

Filozofski fakultet Zagreb
Odsjek za Germanistiku
Katedra za Španjolski jezik i književnost
Završni rad/ Interdisciplinarni rad

Interkulturalität im Werk von José Francisco Agüera Oliver

Interkulturalnost
u djelu Joséa F.A. Olivera

Studentica: Yvonne Jock

Mentorice: Dr. sc. Christine Magerski
Dr. sc. Mirjana Polić- Bobić

Zagreb, rujan 2013.

SAŽETAK

Među autorima interkulturalne književnosti, kao vrlo aktualni fenomen i odraz našeg multikulturalnog društva početkom 21. stoljeća, susrećemo se s pjesnikom Joséom Franciscom Agüerom Oliverom, rođenom 1961. u selcu Hausach, usred Schwarzwalda. Njegovo pjesničko stvaralaštvo, koje nam pruža veliki tematski spektar, ne obuhvaća samo interkulturalnu tematiku koja proizlazi iz autobiografske pozadine, nego se kreće između pjesničkog svijeta Andaluzije sa svojim zelenim maslinama i zelenih planina Schwarzwalda. Tako je njegova poezija rezultat svjesnog paradoksa između nemira i mira, ali to ne znači da se radi o unutarnjoj podvojenosti. Dapače, to ukazuje na sposobnost asimiliranja drugih kultura putem jezika. Promatrajući, razbijajući i otvarajući jezik kako bi komponirao poeziju kakvu često nalazimo u obliku tekstova koji su interlingvistični i interdisciplinarni, poput jedinstvene slike, José F.A. Oliver razvija pjesnički jezik.

Među interkulturalnim elementima susrećemo dijalog s granadskim pjesnikom Federicom Garcíom Lorcom, (1898- 1936), važnim predstavnikom Generacije 27, i jednim od najvažnijih pjesnika 20. stoljeća. Dijalog se ostvaruje pomoću intertekstualnosti, sredstva koje je esencijalno u interkulturalnoj književnosti, kako bi se stvorio dijalog između različitih kultura i njihovih sjećanja. Andalusi prizvuk koji možemo naći u lirici Olivera manifestira se u prisutnosti cante jonda, starog andaluskog žanra, na fonološkoj i na ritmičkoj razini. Također, zahvaljujući posebnoj percepciji prijevoda i visokom stupnju identifikacije s cante jandom, Oliver se uspješno približava ambijentu u Lorkinim pjesmama «El grito» i «El silencio», te ga na taj način prevodi i prenosi u njemački jezik. Prisutnost Duenda drugi je odraz Andaluzije u njegovom stvaralaštvu. José F.A. Oliver priznati je autor u Njemačkoj, nagrađivan brojnim nagradama, čije se zbirke pjesama publiciraju u nakladi Suhrkamp.

Ključne riječi: interkulturalnost intertekstualnost pjesništvo Andaluzija Njemačka

ZUSAMMENFASSUNG

Unter den interkulturellen Autoren, aktuelles Phänomen und Spiegel unserer multikulturellen Gesellschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts, begegnen wir dem 1961 im Schwarzwälder Hausach geborenen Dichter José Francisco Agüera Oliver. Seine Lyrik, die eine breite Themenpalette bietet, umfasst nicht ausschließlich die in seinem autobiographischen Hintergrund wurzelnden interkulturelle Thematik, sie bewegt sich auch zwischen der poetischen Welt Andalusiens mit dem Grün der Olivenbäume und den grünen Schwarzwälder Bergen. Somit besteht seine literarische Produktion aus einem bewussten Paradox zwischen Ruhe und Unruhe, nicht etwa als Ausdruck einer inneren Zerissenheit, vielmehr mit einer außerordentlichen Fähigkeit, in andere Kulturen einzutauchen, besonders durch die Sprache: sie beobachtend, aufbrechend und somit für eine Poesie öffnend, die wir häufig in Form von intersprachlichen und interdisziplinären Texten finden und die einem unverwechselbaren Bild gleichkommt, gelingt es José F.A. Oliver, eine neue poetische Sprache zu schaffen.

Unter den interkulturellen Merkmalen findet sich der Dialog mit dem andalusischen Lyriker Federico García Lorca (1898- 1936), ein wichtiger Vertreter der Generación del 27 und einer der bedeutendsten Lyriker des 20. Jahrhunderts. Realisiert wird er mittels der für die interkulturelle Literatur essentiellen Intertextualität, um einen Austausch zwischen verschiedenen Kulturen und ihrer Erinnerung zu etablieren. Das andalusische Echo in der Lyrik von José F.A. Oliver manifestiert sich in der Präsenz des *Cante jondo*, ein altes andalusische Genre, in Ton und Rhythmus seiner Gedichte. Ebenso gelingt es Oliver mittels seiner besonderen Wahrnehmung von Übersetzungen und seinem hohen Identifikationsgrad mit dem *Cante jondo*, sich an die Stimmung der Lorca- Gedichte "El grito" y "El silencio" anzunähern und so ins Deutsche zu holen. Auch im *Duende* spiegelt sich Andalusien in seinem Werk wider. Mit zahlreichen literarischen Auszeichnungen prämiert, ist José F. A. Oliver, dessen Gedichtbände im Suhrkamp-Verlag erscheinen, ein etablierter Autor in Deutschland.

Schlüsselwörter: Interkulturalität Intertextualität Poesie Andalusien Deutschland

AGRADECIMIENTOS – DANKSAGUNG

Ein herzliches Dankeschön geht an alle, die mich bei der Verwirklichung dieser Arbeit unterstützt haben: vor allem an meine Mentorin dr.sc. Christine Magerski, die mir jederzeit mit effizienten Ratschlägen und Tipps zur Seite stand und mich stets mit Geduld und positivem Feedback motivierte. Weiterhin danke ich meiner Mentorin dr.sc. Mirjana Polić-Bobić für das Vertrauen in dieses interdisziplinäre Projekt und für hilfreiche Anregungen zur Bearbeitung des hispanischen Teils der Arbeit.

Vielen Dank auch an dr.sc. Boris Previšić Mongelli, der mir vor allem in der Anfangsphase mit essentiellen Hinweisen zur Analyse behilflich war, an dr.sc. Ivana Krpan und Gordana Matić für das motivierende Feedback und die guten Tipps bezüglich der formalen Textgestaltung sowie an dr.sc. Marijan Bobinac für seinen positiven und v.a. tiefgründigen Kommentar zu meiner Arbeit. Mein besonderer Dank gilt auch dr.sc. Ana Ruiz Sánchez für das Zusenden ihrer eigenen Artikel sowie für die Ratschläge zur Analyse und Bearbeitung der Thematik, die zweifellos eine Schlüsselfunktion in dieser Arbeit einnehmen und mir äußerst hilfreich waren.

Meinen lieben Kollegen und Freunden Ana Marija Valencia Spoljaric, Lourdes Malagón León, Raquel Trisancho Casanova und Aarón Lemos Correa möchte ich für die Lektur und Revision der spanischen Version danken sowie für die positive Energie während des Schreibprozesses und der Übersetzung. Ich danke auch meiner Familie und meinen Freunden, sowie Chefin und Kollegen der Berlitz-Sprachschule für das fortwährende Vertrauen und Verständnis während der Studienzeit.

Ganz besonders möchte ich José F.A. Oliver für seine faszinierende Lyrik danken, durch die er mir einen tieferen Blick in meine eigene(n) Sprache(n) und viele neue Aspekte auch für den Umgang mit meiner persönlichen Interkulturalität eröffnet hat.

In der Hoffnung, dass unsere Kinder bald eine neue Welt vorfinden, die sich vom Konzept der Nationalität endlich verabschieden kann, ist diese Arbeit meinem Großvater Ivan Dragičević und allen anderen direkten und indirekten Opfern des Nationalsozialismus gewidmet.

Inhalt	Seite
I. Einführung	5
II. Interkulturelle Literatur in Deutschland	7
1. Charakteristika und Geschichte der Interkulturellen Literatur	7
2. Diachronischer Aspekt und Problematik der Begriffsbestimmung	10
III: José F.A. Oliver	15
1. Biographisches	15
2. Die frühen Schaffensphasen im Werk von José Oliver	16
2.1. Die erste Etappe- olivgrün	16
2.2. Die zweite Etappe- aschengrau	18
2.3. Die dritte Etappe- meerblau	21
3. Die gegenwärtige Etappe	23
IV. Interkulturelle Merkmale im Werk von José F.A. Oliver	33
1. Inhalt	33
1.1. Themen- u. Motivwahl	33
1.2. Hispanisierte Wortfindung	35
1.3. Dialog mit Lorca- Intertextualität als Tür zur hispanischenTradition	38
1.3.1. Homenaje a federico garcia lorca	38
1.3.2. Federico García Lorca und seine Zeit	39
1.3.3. Der Mord an Lorca	44
1.3.4. Verde que te quiero verde – Lorcas Schlafwandlerromanze	47
1.3.4. Funktion der interkulturellen Intertextualität	50
1.3.5. Mögliche Interpretationsansätze	52
1.4. Das andalusische Echo in Olivers Lyrik	53
1.4.1. Cante jondo	53
1.4.2. Im Spannungsfeld zwischen <i>El grito</i> y <i>El silencio</i>	56
1.4.3. Duende	60
2. Form	68
2.1. Graphischer Aufbau und Struktur –Mehrdeutigkeit und Beweglichkeit	68
2.2. Sprache und Sprachwahl	69
2.2.1 Deutschsprachige Gedichte mit Versen in spanischer Sprache	70
2.2.2. Spanische Verse mit deutschen Konzepten	72
2.2.3. Verschmelzung von Deutsch und Spanisch	73
2.2.4. Verwendung spanischer Konzepte im Deutschen	74
2.2.5. Einflechten von Dialekt: Alemannisch und Andalusisch	75
2.2.6 Einflechten anderer Sprachen	77
2.3. Rhythmus und Lautebene – Olivers Lesungen	79
V. Rezeption, Schlussfolgerung und Ausblick	82
VI. Literaturverzeichnis	88
VII. Anhang	93
1. Anhang I– „homenaje a federico garcia lorca“	93
2. Anhang II –Lorcas „Romance sonámbulo“	93
3. Anhang III–José F.A. Oliver und Niño de Pantaleón)	95

I. Einführung

In der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts, unserer aktuellen Gegenwart, in dem sich die fortschreitende Globalisierung immer deutlicher in der Gesellschaft widerspiegelt, ergibt sich eine neue Fragestellung bezüglich unserer Perzeption der Welt innerhalb der traditionellen Grenzen. Die zahlreichen, ökonomisch bedingten Migrationen seit der letzten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts in Europa haben einen beträchtlichen Einfluss auf die Struktur unserer Gesellschaften zur Folge, und so stehen wir neuen Fragen gegenüber, aus der zweifellos eine Neudefinition unserer Welt resultiert: können wir immer noch von mononationalen, monokulturellen und einsprachlichen Gesellschaften ausgehen? Diese Veränderungen spiegeln sich bereits seit Jahrzehnten in der Literatur wider, besonders in dem bisher noch relativ wenig erforschten Phänomen, das wir interkulturelle Literatur nennen, und noch konkreter in der literarischen Produktion von José Francisco Agüera Oliver (1961). Andalusischer Herkunft und geboren in Deutschland, ist er einer der bedeutendsten Repräsentanten dieser interkulturellen Richtung und bietet uns eine außergewöhnliche literarische Produktion, die mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet wurde.

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Werk dieses herausragenden Schriftstellers, das uns besonders in seiner Lyrik, aber auch in vielen Essays ein breites Spektrum an Themen bereichert. Auf der Suche nach einer poetischen Sprache steht er mit verschiedenen internationalen Schriftstellern im Dialog, und mit seinem höchst elaborierten Stil zeigt er ein besonderes Gespür für die Sprache, in der sowohl der Einfluss von deutschen Autoren wie u.a. Hilde Domin, Friederike Mayröcker, Paul Celan oder Nelly Sachs, aber auch von hispanischen Autoren wie Federico García Lorca, Rafael Alberti, Antonio Machado, Miguel Hernández und Octavio Paz erkennbar ist.

Zunächst werden wir definieren, was wir unter interkultureller Literatur verstehen, indem wir einige Hauptmerkmale erarbeiten, die der Beschreibung dieses literarischen Phänomens dienen werden. Weiterhin gilt es, die diachronischen Aspekte und die Problematik des Begriffs zu erläutern. Im dritten Kapitel werden wir uns José F.A. Olivers Leben und Werk widmen, das sich im Zeitraum zwischen der 1980er Jahre bis zur Gegenwart in drei frühere Etappen und eine größere, aktuelle Etappe einteilen lässt. Als Grundlage hierfür dient eine eigenhändig

durchgeführte Analyse. Im vierten Kapitel werden wir uns intensiv mit der Beschreibung der Elemente widmen, die wir als interkulturell betrachten können. Hierzu werden wir uns zunächst auf inhaltliche Aspekte konzentrieren, zu denen wir folgende zählen: häufige Themen und Motive, die Intertextualität und ihre Funktion am Beispiel der „Schlafwandlerromanze“ von García Lorca, das andalussische Echo in Form des *Cante jondo*, der Übersetzung von zwei Lorca-Gedichten sowie in Form des *Duendes*. Danach gilt es, die interkulturellen Elemente auf formaler Ebene zu analysieren, d.h. die graphische Komposition der Gedichte, weiterhin die Sprachverwendung und ihre Funktion, sowie ihre sprachlichen Formen, in der sich die Interkulturalität manifestiert, und schließlich die klangliche Ebene der Gedichte sowie die Wichtigkeit der auditiven Komponente, die besonders in den Lesungen José F.A. Olivers zum Ausdruck kommt. Um eine Schlussfolgerung anzubieten, die auf die hier erwähnten Fragestellungen eine Antwort zu geben versucht, werden wir uns auch der Rezeption von Olivers Werk widmen, sowie der Bedeutung seiner literarischen Produktion als Reflexion unserer interkulturellen Wirklichkeit.

II. Interkulturelle Literatur in Deutschland

1. Charakteristika der Interkulturellen Literatur

Das Phänomen der interkulturellen Literatur ist, wie der Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Chiellino (1946)¹ erklärt, sicherlich keine Neuheit; man denke allein an die interkulturelle Kontinuität innerhalb der deutschsprachigen Literatur, wie an Autoren wie beispielsweise Franz Kafka und Paul Celan zu erkennen ist, die sich bezüglich ihrer literarischen Produktion für die deutsche Sprache entschieden hatten. Demnach konnte und kann die deutsche Literatur nicht als reine Monokultur gesehen werden. Das aktuelle Phänomen der interkulturellen Literatur beschreibt er jenseits der Sprachentscheidung als kulturübergreifende, vielsprachige Literaturbewegung aus AutorInnen und Werken, die mit zahlreichen Migrationen in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, wie etwa die Einwanderung aus dem Mittelmeerraum ab 1955, verbunden sind und durch die eine bisher noch nicht gesehene sprachliche Vielfalt entstand². Abgesehen von der alleinigen Betrachtung der deutschsprachigen Werke verweist Chiellino auch auf die Bedeutung der jeweiligen Muttersprache der Autoren, nicht nur bezüglich der Begründung der hiesigen interkulturellen Literatur sondern auch in Bezug auf den Einfluss auf die Literatur im Herkunftsland. Als Beitrag zur Erfassung der Autoren sowie zur Beschreibung einiger äußerer Merkmale der besagten Literaturbewegung verwendet er das Modell der Topographie der Stimmen, das über Raum- und Zeitdimension der bundesdeutschen Grenze hinausgeht. Hierbei werden außer den unterschiedlichen Migrationsgründen wie Arbeit, Exil, Repatriierung und Asyl auch verschiedene Artikulationsweisen unterschieden, wie etwa die polyphone, d.h. mehrsprachige, sowie die monophone, einsprachige Ausdrucksweise. So schreiben zahlreiche Autoren der ersten Einwanderergeneration vorwiegend mehrsprachig, andere wiederum entscheiden sich bewusst für die ihnen eigentlich fremde, deutsche Sprache als Mittel der Kreativität, während die Autoren der zweiten Generation durch ihre Schulbildung und den Gebrauch im sozialen Umfeld Deutsch bereits als Muttersprache erleben, im familiären Umfeld jedoch weiterhin die Sprache ihrer Eltern sprechen, so wie es bei José F.A. Oliver (1961)

¹ Carmine (Gino) Chiellino, italienischer Herkunft, einer der bedeutendsten Autoren der interkulturellen Literatur, trug wesentlich zur Erforschung und zur Entwicklung dieses Phänomens bei. Vgl. Carmine Chiellino: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie- Für eine Topographie der Stimmen. In: Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Hg. Carmine Chiellino. Stuttgart: Metzler 2007, S. 51 ff.

² Ibid. S. 51, 54.

der Fall ist. Das Kriterium der Deutschsprachigkeit kann allerdings nicht -wie etwa in der germanistischen Literaturwissenschaft der 1980er Jahre- als Kernausslöser für diese literarische Bewegung gesehen werden³. Auch wenn man nicht von einer thematischen Kontinuität oder Homogenität der Autoren und Werke sprechen kann, so sind zeitweise parallele Entwicklungen zu beobachten, wie etwa gleiche Themenkomplexe. Auch die Frage nach dem Einfluss der bundesdeutschen Literatur hat ihre Berechtigung. Aus diesem Grund formuliert Chiellino folgende, thesenartig herausgestellte Hauptaspekte, die sich als Charakteristika der interkulturellen Literatur bezeichnen lassen und die wir im Folgenden kurz beschreiben werden: Themen, Projekt, Spannungsfeld, Rolle des Lesers, Sprache und Vielfalt der Ichs. Auch die Intertextualität sei an dieser Stelle als mögliche Eigenschaft erwähnt.

Zu den **Themen** gehören unter anderem die Auseinandersetzung mit der persönlichen Vorgeschichte der Migration, die Reise in die Fremde, die Begegnung sowohl mit der fremden Kultur als auch mit der Gesellschaft und Sprache, das Projekt einer neuen paritätischen Identität zwischen Inländern und Ausländern, die Eingliederung in die Arbeitswelt und den Alltag des Aufnahmelandes und die Auseinandersetzung mit der politischen Entwicklung im Herkunftsland⁴.

Das als kulturell-literarisch beschriebene, mittlerweile zum offiziellen Kulturbetrieb gehörende **Projekt** hat die Sensibilisierung der deutschen Sprache und Literatur und damit den Abbau von ethnozentrischen Prioritäten zum Ziel. Im Vergleich zur englisch-, französisch-, niederländisch- oder spanischsprachigen Literatur besteht in Deutschland offensichtlich noch ein großer Nachholbedarf.

Wichtiger als die Nähe zu bundesdeutschen Autoren auf formaler oder inhaltlicher Ebene ist das durch das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen resultierende **Spannungsfeld aus Nähe und Ferne**, das mithilfe der entstehenden Literatursprache zum Ausdruck gebracht wird. Die Nähe zu einer Fremdsprache, die zur Aufdeckung interkultureller Vorgänge eingesetzt wird, führt zum Aufbrechen der Muttersprache und zur Befreiung von ethnozentrischen Mustern.

³ Ibid. S. 57.

⁴ Ibid. S. 58.

In der interkulturell engagierten Literatur, die sich im kulturellen Spannungsfeld zwischen heterogenen kultur-ethnischen Minderheiten und der monokulturellen Mehrheit bewegt, besteht die **Rolle des Lesers** zumeist in der Funktion des Gesprächspartners: mit dem Willen zur konstruktiven Beteiligung an der Zukunft Deutschlands erhalten interkulturelle Werke eine Appellfunktion.

Sprache kann als Provokation fungieren, vor allem wenn es sich um ein Gespräch zwischen Minderheit und Mehrheit handelt. Die Entscheidung für die Landessprache stellt nach Chiellino ein Entgegenkommen dar, das die Gesprächsbereitschaft signalisiert, was allerdings weitgehend vom Gesprächspartner nicht wahrgenommen wird, da die Verwendung der deutschen Sprache als Normalität empfunden wird.

Oftmals entsteht in den Werken eine Gleichzeitigkeit und **Vielfalt der Ichs**, die für die Darstellung der interkulturellen Lebensläufe der Protagonisten notwendig ist. Die Rekonstruktion dieses Lebenslaufes, eine Voraussetzung für die soziale Emanzipation, wird gegen die monokulturelle Priorität von Zeit und Raum eingesetzt. Letztere werden durch die ständige Bewegung ersetzt. Trotzdem handelt es sich nicht etwa um zerrissene Protagonisten, vielmehr werden sie bewusst als kontrovers und widersprüchlich konzipiert.

An dieser Stelle sei die **Intertextualität** als eine weitere mögliche Charakteristik erwähnt, die die Madrider Germanistin Ana Ruiz hervorhebt. Ausgehend von Genettes Grunddefinition der Intertextualität als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen“⁵ sowie Kristevas Auffassung des literarischen Textes als Absorption und Replik vorheriger Texte⁶ weist Ruiz darauf hin, dass Intertextualität traditionellerweise innerhalb einer einzigen kulturellen Tradition erfasst wird und dann produktiv ist, wenn Texte in einer Kultur produziert werden, die eine lange Tradition von Texten mit bestimmten strukturellen, thematischen, stilistischen, formalen u.a. Merkmalen aufweist. Intertextualität ist somit eine Grundlage für die literarische Kommunikation, die dank der gemeinsamen Textkenntnisse, die wiederum einen Teil des

⁵ Genette zitiert nach Ana Ruiz Sánchez: Intertextualidad en literatura intercultural y literatura digital. Nuevos lectores para un mundo en cambio. In: Critical Discours and linguistic variation. New investigation perspectives: receptions, analyses, openings. Mircea A. Diaconu et al., University of Suceava, 2012, S. 15 Alle Übersetzungen aus dem Spanischen ins Deutsche oder aus dem Deutschen ins Spanische sind, soweit nicht anders bezeichnet, freie Übersetzungen [Anm.d.A.]

⁶ Nach dieser Definition baut sich jeder Text „als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“. Kristeva zitiert nach Ulrich Schmid (Hg.): Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts, Stuttgart: Reclam 2010, S. 83

Grundgerüst des Allgemeinguts einer Sprachgemeinschaft ausmachen, ermöglicht wird: der durch den Emittenten produzierte Text wird vom Rezipienten interpretiert. Im Rahmen der interkulturellen Literatur eröffnet die Intertextualität außerhalb der strikt monokulturellen Vorstellungen von Kultur und Literatur⁷ neue Dimensionen, wie beispielsweise den Dialog zwischen einer oder mehrerer Sprachen und ihrem [kulturellen] Gedächtnis⁸.

Chiellino schließt seine Thesen mit den Stichworten Konsens und Autonomie, da sich die Vertreter der interkulturellen Literatur zum einen an bundesdeutschen Literaturströmungen wie etwa der konkreten Poesie oder der Literatur der 68er beteiligten, andererseits aber auch durch Fokussierung auf interkulturelle Themen sowie durch den konsequenten kreativen Umgang mit der neuen Sprache Autonomie walten lassen, was auch zukünftig der Fall sein wird. Die interkulturelle Literatur ist somit keine kleine Literatur und auch keine vorübergehende Strömung. Angesichts der Etablierung der kultur-ethnischen Minderheiten und der geopolitischen Lage Deutschlands als Kernland zwischen West –und Osteuropa verweist der Autor auf die Notwendigkeit eines Dialogs. Die Rolle der deutschen Sprache ist beispielsweise im Gegensatz zu Spanisch zwar nicht die einer kulturübergreifenden Weltsprache, durch die Etablierung der interkulturellen Literatur jedoch sieht er die Chance eines Anschlusses an die führende Weltliteratur des 21. Jahrhunderts.

