörer, oh, der hat nicht aufgepasst, das hat er schonmal gelesen, beim dritten Mal merken sie, ach so, es ist das dritte Mal, also hat er doch aufgepasst, und beim vierten Mal verstehen sie es.

Notat (August kommt immer vor, mein Vater ist im August gestorben; er hatte Geburtstag im August, und ist im August einen Tag vor seinem Geburtstag gestorben.)

*notat an einem 12. august*⁷

*sich alles mit leichtigkeit
& vorstellen: sich*

*die erde
das wasser
die luft*

*1 geben
1 dampfer
den atem. 1 kommen*

den tod

*& das feuer
1 brandlaib die zungen*

*1 flugzeug
das schwimmen
& gleise im ohr*

*1 verschweifen der laute traktorenverstöhnen
die heunacht als laken*

1 Gott

*1 gebet
1 holzkreuz gestrandet
& lichteichte engel
die schürfwunde zeit
über die landschaft gefahren 1 trost*

: 1 schreiben vergessen
im Gedicht 1 begeben,
die Flügel

↳ stolpern

Und dieses Stolpern, das will ich, ich lass ja mein Publikum nicht alleine, es ist eine Partitur, und man muss es lernen zu lesen und vor allen Dingen, Vertrauen haben, laut zu lesen. Wenn ich etwas in den Raum entlasse, dann kann ich es überprüfen. Laut sprechen. Es ist ein Unterschied ob ich denke, ich liebe dich, oder ob ich es laut sage. Dann weiß ich, ob ich gelogen habe. Solange ich es denke, weiß ich es nicht. Sobald ich es wirklich jemandem sage, dann weiß ich, ob ich mir selber trauen darf. Und ich glaube, dass da auch ein Geheimnis der Gedichte steckt, auch der Ursprung von Lyrik. In dem Wort steckt ja das Musikinstrument drin, die Lyra. Die Lyrik wurde vorgetragen, dann stand es im Raum, dann konnte man das überprüfen und dann habe ich auf einmal Wortes Körper und Wortes Seele.

Ich stolper ja manchmal selber – wenn ich vorlese. Es gibt Momente, das merkt dann auch das Publikum, wo ich selber innehalte, und sage „Stimmt das?“ aber nur für einen Augenblick, aber das ist keine Attitüde oder irgendwie, das passiert dann einfach an Stellen wo ich es gar nicht erwarte, weil ich ja auch jeden Tag ein anderer bin, und plötzlich dann über das Lautlesen überprüfe, was habe ich denn da geschrieben, was habe ich denn da gesagt? Insofern glaube ich schon an das was ich damals zu Frau Reeg gesagt habe, Denkanstöße, das An-stoßen, mehr kann ich nicht, ich kann dieses Wort wirklich anstoßen.

Ich würde gerne nochmal auf das Gedicht *notat an einem 12. August* zu sprechen kommen. Ihre Ansprüche an den Hörer – soll er sich das Bild malen, vielleicht eine Geschichte dazu? Oder einfach sich in den Wortlaut hineinbegeben, Bildfetzen sich herausholen?

Das möchte ich auf der Bühne, mehr will ich nicht. Und alles andere kann mit dem Buch geschehen. Beim Nachlesen. Dies Vertiefen. Nochmal lesen, ich will eine Ursprünglichkeit zurück, die Ursprünglichkeit des unmittelbaren Erlebens des Wortes. „Am Anfang war das Wort“ -- und diese Ursprünglichkeit will ich, und ich will das mit allen Sinnen dieses Wortes, dass das Wort im Raum steht. Und das hat eine Art von Trance. Trance bedeutet ja auch, dass man die Möglichkeit hat, im geschützten Raum zum eigenen Ursprung zurückzukehren. Das hat für mich auch etwas sehr Mystisches. Und wenn das gelingt, dass ich ein Wort aufgreife oder einen Satz oder ein Bild, dann ist viel passiert. Und dann setze ich die Fantasie frei. Es ist auch eine Sinneserfahrung, die dann im Raum steht als eine Sinfonie. Also für mich sind die Lesungen kleine Sinfonien und deshalb auch mehrsprachig. Ich habe vor zwei Jahren im Sydney Opera House in Australien gelesen, da wurden meine Gedichte das erste Mal getanzt. Und das war für mich das Schönste was ich bisher erlebt habe. Da war die Bühne, in der Mitte die Musiker und am rechten Rand die Tänzerin und am linken Rand, ich. Und es war sogar so, dass ich angefangen habe zu lesen und sie quasi a cappella hinein getanzt hat, und dann war der Dialog da. Es war deutsch-, englisch-, französischsprachig und zum Teil war es Musik, zum Teil hat man was verstanden, zum Teil hat man nichts verstanden, aber das Ganze war getragen von einer Stimmigkeit, von der Stimmigkeit an das Leben zu glauben in einer positiven Haltung.

Welche Leser sprechen Sie an? Wie bewerten Sie das mögliche Nichtverstehen der nichtdeutschen Textstellen? Das Wort Duende z.B. hat eine besondere Bedeutung im

Spanischen/Andalusischen.⁸ Erwarten Sie von Ihrem deutschen Leser Mitarbeit, sich die Bedeutung des Wortes zu erarbeiten ?

Also wenn Sie von den Lesern sprechen, habe ich keine konkrete Vorstellung von meinem Leser. Ich traue jedem Poesie zu, ich traue jedem Sprache zu, insofern habe ich auch keine Vorstellung, wo ich lese und wo ich nicht lese.