2. Diachronischer Aspekt der interkulturellen Literatur und Problematik der Begriffsbestimmung

Im Zusammenhang mit dem Konzept der interkulturellen Literatur gibt es Begriffe, die teilweise parallel gebraucht werden und wiederum andere, die inzwischen veraltet sind. Ein kleiner diachronischer Überblick soll hier zur Unterscheidung und zur Einführung in die Problematik dienen. Wie auch die Interkulturalität an sich ist das Phänomen der politisch, ökonomisch oder privat bedingten Migrationen im Laufe der Geschichte keine Neuheit. Im Rahmen dieser Arbeit beschäftigen wir uns mit der jüngeren Vergangenheit, da die

⁷ Ruiz weist darauf hin, dass das Konzept der Intertextualität streng monokulturell aufgefasst werden kann, wenn die eigene Sprachgemeinschaft sowie das historisch-kulturelle kollektive Gedächtnis als aus einsprachigen Individuen bestehend gesehen wird, wie etwa nach der Definition im spanischen Grundwortschatz-Wörterbuch der ELE, (Español como Lengua Extranjera- der Fremdsprachenunterricht in Spanisch für Nichtmuttersprachler, der etwa dem Konzept des DaF (Deutsch als Fremdsprache) entspricht)

⁸ Vgl. Ruiz 2012, S. 16, 23

Veränderungen der deutschen Gesellschaft bzw. anderer europäischer Industriestaaten gerade im vergangenen Jahrhundert für unsere Betrachtungen ausschlaggebend sind. Zur Veranschaulichung, welchen Einfluss diese Veränderungen auf die Literatur ausübten, seien die entsprechenden literarischen Phänomene im Folgenden in chronologischer Reihenfolge angeführt und kurz erklärt: Vertriebenenliteratur, Exilliteratur, Gastarbeiterliteratur, Migrationsliteratur und Interkulturelle Literatur.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 wurden bereits die ersten größeren Migrationsbewegungen ausgelöst. Zu den literarisch aktiven Vertriebenen zählten sowohl Deutsche aus den ehemals deutschen Gebieten als auch Staatsbürger anderer Länder, die aus der Sowjetischen Besatzungszone⁹ und später aus der DDR nicht mehr ausreisen konnten. Repräsentative Themen der sogenannten **Vertriebenenliteratur** sind beispielsweise Leidensdruck, Furcht vor dem Unbekannten sowie die Schwierigkeit der Anfänge in einer neuen, durch Kriegszerstörungen gezeichneten Lebensumgebung¹⁰.

Die **Exilliteratur** hingegen nimmt eine Sonderstellung ein, da sie an Modelle und Zielsetzungen der deutschen Exilliteratur zwischen 1933 und 1945 anknüpft. Häufige Themen sind kritische und nostalgische Retrospektiven sowie Sozialutopien aufgrund der Überzeugung, nach einem politischen Wandel in das jeweilige Heimatland zurückkehren zu können.

Die sogenannte **Gastarbeiterliteratur** entstand nach 1955. Mit dem Anwerben von ausländischen Arbeitskräften, die zunächst aus verschiedenen europäischen Ländern wie Italien, Spanien, Portugal und Griechenland, und später aus Jugoslawien und der Türkei in die Bundesrepublik kamen, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, entstand das Konzept des Gastarbeiters¹¹. Zu den Themen gehören die Konfrontation mit der neuen sozialen sowie

⁹ Die Sowjetische Besatzungszone (kurz: SBZ) existierte zwischen 1945 und 1949 und umfasste die ostdeutschen Länder Thüringen, Sachsen, Sachsen-Anhalt, Mecklenburg und Vorpommern sowie einen Teil der Provinz Brandenburg und Ostberlin, die später allesamt zum Staatsgebiet der DDR (1949-1990) wurden.

¹⁰ Horst Fassel, "Kulturenintegration in der deutschen Literatur. Zwei Autoren: Rafik Schami und José F.A. Oliver", in: Estudios Filológicos Alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana no. XXI, 2010 S.202.

¹¹ Der Begriff unterlag mit der Zeit einigen Änderungen: Als „Gastarbeiter“ wurde anfänglich eine Arbeitskraft bezeichnet, die zur beruflichen und sprachlichen Fortbildung für eine begrenzte Zeit in der BRD verweilte, bzw. verweilen sollte, zumindest nach der Vorstellung des sog. „Gastlandes“, wie allein das Wort impliziert. In den 1960er Jahren wurde er umgangssprachlich für ausländische Einwanderer verwendet, die zur Arbeitsaufnahme nach Deutschland gekommen waren. Nach zahlreichem Familiennachzug wurde in den 1970ern der Begriff „Ausländische Arbeitnehmer“ eingeführt und amtlich bestätigt. Seit den 1980er Jahren kursiert auch der Begriff „Ausländer“, der wegen neonazistischer Parolen allerdings eine negative Konnotation enthält. Die Bezeichnung „Einwanderer“ oder „Migrant“ gilt als politisch inkorrekt; zudem definiert sich Deutschland interessanterweise auch bis heute nicht als

beruflichen Umgebung, die auch Schock und Konflikte beinhaltet, sowie die materielle Not der Anfangsjahre. Aus dem Blickwinkel der Literaturkritik nahm sie eher einen geringeren Stellenwert ein.

Die Werke von Autoren, die entweder zur zweiten Generation der in Deutschland lebenden „Ausländern“ gehör(t)en oder die selbst nach Deutschland gekommen sind, wurden in den 1970er und 1980er Jahren als **Migrationsliteratur** (oder auch Migrantenliteratur) bezeichnet. Sowohl inhaltlich als auch formal weisen sie im Vergleich zur sog. Gastarbeiterliteratur ein breiteres Spektrum auf. So umfasst sie sowohl die Auseinandersetzung mit der deutschen Gesellschaft in Ost und West, die Darstellung der deutschen Lebensumgebung, als auch die Rückwendung zur Geburtsheimat bzw. die der Elterngeneration sowie die Konfrontation zweier Bild- und Denkwelten¹². Im Gegensatz zur Gastarbeiterliteratur wurde sie von Kritik und Lesern nicht zuletzt dank ihres großen Eigenengagements durch Organisation von Verlagen, Zeitschriften und Vereinigungen, verstärkt wahrgenommen. Die Vergabe des Adelbert-von-Chamisso- Preises¹³ ab 1985 bekräftigte ihre literarische Etablierung in Deutschland¹⁴, trotzdem wurden die meisten Schriftsteller als Nichtmuttersprachler aufgrund der –wohlgernekt fälschlich angenommenen– geringeren Sprachkompetenz sowie politischen und gesellschaftlichen Kenntnissen jedoch „mit einer gewissen Herablassung behandelt“. So bezeichnete selbst José F.A. Oliver als angesehener Vertreter dieser literarischen Produktion sie noch bis Mitte der 1990er Jahre als „Rand-Literatur“¹⁵. Ab dieser Zeit etwa schloss sich eine weitere Autorengeneration an: zweisprachig sozialisierte Schriftsteller, die in Deutschland aufgewachsen sind und somit neben der Sprache ihres Herkunftslandes hervorragend Deutsch beherrschen: neben dem Andalusier José F.A. Oliver beispielsweise der 1946 in Syrien geborene Rafik Schami, der 1965 in Bulgarien geborene Ilija Trojanow und die 1971 in Ungarn geborene

Einwanderungsland. In den 2000er Jahren wurde der Begriff der „ethnischen, kulturellen oder sprachlichen Minderheiten“ als am besten zutreffend empfunden. Über den Begriff „Menschen mit Migrationshintergrund“ wird heute noch diskutiert. Vgl. Hiyashi Yano: *Migrationsgeschichte*. In: Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Hg. Carmine Chiellino. Stuttgart: Metzler 2007, S. 1 ff.

¹² Fassel, S.203.

¹³ Der Adelbert-von-Chamisso- Preis, ein Literaturpreis für in deutscher Sprache verfasste und publizierte Werke von Autoren nichtdeutscher Muttersprache, wird jährlich von der Robert Bosch Stiftung vergeben. Vgl. hierzu auch die Webseite der Stiftung: <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> (Zugriff: 10.06.13)

¹⁴ Die Rezeption dieser Autoren in ihrem Herkunftsland dagegen tritt meistens verspätet oder zum Teil auch überhaupt nicht ein. Siehe auch: Horst Fassel: Kulturenintegration in der deutschen Literatur. Zwei Autoren: Rafik Schami und José F.A. Oliver. In: *Estudios Filológicos Alemanes*, Nr. 21, Universidad de Sevilla 2010 S. 205

¹⁵ *Ibid.* S. 204.

Terézia Mora. Zu dieser Generation zählen auch sogenannte Spätaussiedler, die in einem anderen Land aufgewachsen sind, deren Muttersprache jedoch Deutsch ist.

Der Begriff der Migrantenliteratur ist, wie Fassel ausdrücklich betont, heutzutage veraltet und sollte nicht mehr angewendet werden¹⁶. Migration gebe es zwar immer und damit auch schriftstellerische Tätigkeiten außerhalb des ursprünglichen Geburtslandes, jedoch habe sich in europäischen Ländern wie Deutschland, Frankreich, Schweden, Polen u.a. einiges geändert. Gemeint ist ohne Zweifel der Wandel bzw. Übergang von der mononationalen zur multinationalen Gesellschaft, worauf auch Ruiz hinweist¹⁷. Aufgrund der oben beschriebenen Etablierung besagter Autoren, deren Werke also bereits zu einem wichtigen Bestandteil der Literaturszene zählen, handelt es sich nicht mehr um eine „Randerscheinung“. Der Begriff der Migrantenliteratur stelle eine Ausgrenzung dar und reduziere somit die Vielfalt und Komplexität des literarischen Lebens in einer Sprache bzw. in einem Land. "Als aktiver und produktiver Teil des gesamtdeutschen Schrifttums" sollte die Literatur von Autoren wie José F.A. Oliver also nicht als Migrationsliteratur bezeichnet werden¹⁸. Deshalb wird der Begriff **Interkulturelle Literatur** verwendet, auch wenn dies Schwierigkeiten mit sich bringt, da Literatur, wie auch bei Chiellino erwähnt, schon immer interkulturell war.

Nach Chiellino lassen sich Werke als **interkulturell** definieren, die in einer interkulturellen, d.h. literarischen Sprache verfasst sind, die aus einem Dialog zwischen zwei oder mehreren Sprachen hervorgeht: aus der Muttersprache des Autors bzw. der Autorin und aus der Sprache des zum Zeitpunkt der literarischen Produktion aktuellen Aufenthaltslandes, die in ihm bzw. in ihr präsent ist¹⁹. Durch diese linguistisch begründete Definition wird die bisher schwierige Klassifikation eines entsprechenden Korpus erleichtert, wie Ruiz feststellt²⁰. Dementsprechend lässt sich die literarische Produktion auch nach dem Kulturkreis, der Religion

¹⁶ Ibid. S. 202.

¹⁷ Im Zusammenhang mit den wirtschaftlich bedingten Migrationen seit den 1950er Jahren aus den südeuropäischen Ländern in den Norden des Kontinentes spricht Ruiz von einem Paradigmenwechsel zu Anfang des 21. Jahrhunderts und seinen Auswirkungen auf die Literatur: der Wandel von der monokulturellen und analogen Gesellschaft zur interkulturellen und digitalen Gesellschaft als Folge der beschriebenen Migrationen und der Auswirkungen der Globalisierung im Alltag. Dasselbe geschieht auch auf sprachlicher Ebene: so wandelt sich die monolinguale zur bilingualen Gesellschaft. Durch diesen Paradigmenwechsel verändere sich nicht nur die literarische Produktion sondern auch vielerlei Fragestellungen, da sich die Realität um uns herum ändert und damit auch die Art und Weise, sie zu analysieren und zu interpretieren, was auf die Literatur übertragbar ist. (Ruiz, S. 14ff.)

¹⁸ Fassel, S. 205

¹⁹ Chiellino zitiert nach Ruiz, S. 16.

²⁰ Ibid. S. 17.

oder der Nationalität des jeweiligen Autors einteilen: so spricht man beispielsweise von deutsch-türkischer, deutsch-arabischer oder, wie im Falle von José F.A.Oliver, von deutsch-spanischer Literatur²¹. Die in dieser Arbeit angewendeten Verfahren und Fragestellungen beruhen folglich auf der Annahme, dass in dessen Werken außer der deutschsprachigen Texte auch spanische zu finden sind, bzw. dass in die deutschsprachigen Texte sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene hispanische (oder anderssprachige) Elemente mit einfließen, was sich in der Textanalyse bestätigt hat.

²¹ Fassel, S. 205.

III. José F.A. Oliver

1. Biographisches

Die Kindheit von José Francisco Agütera Oliver, 1961 in Hausach in einer andalusischen Familie geboren, die 1960 aus Málaga nach Deutschland ausgewandert war und in der Schwarzwälder Textilindustrie Arbeit fand, situiert sich sowohl im „entorno familiar andaluz, obrero y emigrante“²² als auch im alemannischen Ambiente der Schwarzwälder Kleinstadt und ist geprägt von Multikulturalität und Mehrsprachigkeit: mit den Eltern und den Geschwistern im zweiten Stock wird Andalusisch gesprochen, mit den Nachbarn im ersten Stock Alemannisch, morgens in der Schule Deutsch und nachmittags im spanischen *Colegio* Kastilisch. So entsteht in Oliver bereits während seines Studiums der Germanistik, Romanistik und Philosophie in Freiburg der Wunsch, als freier Schriftsteller zu arbeiten, und die Mehrsprachigkeit wird zu einem zentralen Ausdrucksmittel seines Schreibens. Sein Engagement für die Promovierung der interkulturellen Literatur zeigt sich bereits in den 1980er Jahren in der Mitbegründung der polynationalen, künstlerischen Vereinigung PoLiKunst und zahlreichen Herausgeberschaften. Sein von Reisen geprägtes Leben umfasst Tätigkeiten u.a. als Volontär in Peru, Stadtschreiber in Dresden und Kairo, Gastdozent in den USA sowie zahlreichen Lesungen in aller Herren Länder. Hierbei gilt er als begnadeter Performer, der sich nicht nur auf eine Lesart seiner Gedichte beschränkt, und dessen Verse im Zusammenklang mit Musik ihre volle Wirkung entfalten. Er steht sowohl in enger Zusammenarbeit mit dem Literaturhaus in Stuttgart, mit dem er Schreibwerkstätten für Jugendliche entwickelt hat, als auch mit dem Kultusministerium und Landesinstitut für Schulentwicklung²³. Das 1998 von Oliver gegründete Literaturfest Hausacher LeseLenz findet jährlich in seinem Heimatort statt, wo er auch lebt. In Hausach, allseits bekannt als „de Dichter“ ist er auch Mitglied des hiesigen Narrenvereins und Verfasser des Hausacher Narren Codex. Sein lyrisches und essayistisches Werk, das 12 Gedichtbände, drei CDs, einen Essayband (und neuerdings auch ein pädagogisches Praxisbuch für Lyrisches Schreiben im Unterricht) umfasst, wurde mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet und in mehrere Sprachen, wie etwa Arabisch, Englisch und Türkisch übersetzt. Der Wechsel zum Suhrkampverlag ab 2000 entspricht für Oliver einem Ankommen in der deutschen Sprache (nicht

²² im andalusischen Arbeiter- und Emigrantenumfeld. Vgl. Ana Ruiz Sánchez: Múltiples pertenencias poéticas en José F.A. Oliver. In: El alemán en su contexto español/ Deutsch im spanischen Kontext. Actas IV Congreso de la Federación de Asociaciones de germanistas y profesores de alemán en España. Santiago de Compostela 2004, S. 591

²³ Irene Armbruster: „Der Dichter aus dem andalusischen Schwarzwaldorf“. Stuttgarter Zeitung, 27. 01.2007. auf dem Weblog von José Oliver „hablemos twoday“ <http://hablemos.twoday.net/> (Zugriff: 08.08.13)

zu verwechseln mit Deutschland). Kontinuierliche Spracharbeit und die Erschaffung einer neuen, poetischen Sprache sind zentrale Anliegen seiner Poetik. Derzeit ist er als Stadtschreiber in der Türkei tätig, wo er u.a. an einem neuen Lyrik- und einem Essayband arbeitet²⁴.

2. Die frühen Schaffensphasen im Werk von José F.A. Oliver

2.1. Die erste Etappe- olivgrün

In der Laudatio zur Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises²⁵ im Jahre 1997 bedient sich Harald Weinrich zur Definition und Beschreibung der verschiedenen Phasen José F.A. Olivers in Anlehnung an Picassos Schaffensperioden folgender Farben: olivgrün, aschengrau und blau. So bezeichnet er die zwei Gedichtbände „Auf-Bruch“ aus dem Jahre 1987 sowie „Heimatt und andere fossile Träume“ aus dem Jahre 1989 umfassende erste Etappe als olivgrün. Als zentrale Themen nennt er die Auseinandersetzung mit der Identität und Realität sowie die poetische Gestaltung der andalusischen, hispanoamerikanischen und deutschen Welt. Nach einer detaillierten, eigenhändig durchgeführten Analyse erscheint diese Einteilung durchaus plausibel, wie an zahlreichen Beispielen zu sehen ist. Der 46 Gedichte umfassende Band „Auf-Bruch“ ist in acht Kapitel eingeteilt, die sich thematisch folgendermaßen umreißen lassen: Im ersten Kapitel, „Gestutzte Flügel“ ist die Problematik von Sprache und Identität spürbar. Die Auseinandersetzung mit der deutschen Realität wird im zweiten Kapitel, „Einen Augenwimpernschlag entfernt“ deutlich, im dritten Kapitel „Ich verhandle noch zäh“ dagegen mit Andalusien. Das vierte Kapitel „Rauhreif auf meiner Haut“ evoziert vor allem die Schwarzwälder Umgebung, und die Problematik von Identität kommt im fünften Kapitel „Diese sonderbare Mischung“ zum Ausdruck. Integration und Deutschland bzw. deutsche Mentalität sind Thema im sechsten und siebten Kapitel mit den Titeln „Verwesung und Nächstenliebe“ sowie „Und wir lassen uns impfen“. Im achten Kapitel „Könige und Trittbrettfahrer“ wird die Ausländer- und Gastarbeiterproblematik deutlich. Formal gesehen, erinnern vereinzelte Gedichte

²⁴ Vgl. Christine Störr: Trotz „starker Wurzeln“ in die Ferne schweifen. „Schwarzwälder Bote“ (Internetausg.) 01.08.13: <http://www.schwarzwaelder-bote.de/inhalt.hausach-trotz-starker-wurzeln-in-die-ferne-schweifen.8e65c857-d1e9-40cc-804e-bae3e8ebbd59.html> (Zugriff: 09.08.13)

²⁵ Oliver erhielt den o.g. Literaturpreis für sein damaliges Gesamtwerk. Die Laudatio ist auf der Webseite des MIT (Massachusetts Institute of Technology) unter <http://web.mit.edu/course/21/21.german/www/oliverlaudatio.html> einzusehen (Zugriff: 08.07.13)

aufgrund der konsequenten Kleinschreibung sowie durch unkonventionelle, graphische Anordnung der Verse oder einzelner Wörter an die konkrete Poesie, während der Großteil der Gedichte noch recht konventionell, allerdings reimlos und im freien Vers geschrieben sind.

Der zweite Gedichtband „Heimatt und andere fossile Träume“ unterscheidet sich auf formaler Ebene zunächst durch die weitgehend konsequente Kleinschreibung und eine deutlichere Tendenz zur Aufspaltung von einzelnen Wörtern. Darüber hinaus werden verschiedene Formen reimloser Gedichte verwendet, so beispielsweise Strophengedichte und auch prosanahe Gedichte. Auffallend ist auch der Gebrauch von alemannischem Dialekt sowie Intertextualität durch das Einfügen von Zitaten und Versen deutscher Schriftsteller wie etwa Marie Luise Kaschnitz (1901-1974) oder Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), weiterhin das Einflechten spanischer Verse bekannter spanischer Autoren wie Antonio Machado (1875-1939)²⁶ oder Federico García Lorca (1898-1936)²⁷. Der Band besteht aus insgesamt 32 Gedichten, die im Gegensatz zum vorherigen nicht in Kapitel eingeteilt sind. Thematisch umfasst er zum einen die kritische Auseinandersetzung mit Alltag und Realität in Deutschland noch vor dem Mauerfall, in der die Präsenz von Nationalismus und Fremdenfeindlichkeit in der Gesellschaft spürbar ist. Zum anderen kommen auch aktuelle Ereignisse der hispanischen Welt zur Sprache, wie etwa der Papstbesuch in Peru im Jahre 1988. Wie das Wortspiel im Titel²⁸ verrät, spielt der Begriff „Heimat“ eine zentrale Rolle: darin enthalten ist sowohl die ländliche Umgebung des Schwarzwaldes als auch Andalusien, wenn auch mit einer gewissen Distanz und nicht ohne Kritik betrachtet. Ebenso kommen multiple Identität und Identitätslosigkeit außerhalb der europäischen Grenzen zur Sprache.²⁹ Oliver selbst verweist in seinem Vorwort auf die

²⁶ Im Gedicht „Was willst du, du lebst“ treffen wir auf die weltbekannten Verse von Antonio Machado (1875-1939): „caminante no hay camino/ se hace camino al andar“ und „caminante no hay camino/ sino estelas en la mar“ aus *Proverbios y cantares XXIX* aus: *Campos de Castilla*, 1912. Man beachte, dass im Original der weibliche Artikel, d.h. die poetische Variante verwendet wird, während sich Oliver in besagtem Vers für den männlichen Artikel, also „el mar“ entschieden hat. Für das Wort „mar“ (Meer) sind im Spanischen je nach Kontext und Aussageintention beide Artikel möglich. José F.A. Oliver, *Auf- Bruch*, Berlin: Das Arabische Buch, 4. Auflage, 1989, S. 83

²⁷ Zur Analyse des Gedichts „Homenaje a Federico García Lorca“, siehe Kapitel IV.1.3.1. dieser Arbeit

²⁸ Die Schreibung „Heimatt“, impliziert eine doppelte Assoziation: Durch das Wortspiel aus „Heimat“ (span. evtl. *tierra natal* oder *patria*) und „matt“ (span. *agotado*, *abatido* oder auch im Schach „mate“) bzw. durch Verschiebung der semantischen Grenze wird die Mehrdeutigkeit verstärkt. Der zweite Teil des Titels „und andere fossile Träume“ weist auf Starrheit hin. Offensichtlich wird hier der Prozess des Sich-Lösens von alten bzw. starren Vorstellungen und Träumen angedeutet.

²⁹ Im Gedicht „labyrinth der einsamkeit II“, das dem mexikanischen Schriftsteller Octavio Paz (1914-1998) gewidmet ist, kommt die facettenreiche Identität abhängig von der Perspektive zum Ausdruck: Mal ist das lyrische Ich mit der deutschen Identität, mal mit der spanischen Identität behaftet: „ja: ich hatte plötzlich eine identität/ aus

ungewöhnliche Sprachsituation in seiner Kindheit: die Ohnmächtigkeit der deutschen Sprache nach 1945 und die Distanz zum Nationalismus auf der einen Seite und die spanische, pathosbedächtige Sprachmächtigkeit des Franco-Regimes^{30, 31} Zu der Herkunft aus Andalusien, dessen acht Provinzen (Córdoba, Jaén, Sevilla, Almería, Huelva, Cádiz, Málaga, und Granada) Oliver mit verschiedenen Gewürzen vergleicht, kommt die Kindheit im alemannischen Sprachraum, in dem er als „usländische Rijgsschmeckte“³² mit dem Anderssein behaftet ist. Demnach bezeichnet sich Oliver als Poet in vier Sprachen, dessen Ziel es ist, mithilfe der Poesie, deren kommunikativer Charakter betont wird, eine neue, offene Sprache zu schaffen, die die drei Eigenschaften aus Hilde Domins³³ Zitat aufweist: den Mut zum Sagen, Benennen und Rufen, bzw. sich selbst zu sein, nichts umzudichten und an die Anrufbarkeit des anderen, in dem Falle des Lesers, zu glauben³⁴.

2.2. Die zweite Etappe- Aschengrau

Zur zweiten Schaffensphase zählt Weinrich die Gedichtbände „Weil ich dieses Land liebe“, „Vater unser in Lima“ aus dem Jahre 1991 sowie „Gastling“ aus dem Jahre 1993. Die von ihm genannten zentralen Stichworte Beklommenheit, Sorge und Angst³⁵ sind auf die Geschehnisse in der Zeit des Mauerfalls und der Wiedervereinigung Deutschlands zurückzuführen, in der einerseits die Ausländerfeindlichkeit ein aktuelles und zentrales Thema ist, andererseits auch an den Holocaust erinnert wird.

Die Mehrheit der Gedichte im ersten Band, „Weil ich dieses Land liebe“, spiegeln diese in der Tat ziemlich grau wirkende, deutsche Realität wider. Sowohl formal als auch inhaltlich unterscheidet er sich von der ersten Schaffensphase: im Gegensatz zur konsequenten Kleinschreibung werden Toponyme und Eigennamen groß geschrieben, zudem sorgt eine gezielte

bundesrepublik deutschland und heller haut“ und: „ja: ich hatte plötzlich eine identität/ aus spanien und katholischer mystik“ und: „ja: ich hatte plötzlich eine identität: aus kolumbus und weltwährungsfonds“ Ibid. S. 51

³⁰ Ibid. S. 8.

³¹ Spanien stand von 1939 bis 1975 unter der Diktatur von Francisco Franco (1892-1975).

³² Als „(ausländischer) Reingeschmecker“, ein gängiger Begriff in Baden-Württemberg, wird eine zugezogene Person aus einem anderen Ort oder wie hier aus einem anderen Land bezeichnet. Ibid. S. 7

³³ Die deutsche Lyrikerin Hilde Domin (1909-2006) musste aufgrund ihrer jüdischen Herkunft und der Verfolgung im 3. Reich ins Exil; sie verbrachte lange Zeit in der Dominikanischen Republik, bevor sie nach Deutschland zurückkehrte.

³⁴ Ibid. S. 9.

³⁵ Harald Weinrich: Laudatio auf José F.A. Oliver zur Verleihung des Albert-von Camisso-Preises, siehe Anm. Nr. 16

Mischung zwischen Fett- und Normaldruck³⁶ für weitere visuelle Effekte. Die insgesamt 80 vorwiegend reimlosen Gedichte sind innerhalb des Bandes in fünf nummerierte, unbenannte Kapitel unterteilt, die sich thematisch folgendermaßen umschreiben lassen: Kunst und Poetik, Zeit, Deutsche Realität und spanische Episoden, weiterhin ein längeres, dem körperlich behinderten Freiburger Schauspieler Peter Radtke (1943) gewidmetes Gedicht, und schließlich ein Zyklus mit 12 Liebesgedichten. Auch wenn die Thematik der deutschen Alltagswelt und Realität überwiegt, ist Spanien durchaus präsent und der Anteil hispanischer Konzepte relativ hoch, wie etwa die häufige Verwendung des Klagerufes „¡ay!“ oder auch „soledad“ bzw. „soleá“ (Einsamkeit) zeigt³⁷. Die Gedichte sind zunehmend abstrakter und vielschichtiger. Auch bezüglich der noch in den vorherigen Werken stärker präsenten Identitätsfragen liegt eine Entwicklung vor: Interessanterweise wird der Kontrast zwischen „wir“ und „ihr“ schwächer. Der in Form eines kurzen Gedichtes im Vorwort propagierte Weg und das Schaffen einer offenen Sprache als zentrales Anliegen wird im Laufe des Gedichtbandes durch das weitere Aufbrechen von Wörtern realisiert, in der die semantischen Grenzen erweitert werden: dies geschieht etwa durch gezielte Zeilensprünge innerhalb der Wortgrenze oder Trennung mit Bindestrich³⁸. Außer dem häufig verwendeten Konzept des Weges spielt auch die Reise eine wichtige Rolle.

So geht die Reise im zweiten Buch dieser Phase, „Vater unser in Lima“ nach Peru. Dementsprechend liegt der Schwerpunkt der 66 Gedichte, die weder in Kapitel noch in längere Zyklen eingeteilt sind, auf der anderen Seite des Erdballs. Die Reise selbst wird, auch wie das Schreiben an sich, in einigen Gedichten thematisiert, vor allem aber wird das Leben in Peru evoziert; zentral ist auch das Thema Religion und die harte Realität sowie die Ungleichheit zwischen der sogenannten Ersten und Dritten Welt. Olivers engagierte Poesie wird in den Gedichten einerseits als ein Mittel zum eigenen Lernen bzw. Begreifen propagiert³⁹, andererseits

³⁶ Für Zitate, andere Intertexte oder auch Dialogfragmente wird Normaldruck verwendet.

³⁷ Im Gedicht „Barcelona-fossile Träume“, in dem mehrere spanische Motive wie etwa Bacalao (Stockfisch bzw. getrockneter Kabeljau) und Moriles (eine Provinz in Córdoba) auftauchen, heißt es beispielsweise: „el tiempo/ y el odio/ han cambiado/zeit heißt soledad/soledad se llama mi niña/in der emigration“ José F.A.Oliver: *Weil ich dieses Land liebe*. Berlin: Das Arabische Buch 1991, S. 59

³⁸ Beispielsweise erfolgt im gleichnamigen Gedicht die Trennung von „urlaub“ in „ur-laub“, wodurch das Wort neue, zusätzliche Bedeutungen erhält: „ur“ im Sinne von alt und „Laub“ wie die Blätter der Bäume. Ibid.

³⁹ Deutlich wird dieser Wille im Gedicht „wider besseres pilgern“, in der das lyrische Ich fast sich entschuldigend rechtfertigt, dass es ohne Rüstung, Fahne oder Büchse u.a. kommt sondern mit dem „(...)willen/ zu lernen(...)“. In diesem Kontext ist auch das Zitat des liberalen Priesters Alejandro Cussiánovich an dieser Stelle zu sehen, der die Boten des IWFs, die er als Aktenkofferträger bezeichnet, als moderne Eroberer betrachtet. José F.A.Oliver: *Vater unser in Lima*. Tübingen: Heliopolis 1991, S.17

liegt ihre Funktion auch explizit in der Veränderung des Weltbildes⁴⁰. An hispanischen Konzepten sind außer der Thematik relativ viele Zitate von diversen hispanischen Persönlichkeiten und andere Intertexte zu finden, wie beispielsweise Verse aus dem weltbekannten Lied „No soy de aquí“ des paraguayischen Schriftstellers und Sängers Facundo Cabral (1937-2011) in spanischer Sprache. Natürlich spielt auch die spanische Conquista eine wichtige Rolle, wie auch die Erinnerungen daran: mit der Bezeichnung als das Lächerlichste in Lima kommt der spanische Eroberer Francisco Pizarro (1478-1541) bzw. dessen Statue⁴¹ dementsprechend schlecht weg. Interessant sind sowohl die Häufigkeit der Naturmotive als auch die Präsenz des Todes bzw. des eher in der hispanischen Tradition, dh. sowohl in Südamerika als auch in Spanien, typischen Totenkultes. Die wenigen Gedichte über Deutschland und die Rückreise spiegeln das Akkurate, Saubere, aber auch Kalte wider sowie die Spießbürgerlichkeit und eine subtile Präsenz des Holocaustes. Formal gesehen wirkt die konsequente Kleinschreibung⁴² sowie der Normaldruck im Vergleich zum vorherigen Gedichtband freier und weniger gedrückt.

In „Gastling“, dem dritten Band der aschengrauen Phase, ist diese Bedrücktheit stärker spürbar, da sowohl Ausländerproblematik als auch Erinnerungen an den Holocaust stärker vertreten sind, was auch bereits im Titel angedeutet wird⁴³. Zentrale Themen sind wiederum Deutschland bzw. das Fremdsein im Außen und Innen, und die andalusische Herkunft, die häufig, auch in Form der Herkunftssprache, durchbricht. Bezüglich der deutschen Realität sind Tod und Gewalt ein häufiges Thema, präsent in Anspielungen auf den Holocaust sowie auf

⁴⁰ Dies ist beispielsweise im Gedicht „ich weilte durch die stadt“ sichtbar, denn in der letzten Strophe heißt es: die poesie kratzt bilder frei/wie scheuerlappen ruchlos sauberkeit Ibid. S. 13

⁴¹ Die Statue selbst wurde des Öfteren an verschiedene Plätze in der Hauptstadt Perus verlegt und befindet sich jetzt im Parque de la Muralla. In den 1990er Jahren stand sie noch an einem kleinen Platz in der Nähe des Regierungspalastes, der heute Plaza de Perú heißt.

⁴² Wiederum mit Ausnahme von Eigennamen

⁴³ Hier handelt es sich um eine paradoxal zusammengesetzte Wortneuschöpfung aus dem Wort „Gast“, das im Grunde eine zumindest neutrale oder gar positive Bedeutung enthält und dem Suffix „-ling“, das zwar generell Personen bezeichnet, meist jedoch mit eher negativer Assoziation behaftet sein kann. Der Grunddefinition nach ist ein Gast eine „zur Bewirtung oder vorübergehenden Beherbergung eingeladene oder aufgenommene Person“, d.h. meist ein im Grunde willkommener Fremder. Bei Substantiven mit dem Suffix -ling werden meist Schwäche oder etwas Negatives assoziiert, man denke etwa an Findling, Neuling, Schwächling oder Feigling. Vgl. hierzu auch die Webseite des Wörterbuchs Duden:

http://www.duden.de/rechtschreibung/Gast_Besucher (Zugriff: 08.07.13) und Metin Buz: Literatur der Arbeitsemigration in der Bundesrepublik Deutschland: eine literatursoziologische Studie zu Thematik, Schreibweise und Sprachgebrauch in Texten der 1. und 2. Generation der Arbeitsemigranten sowie Überlegungen zur Definitions- und Differenzierungsproblematik der Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik, Marburg: Tectum, 2003, S.111.

aktuelle neonazistisch bzw. rassistisch motivierte Taten wie beispielsweise der Mord an türkischen Mitbürgern bei einem Brandanschlag in Mölln im Jahre 1993. Als ein bedeutendes Anliegen erscheint ebenso die Beschäftigung mit dem Tod und der Ermordung García Lorcás⁴⁴. Der Einfluss des andalusischen Dichters der Generación von 27 ist im gesamten Gedichtband spürbar. Referenzen und intertextuelle Bezüge finden sich auch im deutschsprachigen Bereich, v.a. auf die bekannten Autorinnen Friederike Mayröcker (1924) und Hilde Domin. Wie wir sehen, entspricht dieser Band inhaltlich mit den insgesamt 81 Gedichten am besten dem Farbton aschengrau. Auf formaler Ebene erhalten die Gedichte eine noch stärkere Tiefendimension durch zahlreiche Wortneuschöpfungen sowohl im Bereich der Substantive als auch der Verben, durch die von der Standartorthographie abweichende Getrenntschreibung, das Zusammenziehen von mehreren Wörtern sowie durch zahlreiche Zeilensprünge sogar innerhalb der Wortebene. Ebenfalls vertreten sind ins Deutsche übertragene hispanische Konzepte⁴⁵; auch werden ganze Zeilen auf Spanisch eingeflochten⁴⁶. Das Alemannische ist in diesem Gedichtband dagegen eher weniger vertreten.

2.3. Die dritte Etappe – Meerblau

In der dritten, meerblauen Phase ist eine zunehmende Vielschichtigkeit der Gedichte zu beobachten. Zu dieser von Weinrich als kalt, distanziert, dunkel, hermetisch und schwierig bezeichneten Schaffensperiode zählt der Gedichtband „Austernfischer, Marinero, Vogelfrau: Liebesgedichte und andere Miniaturen“ aus dem Jahre 1997. In der Tat handelt es sich bei den insgesamt 73 Gedichten um weitgehend relativ kurze, konzentrierte Gedichte von hoher sprachlicher Kreativität, was die zahlreichen Wortneuschöpfungen beweisen. Thematisch eher im Bereich der Liebe gehalten, finden wir in diesem Band, der mit einem Zitat von Antonio Machado beginnt⁴⁷, vor allem Motive aus der Welt der Natur und des Meeres, auch aus der

⁴⁴ Der andalusische Dichter Federico García Lorca wurde 1936 zu Beginn des Spanischen Bürgerkriegs von einer Falange-Milizgruppe ermordet.

⁴⁵ Im deutschsprachigen Gedicht „anatomie der zeit“ taucht der im Deutschen eigentlich maskuline Mond nur in der feminisierten Form „die Mondin“ ausgehend vom Spanischen „la luna“ auf, die Sonne auch als „der Sonne“, ausgehend von „el sol“. José F.A. Oliver: *Gastling*, Berlin: Das Arabische Buch 1993, S. 71

⁴⁶ Ganze Passagen auf Spanisch finden wir im Gedicht „Poem eines mir anvertrauten Gastlings“, in dem die Fremdheit und Einsamkeit eines in Deutschland geborenen Menschen mit Migrationshintergrund zunächst auf Spanisch evoziert wird, bis sich das lyrische Ich quasi besinnt und sich dann beim Leser entschuldigt: „Oh, pardon.../Ich vergaß,/ dass ich in Deutschland bin.“ Ibid. S.10.

⁴⁷ „Eres la sed o el agua en mi camino?“ (Bist du der Durst oder das Wasser auf meinem Weg?) José F.A. Oliver: *Austernfischer, Marinero, Vogelfrau*. Berlin: Das Arabische Buch 1997, S. 6.

griechischen Mythologie. Es sind nur noch vereinzelte Wörter auf Spanisch zu finden, allerdings sind viele hispanische Motive und Referenzen präsent, und die reiche Bildersprache mit einer breiten Palette von Farbtönen spiegelt eine Zauberhaftigkeit wider, wie sie auch in Gedichten von Lorca zu spüren ist. Konzepte wie die Meerin oder die Mondin oder gar die Todin⁴⁸ erinnern an die Herkunftssprache. Auf formaler Ebene wird die Vielschichtigkeit gesteigert durch neologistische Verbalisierung, Substantivierung oder Adjektivisierung⁴⁹; zudem ist auch hier die zunehmende Tendenz zu Abstraktion und Mehrdeutigkeit zu erkennen. Dies geschieht durch die konsequente Kleinschreibung und Verwendung von Schräg- und Trennungsstrichen sowie vereinzelt von Großbuchstaben auf Vers- oder gar Wortebene⁵⁰. Interessant zu beobachten sind auch die formalen Unterschiede abhängig vom Thema: so variiert in Gedichten über Spanien oder Andalusien nicht nur die Motivwahl aus der Meereswelt und die Farbpalette der verschiedenen Blautöne im Gegensatz zu den Schwarzwaldgedichten, in denen Kälte, Schnee, Wald und Berge evoziert werden; die andalusischen Gedichte sind meistens kürzer, der Aufbau ist fließender und die Form ist luftiger, was wiederum die Metaphorik des Meeres unterstützt; man spürt beim Lesen förmlich den Duft der salzigen Meeresluft.

Zu der meerblauen Phase lässt sich gegebenenfalls auch der handgesetzte, im selben Jahr im Drey- Verlag erschienene Band „Duende. Meine Ballade in drei Versionen“ einordnen. Diese Ballade, die dem Vater gewidmet ist, und in der ein Jahr mit typischen spanischen bzw. andalusischen und alemannischen Festlichkeiten in 21 freien, reimlosen Strophen evoziert wird, ist dreisprachig verfasst: auf jeder Doppelseite ist sowohl die deutsche, kastillische und die alemannische Version zu finden. Dabei werden die zu den Festlichkeiten jeweils zugehörigen Motive aller drei Kulturkreise sprachlich miteinander verknüpft⁵¹. Bei einer Parallellektüre

⁴⁸ Im Spanischen ist der Tod weiblich: „la muerte“.

⁴⁹ Beispiele hierfür sind jeweils etwa die Verbalisierung des Substantiv „Laken“ (span. sábana), hier in Form eines Partizip Präsens „LAKEND“, „amselzittern“ (span. temblor del mirlo) und „flüchtlings“ aus Flucht (span. huida, fuga) Ibid. S. 10,15, 17.

⁵⁰ Ein Beispiel hierfür sind einige Verse aus dem Gedicht „mondwechsel, geschlechterakt“ wo die graphische Gestaltung deutlich wird:

die mondin: (...)

fegt wollust wind-

besen zittergras dEIN Körper/ erdaus-

gelegt (...)

Ibid. S. 52.

⁵¹ Auffallende hispanische Motive in der deutschsprachigen und auch allemannischen Version sind verschiedene Flamenco- Palos, Tänze oder Liedarten wie etwa Petenera, Sevillanas, Fandango, Martinete, Pasodoble, Villancicos und Nanas, Toponyme wie Andalusien, Albacete, Huelva, Málaga, Palos und Víznar, weiterhin Begriffe aus der

erschließen sich dem Leser somit noch viel tiefere Einblicke in die Bilderwelt der Verse, sofern er allen drei Sprachen mächtig bzw. mit den jeweiligen Bräuchen vertraut ist. Eine wichtige Rolle spielen Enjambements sowie der dadurch und durch Anaphern erzeugte Rhythmus; auch wenn die Ballade formal von den konventionellen Balladenformen abweicht, zählt die Motivwahl des Duendes als Präsenz magischer Kräfte zu balladentypischen Eigenschaften. Hinzu kommen außer den Oliverschen Neologismen⁵² auch Natur- und Meeres- und Flamencomotive; die durch verschiedene Palos⁵³ und Klangfiguren erzeugte latente Präsenz der Musik entspricht der spanischen Tradition der Ballade im musikalischen Sinne.

3. Die gegenwärtige Etappe

Die neueren, seit 2000 im Suhrkamp-Verlag erschienen Werke Olivers lassen sich in einer vierten Etappe zusammenfassen: dazu gehören „fernlautmetz“, „nachtrandspuren“, „finnischer wintervorrat“, „unterschlupf“ und „fahrtenschreiber“ sowie der Essayband „Mein andalusisches Schwarzwaldorf“.

Das Debüt im Frankfurter Suhrkamp-Verlag macht der im Jahre 2000 erschienene Gedichtband „fernlautmetz“. Wie der wortneuschöpferische Titel⁵⁴ bereits ahnen lässt, geschieht vielerlei mit der Sprache: Wörter und Laute werden in spielerischer Weise verbunden und getrennt; in fünf Kapiteln mit Gedichtzyklen finden sich innovative Gedichte, die an die 3. Schaffensperiode anknüpfen. Im ersten Kapitel „denk mal zeit“ geht es hauptsächlich um Sprache und Wörter, die Zeit, Geschichte und die sogenannte Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Das zweite Kapitel „am denkufer auf :hören“ enthält verschiedene Reisebilder aus Österreich, Südfrankreich, den baltischen Ländern, Madrid und Berlin, aber auch Andalusien und die

spanischen bzw. andalusischen Küche wie etwa Boquerones, Borrachuelos und Callos. Kulturelle, alltägliche Begriffe sind mantilla, Rocío, piropo, cenachero, chumbos, huertas, Ruedo und Capitán del Mar. Dem gegenüber stehen die Konzepte in deutscher Sprache in der kastillischen Version: Dur und Moll, Narrentreiben, Striebele, Lebkuchenplätzchen und Spekulatius, Bundschuh, Sütterlin, Wanderung und Hirschsprung. José F.A.Oliver: *Duende. Meine Ballade in drei Versionen*, Gutach: Drey Verlag 1997.

⁵²Beispiele hierfür sind: Notkunft, Silbenuhr, freiheitsstreunend, Silbenhändler, Angelroute, Knochenfeldmaul, Eismeerzeiten sowie die Verbalisierungen kiemen und nelken, und über die Sprachgrenze hinaus finden wir „Siemprestraße“, ein zweisprachig konstruierter Neologismus. Nicht zu vergessen sind die für das Oliversche Wortrepertoire typischen Hispanisierungen deutscher Wörter wie etwa die Mondin und die Meerin. Ibid.

⁵³ Unter einem Palo de Flamenco versteht man eine Form bzw. Kategorie der verschiedenen Flamenco- Arten, dem wiederum diverse Stile untergeordnet sind. Innerhalb eines Palos wird zwischen Metrik, Thematik, Taktart, Grundrhythmus, Tonart, Motive und Herkunft unterschieden. Vgl. hierzu auch Magnus Wang: „Compás flamenco“, <http://www.compas-flamenco.com/es/palos.html> (Zugriff: 07.08.13).

⁵⁴ aus fern (lejos), laut (sonido) und metz (picapedrero/ cantero).

Erinnerung an den Vater sind präsent. Im dritten Kapitel „uns die neongewürfelten augen würfelnd“ sind Engelmotive zu finden sowie türkische und niederländische Reisebilder. Im vierten Kapitel „fernlautmetz“ kommen Eindrücke aus lateinamerikanischen Ländern wie etwa Bolivien, Kuba und Mexiko hinzu; das letzte Kapitel besteht aus einem nummerierten Gedicht, das den Band wie ein Manifest abrundet. Auch auf formaler Ebene knüpft Oliver an die in der vorherigen Schaffensphase zu beobachtenden Tendenz an. Die Gedichte sind kürzer, prägnanter, konzentrierter und vor allem vielschichtiger: konsequente Kleinschreibung, Schrägstriche, Trennstriche und Vers- sowie Zeilensprünge, auch im Titel zum Versanfang, kommen wie gewohnt zum Einsatz. Neu ist die Verwendung von Doppelpunkten innerhalb des Wortes, wodurch die Doppel- bzw. Mehrdeutigkeit verstärkt wird⁵⁵. Das Spiel mit Sinneinheiten⁵⁶ geschieht im Extremfall sogar auf der Wortebene durch den Austausch von Silben⁵⁷. Bereichert wird der Sprachstil durch sowohl seltene und veraltende Wörter als auch durch Wortneuschöpfungen⁵⁸ und Variation von Präfixen⁵⁹. Passend zum Motiv der Reise kommen auch Elemente aus anderen Sprachen zum Einsatz⁶⁰. Der interkulturelle Charakter der Texte ist somit nicht nur an der Themenwahl sondern auch auf formaler Ebene erkennbar.

Im zweiten Gedichtband, „nachtrandspuren“ aus dem Jahre 2002, sind ebenfalls meist kurz bzw. konzentriert gehaltene, eher nach in sich gekehrte und tiefer wirkende Gedichte zu finden. In den insgesamt fünf Kapiteln, die jeweils mit dem wiederkehrenden Motiv des Herzens beginnen⁶¹, finden sich thematisch unterschiedliche Bereiche des Lebens: das erste Kapitel „ton.fälle“ enthält Gedichte über Sprache und Kindheit, Vater und Mutter sowie den Schwarzwald, und häufiger als der Sommer wird der Winter evoziert. Allgemein präsent sind hier zudem vor allem die Zeit, das Schreiben sowie Vergänglichkeit und Tod. Im zweiten Kapitel

⁵⁵ Ein sehr häufig anzutreffendes Beispiel ist „w:ort“: durch den Doppelpunkt wird das Konzept aufgebrochen und erweitert, dh. je nach Lesart lässt es sich nun als „Wort“ oder/und als „Ort“ lesen. José F.A. Oliver: *fernlautmetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 9.

⁵⁶ Im Zyklus „subversives Mosaik. Unter den Linden“ variieren die Strophen durch den Austausch von Sinneinheiten innerhalb der Verse oder gar ganzer Verse, wodurch neue Bedeutungen entstehen. Ibid., S. 58).

⁵⁷ Im Gedicht „hälft des erinnerns“ wird das Wort „Gedächtnis“ im ersten Vers in „ächtnis, ged-“, aufgespalten und somit die Verbindung zum Verb „ächten“ hergestellt. Ibid., S. 22.

⁵⁸ Diese finden sich in Form von Verbalisierung, Adjektivisierung und Substantivierung.

⁵⁹ Im Gedicht „bezogene flucht, entzögertes nachgebet“ finden sich vielerlei Präfixe wie „ab-“, „ein-“, und „aus-“, die sowohl kontrastiv als auch parallel in einem Vers im Zeilensprung verwendet werden Ibid., S. 75

⁶⁰ Sei es beispielsweise der türkische Originalname eines bekannten Stadtteils und einer Allee in Istanbul, das niederländische Wort für „Ausstellung“ oder die Verwendung von Spanisch und der bereits geläufigen spanischen Konzepte wie beispielsweise „Meerin“ und „Mondin“. Ibid., S. 70, 78, 96, 104).

⁶¹ Dementsprechend heißt das jeweils erste Gedicht im Kapitel „erstes herz“, „zweites Herz“ usw. José F.A. Oliver: *nachtrandspuren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

„weichen. stellungen“ finden sich vielerlei Reiseeindrücke aus Australien, Zagreb, Frankreich und Teneriffa, die Fotografen, Verlegern und Freunden gewidmet sind. Im dritten Kapitel, „T wie Toklas“ geht die Reise mehr ins Innere und Intime, was sich in zahlreichen Liebesgedichten widerspiegelt; thematisiert wird hier vor allem Körperliches wie Zärtlichkeit, Berührungen und Leidenschaft. Hauptthema im vierten Kapitel ist, wie der Titel „p:ostkarten“ bereits andeutet⁶², der Osten Deutschlands. Dabei handelt es sich zunächst um Evokationen und Eindrücke der Stadt Dresden, in denen auch die Beschäftigung mit der Vergangenheit, Gegenwart und dem Konzept der Geschichte zum Ausdruck gebracht wird. Ganz besonders deutlich wird der Dialog mit anderen Schriftstellern und Schriftstellerinnen im fünften Kapitel, „dichter: innen“ in Form von Widmungen, Evokationen und Reaktionen auf deren Werke, allen voran Gedichte, die auch Zitate als Intertext enthalten⁶³. Auf inhaltlicher Ebene finden sich vielerlei Blumen- und Pflanzenmotive; durch eine breite Palette an Farben⁶⁴, v.a. im Bereich der Blautöne⁶⁵ und die Kombination verschiedener Motive entsteht eine tiefe Bildlichkeit, in der mehrere Wahrnehmungsebenen und Sinneswahrnehmungen miteinander verschmelzen⁶⁶. Auf formaler Ebene sind Parallelen zu „fernlautmetz“ zu erkennen; neu ist allerdings die häufigere Verwendung von Interpunktion und Großschreibung innerhalb der sonst eigentlich kleingeschriebenen Gedichte, wodurch eine stärkere Trennung der Sinneinheiten innerhalb eines Verses entsteht. Die Sprache wird zudem durch den Gebrauch des &- Zeichens anstelle von „und“ ökonomisiert⁶⁷. Auf graphischer Ebene ist das Spiel mit Zentrierung und Links- bzw. Rechtsbündigkeit auffallend. Auf der Wortebene sind zahlreiche, bereits bekanntere Oliversche

⁶² p: ostkarten ist ein gelungenes, durch den Doppelpunkt ausgelöstes Wortspiel aus den Worten Postkarten und Osten. Ibid.