Die nichtdeutschen Textstellen, das ist jedesmal eine Herausforderung. Wir haben uns auch dieses Jahr wieder unterhalten, machen wir ein Glossar zum Schluss, dass man einzelne Begriffe erklärt, wie martinete oder cante jondo. Und ich sage, nein, der Leser soll das nachschlagen im Lexikon. Also ich versuche schon, so Begriffe zu wählen oder habe die Begriffe, die man auch nachschlagen kann und auch findet, wenn man sich die Arbeit macht. Es ist eine Entdeckungsreise, da wird viel mehr entdeckt als diese eine Zeile, die ich erklären könnte in einem Buch. Das wäre eine Irreführung, oder eine Verknappung. Wieder diese Definition, die ich eigentlich gar nicht mag. Da meint man, aha, Duende hat er in einem Satz erklärt, das ist das und das, dabei hat Lorca einen ganzen Essay darüber geschrieben.⁹ Das müsste ich im Grunde ja auch machen, und das führt zu weit.

Wenn es längere spanische Textstellen sind, dann bedeutet das, dass man diese so von der Musikalität im Raum stehen lassen soll. Die Mehrsprachigkeit entwickelt sich immer mehr, Spanisch ist mittlerweile auch im Vergleich zu vor zwanzig Jahren eine Sprache, die häufig in Deutschland gesprochen wird. Es gibt immer jemand, der irgendwo ein bisschen Spanisch kann, dann rede mit dem, lass dir das erklären oder lass es dir vorlesen.

Die beiden Bände, *fernlautmetz* (2000) und *nachtrandspuren* (2002a) enthalten kaum anderssprachige Textstellen. Deutet das auf eine abgeschlossene Phase hin?

Warum in manchen Büchern wenige spanische /alemannische Einsprengsel sind? Das suche ich mir nicht raus, das ist nicht programmatisch, es muss nur stimmig sein. Es gibt einfach Gedichte, da muss plötzlich was Spanisches kommen oder was Alemannisches kommen und Gedichte, da muss es nicht kommen. Es sind dann einfach Augenblicke der Wahrnehmung. Es hat sich auch vieles nochmal seit dem Tod meines Vaters verändert...

Gleichzeitig, es ist noch nicht publiziert, habe ich einen ganzen Zyklus auf Spanisch geschrieben, den ich vielleicht in einem der nächsten Bände zweisprachig publizieren werde.

Welche Bedeutung hat die Sprache schlechthin für Sie? In den Einleitungsworten zu der CD *Lyrik oder Gesang!* (1997b) schreiben Sie: „Ich lebe in meiner Dichtung. Sie ist mir nichts anderes als Wortes Körper und Wortes Seele ...“ Könnten Sie sich dazu äußern?

Ohne Sprache hätte ich keine Identität. Ich kann es auf diesen Punkt bringen. Wir hatten vorher darüber geredet, und deshalb könnte ich auch in keinem anderen Land leben außer in einem deutschsprachigen Land, weil ich mich für die deutsche Sprache entschieden habe. Wenn man mir die deutsche Sprache nehmen würde, d.h. wenn ich hier nicht mehr leben könnte, dann würde man mir das Leben nehmen. Eindeutig.

Ich habe mich ja auch bewusst gegen die spanische Sprache entschieden, weil die deutsche Sprache zerbrechlicher ist. Und ich liebe das Zerbrechliche – in beiden Hinsichten ... offen und aufbrechbar, und daraus kann sehr viel Kraft entstehen. Man geht ja jetzt daran, Kleist oder Schiller in neues Deutsch zu übersetzen. Wenn man den Originaltext von Schiller liest, dann meinen sie ja, man versteht das nicht mehr. Die Fremderfahrung. Nehmen Sie das Hölderlin Gedicht *Hälfte des Lebens*, mein Lieblingsgedicht.

Hälfte des Lebens

*Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.*

*Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.*

heilignüchtern - Erklären Sie mir das Wort „heilignüchtern“!

Ich lass einfach diese Fremderfahrung ausstehen, ich brauche diese Fremderfahrung und dieses Stolpern im Gedicht. Es darf nicht glatt sein, es darf nicht den Eindruck erwecken, ich habe es verstanden. Und dann bin ich bei Walter Benjamin der gesagt hat, es hat derjenige kein Gedicht verstanden, der behauptet, er hätte es verstanden. Und insofern ist es natürlich auch etwas philosophisch zu sagen, ich brauche diesen Widerspruch. Aber auf eine Art und Weise, die nicht verletzend oder nicht arrogant ist, den Leser nicht entmündigt, sondern auf eine Art und Weise, die den Leser an die Grenzen bringt um aus dieser Grenzerfahrung etwas mitzunehmen. ... Ich stolper auch und deshalb arbeite ich auch so lange an einem Gedicht. Es gibt Gedichte, an denen arbeite ich schon seit Jahren. Manchmal sind die Wörter ganz klar und manchmal ist es wie mit dem Wort fernlautmetz. Der *Duende*¹⁰ ist ja [auch]in Mexiko publiziert worden, dreisprachig, und wurde in jedem Land Südamerikas vorgestellt. Ich habe drei große Tourneen nach Südamerika gehabt. Ich war erst in den Mercosur-Staaten, dann in Mexiko, Bolivien, Peru, Kolumbien, in Chile, Uruguay, überall wurde der *Duende* vorgestellt, und ich habe gelesen und unter anderem auch in Havana, Kuba. Ich bin abends immer am Malecón, an dieser Kaimauer entlang gegangen und nach dem dritten oder vierten Abend habe ich die Entfernungen, die ich zurückgelegt habe nicht mehr in Metern gemessen, vielmehr in Liebespärenchen, weil alle 50 Meter auf dieser Kaimauer Liebespärenchen saßen. Wenn die Sonne unterging, die waren sehr eng umschlungen, sehr zärtlich, aber die Sehnsucht ging hinaus aufs Meer, um die Insel zu verlassen. Ich saß da auf der Bank und habe das gesehen, diese Silhouetten, und plötzlich war mir, als wären diese in sich verschlungenen, sehr zärtlichen Pärchen aus diesem Stein herausgewachsen, oder in diesen Stein hineingehauen worden – und plötzlich war das alte deutsche Wort Steinmetz da. Aber diese Laute, die sie von sich gaben, die gingen in die Ferne und so entstand das Wort fernlautmetz.¹¹ Und da dachte ich, mein Gott, das ist ja ein wunderschöner Titel auch für ein ganzes Buch, weil der Dichter ja vielleicht auch dieser Hauer der fernen Laute ist, ob von innen oder von außen. Und so entsteht es, und manchmal ist es einfach klar, und manchmal muss gearbeitet werden, wirklich hart gearbeitet werden.