⁶³ Dies sind einerseits bekannte deutsche Schriftsteller wie Thomas Mann (1875-1955) oder Bertholt Brecht(1898-1956), internationale wie etwa der griechische Lyriker Konstantinos Kavafis (1863-1933) oder der kanadische Symbolist Émile Nelligan (1879-1941), andererseits aber auch zeitgenössische wie etwa der Brasilianer Loyola Brandão (1936), der Süddeutsche Joachim Sartorius und die ostdeutschen Lyriker Lutz Seiler (1963) und Barbara Köhler (1959) Ibid.

⁶⁴ Beispiele hierfür sind „rindenlichtweiß“, „albinogelb“ Ibid. S. 34, 71.

⁶⁵ mantelnachtblau, *clematisblau*, augBLAU und duBLAU Ibid. S. 14, 84, 59.

⁶⁶ Im Gedicht „er os“ beispielsweise „lippenhände“ und „fingerkuppenaugen“ Ibid. S. 64.

⁶⁷ In „erstes herz“ heißt es in den ersten drei Zeilen „ver/schleuderHERZ & billig-/HERZ. (...)“. Nach der deutschsprachigen Rechtschreibung ist ein &- Zeichen im alltäglichen Sprachgebrauch nur in Firmennamen gängig. Die Verwendung von Abkürzungen kann generell einer Sprachökonomie zugeschrieben werden bzw. dem durch mobile Kommunikation geprägten Zeitgeist. Im Spanischen ist der Gebrauch des &- Zeichens überflüssig, da das Wort „und“ ohnehin nur aus dem Konsonanten „y“ besteht. Hier dient es womöglich zur Verschiebung der Wortstärke. Der Lesefluss wird auf graphischer Ebene zwar unterbrochen, die volle Stärke des Wortes „und“ jedoch verschwindet hinter der Ligatur und der Schwerpunkt wird auf die übrigen Wörter und Konzepte im Vers gelegt. Trotz der graphischen Trennung bleiben die Wörter dann paradoxerweise doch mehr im Sinnzusammenhang erhalten, wie auch in der letzten Zeile des besagten Gedichts deutlich wird: „ausbilden & widerhören“.

Neologismen vertreten, die durch weitere neue, teilweise durch Kursivschrift betonte Wortneuschöpfungen ergänzt werden, wie etwa bei den Farben erkennbar ist; vereinzelt werden aber auch veraltende, landschaftsspezifische und gehobenere Wörter verwendet⁶⁸. Das Einflechten Wörter in spanischer oder in einer anderen Sprache ist nur noch in vereinzelt Gedichten zu beobachten⁶⁹; die Schreibweise von Namen oder fremdsprachlichen Konzepten bleibt dabei in der jeweiligen Originalsprache erhalten⁷⁰. Zur Verstärkung der Mehrdeutigkeit bzw. zur Betonung einzelner Elemente kommt zum Doppelpunktgebrauch die Mischung aus Kursiv- und Normaldruck in einem Wort hinzu. Die so erzeugte graphische Komplexität und inhaltliche Vielschichtigkeit verlangen zweifelsohne einen aktiveren Leser, der die Sprache durch das Aufschlüsseln der bilderreichen Gedichte gemeinsam mit dem lyrischen Ich erlebt und neu entdecken kann.

Auch der im Jahre 2005 erschienene Band „finnischer wintervorrat“ bleibt der Oliverschen Tradition treu: Die 79 Gedichte, die offensichtlich im Laufe mehrerer Reisen entstanden sind, bewegen sich thematisch zwischen dem Schwarzwald mit Kindheitserinnerungen, Reflexionen über Zeit und Tod, und verschiedenen Orten der Welt: Rumänien, Litauen, Schweiz, Ägypten, Finnland, Norddeutschland, USA und Italien. Oftmals werden die jeweiligen Orte mithilfe von typischen Motiven und dem Einflechten einiger Wörter bzw. Konzepten in der entsprechenden Sprache⁷¹ evoziert bzw. porträtiert. Zentral sind hier abermals die verschiedenen Sinneswahrnehmungen wie Sehen und Hören⁷², mit denen die Welt und letztendlich die Sprache genau erkundet wird. Sehr häufig sind auch hier Naturmotive wie etwa Bäume, Pflanzen und die Elemente wie Luft bzw. Wind und Wasser; vor allem aber das Meer und die Vögel erscheinen als wichtige Schlüssel motive. Wie auch im vorherigen Gedichtband findet ein Dialog mit internationalen Künstlern statt⁷³. Intertext in Form von Zitaten

⁶⁸ Beispiele hierfür sind u.a. „Mahd“ (gemähtes Gras) und „falb“ (fahles Gelb) Ibid. S. 28, 17

⁶⁹ Im Gedicht „das augen“ findet sich ein interessantes Wortspiel zwischen „Vollmond“ und dem französischen Wort für „verrückt“: so heißt es in der zweiten und dritten Zeile „[föhn und follmond] /folle die Mondin“. Hier wird erneut das spanische Konzept vom weiblichen Mond verwendet. (Ibid: 45)

⁷⁰ Im Gedicht „neue nägel für den feldherrn“, eine Anspielung auf die zwiespältige Friedenssituation in Kroatien, wird der Name Josip Jelačić (1801-1859) mit den entsprechenden Diakritika geschrieben. (Ibid: 43)

⁷¹ In den Ägypten- Gedichten aus Kairo (Cairo) und Alexandrien (El Iskandariya) beispielsweise erscheinen kulturspezifische Konzepte auf Arabisch in Kursiv wie etwa die Flöte *nai* oder auch die *oud*, eine traditionelle Laute. José F.A. Oliver: *finnischer wintervorrat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 63

⁷² Erkennbar ist dies an Wortkonstruktionen mit „Auge“ und „Ohr“. Einige Beispiele hierfür sind „augenfreier“, „augberuhigend“, „ohrversprechend“ und „augwellen“ Ibid. S. 20, 29, 42

⁷³ U.a. mit dem ägyptischen Schriftsteller Girgis Shoukry (1969), und dem dort bekannten Sänger und Komponisten Said Derwish (1892-1923), dem zeitgenössischen finnischen Dichter Paavo Haavikko (1931-2008), aber auch mit

und Referenzen ist zudem von zeitgenössischen Schriftstellern wie Rafik Shami und Friederike Mayröcker zu finden, sowie von spanischen Autoren früherer Generationen wie García Lorca und Miguel Hernández⁷⁴. Auf formaler Ebene wirkt dieser Gedichtband durch die graphische Gestaltung⁷⁵ sowie den häufigen Gebrauch von &- Zeichen und Zahlen anstelle des Artikels sowie Klammern und Kursivschrift, Klein- und Großbuchstaben inmitten der Wörter um einiges experimenteller als der vorherige, und auch hier sorgen Zeilensprünge und Doppelpunkte für Mehrdeutigkeit. Wie an der Verwendung anderssprachiger Wörter⁷⁶ erkennbar ist, geschieht die Erkundung der Sprache ebenso auf der Klangebene.

Auch „unterschlupf“ aus dem Jahre 2006 schließt sich an den Stil der vorherigen im Suhrkampverlag erschienenen Gedichtbände an. So bleibt die Reise und die Evokation der bereisten Orte, Schweiz, Österreich, Ägypten und Marokko, inhaltlich ein beliebtes Motiv. Dementsprechend sind auch hier ortstypische Motive zu finden. Die genau beobachtete Umgebung spiegelt sich auf verschiedenen Ebenen der Sinneswahrnehmung wider: Sehen, Hören und Tasten, erkennbar an Motivkombinationen in zahlreichen Neologismen. Die zentrale Rolle der Farben wird an der reichen Farbpalette sowie an farbevozierenden Motiven deutlich⁷⁷. Die Reise geht nicht nur in andere Länder sondern auch in die Vergangenheit, sei es im Andenken an verstorbene Kollegen⁷⁸, an den Vater oder in tiefgehenden Gedanken über den spanischen Bürgerkrieg⁷⁹. Ebenso steht der Band im Dialog mit Dichtern vorheriger und zeitgenössiger Generationen⁸⁰ sowie mit Werken verschiedener Maler und Bildhauer⁸¹. Als Ergänzung zu den

deutschsprachigen Autoren wie Rainer Maria Rilke (1875-1926), und abermals Thomas Mann und Bertholt Brecht. Ibid.

⁷⁴Das Gedicht „cante jondo“, in dem der Klageruf „ay“ durch die graphische Anordnung im Mittelpunkt steht, erinnert an den Titel von García Lorcas Gedichtband aus dem Jahre 1921 „El poema del cante jondo“ Ibid. S.39

⁷⁵Die meisten Gedichte sind rechtsbündig, einige zentral und manche erinnern stark an die konkrete Poesie, wie etwa das Gedicht „poesie“, das quer angeordnet ist, wodurch die zum Thema passende Luftmetaphorik noch verstärkt wird. Ibid., S. 14

⁷⁶Im Gedicht „Azeiler in Tampere“ verstärkt das finnische Wort für Kirschtorte, „kirsikkakakku“ die Alliteration bzw. K- Häufung, gefolgt von „kinder“ und „kirschkernspucken“. Im Gedicht „peruanaröstirullaa“ kommt es sogar zur Verschmelzung von Spanisch und Finnisch: ausgehend vom Wort peruanarösti, eine Art finnischer Kartoffelkuchen, wird in Anlehnung an die südamerikanische Herkunft der Kartoffel und aus dem Adjektiv „peruana“ (peruanisch) ein Wortspiel. Ibid., S. 67)

⁷⁷ Im Gedicht „schwarzweiß“ erhalten die Farbtöne durch die Kombination mit verschiedenen Motiven nicht nur verschiedene Abstufungen; es wird auch gekonnt auf die Präsenz mehrerer religiöser und staatlicher Kräfte alludiert: sandsschwarz, sandweiß, uniformweiß und mantelblau. José F.A.Oliver: *unterschlupf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S.43

⁷⁸ Wie etwa an den südtiroler Schriftsteller und Übersetzer Gerhard Kofler, Ibid. S. 20, 82

⁷⁹ So z.B. in „herkunftsstimmen, 1 vision in Kairo“ Ibid. S. 47

⁸⁰ Dies sind z.B. Fernando Pessoa (1888-1935) und Konstantinos Kavafis (1863-1933) sowie Fuad Rifka (1930-2011) und Girgis Shoukry (1967) Ibid.

⁸¹ George Grosz (1893-1959), Lovis Corinth (1858-1925) und Paul Klee (1879-1940) Ibid.

doch sehr experimentell wirkenden Gedichten werden in diesem Buch weitere Referenzen, Intertexte und Hintergründe im Anhang näher erklärt. Das Experimentieren und somit das Begreifen der Sprache geschieht auch auf formaler Ebene: Parallelen zum vorherigen Band sind erkennbar an Zeilensprüngen, Schrägstrichen, eckigen Klammern, Doppelpunkten, &-Zeichen, Kursivschrift, Rechtsbündigkeit sowie an gezielter Großschreibung einzelner Elemente; weiter ökonomisiert wird die Sprache zudem durch den Gebrauch der Zahl 1 anstelle des Artikels; hinzu kommt in vereinzelt Versen, meist in Form von Zitaten, Intertext in verschiedenen Sprachen wie etwa Italienisch, Altflämisch und Spanisch⁸².

In „Mein andalusisches Schwarzwalddorf“ aus dem Jahre 2007, einer Sammlung verschiedener Texte wie Essays, Reden und Gedichte, widmet sich Oliver hauptsächlich Hausach, dem Ort im Schwarzwald, in dem er aufgewachsen ist. Die Mehrsprachigkeit und kulturelle Vielfalt, die Olivers Leben zunächst durch die Herkunft der Eltern, später dann durch die zahlreichen Reisen als etablierter Autor prägen, führen zu einem bewusst gelebten Paradox aus Ruhe und Unruhe, in dem Hausach als Rückzugsort eine zentrale Rolle spielt. Jedoch ist nicht von Abkapselung die Rede oder etwa Zerrissenheit, vielmehr vom Gegenseitigen. Hausach, das der Autor nicht zuletzt wegen der in den 1960ern und 1970ern immigrierten Familien aus Málaga liebevoll sein andalusisches Schwarzwalddorf nennt⁸³, wirkt sich aufgrund der Präsenz von Vergangenheit und Gegenwart auf der Suche nach einer neuen Sprache äußerst inspirierend auf sein Schreiben aus. Die Ankunft des Vaters im verschneiten Schwarzwald sowie das Aufwachsen in der Polyglossie und mit unterschiedlichen kulturellen sowie sprachlichen Konzepten sind Thema im zweiten Essay. Hier geht es vor allem um die Anfänge seines Schreibens. In der Erinnerung an die Kindheit wird eine Art doppelte Identität deutlich: Aus dem „Schwarzwälder Bue“ mit der Lederhose, der mit den übrigen Dorfkindern spielt und nur eigentlich daheim ist⁸⁴ und dem spanisch herausgeputzten „Anderen“, der im Matrosenanzug und mit Heno de Pravia parfümiert an den als „Heimweh- Konvoi“ bezeichneten Sonntagsausflügen

⁸² Im Gedicht „wundgewähr 1“ zitiert Oliver aus Koflers Gedichten, Ibid. S. 20, 82, in „flüge 1“ die ersten drei Verse aus dem Egidiuslied Ibid. S. 21, 82, und im Gedichtzyklus „herkunftsstimmen. 1 vision in Kairo“ andalusische Zeilen aus dem Lied „De Raza Gitana“ von Niña de la Puebla. Ibid. S. 47, 84.

⁸³ Spanisch „mi selvanegrino pueblo andaluz“, vgl: Ciro Krauthausen: „'Alemania es un poeta turco, griego o español!“ (Interview mit José F.A.Oliver) in: Babelia. El País, 09.11.2002. auf der Webseite des Autors: <http://hablemos.twoday.net/topics/gespräche+und+interviews/> (Zugriff: 31.07.13).

⁸⁴ Oliver spricht in diesem Zusammenhang vom „Daheimsein in einer Sprache, die uns (...) eigentlich ablehnte“ José F.A. Oliver: *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 26.

der andalusischen Dorfbewohner teilnimmt, resultiert die treibende Kraft zum Schreiben⁸⁵. Dabei reduziert Oliver das Fremde in sich nicht etwa auf Zerrissenheit sondern nutzt es konstruktiv zum „Worte aufstößern“⁸⁶. Im Essay „In jedem Fluss mündet ein Meer“ begegnet uns das Fremde im Inneren in der Figur des Vaters, der mit 26 nach Deutschland emigriert, in 35 Jahren jedoch nie wirklich dort angekommen war. Die Erinnerung an den Vater sowie an dessen Sprache, der es nie an der Magie bzw. duende gefehlt habe, spielt generell eine wichtige Rolle in Olivers Werk⁸⁷. In „Dichtung und Nachhall. Eine Skizze ins Übersetzen“, wo Olivers grundlegende poetologische Ansätze zu finden sind, beschäftigt er sich intensiv mit der Übersetzung von zwei Lorca-Gedichten „El silencio“ und „El grito“. Im zweiten Teil des Essays mit dem Untertitel „El mar La mar Das Meer Die Meerin Das Meer“, werden weitere Grundsteine von Olivers Schaffen sowie der Hintergrund eines der häufigsten Motive, „die Meerin“ erklärt⁸⁸. Durch die parallele Wahrnehmung von zwei Sprachen erlebt er seine Umgebung fortwährend aus mehreren Perspektiven. Ebenso erklärt Oliver sein Verständnis vom Übersetzen. In drei weiteren Essays werden außer der für Hausach typischen Fasnachtsbräuche, Kindheitserinnerungen an die alemannisch- andalusischen Kostüme und selbstgebauten Umzugswägen sowie zentralen Figuren auch der Sinn und Zweck der Narrenzeit beschrieben: das Sichlösen von seinem Alltags-Ich, um ein Anderer zu sein. Der tiefere Sinn der Maske und im Sichverkleiden liegt demnach „irgendwo zwischen einem *Ich* und *Ich*“⁸⁹. Die Fasnacht spielt somit eine wichtige Rolle in Olivers Leben, denn unter den Masken sind alle gleich und es ist nahezu die einzige Gelegenheit im Jahr, aus seiner Alltagsrolle herauszuschlüpfen. In der Rede „Wir, autobiographisch unterwegs von Deutschland nach Deutschland“ spricht Oliver von der Gastarbeiterproblematik in Deutschland und dem Wunsch nach einem machbaren Zusammenleben. Ausgangspunkt ist das Foto vom einmillionsten Gastarbeiter in Deutschland, der mit einem Geschenk empfangen wurde und der durch seine Haltung, die im schüchternen, nie ankommenden Lächeln deutlich wird, repräsentativ zunächst für den Vater, aber auch für die ganze Generation stehen kann. In Erinnerung an den

⁸⁵ „Wir waren beide auf der Suche nach Sprache/ ich und der Andere“ Ibid. S. 27.

⁸⁶ Ibid. S. 18.

⁸⁷ Der Vater starb im August 1995 während eines Heimaturlaubs in Málaga. Der nach seinem plötzlichen Tod zurückgebliebene Einkaufs- und Ausgabenzettel erscheint Oliver nahezu wie ein Gedicht; und durch die letzte, mit Bleistift geschriebene Postkarte des expressionistischen Autors Georg Trakl (1887- 1914) mit den Gedichten „Klage“ und „Grotek“, auf die er zehn Jahre später im Brenner- Archiv stößt, wird er prompt an die letzte Niederschrift seines Vaters erinnert. Ibid. S. 35.

⁸⁸ Dies hat seinen Ursprung in den Erzählungen des Großvaters mütterlicherseits, ein Fischer.

⁸⁹ Ibid. S.79.

Vater und den Kinderbesuchen an dessen Arbeitsplatz in der Hutfabrik spricht Oliver von dem für Gastarbeiter typischen Gefühl, in Deutschland alles „auf Zehenspitzen“ machen zu müssen⁹⁰. Ebenso weist er auf die aktuelle Problematik Deutschlands hin, das sich trotz der tatsächlichen Einwanderungssituation nicht als Einwanderungsland definiert. Auch die damals besonders aktuelle Ausländerfeindlichkeit in Form von Anschlägen wird angesprochen⁹¹. Im letzten Kapitel widmet sich Oliver der Frage einer Deutschlektorin in Boston nach dem Rezept für ein Gedicht. Hier beruft er sich abermals auf Hilde Domins Zitat, in dem das kommunikative Anliegen der Lyrik betont wird⁹².

Die im vorherigen Buch beschriebene Balance zwischen Reisen und zu Hause führt, wie bereits der Titel ahnen lässt, auch der im Jahre 2010 erschienene Lyrikband „fahrtschreiber“ fort⁹³. Die sieben Kapitel lassen sich thematisch wie folgt umreißen: Das erste Kapitel, „biographische lotsen“, bewegt sich zwischen Czernowitz, der Geburtsstadt Paul Celans und Rose Ausländer, und dem Schwarzwald. Im zweiten Kapitel „1 datum hinter glas. So könnte es gewesen“ kommen außer Eindrücken aus London auch der Schreibprozess und religiöse Themen zum Ausdruck. Im dritten Kapitel „holzge fährten“ schlägt Oliver eine Brücke zur bildenden Kunst durch die Evokation von Werken des Schwarzwälder Bildhauers Armin Göhringer (1954); demnach liegt hier der Schwerpunkt auf dem Motiv Holz. Im vierten Kapitel „im ungeschliffenen grün“ wird außer den Reisen und Reiseorten wie etwa Bruchsal, Kiel, Nida, Czernowitz und Wien auch das Fremdsein evoziert; mit Ausnahme von einigen religiösen Motiven wie Ostersonntag ist auch die Erinnerung an den Holocaust und die Trauer präsent. Im fünften Kapitel „fahrtschreiber“ wird in einem längeren Gedicht mittels farbenreicher Landschaftsmotive die Fahrt durch die Slowakei evoziert, sowohl auf der räumlichen Ebene, dh. von West nach Ost, sowie zeitlich, durch Geschichte und Gegenwart. Im sechsten Kapitel „engel. 1 gebet 1 breit den mantel“ kommt mehr Körperliches zur Sprache. Einige Reisegedichte

⁹⁰ Ibid S. 104.

⁹¹ So erklärt die Mutter in einem Fernsehinterview in den 1990er Jahren den Grund für das schwerere Verkräften der derzeitigen Ausländerfeindlichkeit: die besseren Deutschkenntnisse. Als Ausländer sei es früher leichter zu ertragen gewesen, da man nicht alles verstand. Ibid. S. 110

⁹² Auf dieses Zitat trafen wir bereits in „Heimatt und andere fossile Träume“ Als Lyriker von heute, so Domin, sei folgendes wichtig: „Der Mut zu sagen“ bzw. „sich selbst zu sein. Der Mut, zu benennen, das heißt, nichts fälsch zu sagen oder umzulügen, und der Mut, an die Anrufbarkeit des anderen zu glauben“. Domin zitiert nach Oliver, Ibid. S. 117

⁹³ Ein Fahrtschreiber ist ein Gerät in Fahrzeugen zur Kontrolle des Fahrverhaltens; ebenso kann der Begriff in Anlehnung an „fahren“ und „schreiben“ wörtlich als Umschreibung für den Dichter als jemand, der auf Reisen schreibt, verstanden werden.

entführen uns nach Dresden, Straßburg und Tunis; präsent sind auch Gedichte mit religiösen Motiven und der Erinnerung an den Todestag des Vaters. Das letzte Kapitel „& immer jemand am nomadischen wort“ thematisiert wiederum das Unterwegssein und die Sprache; es sind zahlreiche Naturmotive wie Bäume und Blumen zu finden, stark präsent sind Winter und Schnee. Sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene setzt dieser Gedichtband die Oliversche Tradition des Sprache-Erlebens auf den verschiedenen Wahrnehmungsebenen wie Hören, Sehen und Fühlen fort. Eine komplexe, durch zahlreiche wortneuschöpferische Adjektive angereicherte Sprache, eine Vielzahl von unterschiedlichen Baum- und Blumenmotiven und eine äußerst breite Palette an Farben⁹⁴ sorgen für Vielschichtigkeit, verstärkt durch Neologismen⁹⁵ und Wortkombinationen⁹⁶, Zeilensprünge und Doppelpunktgebrauch auf der morphologischen Ebene⁹⁷ sowie Worttrennung durch Interpunktion⁹⁸. Die intersprachlichen Elemente aus Slowakisch, Latein und Spanisch sind in Kursivschrift gekennzeichnet⁹⁹. Manche spanischen Wörter sind versteckt sogar im Zeilensprung zu finden, womit die Sprachgrenze zwischen Deutsch und Spanisch schwimmt¹⁰⁰. Nicht zuletzt ist auch die Reise und insbesondere die Bukowina und deren Hauptstadt Czernowitz, die im 20. Jahrhundert vor dem 2. Weltkrieg als bestes Beispiel für ein multikulturelles Miteinander galt, als interkulturelles Motiv hervorzuheben.

Wie wir in dieser Werkübersicht feststellen können, wird das zentrale Anliegen José F.A. Olivers, eine neue, poetische Sprache zu erschaffen, auf mehreren Ebenen realisiert. Demnach entsteht Interkulturalität nicht nur auf inhaltlicher Ebene in der Themen- und Motivwahl des Beobachtenden, Erforschenden, Reisenden und Schreibenden zwischen oder genauer gesagt in verschiedenen Kulturen. Dies geschieht besonders auf der formalen Ebene: durch die genaue

⁹⁴ Beispiele hierfür sind folgende aus dem Gedicht „notat in Kiel“: nachtgelb, PULVERGELB, ÖLGELB, öliges GRÜN, lauterer Blau José F.A. Oliver: *fahrtenschreiber*. Berlin: Suhrkamp 2010, p.62

⁹⁵ Z.B. zeitknie, uhrverschleppen, körperrohr und leibgehör (Ibid: 76)

⁹⁶ Inzwischen geläufiger sind Kombinationen mit dem Präfix ver-, die einen Prozess der Verarbeitung oder das Ende von etwas andeuten: verschriftung (Ibid: 44), verinnert (Ibid: 132)

⁹⁷ Häufige Beispiele hierzu sind beispielsweise: w: ort (Ibid: 50, 67, 115, 117 u.a.), w: erden (Ibid : 25, 39, 44 u.a.), d: ich (Ibid: 134)

⁹⁸ das zu beschrift. Ende (Ibid: 95)

⁹⁹ Im Gedicht „oktober-tag. Eine zugfahrt. Eine landschaftsnotiz“ beispielsweise tauchen die Baumotive Buche, Esche und Birke auch auf Spanisch auf: *haya fresno abedul*. Ibid. S.125

¹⁰⁰ So heißt es im o.g. Gedicht „notat in Kiel“ Sol/ datenstumm. Hier werden selbst die Sprachgrenzen gesprengt, denn das Motiv der Sonne, spanisch „el sol“, passt zu den Farben der evozierten Rapsfelder in der Nähe von Kiel, gleichzeitig werden die unzähligen Blüten mit Soldaten verglichen. Ibid. S.62

Beobachtung der deutschen Sprache, das Aufbrechen ihrer Wörter und das Spiel mit denen in ihnen enthaltenen Bedeutungen erlebt der Leser die Sprache in einer bisher nicht gekannten Dimension. Durch das Einfügen fremdsprachlicher Elemente wird sie erweitert; es entsteht eine Parallelität und Simultanität, ein Verschmelzen, was unseren Zeitgeist und der multikulturellen Lebensweise widerspiegelt und ihnen entspricht.

Im nächsten Kapitel werden anhand von einzelnen Gedichtbeispielen interkulturelle Elemente im Einzelnen näher herausgearbeitet. Auf inhaltlicher Ebene werden wir demnach Motivwahl und Einflüsse besonders aus der hispanischen Kultur und Literatur näher untersuchen. Danach gilt es, die verschiedenen formalen Merkmale, ebenso mit Schwerpunkt auf die spanische Sprache, zu erläutern. Hierbei werden wir uns vor allem damit beschäftigen, auf welche Weise die jeweiligen anderssprachlichen Elemente mit in den Text eingearbeitet wurden.

IV. Interkulturelle Merkmale im Werk von José F.A. Oliver

1. Inhalt

Untersucht wurden, ausgehend von der gängigen Methode der Lyrikanalyse, alle bisherigen zwölf Gedichtbände aus den Jahren 1987 bis 2010 und der Essayband aus dem Jahre 2007. Bei unserer Analyse lag der Schwerpunkt auf den interkulturellen Elementen sowohl in Bezug auf den Inhalt als auch die Form. Zum Inhalt zählen wir Themen- und Motivwahl, interkulturelle Konzepte sowie die Intertextualität, obgleich letztere auch zum formalen Bereich gehören könnte. Innerhalb der Intertextualität interessiert uns vor allem die Beziehung zur hispanischen Literatur. Da sich insbesondere hier eine starke Verbindung zu Federico García Lorca (1898-1936) herauskristallisiert hat, werden wir diesem granadinischen Dichter einige Kapitel widmen, und uns zudem mit den Übersetzungen zweier seiner Gedichte „El grito“ und „El silencio“ beschäftigen. Auf formaler Ebene werden wir uns auf den Aufbau der Gedichte, die Sprache bzw. Sprachwahl sowie die Klang- und Rhythmusenebene konzentrieren. Letztere bilden auch gleichzeitig eine Brücke zur Rezeption, da die auditive Komponente diesbezüglich eine entscheidende Rolle spielt.

1.1 Themen- u. Motivwahl

Hinsichtlich der Thematik haben wir bereits in der Werkübersicht in Kapitel II.2 dieser Betrachtung festgestellt, dass Olivers Gedichte eine breite Auswahl bieten. Im Werk durchgehend präsent ist der autobiographische Hintergrund, d.h. die Geschichte der Eltern und der Großeltern, ab Mitte der Neunziger dann vor allem der Tod des Vaters und die Erinnerung an seinen Todestag im August. Dementsprechend ist eine fortwährende Präsenz Andalusiens zu beobachten, wenn auch zu Anfang noch expliziter und kritischer. Andalusien ist, wie Ruiz erklärt, jedoch nicht das reale Existierende, das wir im Süden Spaniens finden:

Andalucía en Oliver es todo un mundo poético, construido con jirones de muy diferente materia. Por una parte, retazos de referencia autobiográfica, que en un primer momento (...) aparecen asociados con el muy concreto mundo de los emigrantes españoles de los años 60 a Alemania. Un mundo conformado por elementos propios de la transmisión cultural emigrante, que en el caso español fosilizó en parte una cultura controlada por un estado dictatorial y mitificó lo relacionado con la ‘otra España’. (...)

Esta asociación al mundo emigrante fue productiva en un primer momento, pero en la actualidad apenas se encuentran huellas muy matizadas de ella.¹⁰¹

Ebenso spielen Identitätsfragen in diesen frühen Phasen noch eine wichtigere Rolle; das Potential dieser Identität, die wir als multipel bezeichnen können, wird allerdings bereits zu Beginn erkannt und positiv für den kreative Schaffensprozess eingesetzt. Betont wird dabei die Beweglichkeit zwischen oder besser gesagt in den Kulturen, und vor allem die Kreation einer neuen, poetischen Sprache, was nahezu in allen Gedichtbänden auch stetig thematisiert bleibt. Natürlich passt in diesen Zusammenhang die Reise als interkulturelle Thematik. Beim Lesen der späteren Gedichte bestätigt sich der Eindruck, dass José F.A. Oliver Kulturen und Sprachen durch seine eigene literarische Produktion erfasst. So ist es auch nicht verwunderlich, dass viele kulturelle, literarische und sprachliche Elemente von seinen Reisen mit in seine poetische Sprache mit einfließen. Zu den allgemeinen Themen gehören auch Liebe, Tod und Vergänglichkeit. Die Auseinandersetzung mit der Realität in Deutschland ist vor allem in den früheren Phasen noch viel expliziter, aber auch im Spätwerk ist sie, wenn auch um einiges impliziter, noch präsent. Der Schlüssel zu den Gedichten, die oftmals als hermetisch bezeichnet werden, erfolgt über die Sprache; gerade dort verstecken sich oftmals Anspielungen, die auf den ersten Blick nicht sichtbar sind. Die Betrachtung der linguistischen und kulturellen Aspekte zur Annäherung an José F.A. Olivers Werk haben rund zwei Jahre in Anspruch genommen.

Auch der stetige Dialog mit anderen Künstlern auf internationaler Ebene sei betont. Aus der hispanischen Literatur sind García Lorca und die Beschäftigung mit dessen Tod durchgehend in den Gedichten präsent. Wir begegnen u.a. auch Zitaten von Antonio Machado und Miguel Hernández; und in der Art und Weise der Gestaltung seiner poetischen Welt ist Rafael Albertis Einfluss spürbar. Ruiz stellt hierzu am treffendsten fest: „Los prados de la Selva Negra son para la poesía de Oliver lo que el mar es en el universo literario de Rafael Alberti. Constituyen el soporte vital del paisaje. La referencia a Andalucía se inserta así entrando a formar parte de la

¹⁰¹ Andalusien ist bei Oliver eine poetische Welt für sich, die sich aus Bruchstücken aus den verschiedensten Inhalten zusammensetzt. Einerseits Fragmente mit autobiographischem Bezug, die anfänglich in Verknüpfung mit der äußerst konkreten Welt der spanischen Auswanderer der 60er Jahre in Deutschland auftreten. Eine Welt, die aus eigenen Elementen der emigratorischen Kulturvermittlung besteht, die im Fall Spaniens eine teilweise von einem diktatorischen Staat kontrollierte Kultur fossilisiert und das mit dem ‘anderen Spanien‘ in Verbindung stehende verklärt hat. (...) Diese Assoziation mit der Emigrantenwelt war anfänglich produktiv, heutzutage finden sich allerdings kaum von ihr beeinflusste Spuren. Vgl. Ruiz 2004, S. 593.

topografía de la Selva Negra.¹⁰² Laut Fassel bedeutet die Themenauswahl in Olivers Gedichten keine wirkliche Annäherung; vielmehr betont er die Einmaligkeit dieser Gelegenheitsgedichte und verweist auf deren Aufbau¹⁰³. Dabei bezeichnet er die frühen Texte der ersten Phasen als „engagierter, den Minderheitenstatus akzeptierend und für die eigene Sonderstellung kämpfend“, und die Etappe der späteren Texte als selbstsichere Entwicklungsphase. Das mag zwar stimmen, aus dem interkulturellen Blickwinkel reichen diese Aspekte für den Versuch einer Charakterisierung von Olivers Lyrik allerdings nicht aus.

Die Motivwahl hängt größtenteils von der Themenwahl ab. Unter den meist vertretenen ist vor allem die breite Auswahl von Naturmotiven hervorzuheben, wie etwa im Bereich der Blumen, Bäume, Landschaften, Meeres- oder Tierwelt. Natürlich finden wir in Gedichten, in denen beispielsweise Andalusien und /oder die Familie thematisiert ist, dementsprechend für diese Region sehr typische Naturmotive: Oliven, Olivenbäume, Olivenblätter, Oleander, Jasmin *romero* (Rosmarin), *orégano* (Oregano), Zikaden und auch Strand, Wellen, Meer, und für den Schwarzwald Schnee, Tannen, Wald, Berge u.v.m. Besonders deutlich wird dies in der Ballade „Duende“, in der landschafts- und kulturspezifische Motive parallel nebeneinander stehen und auch in den jeweils anderen Sprachversionen in der Originalsprache bestehen bleiben. Ebenso herausragend ist Olivers äußerst breite Farbpalette, wie wir ebenfalls in der Werkübersicht festgestellt haben.

Im Folgenden möchten wir uns den Themen, Motiven und Konzepten widmen, die wir als interkulturell in Chiellinos Sinne, also als Dialog zwischen der Herkunftssprache(n) und der Landessprache(n) bezeichnen können. Der Fokus liegt aus diesem Grund, aber auch aufgrund ihrer Häufigkeit besonders auf denen, die aus der hispanischen kulturellen, sprachlichen und literarischen Tradition stammen.

1. 2. Hispanisierte Wortfindung

Wir haben bereits im theoretischen Teil der Arbeit festgestellt, dass Autoren wie José F.A.Oliver mindestens zweisprachig aufgewachsen sind. Durch die mehrsprachige

¹⁰² Die Wiesen des Schwarzwaldes sind für Olivers Poesie das, was das Meer in Rafael Albertis literarischem Universum darstellt. Sie bilden die wesentliche Stütze der Landschaft. Der Bezug zu Andalusien fügt sich auf diese Weise ein, indem sie zum Teil der Schwarzwälder Topographie wird. Ibid.

¹⁰³ Fassel, S. 213.

Wahrnehmung der Umgebung können sowohl in der einen als auch der anderen Sprache Konzepte erkannt werden, die sich nicht entsprechen und/ oder nicht übersetzbar sind; dann wird in der literarischen Produktion ein neues Konzept bzw. Wort nötig, das von der Standardsprache abweicht und eine ganz neue Perspektive eröffnet. Wir wollen drei solcher Konzepte bzw. Motive nennen und erforschen, worin sie ihren Ursprung haben und wie sie eingesetzt werden: *Meer* und *Meerin*, *Mond* und *Mondin* sowie *Tod* und *Todin*.

Zu Beginn der meerblauen Etappe treffen wir bereits im zweiten Gedicht des Gedichtbandes „Austernfischer, Marinero, Vogelfrau“ (1997), das seiner Mutter („a mi madre“) gewidmet ist, das erste Mal auf das Motiv der Meerin:

wassersprache¹⁰⁴

la mar machte
 kindsmäuler lachen

el mar war
 schambleiche trauer
der väter

dem meermann
 die meerin

„Die Meerin“ stammt, wie sich anhand der ersten Zeilen erahnen lässt, aus dem Spanischen: Zuerst heißt es „la mar“ und dann „el mar“. Was hat es mit dieser Konzeption auf sich und warum macht Oliver am Ende daraus „die Meerin“ entgegen dem Deutschen „das Meer“? Im Spanischen wird „mar“ allgemein mit dem männlichen Artikel gebraucht; die Verwendung des weiblichen Artikels für „mar“ ist –abhängig vom Kontext– möglich, aber auch regional bestehen Unterschiede: generell wird der Gebrauch des weiblichen Artikels der poetischen Sprache zugeschrieben und wird meistens von Küstenbewohnern verwendet. Olivers Großvater mütterlicherseits war, wie wir im Essayband „Mein andalusisches Schwarzwalddorf“ erfahren, Fischer an der Küste Málaga und erklärte seinerzeit den Unterschied folgendermaßen:

„die Madrider kennen nur die Hälfte des Meeres. Denn sie sagen ausschließlich *el mar*. Wir Fischer in Andalusien aber, wir holen die Netze ins Überleben, und dabei verändert sich das Wort. Wenn wir im Morgengrauen zurückkehren und die Netze sind voll, dann sagen wir *la mar*. Kommen wir jedoch aus einer Nacht, die uns mit leeren Körben nach Hause gehen lässt, dann erst sagen wir *el mar*.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Oliver 1997a S. 8

¹⁰⁵ Oliver 2007, S. 53.

Die Geschichte seines Großvaters stellt eine Schlüsselsituation für Oliver dar, denn aus ihr entsteht der Mut, ein neues Wort zu erfinden, das zwar vom deutschen grammatikalischen Standard abweicht, in der das Meer ein Neutrum ist, dafür aber seiner Empfindung entspricht: die Meerin. Auf den Kontrast der vollen und leeren Körbe wird wohl auch im Gedicht alludiert (*el mar/ war schambleiche trauer/der väter*). Dabei ist *el mar* wie in Großvaters Erzählung das kalte Meer, das die Fischer ohne Fang nach Hause gehen lässt und *la mar* die wärmere, herzlichere Gegenspielerin. So erscheinen auch der vorletzte Vers „dem meermann“ und der letzte Vers „die meerin“ als sich ergänzende Gegensätze. Interessant ist auch die isoliertere Stellung der meerin durch die Einrückung am Ende des Gedichts, womöglich die Lösung oder das Ende (oder auch Anfang) nach einem sprachlichen Entstehungsprozess, wie der Titel „wassersprache“ andeutet.

Auch bei anderen Wörtern wie etwa *Mond*, im deutschen männlich, im Spanischen weiblich, *la luna*, reicht das Standardmaterial der deutschen Sprache nicht aus; den Sprachspagat diesbezüglich beschreibt uns der Autor in seiner Erzählung „Zwei Mütter. Wie ich in der deutschen Sprache ankam“:

Stellen Sie sich vor, dass ich in einem Haus aufgewachsen bin, das zwei Stockwerke hatte. Im ersten Stock wurde alemannisch gesprochen, also annähernd deutsch, und im zweiten andalusisch, also annähernd spanisch. Wenn sich eine sternenklare Nacht abzeichnete, und man den Mond am Himmel sah, hieß er im zweiten Stock „la luna“ und war weiblich. Betrachtete man ihn vom ersten Stock aus, war sie plötzlich männlich und hieß „der Mond“. Ein paar Treppenstufen genügten und aus der Frau wurde ein Mann, oder umgekehrt, wurde nach ein paar Metern aus dem Haus wieder eine Frau.¹⁰⁶

Genauso wie *la mar*, *el mar* oder „das Meer“ lässt sich *luna*, „Mond“ und „Mondin“ nicht gleichsetzen bzw. gleich verwenden. Die Unübersetzbarkeit dessen, was hinter diesen Worten bzw. Konzepten steckt, lässt Oliver in „Mein andalusisches Schwarzwalddorf“ noch einmal genauer nachspüren: „Der Mond war nie zu übersetzen mit *la luna*. Und luna war kein *Mond*.“ Der spanische Klageruf ¡Ay! wurde somit auch zum „Klageruf um *mond & mondin*“¹⁰⁷.

Ein drittes solches Motiv finden wir in der Oliverschen eingedeutschten Version von *la muerte*: die „Todin“, anstelle von „der Tod“, wie beispielsweise im Gedichttitel „todin am dämmerbruch, plötzlich“ aus dem Gedichtband „Austernfischer, Marinero, Vogelfrau“.

¹⁰⁶ José F.A. Oliver „Zwei Mütter. Wie ich in der deutschen Sprache ankam“ in: Andreas Kramer und Jan Röhnert (Hg.): Literatur. Universalie und Kulturenspezifikum. Materialien Deutsch als Fremdsprache, Bd. 82, Universitätsdrucke Göttingen, 2010

¹⁰⁷ Oliver 2007, S. 59.

Interessanterweise gehören gerade diese Motive, also *luna*, *mar* und *muerte*, auch zu den häufigsten Motiven in Federico García Lorcás Dichtung.

1.3. Im Dialog mit García Lorca –Intertextualität als Tür zur hispanischen kulturellen und literarischen Tradition

1.3.1. Homenaje a Federico García Lorca

In der interkulturellen Literatur kann Intertextualität zu einem höchst interessanten kommunikativen sowie stilistischen Mittel werden¹⁰⁸. Dies möchten wir am Beispiel des Gedichtes „homenaje a federico garcía lorca“ aus dem Gedichtband „Heimatt und andere fossile Träume“ erläutern¹⁰⁹:

homenaje a federico garcía lorca

mit leisen sohlen gehe ich auf dich zu
fast verschämt buchstabiere ich
deinen namen: f e d e r i c o
und deine verse: *verde que te quiero verde*
nachts
im zimmer
tagsüber
hinter herabgelassenen jalousien
atme ich
eine welt
von vorgestern und heute
fast verschämt
wie ein reudiger verbrecher
ein krimineller
auf der flucht
mit deinem namen
deinen versen

morgen
federico
morgen
wenn es hell wird
werde ich auf die straße stürmen
unverschämt
und werde brüllen

vor dem ersten schuß

¹⁰⁸ Siehe auch Kapitel I dieser Arbeit.

¹⁰⁹ Oliver 1989, S. 47; die spanische Version (übersetzt von Manfred Fabricius) ist im Anhang dieser Arbeit zu finden.

federico

verde que te quiero verde

Dieses Gedicht ist, wie der Titel „homenaje“ (Widmung) bereits andeutet, Federico García Lorca gewidmet. In der ersten Strophe spricht das lyrische Ich noch verhalten über die Nähe zu ihm und bekennt sich zu dessen Verse, woraus der deutschsprachige Leser schließen kann, dass es sich um einen Dichter handelt. Das Bekennen zu García Lorca als Person und zu seinem Werk geschieht allerdings zunächst nicht öffentlich; es klingt fast so, als sei es verboten und beschämend (wie ein reudiger verbrecher, ein krimineller/auf der flucht); den Grund dafür erfahren wir allerdings nicht explizit. Man beachte den Kontrast der Temporal- und Lokaladverbien der ersten Strophe (nachts, tagsüber, vorgestern und heute, im zimmer, hinter herabgelassenen jalousien) sowie der Zeitform (Präsens) zur zweiten Strophe (morgen, wenn es hell wird, vor dem ersten schuß) und dem Futur, ein Kontrast zwischen Vorher und Nachher: das Verhalten des lyrischen Ichs ändert sich hier; es will sich öffentlich zu ihm bekennen, indem es Lorcas Verse „verde que te quiero verde“ brüllt, bevor der erste Schuss, womöglich einer Hinrichtung, fällt. Wer oder was genau das lyrische Ich ist, bleibt allerdings unklar.

Bevor wir einen Interpretationversuch wagen, werden wir zunächst einen Blick darauf werfen, worin die Referenz auf den granadinischen Dichter Federico García Lorca besteht und den Intertext *verde que te quiero verde*, ein Vers aus Lorcas *Romance sonámbulo* (Schlafwandlerromanze), näher ergründen. Dazu werden wir uns mit Lorcas Leben, Werk und den Todesumständen beschäftigen, sowie mit Lorcas *Romance sonámbulo*. Mit der Kenntnis der inhaltlichen Aspekte in diesem Beispiel können wir die Funktion der Intertextualität erklären und einen oder mehrere Interpretationansätze vorschlagen.

1.3.2. Federico García Lorca und seine Zeit

Federico García Lorca, im Jahre 1898 in Fuente Vaqueros in der Provinz Granada geboren, stammt wie Oliver aus Andalusien. Er ist er einer der bekanntesten Vertreter der literarischen *Generación del 27* und gilt als der bedeutendste spanische Lyriker des 20. Jahrhunderts. Unter der „Generation von ‘27“ fasst man einige spanische Schriftsteller und Künstler zu Anfang des 20. Jahrhunderts zusammen, die in den 1920er Jahren begannen, ihre

Werke zu publizieren. Benannt wurden sie nach der von ihnen organisierten 300. Jubiläumsjahrfeier des spanischen Barockdichters Luis de Góngora (1561- 1627), Vertreter des sogenannten Culteranismo (Kultismus), dessen Lyrik mit ihrer äußerst starken Metaphorik bedeutenden Einfluss auf die Gruppe hatte. Der Begriff der Generation ist, wie Alonso und Guillén, selbst wichtige Vertreter, erklären, paradox, da es weder Anführer noch Programm bzw. Manifest noch einheitlichen Stil oder Technik gab. Die Generation, die sich gegen eine Klausur aussprach und die sog. –ismen (Ultraismus, Kreationismus und Superrealismus) der vorherigen Generationen überwand, ohne vorhergehende Traditionen abzulehnen, zeichnete sich vor allem durch ihre enge Freundschaft und Kameradschaft aus¹¹⁰.

Trotz seines frühen, unnatürlichen Todes entstand innerhalb von 18 Jahren ein umfangreiches Werk. So ist er zum einen bekannt durch die Erneuerung des Theaters: Zunächst durch die Mitorganisation der „Barraca“, einer Wanderbühne, die zur Promovierung des Theaters in kulturell schwächere Gegenden der spanischen Provinzen reiste, weiterhin durch zahlreiche theoretische Beiträge, und nicht zuletzt durch Theaterstücke wie etwa „Bodas de Sangre“ (Bluthochzeit), „Yerma“ und „La casa de Bernarda Alba“ (Bernarda Albas Haus) mit weiblichen Protagonisten, in denen vor allem die gesellschaftliche Stellung der Frau thematisiert wird.

Weltweiten Erfolg erlangte García Lorca vor allem durch seine Lyrik. Dabei war er besonders der mündlichen Tradition sehr zugeneigt, was sich seinerzeit in zahlreichen Konferenzen, Vorträgen und Lesungen zeigt, und in der Schwierigkeit beim Zusammenstellen eines lorquianischen Korpus, da Lorca oftmals die Originalversion eines Gedichts verschenkte und sich keine Kopie davon bewahrte¹¹¹. In Worten seines Kollegen und Freundes Guillén, „para Federico García Lorca, el lector primero- el único a quien él, no el poema, buscaba- no era el lector, sino el oyente.“¹¹² Auch wenn Entstehungs- und Veröffentlichungszeitpunkt einiger Werke weit auseinanderliegen und es deshalb relativ schwierig ist, Lorcás Lyrik einzuordnen, spricht

¹¹⁰Vgl. auch Alonso, Guillen in: Rico, Francisco (Hg.): Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939, Band VII. Crítica, Barcelona, 1984, S. 262 ff. und Jorge Guillen: Prólogo. In: Federico García Lorca. Obras completas. Aguilar, Madrid.

¹¹¹ Victor G. de la Concha: “Poesía de la generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti” in: Rico, Francisco (Hg.): Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914-1939, Band VII. Crítica, Barcelona, 1984, S. 354.