Das oder der Duende?

El duende. Es kann sein, dass es auch das „das“ gibt, aber ich sage el duende. Und Beck¹² hat es ja übersetzt mit Dämon. Aber das ist nicht korrekt, weil es im Spanischen auch demonio gibt - Duende ist duende, deshalb habe ich es nicht übersetzt. Die einzige Überlegung, die ich hatte, war durch diese blöde Umschreibung ue, dass manche vielleicht Dünde lesen, anstatt Duende. Das war meine größte Angst.

Die Ballade *Duende* unterscheidet sich von Ihren anderen Gedichten. Warum die Zusammenstellung der verschiedenen Sprachen?

Es ist eine Hommage an die beiden Kulturregionen mit denen ich aufgewachsen bin, im Alemannischen und im Andalusischen in erster Linie, und ein Gang durch die vier Jahreszeiten. Und eine Hommage an diese erste Gastarbeitergeneration, die Migration dieser Gastarbeiter. Und ich habe gedacht, ich kann mich dem nur nähern, indem ich all die Sprachen verwende, die damit zu tun haben. Und, wie in der Musik, sind es drei Variationen auf ein Thema und da sind wir wieder bei der Provinz und bei der Kraft, die aus den Dialekten kommt, es sind so wunderbare Bilder auch im Alemannischen, die ich im Hochdeutschen gar nicht habe, aber dafür habe ich im Hochdeutschen bisweilen eine viel strengere Struktur und das Alemannische hat wieder dieses Weichere. Es gab ja nie ein Ausländergesetz auf Alemannisch. Es gab nie irgendein Verbot auf Alemannisch, es gab immer nur Verbote auf Hochdeutsch. Und deshalb war mir die alemannische Sprache nie gefährlich. Da gabs natürlich diese zwischenmenschlichen Beziehungen, es gab mal Ärger, aber das ist ja normal und das ist ja auch legitim, das darf sein.

Der Ausgangspunkt dieser Ballade¹³ ist eigentlich ein Satz eines Kindes. Ich war in Berlin und eine Mutter erzählte mir, dass eine Freundin ihren Sohn, der war 3 oder 4 alt, gefragt hätte, was denn seine Lieblingsfarbe sei, und dann hat er als Antwort gegeben: „Manchmal blau, manchmal rot, aber immer Mama. Mama ist meine Lieblingsfarbe.“ Und das fand ich so wunderschön. Da fing eigentlich die ganze Ballade an, und die Farben hatten etwas damit zu tun. Ich habe mich ja mit der Farbsymbolik auseinander gesetzt, unter anderem auch weil es zwei intensive Farberlebnisse für mich gibt, und das ist Andalusien mit dem Licht und das ist der Schwarzwald mit dem Grün. Und beides haben wieder etwas miteinander zu tun, „verde que te quiero verde“ Lorcas und das Grün hier. Wenn Sie den Schwarzwald im Sommer erleben oder im Frühjahr, das ist ein Meer.

Sie definierten Ihre Lyrik als Vortragslyrik. Sie sprachen von einem „Dialog zwischen Lyrik und Musik, mit der die Grenzen der Sprache überwunden werden können.“ Ist das noch Teil Ihres Programms?

Musik ist immer Teil meines Programms. Wie gesagt, da war der Auftritt im Sydney Opera House, da wurden die Gedichte sogar getanzt. Letztes Jahr im Rahmen des Schleswig-Holstein Musikfestivals in Hamburg habe ich 35 Verszeilen für Johann Sebastian Bachs C-Dur Präludium geschrieben. Das C-Dur Präludium hat 35 Takte und ich habe 35 Verszeilen geschrieben.¹⁴ Das Präludium wurde gespielt von einem begnadeten Pianisten, ich habe gelesen und dann wurde das Präludium nochmal gespielt. Musik ist immer da, – Musik reinigt mich. Das erste Lied, das ich komponiert habe *Fragen an eine weiße Rose* der Refrain lautet: „Sag mir, sag mir, ob ich lüge, wenn ich singe.“ Und wenn man singt, lügt man nicht. Wenn man Musik macht, kann man lügen, aber nicht wenn man singt. Wenn man interpretiert, kann man lügen, aber nicht wenn man ein Sänger ist, dann lügt man nicht.