¹¹² „Für Federico García Lorca war der erste Leser- der einzige, den er, nicht das Gedicht, suchte, nicht der Leser sondern der (Zu)hörer“. Jorge Guillén: Prólogo. In: Obras completas. S. XLVI.

man meistens von einer frühen und einer späten Phase¹¹³. Zum frühen Lorca zählen u.a. die Werke „Libro de poemas“ aus dem Jahre 1921, „Poema del cante jondo“ (1921-1922), „Canciones“ (1921-1924) und „Primer romancero gitano“ (1924-1927). Zur Spätphase können die Gedichtbände ab den 1930er Jahren gezählt werden: hierzu gehören u.a. „Poeta en Nueva York“ (1930), „Llanto por Ignacio Sánchez Mejías“ (1934) und „Diván el Tamarit“ (1936). Lorca zeigt in seinem Gesamtwerk eine Faszination für Randgruppen wie etwa die *gitanos*¹¹⁴ in „Romancero gitano“ und „Poema del cante jondo“ und die afroamerikanische Bevölkerung in „Poeta en Nueva York“; dabei zeichnete er sich durch den hohen Grad der Solidarität für sozial schwächer gestellte wie Frauen und Kinder aus. Stilistisch gesehen, besteht Lorcás größter künstlerischer Verdienst in der Erschaffung einer eigenen poetischen Sprache. Entscheidend hierbei sind u.a. die Verwendung von traditionellen Motiven und die „Transzendenz der Metapher als Verknüpfungsverfahren von multiplen semantischen Ebenen und Wortfeldern“¹¹⁵. In der Verwendung der Allusion ist Góngoras Einfluss erkennbar, wenn auch bedeutend komplexer als noch bei dem Barockdichter. Elipsen und Elusionen gehören zu den Techniken, die durch Quevedo beeinflusst sind¹¹⁶. Lorcás Hermetismus wird durch eine verschlüsselte Symbolik bestimmter bevorzugter Motive potenziert, die größtenteils aus der traditionellen Poesie stammen¹¹⁷. Dazu gehören: *luna* (Mond), *agua* (Wasser), *sangre* (Blut), *caballo* (Pferd), *hierbas* (Kräuter), *metales* (Metalle). Die Funktion von Lorcás Metaphorik ist nicht etwa dekorativ sondern bedeutungsvoll und aufschlussreich, da sie das Außergewöhnliche, das Mysteriöse ankündigt, wie Salinas erklärt:

Apenas se aventura el lector por el mundo poético que Lorca labró con sus poemas líricos y dramáticos, siéntese sobrecogido por una extraña atmósfera. Ambiente, al parecer, natural, con escenas y gentes del pueblo perfectamente reconocibles; pero está el aire como trémulo de presentimiento y amenaza: súrcanlo aves de misterioso agüero, rápidas metáforas. (...) La función de estas metáforas no es decorativa sino significante, reveladora. Son anunciadoras de lo desusado, de lo misterioso, que este mundo poético tiene en su fondo, y que cobrando formas de personaje o hecho, caerá sobre el escogido a la hora fatal. Avisan de una inminencia, de un algo que se prepara en lo que va a venir, inexorable. Y es

¹¹³ Als einer Übergangsphase zugehörig können die „Poemas en prosa“ aus dem Jahr 1927 bezeichnet werden. Vgl. Victor G. de la Concha 1984, S. 354.

¹¹⁴ *gitano* ist die kastilische Bezeichnung für die *Calé* (Kalé), eine Untergruppe der Roma.

¹¹⁵ García- Posada 1984, S. 361.

¹¹⁶ Francisco de Quevedo (1580- 1645) ist der Hauptvertreter des *conceptismo* Konzeptismus, eine „Tendenz des spanischen Barocks, durch Spitzfindigkeit oder Neuheit der Gedankenbeziehung zu verblüffen.“ Siebenmann, S. 308

¹¹⁷ García- Posada 1984, S. 362.

que el reino poético de Lorca, luminoso y enigmático a la vez, está sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte.¹¹⁸

Aus der fatalistischen Lebenshaltung mit der Perzeption eines vorherbestimmten und unausweichlichen Schicksals und der damit verbundenen Schaffenshaltung der Abwehr resultiert die Einbindung des todgeweihten Lebens der Figuren in eine Überwelt bzw. Traumwelt, wie am Beispiel der Schlafwandlerromanze zu sehen sein wird¹¹⁹. Den Stellenwert der Bildlichkeit in Lorcas Werk erklärt sein Zeitgenosse Guillén folgendermaßen:

“Un día –me explicaba Federico– pregunté a un camarero que había leído varios romances: ¿Qué quiere decir...? (Aquí una imagen.) El camarero: –No sé.– ¿Te gusta? –Sí...” O lo que es igual: el lector entraba en contacto con la corriente magnética, aunque el texto no adelantaba facilidades a la comprensión lógica.¹²⁰

Dementsprechend liegt, so Siebenmann, das Besondere an Lorcas Poetik in der Willkür der Bildfindung, noch vor Verfahrensweise und Technik. Lorcas Charakterisierung der Metaphorik Góngoras entspricht gleichzeitig auch seinem eigenen dichterischen Bild: “Alle Bilder münden (...)in den Bereich des Visuellen.” Siebenmann verweist auch auf die Wichtigkeit von Bildgefüge (*trabazón*) und -komposition, die nach Lorca außer der Qualität der Bilder die Ewigkeit eines Gedichts ausmachen¹²¹. Lorcas Farbpalette ist unter den Autoren der *Generación del 27* mit die reichste¹²². Im Vergleich zu den anderen Dichtern dieser Gruppe besteht das

¹¹⁸ „Kaum wagt sich der Leser in die poetische Welt vor, die Lorca mit sowohl lyrischen als auch dramatischen Gedichten geformt hat, wird er von einer seltsamen Stimmung ergriffen. Dem Anschein nach ein natürliches Ambiente mit perfekt wieder erkennbaren Dorfszenen und –menschen; in der Luft jedoch ist im Zeichen einer Vorahnung und Drohung ein Zittern zu spüren: sie wird durch Vögel mysteriöser Vorzeichen, schnelle Metaphern, durchschnitten (...) Die Funktion dieser Metaphern ist keineswegs dekorativ, sondern bedeutend und aufschlussreich. Sie sind Ankündiger des Ungewöhnlichen, des Mysteriösen, das im tiefsten Inneren dieser poetischen Welt innewohnt, und die in Form einer Figur oder eines Geschehens über den Auserwählten hereinbricht, wenn seine Stunde gekommen ist. Sie warnen vor etwas Bevorstehendem, das unerbittlich kommen wird. Und gerade das poetische Königreich Lorcas, voller Licht und geheimnisvoll zugleich, ist der Herrschaft der einzigen Macht unterworfen, die keinen Feind kennt: der Tod“. Pedro Salinas: „El mundo de Lorca“, S. 383ff.

¹¹⁹ Vgl. Gustav Siebenmann: Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte. W. Kohlhammer Verlag, 1965, Dillingen/ Donau, S. 187ff.

¹²⁰ „Eines Tages –erzählte mir Federico– fragte ich einen Kellner, der mehrere Romanzen gelesen hatte: Was bedeutet...? (hier ein Bild) –Weiß ich nicht.– Gefällt es dir? – Ja.“ Was gleichbedeutend ist mit: der Leser trat in Kontakt mit dem magnetischen Strom, auch wenn der Text selbst keinen leichten Zugang zum logischen Verständnis lieferte“. Jorge Guillén: Prólogo. In: Obras completas, S. LVff.

¹²¹ Siebenmann, S. 187 ff.

¹²² Nach einer komparativen Studie, in der Gedichte aus der Antologie *Poesía española contemporánea* aus dem Jahre 1934 (Hg. Gerardo Diego) kontrastiv auf die Häufigkeit und Beschaffenheit der Farben, sei es Verwendung von Farbadjektiven oder Farbparadigmen, sowie die Präsenz des Lichts und der Dunkelheit innerhalb der verwendeten Lexemverbindungen (?) in der Lyrik der Generación de 27 untersucht wurden. Vgl. Domita Dumitrescu: „Sobre la terminología cromática en la poesía de la Generación del 27“ in: Actas de los Congresos de la Asociación de Hispanistas (AIH), Actas V., Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon Burdeos (Hg.): Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977., S.

Universum Lorcás aus heftigen Farbkontrasten: die dominante Farbe ist zweifelsohne grün, gefolgt von weiß, schwarz, rot, gelb und blau.

Ähnlich wie bei Oliver zeichnet sich Lorcás künstlerisches Schaffen durch eine besondere Vielseitigkeit aus, denn er widmete sich auch der bildenden Kunst. Im Sammelband „Obras Completas“, der erstmals im Jahre 1954 veröffentlicht wurde, finden wir demnach nicht nur García Lorcás literarisches Gesamtwerk in Form von Prosa, Lyrik und Drama sondern auch Zeichnungen, in denen er auch abstrakte Begriffe wie Sehnsucht, Liebe und Tod verbildlicht. Auch wenn die Zeichnungen im Gesamtwerk einen eher kleineren Stellenwert einnehmen, sei hier zumindest erwähnt, dass 24 Zeichnungen 1927 in Barcelona ausgestellt wurden.

Um vieles bedeutender gelten in Lorcás Werk Einfluss und Präsenz der Musik: „hoy nadie puede poner en duda que una de las claves para comprender su producción poética es la música“¹²³. Der Zugang zur Musik, vor allem zum *cante jondo*, erfolgte, ähnlich wie bei Oliver, schon von frühester Kindheit an durch seine Mutter. Von seiner Tante, die die erste Zeit seiner Kindheit mit im Haus lebte, lernte Lorca *coplas*¹²⁴ singen und Gitarre, auf der er das gesamte Repertoire andalusischer Lieder spielte, darunter *peteneras*, *siguiriyas*, *malagueñas*, *fandangos* und *sevillanas*¹²⁵. Lorca war aber auch ein ausgezeichnete Klavierspieler, der mit Leichtigkeit eine breitgefächerte Auswahl von Kompositionen internationaler Komponisten zum besten gab. Die Musik blieb zeitlebens, besonders während seiner Studentenzeit in Madrid bei den *reuniones* (Treffen) mit seinen Kollegen und Freunden präsent. Viele seiner musikalischen Kompositionen sind bekannt, wie beispielsweise die „Nana sevillana“¹²⁶, dessen erste Zeile „este galapaguito no tiene mare“ (dieses Schildkrötchen hat keine Mutter) beispielsweise auch in Olivers Gedicht „im

345-354 Internetportal des Instituto Cervantes
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_1_031.pdf (Zugriff: 01.09.2013)

¹²³ „Heutzutage kann niemand in Frage stellen, dass der Schlüssel zum Verständnis seiner Lyrik in der Musik liegt.“ Ramón María Serrera: „Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922“, Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, segunda época, vol. 38, Sevilla, 2010, S. 390.

¹²⁴ *coplas* sind Vierzeiler aus *octosílabos* (Achtsilbern) mit Assonanz in den Versen mit gerader Zahl. In den Versen mit ungerader Zahl sind sie reimlos. Sie werden auch *cuartetas asonantadas* genannt. Da sie besonders als Texte zu Volksliedern geeignet sind, gehören sie zu den meistverbreiteten Strophenformen. Vgl. Siebenmann, S. 308

¹²⁵ verschiedene *Palos de flamenco*, die sich in Herkunft, Thema, Taktart, Tonart, Metrik usw. unterscheiden.

¹²⁶ Die Originalaufnahme mit dem Gesang der argentinischen Flamenco-Künstlerin Encarnación Lopez (1985-1945), genannt La Argentinita, zusammen mit García Lorca am Klavier, lässt sich auf der Videoplattform „Youtube“ unter <http://www.youtube.com/watch?v=rPScsaWORYk> finden (Zugriff: 14.08.13)

gerippe eines tages“ als Intertext zu finden ist¹²⁷. Zahlreiche Gedichte Lorcás wurden auch vertont: so feierte der Flamenco-Sänger Manzanita (José Ortega Heredia (1956-2004)) mit der Vertonung der Schlafwandlerromanze unter dem Titel „Verde“ Ende der 1970er Jahre einen großen Erfolg. Die Nähe zur Musik, vor allem zum Flamenco, haben Oliver und Lorca also auch gemeinsam. Letzteren verband eine enge Freundschaft zu Manuel de Falla (1876-1946), dem einflussreichen Cádiz-Komponisten, der bereits in Lorcás Jugendjahren große Erfolge gefeiert hatte. Mit ihm teilte er vor allem seine Liebe zum *cante jondo*, dem „tiefen“, ursprünglichen andalusischen Gesang, und so organisierten sie gemeinsam den ersten *Concurso de Cante Jondo* (Cante-Jondo – Wettbewerb), der 1922 in Granada stattfand.

Lorcás kurzes Leben spielte sich in der kulturell-literarischen Blütezeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts, häufig als zweites *Siglo de Oro* bezeichnet¹²⁸, ab, die jedoch im Jahre 1936 jäh unterbrochen wurde: Spanien hatte zwar nicht aktiv am Ersten Weltkrieg teilgenommen, jedoch war das Land, das 1898 seine letzten Überseekolonien verloren hatte, von Krisen erschüttert. 1917 kam es zum großen Generalstreik, bald darauf dankte König Alfons XIII ab und 1923 wurde eine Militärdiktatur unter Primo de Rivera errichtet. Im Jahre 1931 entstand nach demokratischen Wahlen die Zweite Spanische Republik, das Land blieb aber weiterhin instabil; und so kam es immer mehr zu Unruhen und Attentaten. Nur wenige Jahre später, 1936, nach einem Militärputsch unter der Führung des Generals Francisco Franco, brach der Bürgerkrieg aus, in dem Spanien in zwei große politische Lager geteilt war: die Republikaner auf der Seite der demokratisch gewählten Regierung der Zweiten Republik, und die Nationalisten, unter ihnen die Falange-Partei und verschiedene konservative Gruppierungen, auf der Seite der rechtsorientierten Putschisten, die nach Ende des Bürgerkrieges im Jahre 1939 eine faschistische Diktatur unter Franco errichteten, die bis zu dessen Tod 1975 bestehen blieb. Doch dies sollte Lorca nicht mehr erleben, denn nur wenige Wochen nach Ausbruch des Bürgerkrieges wurde er von einer Falange-Milizgruppe in der Provinz Granada, unweit von seinem Heimatort, ermordet.

1.3.3. Der Mord an Lorca

Über die genauen Todesumstände Federico García Lorcás finden sich in „Obras completas“ interessanterweise keine Informationen: weder im von Jorge Guillén (1893-1984)

¹²⁷ Oliver 1993, S. 23

¹²⁸ vgl. Guillén: Prólogo, S. V

verfassten Prolog, im von Vicente Aleixandre (1898-1984) formulierten Epilog, beides Kollegen und gute Freunde des Dichters, noch in der Chronologie. Hier müssen wir uns in der Spalte für das Jahr 1936 lediglich mit einem kurzen Stichwort begnügen: „19 de agosto.- Muere.“ (19. August.- Stirbt). Man beachte, dass das Buch erstmals 1954, also zur Zeit der Franco- Diktatur veröffentlicht wurde. Bis heute finden sich teilweise widersprüchliche Informationen und unzählige Theorien zum Thema, das lange Zeit als Tabu unberührt blieb. Als „Symbol der Kulturbarbarei“ und „Schandmal in der Geschichte des Spanischen Bürgerkrieges“ bringt es etwa die deutsche Presse im Jahre 1956 auf den Punkt¹²⁹. Nach dem heutigen Informationsstand können die Geschehnisse folgendermaßen wiedergegeben werden: Im Mai 1936 hält sich García Lorca noch in Madrid auf und arbeitet an neuen (Theater-)Projekten. Durch die immer stärker werdenden Unruhen und die steigende Anzahl von Attentaten auf republikanische Politiker fühlt sich auch Lorca dort nicht mehr sicher. Obgleich er nicht Mitglied einer linksgerichteten Partei ist, so ist er den konservativen und rechtsorientierten Aufständischen dennoch ein Dorn im Auge: aufgrund seiner Freundschaft zu Fernando de los Ríos¹³⁰ und der Tätigkeit in dessen Ministerium, aufgrund einiger Presseaussagen über die soziale Ungerechtigkeit, als Angehöriger einer kritischen, intellektuellen Schicht quasi als Repräsentant eines neuen, liberalen Spaniens und aufgrund seiner Homosexualität. Somit muss er das Schlimmste befürchten. Die Ratschläge seiner Freunde, sich ins ins Ausland abzusetzen, schlägt er aus und begibt sich Mitte Juli, kurz vor der öffentlichen Ausrufung des Nationalistischen Aufstandes durch Francisco Franco und dem Beginn des Spanischen Bürgerkrieges, nach Granada zu seiner Familie. Da sein Schwager dort Bürgermeister ist, erscheint ihm dies als die sichere Variante. Nach besagtem Militärputsch am 17. Juli jedoch wird Granada in wenigen Tagen von den Nationalisten eingenommen und der Schwager verhaftet. Gemeinsam mit der Familie wägt Lorca ab, was zu tun ist. Da es ihm unmöglich erscheint, noch rechtzeitig die republikanische Zone zu erreichen, taucht er bei einem guten Freund, Luis Rosales, ein Mitglied der Falange, unter. Am Nachmittag des 16. Augusts 1936 jedoch wird das Haus weiträumig von der Guardia Civil umstellt und Federico festgenommen. In der angeblichen Anklage des granadinischen *Gobierno Civil* gegen ihn, dessen Anklageblatt allerdings heute nicht mehr existiert, werden ihm Spionage mit den Russen und kommunistische Tätigkeiten, wohlgemerkt nicht der Realität entsprechend, sowie seine

¹²⁹ „García Lorca. Die Rache“ in: „Der Spiegel“, 17.10. 1956, Ausg.42, S. 54 siehe auch: Spiegel Online <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43064395.html> (Zugriff: 14.08.2013)

¹³⁰ Fernando de los Ríos (1879-1949) war Sozialist und Minister in der Zweiten Republik.

Homosexualität vorgeworfen. Alle Rettungsversuche seiner Freunde scheitern. Federico García Lorca wird zusammen mit anderen Gefangenen nach Víznar¹³¹ in ein provisorisches Gefangenenlager gebracht und höchstwahrscheinlich am Morgen des 18. Augusts 1936 auf der Straße zwischen Víznar und Alfácar erschossen¹³². An der Stelle, wo man bis vor kurzem noch das ehemalige Massengrab vermutete, steht heute der Parque García Lorca in Alfácar als Mahnmal für die Opfer des Franquismus im Spanischen Bürgerkrieg.

In Olivers Gedicht wird in Zeile 25 („vor dem ersten schuß“) genau diese Hinrichtung angedeutet. García Lorcas Tod bleibt auch in Olivers späterer Lyrik ein stetiges Thema. Im Gedicht „Federico García Lorca“, mit dem Untertitel „16. bis 19. August 1936“ aus dem Band „fernlautmetz“ werden die letzten Tage des granadinischen Dichters evoziert¹³³. Hier finden wir Motive wie etwa „(...)herren-/binder um den hals“, „zwei/ schwulenschüsse“ und „das grauen von Alfacar“, und in der letzten Strophe lesen wir :

Der das erdloch aushob, Manolo el comunista,
sprach von einer vierten männerleiche
mit krawatte, wie die künstler
schleifen tragen beim spaziergang
oder im kaffeehaus/ »café, mucho café«/ die losung
hatte gelautet »Gebt ihm Kaffee, viel Kaffee«

schwarz/

Hierbei handelt es sich um Anspielungen auf den mutmaßlichen Totengräber Manuel Castilla, bekannt als Manolo El Comunista, der den granadinischen Dichter an seiner Krawatte erkannt haben will und dem Lorca- Spezialisten Ian Gibson Jahrzehnte später auch die Stelle zeigte, wo er ihn und die anderen Gefangenen angeblich begraben hatte¹³⁴. In der drittletzten Zeilen zieht Oliver die Parallele vom Kaffeehaus zum „café“: „dale café, mucho café“ – dies sollen die Worte des Befehls des Generals Queipo zu Lorcas Erschießung gewesen sein, womit wahrscheinlich auf

¹³¹ Ein kleiner Ort in der Provinz von Granada, nicht weit von García Lorcas Geburtsort Fuente Vaqueros.

¹³² Das genaue Todesdatum ist bis heute nicht geklärt. Diese Informationen entstammen den Biographien des Lorca-Spezialisten Ian Gibson. Siehe hierzu auch Christopher Maurer: Una vida en breve. Muerte. Auf der Webseite der Fundación García Lorca: <http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx?Sel=La%20muerte> (Zugriff: 26.08.13).

¹³³ José F.A. Oliver 2008, S. 45, 46.

¹³⁴ Auch dies ist umstritten. Nach dem Buch „Lorca. El ultimo paseo“ von Gabriel Pozo soll Manolillo gelogen haben und Gibson einfach irgendeine Stelle gezeigt haben. Vgl hierzu auch: Natalia Junquera: „Está ahí, hay que seguir buscando“, El País, 16.12. 2009, http://elpais.com/diario/2009/12/16/cultura/1260918001_850215.html (Zugriff: 01.09.13).

die Kugeln bzw. das Schießpulver alludiert wird, was auch zum Ende des Gedichts („schwarz/“) passt. CAFE war allerdings auch ein Akronym der Falange, das als „Identifikationskennwort und militanten Übereinstimmung“¹³⁵ verwendet wurde und das „Camaradas: Arriba Falange Española“ bedeutete. Besagtes Akronym tauchte hin und wieder auch in Liedern auf: “Yo te diré, Te diré una cosa. Una cosa que yo solo sé: Café” (Ich werde es dir sagen, ich werde dir Eines sagen. Die einzige Sache, die ich weiß: Café).

Wie wir sehen, ist die Ermordung unseres granadinischen Dichters im Werk eines anderen andalusischen Dichters präsent, und zwar ein halbes Jahrhundert später, in einem anderen Land. In zahlreichen anderen Gedichten kann allein die Erwähnung von García Lorca auch als Metonymie für alle Opfer des Faschismus gesehen werden.

1.3.4. Verde que te quiero verde – Lorcas Schlafwandlerromanze

„La visión de la vida y de lo humano que en Lorca luce y se trasluce está fundada en la muerte.
Lorca siente la vida, por vía de la muerte.“
Pedro Salinas¹³⁶

Interessant ist auch die Frage, was genau hinter dem Vers *verde que te quiero verde* (grün, wie ich dich liebe, grün) steht. Der deutschsprachige Leser erlebt diese Zeilen zunächst nur auf der Klangebene. Durch das zweimalige Einfügen in den Zeilen 4 und 27 entsteht auch ein gewisser Rhythmus bzw. Kreis, der sich am Ende schließt. Was hat es genau mit *verde que te quiero verde* genau auf sich, und wofür steht er wohl in Olivers Gedicht?

Besagter Vers stammt aus Lorcas „Schlafwandlerromanze“, das vierte Gedicht der „Zigeunerromanzen“ aus den Jahren 1924 und 1927. Im *Romancero gitano*, in dem Lorca ein mythisches und multivalentes Andalusien um die Welt der *gitanos* erschafft, gehören *amor* (Liebe), *sexualidad* (Sexualität), *maternidad* (Mutterschaft), *frustración* (Frustration), *fatalidad* (Schicksal oder Verhängnis), *traición* (Verrat) und *muerte* (Tod) zu den zentralen Themen: Lorca perzipiert die Macht der Familie, Religion und Gesellschaft als Gegensatz zu der wahren Liebe. Das Thema der Sexualität erscheint oftmals in Form eines unaufhaltbaren Instinkts, von dem

¹³⁵ Siehe auch: Diccionario de la Falange, auf der Webseite http://www.plataforma2003.org/diccionario-falange/diccionario_a.htm (Zugriff: 01.09.13).

¹³⁶ „Die vitale und menschliche Visión, die in Lorca scheint und durchscheint, beruht auf dem Tod. Lorca spürt das Leben, auf dem Wege zum Tod.“ Pedro Salinas, S. 385

Lorcas Romanzenfiguren bestimmt werden. Die auch in den Dramen präsente Faszination für die Mutterschaft findet in den Zigeunerromanzen ebenfalls Ausdruck, vor allem das tiefe Mitleid für die weibliche Unfruchtbarkeit. Frustration entsteht im *Romancero* durch unerfüllte Liebe, Unterdrückung, moralische Zwänge oder durch den sozialen Ausschluss. Das Schicksal versteht Lorca, wie wir wissen, als vorherbestimmt und unumgänglich. Auch der Verrat aus den eigenen Reihen, ist Thema, so wie der stets präsente Tod, etwa konzipiert als Konflikt zwischen der Autorität und denen, die ihr nicht gehorchen wollen, und deshalb in den Tod getrieben werden¹³⁷.