Sie widmen viele Ihrer Gedichte anderen Lyrikern oder Sie beziehen sich in den Texten auf die Dichter, wie z.B. Mayröcker oder Lorca. Könnten Sie dieses kommentieren? In welcher

literarischen Tradition fühlen Sie sich verwurzelt? Welche Vorbilder bzw. Lieblingsdichter haben Sie?

Ich fühle mich in beiden literarischen Traditionen verwurzelt. Und Vorbilder hab ich nicht, ich habe Götter. Das ist viel schlimmer. Also die Mayröcker ist meine Göttin. Wir hatten einen gemeinsamen Lektor, Thorsten Ahrend, und der hat immer zu mir gesagt: „So jetzt schreib mal der Mayröcker oder ich stell euch vor.“ Bei der Beerdigung von Unseld hat er uns voreinander gestellt und da war ich wie ein Schuljunge, ich konnte gar nicht sprechen. Und das war der Beginn der Freundschaft. Aber ich lebe in diesen Gedichten. Das sind meine Komplizen.

***nördlicher gesang an freunde*¹⁵ – der Bezug zu Nelly Sachs, Celan und anderen?**

Genau. Nelly Sachs, Luis Sepúlveda. Und die lese ich immer wieder, und die lese ich jeden Tag und mach mir das bewusst, und ich stehe im Dialog mit diesen Dichtern. Es ist auch eine Art von Herkunft. Und das ist ja auch ein Reichtum, der einem nicht genommen werden kann. Der genaue Bezug zu den Zitaten ist wichtig, weil das Schreiben für mich Im-Dialog-Stehen bedeutet. Das heißt erstmal im Dialog mit mir selber und wenn ich im Dialog mit mir selber stehe, stehe ich im Dialog mit dieser Welt, wenn ich im Dialog mit dieser Welt stehe, stehe ich natürlich auch im Dialog mit all denjenigen Dichterinnen und Dichtern, die vor mir geschrieben haben und die heute schreiben.

Das heißt, ich muss berührt werden, wenn mich etwas berührt, dann entsteht eine Notiz, daraus ein Notat und dieses Notat macht sich auf den Weg hin zu einem Gedicht. Oftmals sind es Fetzen, oftmals sind es verschiedene parallele Notizen, die ein Notat ergeben und dann irgendwann vielleicht ein Gedicht. Das ist aber ein langer Prozess und das kann manchmal bei einzelnen Texten über Jahre gehen, bis es vollendet ist. Es ist eine unendliche Annäherung an das, was im Grunde nicht sagbar ist. Octavio Paz hat es so formuliert, und ich habe ihn auch zitiert im *fernlautmetz*,¹⁶ dass es keine endültige oder definitive Version eines Gedichtes gibt. Vielleicht ist jedes Gedicht ein Entwurf eines Gedichtes, das wir niemals schreiben werden. Und es ist auch ein Stück Demut dahinter. Ich glaube ja nicht an Genies, ich glaube an harte Arbeit und dass man sich nur unendlich nähern kann an das. Wenn zwei, drei Gedichte bleiben im Leben, dann ist viel gewonnen. Vielleicht auch keins, das entscheiden andere. Sowie jeder Tag der Entwurf vielleicht eines Tages ist, den wir niemals leben werden oder vielleicht die Liebe, der Entwurf einer Liebe ist, die niemals gilt, aber auch diese Herausforderung, diese Offenheit, die ja notwendig ist, damit man auf dem Weg weiter kommt. Dass der Weg, frei nach Machado, beim Gehen entsteht und nicht fertig ist. Also dieses Offene, deshalb ja auch die ganze Sprachentwicklung bei mir, ich möchte die Sprache offen halten für Möglichkeiten der Weiterentwicklung. Manchmal sind es Sackgassen, dann muss man halt wieder umkehren, zurückgehen, da gibt es Einbahnstraßen oder manchmal schnelle Straßen, wo man sich selber überholt, bisweilen sind es einfach kleine Pfade, Naturpfade, Pfade, die man erstmal selber schlagen muss und die scheinbar für andere nicht gehbar oder begehbar sind. Wittgenstein hat es ja so ähnlich auch formuliert, dass die Sprache mit einer Stadt zu vergleichen ist und dieses Offene braucht. Ich kann im Grunde nur schreiben wenn ich irgendwo etwas sehe, was zerbricht oder offen ist und nicht abgeschlossen ist, wenn es eine Definition hat, dann ist es tot.

Friederike Mayröcker hat übrigens vor zwei Jahren den Leselenz hier in Hausach eröffnet. Schwerpunkt war ein österreichischer/schweizerischer und sie hatte auch gelesen. Ich habe sie seinerzeit in Hausach beim Leselenz begrüßt und hatte gesagt, wenn man mir den Auftrag gäbe, ein Synonym zu finden in der deutschen Sprache für das Wort „Trost“ dann hätte dieser Begriff zwei Namen, Friederike Mayröcker. Also ich kann diese Frau lesen, und es ist egal, in welchem Zustand ich mich befinde, wenn es mir schlecht geht oder ich Trost brauche, nach zehn Minuten Lektüre geht es mir gut. Das schafft nur Friederike Mayröcker. Ich halte sie für die bedeutendste deutschsprachige

Lyrikerin des 20. Jahrhunderts, und die war mir natürlich wichtig zu zitieren. Wir haben auch eine sehr schöne Korrespondenz miteinander seit ein paar Jahren. Auch wichtig war mir Luis Sepúlveda zu zitieren mit dem Satz: „Letzten Endes war er wie einer von ihnen, aber nicht einer der ihnen“. Besser kann man die Situation der Nicht-Deutschen nicht zum Ausdruck bringen mit diesem doppelten Genitiv.