Die Schlafwandlerromanze¹³⁸ erzählt, sofern man überhaupt von einer „Handlung“ sprechen kann, die Geschichte eines Zigeunermädchens, das auf seiner Brüstung wartet, womöglich auf seinen Liebsten. Von weitem kommt ein verletzter *gitano*, der mit seinem *compadre*, wohl dem Vater des Mädchens, spricht. Dabei erfahren wir, dass er blutend aus Cabra¹³⁹ kommt, eine tödliche Verletzung hat und sein Pferd gegen das Haus tauschen möchte, wohl metaphorisch für seine Lebensweise, und in Würde sterben möchte. Der Andere würde das gerne tun, sagt aber, es sei nicht mehr möglich: seine Worte *Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa* (Aber ich bin nicht mehr ich, und mein Haus ist nicht mehr mein Haus, V. 33, 34) weisen auf eine Veränderung hin. Der Verletzte bittet ihn, zum Balkon hinaufgehen zu dürfen; doch als die Männer dort ankommen, ist das Mädchen nicht mehr dort, denn es liegt, wie wir in der letzten Strophe erfahren, im Brunnen; anhand der Metaphern können wir erschließen, das es tot ist: *Sobre el rostro del aljibe/se mecía la gitana* (Über dem Antlitz der Zisterne/wiegte sich die Zigeunerin, V.73,74) und *Un carámbano de luna/ la sostiene sobre el agua* (ein Mondeiszapfen/ hält sie über dem Wasser, V.77, 78), während die betrunkene *Guardia civil*, womöglich auf der Suche nach dem Schuldigen, bereits an die Tür klopft.

Die Schwierigkeit, die Geschehnisse „nachzuerzählen“, ergibt sich, Friedrich zufolge, aus dem lyrischen Charakter des Gedichts, denn der Verlauf der Romanze ist wider Erwarten nicht episch, und die Themen Liebe und Tod werden nicht explizit genannt¹⁴⁰. Sie spiegeln sich lediglich in der Stimmung in besagten Metaphern und Farben wider, was wiederum zum Titel in

¹³⁷ Vgl. hierzu auch Griselle Garin: „*Romancero gitano*“ de Federico García Lorca. Análisis e interpretación.“ Dissertation, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2010, S. 25-27, http://othes.univie.ac.at/10431/1/2010-04-13_0208462.pdf (Zugriff: 02.09.13)

¹³⁸ Siehe Anhang Nr. II

¹³⁹ Eine cordobesische Stadt, die für ihre kriminelle Szene bekannt war

¹⁴⁰ Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Rohwohlt, Hamburg, 1956, S. 142

Verbindung mit dem Schlafwandeln als einem nicht wachen, bewussten Zustand passt. Dabei manifestiert sich die Dominanz des Grüns nicht alleine durch die sich wiederholenden Verse (V.1-4 in den Endversen 83-86 und V.1 in V. 9, 13, 61, 83, V.2 in 62) oder ähnliche (V.7 in V. 23, 75 u. V.8 in 76); Lorca arbeitet auch mit Metaphern, die mit dieser Farbe assoziiert werden können:

Verde que te quiero verde
Verde viento, Verdes ramas
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña¹⁴¹

Die Präsenz der Farbe Grün wird, wie an den ersten zwei Zeilen zu erkennen ist, von Anfang an deutlich, doch sie steckt verborgen auch im Meer, das einen blaugrünen Schimmer haben kann. Auch der Berg im vierten Vers impliziert einen Grünton, denn wer Andalusien kennt, assoziiert damit ein grünes Meer von Olivenbäumen auf Hügeln und Bergen soweit das Auge reicht. Weitere Bilder in Form von Personifikationen, die sich mit Grün in Verbindung bringen lassen, sind *la higuera frota su viento/ con la lija de sus ramas* (der Feigenbaum reibt seinen Wind/ mit dem Schmirgel seiner Zweige, V. 17, 18) und *el monte, gato guarduño/eriza sus pitas agrias* (der Berg, ein diebischer Kater, sträubt seine spröden Agaven, V.19,20)¹⁴²; und selbst in Vers 24, wo das Zigeunermädchen auf der Brüstung stehen bleibt, *soñando en la mar amarga*, im bitteren Meer träumend, schwingt das Grün in „bitter“ mit. Diese Assoziation wiederholt sich dann auch in der fünften Strophe, in der die zwei Männer nach oben zur Brüstung gehen. *El largo viento dejaba/en la boca un raro gusto/de hiel, de menta y de albahaca* (der lange Wind hinterließ/im Mund einen seltsamen Geschmack/ aus Galle, Minze und Basilikum, V.64-66)¹⁴³. Wir spüren, welche Stimmung allein in dieser kleinen Auswahl mitschwingt: eine Vorahnung von etwas Bedrohlichem lässt die Luft förmlich erzittern; wir erinnern uns an Salinas Worte zu Lorcas Metaphorik, die hier absolut zutreffen. In diesem Zusammenhang liegt es dann auch nahe, was die Farbe Grün, die im Allgemeinen mit der Hoffnung oder dem Leben in Verbindung gebracht wird, hier bei Lorca symbolisiert: den Tod.

¹⁴¹ Grün wie ich dich liebe grün
Grüner Wind, grüne Zweige
Das Boot auf dem Meer

Und das Pferd auf dem Berge. Federico García Lorca: Romance sonámbulo. Obras completas, S. 430-432

¹⁴² Friedrich, S. 142.

¹⁴³ Ibid.

Genau diese Verse, *verde que te quiero verde*, gehören zu den bekanntesten Versen Lorcás. Sie sind weltberühmt, oft zitiert, und können demnach in Olivers Gedicht als stellvertretend für das Gesamtwerk des granadinischen Dichters gesehen werden. Ebenso passt die Funktion der Farbe Grün als Vorbote des Todes in Olivers Gedicht, da es mit einer Hinrichtung („vor dem ersten Schuss“) endet. In den Interpretationsansätzen werden wir diese Möglichkeiten in Betracht ziehen; vorerst möchten wir uns noch mit der Struktur des Gedichts und der Funktion der Intertextualität beschäftigen.

1.3.5. Funktion der interkulturellen Intertextualität

Kommen wir noch einmal auf das Gedicht „homenaje a federico garcia lorca“ zurück. Jetzt wissen wir mehr über den andalusischen Dichter, sein Werk und im Speziellen, woher die Zeile „verde que te quiero verde“ stammt. Im Folgenden können wir klären, wie die Intertextualität eingesetzt wird und welche Funktion sie ausübt.

Der intertextuelle Bezug wird, wie Ruiz feststellt, bereits mit dem Titel in spanischer Sprache nicht nur von Anfang an explizit zum Ausdruck gebracht sondern als konstituierend für die gesamte Komposition verwendet, denn durch den Gebrauch des vollen Namens sowie mittels wörtlicher Zitate und Anspielungen im Laufe des Gedichts entsteht mit den Versen aus García Lorcás „Schlafwandlerromanze“ Intertextualität im engeren Sinne¹⁴⁴. Ebenso wird auf das Werk des andalusischen Dichters sowie auf seine Biographie, poetische Vorbildfunktion und seinen tragischen Tod alludiert¹⁴⁵. Wichtig hierbei ist die Funktion der Sprachwahl: durch den Intertext in spanischer Sprache entsteht ein Bruch mit der Erwartung des deutschsprachigen Lesers, zunächst durch den Titel des Gedichts selbst, weiterhin mit dem Zitieren der Verse auf Spanisch. Im dritten Vers wird durch das Buchstabieren des Vornamens „f e d e r i c o“ die Aufmerksamkeit zunächst auf den Klang gelenkt. Durch „deine verse“ und „verde que te quiero verde“ im vierten Vers kommt die Interaktion zwischen den zwei Sprachen durch die Verbindung auf der Vokalebene (d-ei-v-e-r-v-e-r-d-e-ie) in einem Klangkontinuum zustande. Im zweiten Teil des Gedichts wird es durch das lautliche und metaphorische Echo, bestehend aus „werde“, dem Hilfsverb für die Futurbildung im Deutschen, und *verde*, grün, erweitert. Die Interaktion wird auch auf metaphorischer Ebene fortgesetzt: so gehört das Gleichnis des Kriminellen auf der

¹⁴⁴ Ruiz 2012, S. 19.

¹⁴⁵ Ibid. S. 20.

Flucht in eine nicht-deutsche Gedankenwelt, da es die Konnotation aus Lorcás *Romance sonámbulo* impliziert¹⁴⁶:

Abrimos un libro en alemán y leemos español, oímos español cuando se leemos en alto un verso en alemán, un simple sintagma nominal nos sitúa en el corazón de un criminal gitano andaluz en fuga, y un verso en blanco nos deja callados en las décimas de segundo que preceden a la ejecución de dos poetas (una literal y otra metafórica, uno poeta en español y otro poeta en lengua alemana) nacidos con medio siglo de diferencia uno en España y otro en Alemania.¹⁴⁷

Das Wesen dieser interkulturellen Intertextualität besteht nach Ruiz, wie wir an diesem Beispiel sehen, in der Etablierung eines Dialogs zwischen zwei bzw. mehreren Sprachen und ihrer jeweiligen (kollektiven) Erinnerungen und wird somit für die Integration eines interkulturellen Inhaltes, der von der Sprache abweicht, in der das Gedicht verfasst ist (hier Deutsch), zum wichtigsten Stilmittel des Gedichts. Zu diesem Zwecke gibt es kein vergleichbares Verfahren, das die gleichwertige Behandlung der im Autor präsenten Sprachen und des geschichtlich-kulturellen Gedächtnisses ermöglichen könnte¹⁴⁸.

Die intertextuelle Eingliederung erfolgt, wie an der sorgfältigen Komposition des Gedichts erkennbar ist, u.a. auf der phonologischen, semantischen und syntaktischen Ebene, da der Gebrauch beider Sprachen nötig ist, um sich nicht auf die Übersetzung zu beschränken. Durch die interkulturelle Intertextualität wird also der Dialog zwischen zwei Sprachen und historisch-kulturellen Erinnerungen, die im Autor zum Zeitpunkt der literarischen Produktion präsent sind, ermöglicht. Somit stellt sie die monokulturelle Auffassung der Intertextualität, dh. die Perzeption eines intranationalen Dialogs, in Frage, vor allem, wenn es sich um ein Land handelt, in dem die Zahl der interkulturellen Bevölkerung steigt und somit das historisch-kulturelle Gedächtnis nicht ausschließlich nur aus einer Sprache und anderen ihrer eigenen Tradition entsprechenden Elementen bestehen kann¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ „Wir öffnen ein Buch auf Deutsch und lesen Spanisch, wir hören Spanisch, wenn wir einen Vers auf Deutsch laut lesen, eine einfache Nominalverbindung versetzt uns in das Herz eines andalusischen kriminellen *gitano* auf der Flucht, und ein Blankvers lässt uns in einer Zehntelsekunde verstummen, die der Hinrichtung zweier Dichter vorausgeht (einer buchstäblichen und einer metaphorischen, eines Dichters auf Spanisch und eines Dichters in deutscher Sprache), geboren mit Abstand von einem halben Jahrhundert, einer in Spanien und der andere in Deutschland.“ Ibid. S. 21.

¹⁴⁸ Ibid. S. 23.

¹⁴⁹ Ibid.

1.3.6. Mögliche Interpretationsansätze

Nach den obigen Betrachtungen wollen wir nun einen Interpretationsansatz wagen. So bietet sich einerseits eine politisch-soziale geprägte Interpretation an, die die Kritik am Franco-Regime bzw. die Gesellschaft in diesem Regime impliziert. In diesem Fall sehen wir das lyrische Ich als jemanden, der sich in die Rolle des Mörders oder des passiven Beobachters versetzt hat und sich deshalb wie ein Krimineller auf der Flucht fühlt. Dieser wäre jemand, der im Verborgenen Lorca bewundert, ihn aber trotzdem hinrichtet oder der Hinrichtung beiwohnt. Dies entspräche der Haltung im Franquismus; denn Lorcas Verse sind, wie wir wissen, allein durch ihre Vertonung auch in zahlreichen Liedern präsent und somit allen zugänglich. Die Verse *verde que te quiero verde* könnten dann zum einen stellvertretend für Lorcas Werk gesehen werden und zum anderen, auch wie bei Lorca selbst, der Vorbote der Todesahnung, vor allem, da sich der Vers wie in Lorcas Gedicht auch bei Oliver wiederholt. Das lyrische Ich stünde somit stellvertretend für das spanische „Volk“, das seinen beliebten und weltbekannten Dichter hingerichtet hat, in besagter „welt/ von vorgestern und heute“, die aber in einem „morgen“ sein Verhältnis zu Lorca verändern möchte und zu ihm stehen möchte.

Sehen wir das Gedicht im Sinne der literarischen Produktion, so gehen von einem lyrischen Ich aus, das sich mit Lorcas Versen identifizieren kann, dies aber heimlich, bzw. in einer Umgebung tut, in der dies womöglich nicht erlaubt oder nicht gut angesehen ist, worauf „nachts“ und „hinter herabgelassenen jalousien“ wie auch im ersten Interpretationsansatz hindeutet. Der Kriminelle stünde dann, wie in Ruiz' Ansatz, intertextuell für den *gitano* aus der Schlafwandlerromanze, dh. einer nicht-deutschen Konzeption entspringend. Auch hier ist ein hoher Identifikationsgrad enthalten, was mit „wie ein Krimineller“ andgedeutet ist. Mit dem Kontrast „atme ich/ eine welt/ von vorgestern und heute“ im Gegensatz zu „morgen“ und „wenn es hell wird“ kündigt das lyrische Ich ein Vorhaben, einen Wandel in seinem Verhalten an. Vielleicht möchte es Lorcas Verse, die als stellvertretend für sein Gesamtwerk stehen können, in sein vollständiges Sein bzw. in seine eigene literarische Produktion inkorporieren und ihn somit vor der Hinrichtung retten, bzw. vor dem erneuten Tod als Dichter, d.h. vor dem Vergessen bewahren. Grün steht allgemein für die Hoffnung, bei Lorca aber steht sie repräsentativ für den Tod. In Olivers poetischem Universum spielen die Farben ebenfalls eine wichtige Rolle, wie wir in der Werkübersicht festgestellt haben. „Zwei intensive Farberlebnisse“ sind für Oliver „(...)

Andalusien, mit dem Licht und (...) der Schwarzwald mit dem Grün. Und beides haben wieder 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.“¹⁵⁰

1.4. Das andalusische Echo in Olivers Lyrik

In diesem Kapitel möchten wir uns einer Auswahl zentraler Bezugspunkte zu der andalusischen Tradition widmen, die in Olivers Lyrik präsent sind. Hierzu zählen wir den *Cante jondo*, Olivers Übersetzung zweier Lorca-Gedichte, „El grito“ und „El silencio“, und den *Duende*.

1.4.1. Cante jondo

Da der *Cante jondo* in Olivers Werk eine bedeutende Rolle spielt, möchten wir diesem Genre ein Kapitel dieser Arbeit widmen. Hierzu bedienen wir uns zweier Vorträge von Federico García Lorca „Cante jondo. Primitivo canto andaluz“ aus dem Jahre 1922 und „Arquitectura del cante jondo“ aus dem Jahre 1931, in denen sich der Autor mit Definition, Herkunft, Charakteristika und Bedeutung dieses uralten, ursprünglichen andalusischen Genres beschäftigt. In beiden Vorträgen zählt er die drei von Manuel de Falla genannten historischen Ereignisse auf, die den *Cante jondo* beeinflussten: die Anpassung des liturgischen Gesanges durch die spanischen Kirche, die arabische Besetzung Spaniens und die „Ankunft zahlreicher Zigeunergruppen“¹⁵¹, die diesem Genre in Verbindung mit seiner uralten, andalusischen Wurzel die definitive Form gaben. Alter, Struktur und Wesen unterscheiden ihn demnach vom *Flamenco*¹⁵². Gleichzeitig weist der *Cante jondo* Merkmale auf, die mit den indischen Gesängen übereinstimmen: das Unharmonische, ein relativ begrenzter melodischer Bereich und die häufige, fast obsessive Verwendung derselben Note, die an Beschwörungen erinnern, sowie eine Art prähistorischer Sprechgesang. Als genuiner und perfekter Prototyp gilt für Falla und Lorca die *Siguriya gitana*,

¹⁵⁰ Hannelore van Rynefeld: „Im Gespräch mit José F.A. Oliver– ‚viel stimmig und meersprachig‘“, S. 12.

¹⁵¹ „la llegada de numerosas bandas de gitanos“. Federico García Lorca: „El cante jondo. Primitivo canto andaluz“ in: Obras completas. Aguilar, Madrid, 1967 S. 39.

¹⁵² Falla unterscheidet zwischen dem *Cante jondo* als eine Gruppe von andalusischen Liedformen von höchster Qualität wie die *siguriya gitana*, *polos*, *martinetes* und *soleares* und dem *Flamenco* als eine Gruppe von modernen Liedformen in der Folge der eben genannten. Hierzu zählt er die *malagueñas*, *granadinas*, *rondeñas*, *sevillanas* und *peteneras*. Vgl. Ramón María Serrera: „Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922“, Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, segunda época, vol. 38, Sevilla, 2010, S. 385, 386

die an gesungene Prosa erinnert und jegliches Gefühl eines gleichmäßigen Rhythmus zunichte macht, obwohl sie aus Terzetten und Quartetten aufgebaut ist.

La “siguiriya” gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo. Después comienza la melodía ondulante e inacabable (...) ¹⁵³.

Diesem Prinzip folgt übrigens auch Loras eigenes Werk, der Gedichtband „El Poema del Cante jondo“.

Der uralte, über Jahrhunderte gepflegte *Cante jondo* umfasst, wie Lorca betont, ganz Andalusien, und die Sigiriya mit all ihren Unterformen stellt mit den unzähligen Abstufungen von Schmerz und Leid die tiefste und reinste Ausdrucksweise dar, die weder in Stil noch Stimmung mit anderen volkstümlichen Liedern vergleichbar ist: dabei überraschen die andalusischen *coplas* mit ihrer Fremdartigkeit und dem Wunder, innerhalb von nur drei oder vier Versen die gesamte Vielschichtigkeit der menschlichen Gefühle zum Ausdruck bringen zu können. Die gemeinsame Grundlage, unabhängig davon, aus welchem Teil Andalusiens sie stammen, bestehen aus Liebe und Tod; in ihnen pulsiert eine Frage ohne Antwort. So wirft das Gedicht entweder ein tiefes emotionales Problem ohne mögliche Realität auf oder es löst alles mit dem Tod, der wiederum die Fragen aller Fragen darstellt ¹⁵⁴. Dabei entspricht die hohe Emotionalität, die kein Mittelmaß kennt, der Traurigkeit des andalusischen Volkes. Lorca weist auch darauf hin, dass die Reinheit des Ausdrucks der Lieder, die meistens aus anonymer Feder stammen, gerade in der grammatikalischen und rhythmischen Unperfektheit liegt, da sie der wirklichen Herzensstimmung folgen. Der *Cante jondo* zeichnet sich auch durch Pantheismus und Katharsis aus: repräsentative Motive sind die *noche estrellada* (sternenklare Nacht) und die mit menschlichen Wesenszügen personifizierte *pena* (Leid). Dabei trägt der Andalusier mit dem Vertrauen, angehört zu werden, seinen intimsten Schatz in die Natur: so werden die äußeren Elemente wie etwa *aire* (Luft), *tierra* (Erde), *mar* (Meer), *luna* (Mond), *romero* (Rosmarin), *violeta* (Veilchen) und *pájaro* (Vogel) um Rat gefragt und nehmen somit einen aktiven Teil der lyrischen Handlung ein. Vor allem der *viento* (Wind) wird oftmals materialisiert und erfüllt die

¹⁵³Die „siguyriya“ gitana beginnt mit einem schrecklichen Schrei. Ein Schrei, der die Landschaft in zwei gleiche Hemisphären teilt; danach hält die Stimme inne, um einer beeindruckenden und abgewägten Stille Raum zu gewähren. Ein Schweigen, in dem das Gesicht heiß wie eine glühende Lilie aufleuchtet, die ihre Stimme durch den Himmel hallen lässt. Danach beginnt die Melodie, wogend und unaufhaltsam (...) Ibid. S. 57

¹⁵⁴ García Lorca 1922, S. 46.

Funktion einer Figur, die in den letzten Gefühlsmomenten auftaucht, etwa als besorgter Gigant, der die Sterne nieder- und Galaxien auseinanderreißen kann¹⁵⁵. Auch das Motiv des Klagens bzw. Weinens (*llanto*) gehört zu den häufig wiederholten Motiven, was zur unwiderstehlichen Melancholie beiträgt. Diese in den *coplas* evozierte Gefühlskraft bewirkt eine tiefe Klage, die den Geist reinigt, und bezüglich der Sensibilität und Zartheit unvergleichbar ist.

Eine besondere Rolle kommt den *cantaores*, den Sängern, zu, die den *Cante jondo* überhaupt über Generationen weitergetragen haben. Das Vortragen kommt einem ernsten Ritus gleich, in dem die tiefe, nahezu religiöse Empfindung des Gesangs zum Ausdruck gebracht wird. Nicht zu vergessen ist auch sein Einfluss auf internationale Schulen, besonders zur Jahrhundertwende, wie etwa auf die russische und französische. Als Komponisten, dessen Werk die Präsenz des *Cante jondo* in besonderem Maße aufweist, nennt er u.a. Claude Debussy (1862-1914).

Lorcas poetischer Beitrag gehört zu den konstituierenden Elementen des „I Concurso de Cante Jondo“, der am 13. und 14. Juni 1922 in Granada stattfand. Die Organisation dieses Wettbewerbs durch zahlreiche Intellektuelle hatte die „recuperación del Cante jondo y la (...) fijación conceptual o definición precisa del género“¹⁵⁶ und die Promotion der lyrischen Tradition in allen gesellschaftlichen Klassen zum Ziel. Auch wenn den Organisatoren aufgrund ihrer strengen Definition und der Einteilung der Lieder im Wettbewerb ein gewisser Elitismus vorgeworfen werden kann und heute nicht mehr so streng zwischen *cante jondo* und Flamenco differenziert wird, so stellt dieses Ereignis einen Wendepunkt in der Geschichte des Flamencos dar. Bis dahin war der *cante jondo* den *tabernas* (Kneipen) vorenthalten und galt gemeinhin als „sündhaft und vergiftet“¹⁵⁷. Falla hatte das Aussterben dieses einmaligen Genres durch die Unterbrechung der Kontinuität der *cantaores* befürchtet. Durch den *Concurso* wurde der Grundstein für weitere gelegt, die heutzutage in verschiedenen Städten stattfinden.

Auf die Präsenz des *Cante jondo* in Olivers Lyrik, auf inhaltlicher Ebene etwa an zahlreichen Naturmotiven, der latenten Präsenz des Todes, und formal an Rhythmus und Ton der

¹⁵⁵ Ibid. S. 49.

¹⁵⁶ den „Aufschwung des Cante Jondo und die konzeptuelle Bestimmung oder präzise Definition des Genres“. Ramón María Serrera: „Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922“, Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, segunda época, vol. 38, Sevilla, 2010, S. 383.