Ich lerne auch immer mehr Dichter kennen. Ich habe Nelligan gelesen, habe ihn kennen gelernt in Montreal, der große französischsprachige Dichter Kanadas, der irgendwann von den Eltern ins Irrenhaus gesteckt wurde, weil er Dichter war. Und er hat das schönste Wintergedicht geschrieben, das ich je gehört habe – da hört man den Schnee –

Ab! comme la neige a néigé!

- *Ma vitre est un jardin de givres ...*

Die g- Klänge, das kriegt keine andere Sprache hin, und wenn ich dann so etwas höre, dann ist der Anfang eines Gedichtes eigentlich schon da. Und ich versuch das schon seit Jahren, das Gedicht nachzudichten, habe jetzt erst die erste Zeile, weil ich diesen sch-Laut haben will in der deutschen Sprache, aber in Französisch geht es.

Ab! Comme la neige a néigé!

- *Ma vitre est un jardin de givres ...*

Im Deutschen bin ich bis jetzt soweit:

Schau wie der Schnee sich verschwebt

Das Fenster lässt Eisblumen blühen

Also ich möchte diese Weichheit, diese Zartheit, vielleicht übersetze ich von ihm nur ein Gedicht, das will ich dann auch wirklich nachdichten, dass es Bestand hat.

Könnten Sie noch etwas mehr zu Ihrem Umgang mit der deutschen Sprache sagen, wie z. B. die Worttrennungen mittels Bindestrich und Doppelpunkt. Wie ist der Genuswechsel (die Mondin, die Meerin, die Mannmondin) in Ihren Texten zu verstehen?

Für mich heißt die Trennung, Doppelpunkte, das Aufspalten von Wörtern, dass ich diese Wörter in ihren Bedeutungen wieder entzingle, einmal lexikalisch entzingle, andererseits aber auch eine poetische Dimension gewinne und Sprachbewusstsein schaffe für mich selber und damit auch für denjenigen, der das Gedicht liest. Wenn ich wunder-bar trenne und ich mache einen Zeilenbruch und das -bar steht auf der nächsten Zeile, dann habe ich vielleicht schon wieder eine Verbindung zu einer neuen Verszeile, sage aber auch, was in diesem wunder-bar drin steckt. Das heißt es ist für mich eine Möglichkeit, Bewusstheit in Sprache zu schaffen. Und Gedichte werden mit Wörtern gemacht und ich muss diese Wörter lesen und Sie dürfen mir glauben, jedes Wort im Gedicht ist bewusst gesetzt, nichts Unbewusstes. Das macht ja die Arbeit so hart – bis dann der Rhythmus stimmt, bis es Eleganz hat, wo ich sagen kann – es gefällt mir oder es gefällt mir nicht, diese Stolpersteine an mangelnder, ästhetischer Arbeit, die gibt es in der Regel nicht mehr bei den Gedichten.

Ich gewinne dadurch eine Einsicht in die Sprache und komme an in dieser Sprache und kann damit andere Spannungsverhältnisse in Sprache herstellen und damit andere Sprachangebote machen. Ich stehe im Dialog mit mir, und wenn ich im Dialog mit mir stehe, und das hat wieder was mit dem Annehmen zu tun, kann ich erst den Dialog mit einem Anderen aufnehmen, mit dem Leser z. B., und dann entsteht ein neues Spannungsverhältnis. Das ist eine kontinuierliche, immer tiefer gehende Spracharbeit, und die muss man mitgehen.

Im Grunde genommen war es am Anfang ein Spiel. Ich schau mir die Wörter an, setze voraus oder stelle was anderes voran. Ich glaube an Wortes Körper und Wortes Seele, also jedes Wort hat einen Körper und jedes Wort hat eine Seele und verbunden werden Körper und Seele im Wort

durch den Rhythmus. Jedes Wort hat einen eigenen Laut und wenn es längere Wörter sind, dann wird dieser Laut zu einem Rhythmus und wenn ich mehrere Wörter aneinander reihe, und Gedichte werden ja immer noch mit Wörtern gemacht, dann habe ich auch einen ganz eigenen Rhythmus, den die Wörter vorgeben. Dann betrachte ich mir die Wörter wie Bilder und plötzlich sehe ich dann im Wort, W:ort zum Beispiel, dass da auch noch das Wort Ort ist, und dann habe ich angefangen das mal zu trennen und jedes Wort hat ja vielleicht seinen Ort, grad in der Dichtung, und in jeder Lebensgeschichte im Grunde, in jeder Erinnerung, ja, haben bestimmte Wörter ihre Orte.

Beim Vorlesen lese ich das Gedicht immer doppelt vor, ich lese es einmal als W:ort und beim nächsten Durchspielen als W:ort, also mache ganz bewusst eine Pause. Oder bei werden, werden etwas entstehen. Was heißt werden? Und dann plötzlich sehe ich, dass da erden drin ist, ankommen, wieder zurückkehren, und plötzlich finde ich es eine ganz wunderschöne poetische Etymologie. W:erden Oder den Zyklus zu Dresden, in den *nachtrandspuren* mit den *p:ostkarten*. Ich bin leidenschaftlicher Postkartensammler, aber nicht so sehr die Motive die vorne abgebildet sind, sondern was hinten draufsteht. Also ich erfahre Geschichte über ganz normale Grußkarten. Ich habe z.B. in Dresden im Antiquariat eine Osterkarte gefunden, wo eine Mutter ein Bild ihrer Tochter verschickt und alles Gute wünscht zu Ostern und da ist in einem beiläufigen Satz „Ich habe heute viel Militär gesehen auf der Prager Straße“ und „Thea hat eine Osterhasenpuppe bekommen“.¹⁷ Da wird Geschichte so bewusst in dem Augenblick, das ist etwas was jeden Tag geschieht und die Menschen wahrnehmen, nicht vielleicht ganz einschätzen können, damit leben müssen und das Leben dennoch weiter geht. Und das fasziniert mich, und da ich ja zum ersten Mal im Osten gelebt habe für eine längere Zeit, ein halbes Jahr,¹⁸ dann gucke ich mir das Wort Postkarten an und sehe, dass da auch *Osten* drinsteckt, *P:ostkarten*. Und ich habe den Studenten in den USA dann, um das zu erklären, gesagt, „Sie können das mit Ihrer eigenen Sprache machen. Nehmen Sie das Wort *lover*, das ja eine etwas negative Bedeutung im Deutschen hat. Wenn Sie nach dem L einen Doppelpunkt machen, dann haben Sie das *over*, und dann haben Sie schon die ganze Qualität dieses Begriffes! Und der Beziehung!“ Und so habe ich es ihnen versucht ein bisschen auf spielerische Art klar zu machen. Man darf ja auch ein bisschen Freude haben an der Sprache! Und es ist mir dann auch egal, ob das lexikalisch stimmt, das ist einfach poetisch.

Der Genuswechsel: Da gibt es eine schöne Geschichte, die ich gerne erzähle. Das Meer heißt auf Spanisch in Madrid, *el mar*, es ist männlich. Mein Großvater war Fischer, der hat es sich ausgesucht: wenn er morgens mit leeren Netzen vom Fischen zurückkam, dann sprach er von el mar, der Meer, und wenn er mit vollen Netzen zurückkam, dann sprach er von la mar, von der Meerin. Und dann wird man hier im Schwarzwald geboren, plötzlich heißt es das Meer und ist ein Neutrum. *El, la* und das? Da fing ich an, den Artikeln zu misstrauen, und dachte, ich schaffe eigene, ich suche mir das jetzt aus. Manchmal möchte ich einfach von der Meerin sprechen und manchmal von dem Meer. Manchmal ist das Meer männlich, manchmal ist es weiblich. Manchmal ist der Tod männlich, manchmal ist der Tod weiblich, und manchmal ist der Mond männlich und manchmal ist der Mond weiblich. Das hat etwas mit meiner Wahrnehmung, meiner mehrkulturellen Wahrnehmung der Dinge zu tun. Und manchmal reicht mir die Sprache nicht aus, die Welt verändert sich, und dann muss sich auch die Sprache verändern. Die Sprache reicht nicht aus, und deshalb muss ich nicht auf irgendwelche Annäherungsversuche aus einer fremden Sprache zurückgreifen, ich will es in der deutschen haben, ich will nicht auf englische Wörter zurückgreifen, die deutsche Sprache hat genug Kraft, ist so zer-brech-lich, dass man daraus eine Antwort geben kann.

Zum Thema Dresden. Sie sahen sich im Stande darüber zu schreiben, weil Sie ein anderes Verhältnis zu diesen Geschehen haben?

Ich würde sagen ein bewussteres Verhältnis und ein Verhältnis, das nicht mehr schuldbeladen ist. Ich glaube, dass um über Geschichte zu reden, Distanz nötig ist. Die deutsche Geschichte ist insofern präsent, als sie nur in einer Distanz präsent ist. Ich wurde nicht mit diesem Schuldkomplex der deutschen Geschichte erzogen und damit konnte ich das einfach aus einer anderen Perspektive angehen. Ich hatte z.B. nie Schwierigkeiten, Volkslieder zu singen, weil in meiner Familie wurde das nicht missbraucht und ich fand das schön und sowieso noch mit dem Zusatz des Alemannischen konnte ich die Lieder auch singen weil, ich sag es mal ganz plump und platt, ein Herr Goebbels nie eine Ansprache auf Alemannisch gehalten hat. Damit wurde dieser Dialekt in dieser Form nicht missbraucht, so dass man eine andere Freiheit hat.

Es wächst jetzt eine neue Generation heran an Autoren und Autorinnen, die diesen Schuldbegriff nicht mehr in sich tragen, sondern eher diesen Begriff der Schuld in einen Begriff gewandelt haben, der mir lieber ist, nämlich der Begriff der Verantwortung.

1992 war ich in Südamerika noch im Rahmen mit der Arbeit mit den Straßenkindern. Spanien feierte 500 Jahre Entdeckung Amerikas. Und die Südamerikaner haben es anders betitelt: Begegnung zweier Welten. In diesem Wort Begegnung ist ja der Gegner mit drin – und da wurde mir z. B. klar, dass man mit dem Begriff der Schuld nicht weiterkommt, allenfalls vielleicht mit dem Begriff der Schulden die man hat, dass man etwas noch tragen muss und Verantwortung trägt. Ich glaube, dass die Distanz einen reiferen Umgang ermöglicht. Hilde Domin hat einmal gesagt, für den Lyriker, und das gilt eigentlich für jeden Menschen, der Lyriker von heute braucht dreierlei Mut, der erste Mut ist Mut zu sagen, das heißt, der Mut sich selbst zu sein, der zweite Mut ist zu benennen, nichts falsch zu sagen oder umzulügen und der dritte Mut, vielleicht der wichtigste, an die Anrufbarkeit des Anderen zu glauben. Ich denke, dass jetzt eine neuere Generation heranwächst, die Geschichte annimmt und damit auch in einer reiferen Art und Weise über diese ganzen Verhältnisse reden kann. Ein Grund, sicherlich unter vielen anderen, ist dass das deutsche Volk als deutsches Volk verurteilt wurde und nicht der Einzelne zur Verantwortung gezogen wurde. Die Wende hat eigentlich Richard von Weizsäcker mit seiner berühmten Rede 1985 *Zum 8. Mai* eingeleitet. Er hat von der Verantwortung des Einzelnen gesprochen nicht mehr von einer Kollektivschuld. Und erst dann sind die Autoren gefolgt.

Hat sich nach Ihrer Meinung die Literaturkritik in Bezug auf Ihre Arbeit geändert? Sie kritisierten in der Vergangenheit die Nicht-Wahrnehmung Ihrer Literatur und die Ihrer Kollegen.

Ich denke es hat sich viel gewandelt und geändert. Zum einen ist es eine Frage einer neuen Generation von Kritikern, die auch in dieser bundesrepublikanischen Wirklichkeit der Mehrkulturalität aufgewachsen ist. Sprich, sie hatten vielleicht spanische Klassenkameraden oder griechische, türkische oder italienische, für sie war das nicht mehr das Fremde, und das waren dann auch nicht mehr die reinen Gastarbeiter, sondern es waren Schulkameraden, und damit bekommt man ein anderes persönliches Verhältnis. Ich war einer der Ersten aus dieser zweiten Generation, der in Freiburg studiert hat und sich dort einen Raum geschaffen hat. Die ältere Kritikergeneration, die hat andere Themen, andere Literaturen, hat das Neue gar nicht wahrgenommen, und insofern hat sich sehr vieles verändert. Natürlich auch gebührt ein großer Dank der Auslandsgermanistik, die sich ganz besonders mit dieser Literatur beschäftigt hat und das hat ja wieder Rückwirkung auf Deutschland. Und die Goethe-Institute, die ja auch ständig herausgefordert waren sich mit dieser Interkulturalität auseinander zu setzen, weil sie ja nicht in Deutschland waren und insofern vielleicht ein ganz anderes Ohr haben für eine Mehrsprachigkeit, für interkulturelle oder transkulturelle Wirklichkeiten in einer Gesellschaft. Und das ist wieder zurückgeflossen ins Zentrum. Zum anderen

auch, weil die Autoren und Autorinnen vielleicht selbstbewusster geworden sind und durch diese internationale Anerkennung natürlich auch eine ganz andere Ruhe hier in Deutschland haben um mit dem literarischen Markt umzugehen. Ein ganz wichtiger Aspekt meines Erachtens sind die Leser. Also diese Literatur ist groß geworden über ihre Leser, weil die Leserinnen und Leser vielleicht in einer Wirklichkeit gelebt haben, die der Zeit näher war als die der meisten Literaturkritiker.

Herr Oliver, ich bedanke mich für dieses Gespräch.

Anschrift: Hannelore van Ryneveld, Ph.D., Senior Lecturer, Dept. of Foreign Languages, University of the Western Cape. Private Bag X17, Bellville 7535. hvryneveld@uwc.ac.za

Anmerkungen

1 Leslie Adelson weist in dem Artikel »Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen« (2006: 36-46) darauf hin, dass die interkulturelle Literatur der Gegenwart „*innerhalb* der deutschen Kultur“ (Adelson 2006: 39; Hervorhebung im Text) mittlerweile angesiedelt ist und sich nicht nur auf eine Gegenüberstellung von Eigenem und Fremden einschränken lässt. Es handelt sich um Widerspiegelungen und Reflektionen aus der interkulturellen Perspektive über u.a. die deutsche Vergangenheit und Gegenwart. Beispielsweise stellt das Gedicht, *im gerippe eines tages* (Oliver 1993b: 22-28), die Holocaust-Vergangenheit und die wachsende Rechtsradikalität in Deutschland miteinander in Verbindung und fragt in diesem Zusammenhang die Frage:

*kein neotod kein neomord/ kein neu und neo kein/ und Kain:
mord und tod bleibt gleich/ sagt
ein tod wie Auschwitz immernoch?*

2 *viel stimmig* (2 CDs, 2002b). Gert Westphal liest Texte der Adelbert-von-Chamisso-Preisträger und Preisträgerinnen (1985-2002) vor. Zum Begleitheft hat Oliver ein Vorwort geschrieben mit dem Titel „Viel stimmig oder die Sehnsucht ist längst erwachsen geworden.“

3 Die drei Gedichte erscheinen in Olivers erstem Gedichtband *Auf-Bruch* (1997a) (Erstausgabe 1987).

4 In dem Interview, das am 24. Juni 1994 in DIE ZEIT erschien, kommentierte Raddatz wie folgt: „Für mich sind Sie und Ihre Kollegen deutsche Schriftsteller.“ Olivers Antwort darauf war: „Deutschsprachige Schriftsteller. Ich empfinde mich nicht als deutsch. Ich empfinde mich als jemand, der zu diesem Land gehört, der zu Deutschland gehört, aber ich empfinde mich nicht als Deutscher“ (Raddatz 1994: 46).

5 Oliver 1991: 19-26.

6 Ulrike Reeg führte 1988 mit Oliver ein Gespräch in dem sie sich schwerpunktmäßig mit Olivers „neue[m] Selbstverständnis“ als Lyriker befasst (Reeg 1988: 211 – 217).

7 Oliver 2005: 45.

8 Michael Hamburger, Jorge Guillén zitierend, gibt folgende Erklärung: „Muse für manche, *ángel* für andere, *duende* (eine Art Dämon) für Lorca ... Eine Macht, die dem Verstand und Willen unbekannt ist und die jene tiefen, unvorhergesehenen Elemente zur Verfügung stellt, welche die *gracia* des Gedichtes ausmachen ... [...]“ (Hamburger 1995: 81; Hervorhebung im Text). Oliver findet die Übersetzung des Wortes *Duende* mit *Dämon* jedoch eher problematisch und weist darauf im Interview hin.

9 »Theory and Function of the Duende« Titel eines Vortrags von Lorca, den er in Havana und Buenos Aires hielt. Gili 1960: 127–139.

10 *Duende. Meine Ballade in drei Versionen* (1997c).

11 *fernlautmetz*

*flüsterabstand/ ein maß
in vorstellbarer nähe*

(»sachte zu:flucht sehnen«)

*streicheln stimmen
meerhaut*

*die blicke ausgelegt
wie netze* (Das Gedicht *Malecón* in Oliver 2000: 97)

12 Enrique Beck hat verschiedene Lorca-Texte vom Spanischen ins Deutsche übersetzt, u.a. *Bluthochzeit*/Yerma (Suhrkamp 1954) , Lorcás Briefe an Jorge Guillén (Limes 1976).

13 Strophe 20 aus der Ballade *Duende*(1997c):

*Bisweilen jene Frage ohne Eismeerzeiten
Nach den Lieblingsfarben
Vor dem Antwortblick des Kindes
»Manchmal Blau
Manchmal Rot
Aber immer mamá!«*

14 Siehe *finnischer wintervorrat: [35 Verszeilen an Johann Sebastian Bach / Präludium C-Dur BWV 846.* (Oliver 2005: 11-12).

15 Siehe *Gastling*. „nehmt mich mit/ Mayröcker Kunze Nelly Sachs“ ... „nehmt mich mit/ Sepúlveda Cortázar Octavio Paz“ ... (1993b: 18).

16 »Gedichte sind stets unfertige und niemals zu vollendende verbale Objekte. Es gibt nichts, was sich definitive Version nennen könnte: Jedes Gedicht ist der Entwurf eines anderen, das wir niemals

schreiben werden« (Oliver 2000: 108).

17 Oliver 2002a: 85.

p:ostkarte

*(eigentlich eine ansichts
karte) die ich im vorübergehn
beim antiquar fand für zwei
mark wiese gatter und weg*

*kreuz Judenbuche – in der
umgebung von Meissen
aus dem Jahr 1939 mit blei
stift geschrieben und in*

*Sütterlin auf der war
zu lesen 7.4. »Ich habe
jetzt viel Militär gesehen
auf der Leipziger Straße,*

*die kamen aus Prag, alles
per Auto und Krafrad. Heute
bekommst du nun endlich
das Bild. Es ist*

*doch sehr hübsch geworden
und Thea hat als Osterei
eine Osterhasenpuppe und
eine Einkaufstasche*

*bekommen, genau wie
Mama. Sie sagt immer
ei, ei. Nun,
sehr herzliche Grüße«*

18 2001 folgte Oliver einer Einladung der Stadt Dresden um dort für ein halbes Jahr als Stadtschreiber zu arbeiten.

Literatur

ADELSON, LESLIE 2006. »Against Between - Ein Manifest gegen das Dazwischen« *Text + Kritik* (Sonderband) IX.06: 36-46.

CHIELLINO, GINO 1988. *Die Reise hält an. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik*. München: C.H. Beck.

GILI, J.L. (Hg.) 1960. *Lorca*. Introduced and edited by J.L. Gili. Harmondsworth: Penguin Books.

HAMBURGER, MICHAEL 1995. *Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Aus dem Englischen von Hermann Fischer. Wien: Folio.

OLIVER, F.A. JOSÉ

1991. *Vater unser in Lima. Gedichte*. Tübingen: Heliopolis.

1993a. *HEIMATT und andere FOSSILE TRÄUME*. (2. Auflage; Erstausgabe 1989). Berlin: Das Arabische Buch.

1993b. *Gastling. Gedichte*. Berlin: Das Arabische Buch.

1997a. *Auf-Bruch*. (4. Auflage; Erstausgabe 1987). Berlin: Das Arabische Buch.

1997b. *Lyrik oder Gesang!* (CD). Stuttgart: FenderTon.

1997c. *Duende. Meine Ballade in drei Versionen*. Gutach: Drey-Verlag.

2000. *fernlautmetz*. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

2002a. *nachtrandspuren*. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

2002b. *viel stimmig*. Die Preisträgerinnen und Preisträger des Adelbert-von-Chamisso-Preises der Robert-Bosch-Stiftung. 1985 – 2002. Vorwort von José F.A. Oliver. Begleitheft und 2 CDs. Gelesen von Gert Westphal. Stuttgart: Robert Bosch Stiftung.

2005. *finnischer wintervorrat*. Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

RADDATZ, FRITZ J. 1994. »In mir zwei Welten«. *Die Zeit* 26: 45-46.

REEG, ULRIKE 1988. *Schreiben in der Fremde. Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*. Essen: Klartext.