¹⁵⁷ (...) pecaminoso y emponzoñado.“ Falla zitiert nach Ramón María Serrera 2010, S. 383

Gedichte erkennbar, haben wir bereits hingewiesen. Der hohe, im Gedicht „homenaje“ angedeutete Identifikationsgrad mit Lorca, ist, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, zudem mit der eigenen Familiengeschichte verbunden. Zudem kann sich Oliver aufgrund seines migratorischen Hintergrundes im Erlebnis des bei Lorca beschriebenen Schmerzes und Leidens auch mit den *gitanos* identifizieren. Auch Ruiz weist darauf hin:

El mundo flamenco se refleja en la poesía de Oliver en el léxico, de una manera especialmente intensa en el poemario trilingüe *Duende*, pero sobre todo en el ritmo y el tono. Oliver adopta un concepto tan propio del artista flamenco para explicar el momento artístico, creativo e inspirado, como es el duende. Elige asimismo para su poesía en muchas ocasiones el tono del cante jondo, que se hace más evidente en sus lecturas públicas de poemas. Asume así este tono como medio de expresión de la experiencia y el dolor, dotando de universalidad a ese sentimiento, ya que incrusta sus composiciones en una tradición que nace y se trasmite esencialmente como expresión del sufrimiento- en los palos más dramáticos- y de la vivencia de un pueblo gitano que se concibe así mismo en muchas ocasiones como extranjero en la tierra que habita. En este entorno también migratorio física y espiritualmente, el flamenco se torna única tierra de encuentro.¹⁵⁸

1.4.2. Im Spannungsfeld zwischen *El grito* und *El silencio*

Die Verbindung zu García Lorca und seine Bedeutung in Olivers Lyrik haben wir in den vorherigen Kapiteln herausgearbeitet. Einen weiteren Verbindungspunkt finden wir explizit im Kapitel „Dichtung und Nachhall. Eine Skizze ins Übersetzen“ in „Mein andalusisches Schwarzwalddorf“, wo uns Oliver am Entstehungsprozess seiner „Nachnachdichtung“ von Loras Gedichten „El grito“ und „El silencio“ teilhaben lässt. Hier wird sein Verständnis der Übersetzung deutlich, die Gründe, warum er gerade diese zwei Gedichte ins Deutsche holen wollte, und dass seine gesamte Dichtung im Spannungsfeld zwischen *el grito* und *el silencio* steht. Die Gedichte „El silencio“ und „El grito“ die beide aus Loras Gedichtband „El poema del cante jondo“ stammen, lässt Oliver zunächst in Originalsprache auf den Leser wirken. Blättern

¹⁵⁸ „Die Welt des Flamencos spiegelt sich in Olivers Lyrik im Wortschatz, besonders intensiv im dreisprachigen Gedichtband *Duende*, wider, vor allem aber in Rhythmus und Ton. Oliver nimmt ein ganz eigenes Konzept des Flamenco-Künstlers an, um den künstlerischen, kreativen und inspirierten Moment zu erklären, wie es der Duende ist. Ebenso wählt er für seine Poesie häufig den Ton des cante jondo, der in besonders in seinen Lesungen deutlich wird. Er übernimmt so diesen Ton als Ausdrucksmittel der Erfahrung und des Schmerzes, indem er diesem Gefühl eine Universalität verleiht, da er seine Dichtung in eine Tradition einbettet, die essentiell als Ausdruck des Leidens entsteht und weitervermittelt wird- in den dramatischsten *palos*- und der Erfahrung des Zigeunervolks, das gleichermaßen im Land, in dem sie leben, ebenso als Fremde empfunden werden. In diesem ebenfalls migratorischen Umfeld, sowohl physisch als auch geistlich, wird der Flamenco zum einzigen Ort der Zusammenkunft.“ Ruiz 2004, S. 595 ff.

wir um, so sehen wir ein Foto¹⁵⁹, das ein typisches andalusisches Häuschen mit einer kalkweißen, sonnenbeschienenen Fassade samt Tür zeigt; im Hintergrund sind Berge zu erahnen, womöglich die *Sierra Nevada* oder die *Sierra de Málaga*. Neben der Tür hat sich, fast unbemerkt, eine Katze mit Blick zum Betrachter eingeschlichen. Wer nicht durch Loras Zeilen in die andalusische Welt geholt wurde, befindet sich spätestens jetzt mitten im Bilde. Lesen wir weiter, ist es diesmal Oliver, der uns mit einem sehr prosanahen Gedicht ins Jahr 1934 holt, in dem er seine Vorstellung von einem Haus evoziert, „ein (...) wärmender H:ort, *Hogar*“¹⁶⁰. Weitere Schlüsselworte in Verbindung mit dem kleinen Häuschen, alle hervorgehoben in Kursiv, sind: *casita del campo* (kleines Häuschen auf dem Land), *patio* (Hof) bzw. *patio andaluz*, *casitas* (Häuschen), *ollas* (Töpfe), *mortero* (Mörser), *choza* und *cabaña* (Hütte) und *portal*. In diesem Haus wurden die Urgroßeltern, die Großeltern seines Vaters, eines Nachts von der Falange erschossen, die auf der Suche nach seinem Großonkel war. Oliver kann sich vorstellen, wie die Großeltern tot vor dem Haus liegen. Und genau hier ist es, wo er den *cante jondo*, den tiefen Schmerz des andalusischen Volkes in sich spürt:

Als Vater davon sprach, hörte ich
den *cante jondo* zum ersten Mal. (...)

Ich stelle mir vor Lorca, und wie er
sich das Gehörte verdichtete. Wie er
das Wort *grito* aus dem Verinnerten einbuchstabierte
und schaute. *Silencio* schaute. (...) ¹⁶¹

Im Erlebnis des *cante jondo* liegt, wie wir sehen, der hohe Identifikationsgrad mit Andalusien als seine eigene Herkunft sowie mit Lorca als Träger und Vermittler dieses Empfindens. Trotz dieser sehr persönlichen und tiefen Schritt- für Schritt-Annäherung ist sich Oliver der Schwierigkeit der Übersetzung dieser beiden Gedichte bewusst. Olivers Verständnis vom Übersetzen impliziert die Vermittlung kultureller Inhalte, bei dem ein zweites Original und damit auch immer etwas Neues entsteht:

Die steinrollende, WORTSTEIN rollende Aufgabe der Übersetzenden ist es, eine Nachvollziehbarkeit der Herkunft zu entwerfen. Das Wort und seine Verhältnis-se aus der Kultur der einen Sprache in die Kultur der anderen Sprache zu *sagen*. In der daraus entstehenden Spannung die Annäherung an den jeweiligen Ursprungstext zu gestalten, den es zum zweiten Mal herzuschöpfen gilt: Ein zweites Original. (...) Wenn es stimmt, dass das Geheimnis eines Gedichtes ausgespannt ist zwischen »Wort- und Nicht-Wort«, dann will

¹⁵⁹ Ibid. S. 42, aus dem Andalusien- Zyklus „muros blancos“ © Rainer Gollmer.

¹⁶⁰ Ibid. S. 43.

¹⁶¹ Oliver 2007, S. 49.

ich auch im Akt des Schreibens diese Spannung aufsuchen, von der Hilde Domin spricht. So über- setze ich. So werde ich übersetzt. Jedes *Über*-Setzen, jedes Aufbrechen und Ankommen, ist mir deshalb immer auch Neusprache (...).¹⁶²

Dabei sind es vor allem drei Schlüsselwörter, mit denen er sich besonders intensiv beschäftigt: *grito* und *silencio*, in dessen Spannungsfeld seine eigene Dichtung liegt, und dem Klageruf, Seufzer oder Schrei ¡Ay!:

„Wie sollte ich dieses ¡Ay! übersetzen. Wie diesen Urlaub des *cante jondo*, das leibschiere Gedächtnis der Zigeuner, das auch Lorca in sich trug, als er diese Verszeilen schrieb, ins Deutsche sagen? Melancholie, Tragik und Widerstand eines Lautes, um den nicht nur jeder weiß, wo er in Andalusien gesungen wird, sondern ihn auch dann hört, wenn er dieses Wort in einem Gedicht liest. Am besten wäre, so dachte ich das, Gedicht zu singen. Sang werden lassen und das Original bewahren. Vielleicht kann die deutsche Sprache, dieses ¡Ay! und die Gedichte Lorcas nur so erfahren. Im Lautvermächtnis einer jahrhundertealten Pilgerschaft des Wortes, in dem sich –kristallgesungen- die Leidensgeschichte eines ganzen Volkes bündelt und zur Komplizenschaft des Aufbegehrens wird.¹⁶³

Auf einer Lesereise des Goethe-Instituts in Finnland, „auf der Suche nach der Universalität der Stille“¹⁶⁴, fand sich schließlich eine Lösung. Dank der Unkenntnis der Landessprache, d.h. dank der von spanischen und deutschen Klängen und Rhythmen freien Umgebung, konnten die zwei sogenannten *Über*-setzungen der Lorca – Gedichte entstehen, die wir hier mit früheren Übersetzungen von Hugo Friedrich vergleichen können¹⁶⁵:

García Lorca (1921)	Friedrich (1956)	Oliver (2007)
<p>El grito</p> <p>La elipse de un grito va de monte en monte.</p> <p>Desde los olivos será un arco iris negro sobre la noche azul.</p> <p>¡Ay!</p> <p>Como un arco de viola, el grito ha hecho vibrar largas cuerdas del viento.</p> <p>¡Ay!</p>	<p>Der Schrei</p> <p>Die Ellipse eines Schreis geht von Berg zu Berg.</p> <p>Von den Oliven her wird er zum schwarzen Regenbogen über der blauen Nacht.</p> <p>Ay!</p> <p>Wie unter einem Geigenbogen beben unter dem Schrei die langen Saiten des Winds.</p> <p>Ay!</p>	<p>el grito</p> <p>ein schrei hallt fort von berg zu berg die not</p> <p>vom olivendunkel her wölbt ein schwarzer regenbogen die nacht ins blau</p> <p>¡Ay!</p> <p>wie der klang einer viole reißt er die saiten die der wind ihm spannt.</p> <p>¡Ay!</p>

¹⁶² Ibid. S. 53, 54.

¹⁶³ Ibid. S. 60, 61.

¹⁶⁴ Ibid. S. 61.

¹⁶⁵ Hugo Friedrich, S.168

(Las gentes de las cuevas asoman sus velones)	(Die Leute in den Höhlen halten ihre Ampeln hinaus)	(die in den höhlen hausen schütten licht vors aug)
¡Ay!	Ay!	¡Ay!

Auch Fassel weist darauf hin, dass Oliver das Gedicht mit dem Ziel der Annäherung an die spanische Lyrik im Vergleich zu Friedrichs Übersetzung viel näher an Lorcas ursprünglicher Stimmung ins Deutsche übertragen hat:

Neu an dieser Übertragung ist, dass die Stimmung des Originals wiedergegeben werden soll, seine kreative Einzigartigkeit. Dabei ergeben sich – anders als bei der wortgetreuen Prosafassung Friedrichs – neue Wendungen und Zusätze: in Strophe eins „die not“, die Ellipse des Schreis wird durch „klageruf“ ersetzt, die blaue Nacht wird „vermisst“, die Oliven werden zum „olivendunkel“ eingestimmt, der „bratschenbogen“ ist „sacht am laut“, die Saiten „verzittern“, und die Leute „schütten licht vors aug“. Damit ist eine Stimmungskulisse aufgebaut, die den Schwingungsbogen von García Lorca auf der Spur ist, ohne sich an dessen Wortlaut zu binden. Bei José Oliver geht es um ein Weiterdenken in einer anderen Sprache.¹⁶⁶

Das, was Fassel als Stimmungskulisse bezeichnet, entspringt laut Friedrich der Enthumanisierung in der modernen Dichtung, eine Tendenz zu Anfang des 20. Jahrhunderts. In der Tat ist in Lorcas Gedicht kein lyrisches Ich zu finden, die Ellipse ist „das anfängliche Subjekt des Vorgangs“, aus dem sich Raum, Berge, Olivenbäume und Nacht bilden. Auch die *gentes de las cuevas* sorgen nicht mehr für eine Vermenschlichung des Textes. Aus der Ferne auf die ratlosen Leute zurückblickend, stellt das Gedicht die zur Sprache gewordene Anonymität dar, die alles erreicht, aber keinen Ursprung hat¹⁶⁷. Auf diese Stimmung folgt „El silencio“, das die Unheimlichkeit in „El grito“ nicht etwa ablöst, sondern eine neue erzeugt. So wird das Schweigen „zur lautlosen Anwesenheit der Angst“¹⁶⁸:

García Lorca (1921)	Friedrich (1956)	Oliver (2007)
El silencio OYE, hijo mío, el silencio. Es un silencio ondulado, un silencio, donde resbalan valles y ecos y que inclina las frentes	Das Schweigen Hör, mein Sohn, auf das Schweigen. Es ist ein wogendes Schweigen, ein Schweigen, durch das Täler und Echos gleiten, und das die Stirnen	el silencio HORCH, mein sohn, die stille schweigt in wellen fort ein verinnern, plötzlich in der tal und echo fallen und die jedes aufbegehren

¹⁶⁶ Fassel, S. 215, 216.

¹⁶⁷ Friedrich, S.123.

¹⁶⁸ Ibid. S. 125.

hacia el suelo	zu Boden drückt.	zu boden stürzt
----------------	------------------	-----------------

Auch im Gedicht „El silencio“ folgt Oliver dem Prinzip des Weiterdenkens in der anderen Sprache. Wir finden hier einen der unübersetzbaren oliverschen Neologismen „verinnern“, eine Kombination aus „erinnern“ (*recordar*) und dem Präfix „ver-“, das einen Prozess bzw. das Ende eines Prozesses andeutet. Zudem wird die Stille personifiziert, sie „schweigt in Wellen fort“ (schweigen –*callar*). *Resbalar* hat Oliver in der eigentlichen Bedeutung von „abrutschen, ausgleiten“ übertragen, ein Bild, das beim Lesen des Originals von Lorca tatsächlich im Inneren entsteht, und das Friedrich anders gedeutet hatte. Auch die „frentes“ enthalten sowohl die körperliche Bedeutung von „Stirn“, „Fassade“ oder „Antlitz“, aber auch „Front“ im Krieg oder im Kampf, was Oliver als „aufbegehren“ gedeutet hat. „Inclinar“ in der Grundbedeutung von „beugen“ kommt bei Oliver mit dem Verb „stürzen“ viel stärker zum Ausdruck.

Interkulturalität kann also auch durch Übersetzung entstehen. In Fassels Sinne können wir also zusammenfassen, worin Olivers „Kulturenintegration“¹⁶⁹ besteht: im Weiterdenken in einer anderen Sprache, durch das Ermöglichen von gleichberechtigten Sprachformen durch die konsequente Kleinschreibung, die Erfassung der Sprachseele der spanischen Texte sowie die Hommage an die bzw. den Vorgänger.

1.4.3. Duende

„Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende.“
Manuel Torres¹⁷⁰

Von großer Bedeutung und essentiell für den künstlerischen Ausdruck ist im Spanischen der *Duende*, dem wir aufgrund seiner Präsenz im *cante jondo* sowie im Werk José F.A. Olivers ebenfalls ein Kapitel widmen möchten. Hier ist es wiederum Federico García Lorca, der sich besonders intensiv mit dem Phänomen des *Duende* auseinandergesetzt hat; darum bedienen wir uns eines seiner herausragenden Vorträge, „Teoría y juego del duende“ aus dem Jahre 1930¹⁷¹.

¹⁶⁹ Fassel, S. 201.

¹⁷⁰ „Alles, was schwarze Töne hat, hat *Duende*.“ Manuel Torres zitiert nach García Lorca, *Obras completas*, S.110

¹⁷¹ Der deutsche Titel lautet „Theorie und Spiel des Dämons“; allerdings handelt es sich, nach dem Inhalt des Vortrages zu urteilen, hierbei um eine äußerst unglückliche Übersetzung, da „duende“ nicht mit „demonio“ gleichzusetzen ist.

Hier veranschaulicht Lorca die Präsenz des *Duende*, „espíritu culto de la dolorida España“¹⁷² mit mehreren Beispielen, wie im alltäglichen Sprachgebrauch: „esto tiene mucho duende“¹⁷³. Goethe hatte die Virtuosität des italienischen Violinisten Paganini mit den Worten „Mysteriöse Kraft, die jeder spürt und die kein Philosoph zu erklären vermag“ beschrieben. Der *Duende*, das Wesentliche in der Kunst, ist also „eine Kraft, kein Verfahren, ein Kampf, kein Denken, d.h. keine Frage technischen Wissens sondern ein wahrhaftig lebendiger Stil, den man im Blut hat; aus einer uralten Kultur sowie aus der Schöpfung im Akt selbst, der die Seele eines ganzen Landes in sich trägt“¹⁷⁴. Der *Duende* sei dabei nicht mit dem theologischen Dämon nach Luther oder mit dem katholischen Teufel zu verwechseln; vielmehr stamme er vom sokratischen Konzept des „fröhlichen Dämons“ sowie vom „melancholischen Dämönchen“ bei Descartes. Ebenso erklärt Lorca den Gegensatz des *Duende* zu Muse und Engel: letztere erreichen den Menschen von außen, wodurch er selbst keine Kraft aufwenden muss. Durch Engel kommt Inspiration, und die Muse erweckt den Intellekt, der oftmals sogar als Feind der Poesie bezeichnet werden kann, da er zu sehr imitiert und den Dichter abheben lässt. Den *Duende* hingegen „muss man in den letzten Kammern des Blutes“ erwecken, und um ihn zu suchen gibt es „weder Landkarte noch Übungen“¹⁷⁵. Er bricht mit allen erlernten Formen, er erschöpft, denn das „Blut brennt“. Besonders im *Cante jondo* kommt dies zum Ausdruck: die großen Künstler in Südspanien wissen, dass ohne *Duende* keine Emotion möglich ist; denn weder mit Technik noch mit Perfektheit erreicht man sein Publikum. Hierzu erzählt Lorca die Geschichte von Pastora Pavón (1890-1969), bekannt als Niña de las Peines, die in Cádiz die Zuschauer in einer *tabernilla* zunächst mit ihrer Stimmtechnik alleine nicht begeistern konnte. Nach der Stille und einem sarkastischen Kommentar aus dem Publikum jedoch wurde der *Duende* in ihr erweckt und es geschah Folgendes:

Entonces la Niña de las Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, con aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero...con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apelonados ante la imagen de Santa Bárbara. La Niña de las Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de

¹⁷² mit der kultivierten Seele des schmerzführenden Spaniens

¹⁷³ „tener mucho duende“ entspricht etwa dem Ausdruck „das gewisse Etwas haben“

¹⁷⁴ Lorca 1930, S. 110.

¹⁷⁵ Ibid. S. 111,112.

formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.¹⁷⁶

Mit der Ankunft des *Duendes* geht ein radikaler Bruch mit allen alten Formen einher; es ist ein Gefühl von etwas Frischem, bisher Ungekanntem, einem Wunder, das einen nahezu religiösen Enthusiasmus auslöst. Rufe wie „Alá, Alá“ im Arabischen und „¡Viva Diós!“ im Spanischen ertönen zu seiner Begrüßung.

Laut Lorca sind alle Künste Duende-geeignet, insbesondere jedoch Musik, Tanz und die gesprochene Poesie, da sie einen lebendigen Körper zur Interpretation benötigen und da es sich um Formen handelt, die ständig neu entstehen und sterben. Im Gegensatz zum größtenteils von der Muse bestimmten Deutschland und vom Engel bestimmten Italien wird Spanien vom Duende beherrscht. Dies liegt an der stetigen Präsenz des Todes, denn während der Tod überall als Ende perzipiert wird, so ist es in García Lorcás Heimat genau das Gegenteil. Als einziges Land, das dieser Tradition ebenso verbunden ist, nennt er Mexiko. Vielerlei Motive in der Poesie, wie etwa der Mond, enthalten „winzige Gewürze des Todes, Andeutungen und Stimmen, spürbar für einen wachen Geist“, durch die das Bewusstsein über die Vergänglichkeit des Lebens erhalten bleibt. Dafür bietet die spanische Literatur zahlreiche Beispiele, wie etwa *El lamento de Pleberio* (Pleberios Klage)¹⁷⁷, sowie die spanischen Balladen (im Vergleich zu den europäischen). Andere Beispiele sind Werke der Lyriker Garcilaso und Góngora, sowie des Mystikers San Juan de la Cruz, des Konzeptisten Quevedos und des berühmten Cervantes. Die Gegenwart des Todes ist

¹⁷⁶ „Dann sprang Niña de las Peines auf wie eine Verrückte, bebend wie ein mittelalterliches Klageweib, und stürzte in einem Zuge ein großes Glas feurigen *cazalla* (Schnaps) hinunter und begann zu singen, ohne Stimme, Atem, Farbe, mit einer brennenden Kehle, aber...mit Duende. Sie hatte es geschafft, das gesamte Gerüst des Liedes zu zerstören, um einem wütenden und glühenden Duende, gleich einem Sandsturm, Platz zu machen, der die Zuhörer dazu brachte, sich fast im selben Rhythmus die Kleidung vom Leib zu reißen wie die antillischen Schwarzen in ihrem Ritus, die sich vor dem Bildnis der St. Barbara zusammendrängen. Niña de las Peines musste ihre Stimme zerreißen, weil sie wusste, dass ausgewählte Zuhörer vor ihr saßen, die keine Form sehen wollten, sondern das Mark der Formen, pure Musik, gerade noch knapp genug, um sich in der Luft halten zu können. Sie musste sich ihrer Technik und Sicherheit berauben; das heißt, sie musste sich von ihrer Muse befreien und völlig auf sich alleine gestellt sein, damit ihr Duende kommen konnte und ruhen konnte, mit aller Kraft, unerbittlich zu kämpfen. Und wie sie sang! Ihre Stimme spielte nicht mehr, ihre Stimme war ein Strom aus Blut, das ihres Schmerzes und Authentizität würdig war, öffnete sich wie eine Hand mit zehn Fingern wie in ans Kreuz genagelte Füße, jedoch sturmerfüllt, wie ein Christus bei Juan de Juni.“ García Lorca, „Teoría y juego del Duende“, *Obras completas*, S.113

¹⁷⁷ Pleberio ist eine der Hauptfiguren in der „Celestina“ aus dem Jahre 1499. Nach dem Selbstmord seiner einzigen Tochter Melibea bringt Pleberio seinen Schmerz in einem von Verzweiflung und tiefem Misstrauen in das Glück, die Liebe und das Leben geprägten Monolog zum Ausdruck. In seiner Klage, die von einem herausragenden stilistischen und rhetorischen Reichtum zeugt, tauchen verschiedene Naturmotive auf, um seine verzweifelte Vision vom Leben zu untermalen.

auch in religiösen kulturellen Traditionen in jeder spanischen Region zu beobachten, wie etwa in den *romerías* (Prozessionen) und besonders im Stierkampf, „ein allseits bekannter Triumph des spanischen Todes“¹⁷⁸. Da die Ankunft des *Duendes* eng an die Möglichkeit des Todes gebunden ist, verfügt Spanien als Land, in dem der Tod ein nationales Spektakel ist, über eine besondere Neigung zum *Duende*.

José F.A. Oliver hat seine dreisprachige Ballade „Duende. Meine Ballade in drei Versionen“ seinem Vater Francisco Agüero González gewidmet, der 1995 bei einem Heimaturlaub in Málaga plötzlich verstorben war. Sie ist eine Hommage an die Kulturregionen, mit denen er aufgewachsen ist sowie an die „erste Gastarbeitergeneration, die Migration der Gastarbeiter.“¹⁷⁹ Die Ballade, bestehend aus 21 unterschiedlich langen Strophen, ist eine Reise durch das Kalenderjahr mit den Erinnerungen eines lyrischen Ichs an die Kindheit in der ländlichen Umgebung des Schwarzwaldes. Die Bezeichnung „Ballade“ ist inhaltlich aufgrund der Verflechtung von persönlichem und historischem stimmig, aber auch aufgrund der Klangfarbe sowie Bildlichkeit des Textes, durch Lautmalereien (wie etwa aufeinanderfolgende Diphtonge, Alliterationen, Assonanzen und Synästhesien) entspricht sie der Musikalität der spanischen Ballade¹⁸⁰.

Olivers Ballade beginnt mit der Anrufung des *Duende* in der ersten Strophe:

Deutsch	Spanisch	Allemanisch
Duende, Ich rufe dich November In diesen Breitengraden Einsamkeit Und gleichzeitig Zauber gegen die Kälte	Duende, Te nombro Noviembre En esta latitud de soledad Y al mismo tiempo Magia contra el frío	Duende, Ich heiß de November zum Gschläch On dem gottverlossene Loche Norde Un glichzittig Zeiche gege s Friere

Das lyrische Ich bezeichnet den *Duende* als November, ein in den nördlichen Breitengraden ein sehr kalter Monat, worin eine gewisse Melancholie mitschwingt. Woher wissen wir, dass die nördlichen Breitengrade gemeint sind und nicht etwa der fruchtbare November im subtropisch-

¹⁷⁸ In diesem Spektakel, das eine längere Tradition, v.a. in Spanien, aufweist besteht der Zweck darin, einen speziell dazu ausgebildeten Stier so herauszufordern, dass er seine Fähigkeiten unter Beweis stellt und ihn zu töten.

¹⁷⁹ Hannelore van Ryneveld: Im Gespräch mit José F.A. Oliver- „viel stimmig und meersprachig“. Acta Germanica (36), 2008, S. 12.

¹⁸⁰ Van Rynefeld 2004, S. 129.

mediterranen Málaga? Wir können es durch „diesen“ bzw. „esta“ nur erahnen, andererseits hilft uns ein Blick in die alemannische Version: „On dem gottverlossene Loche Norde“, auf Hochdeutsch dementsprechend „im gottverlassenen (Loch) Norden“. Erinnern wir uns an Lorcas Charakterisierung, so trifft die Möglichkeit zur Ankunft des *Duende* zu: Das Auf-sich-allein-gestellt-sein und auch die Nähe des Todes bzw. das Sterben, wenn auch im übertragenen Sinne, man denke dabei an die eher triste Landschaft mit dem kalten, kahlen Grau der Bäume. Der November erhält somit etwas „Dämonisches“ und Mächtiges und wird personifiziert. Der *Duende* wird dann aber als „gleichzeitig Zauber gegen die Kälte“ angerufen bzw. bezeichnet. Die Kälte muss sich dabei nicht nur auf die geographische Temperatur beziehen. Die Präsenz magischer Kräfte gehört zwar zu den balladentypischen Eigenschaften, im Gegensatz zur traditionellen Perzeption als „schicksalhafte Macht“, die dem Menschen gegenübersteht¹⁸¹, wird sie hier jedoch nicht passiv toleriert oder angenommen, sondern bewusst herbeigerufen oder zumindest benannt, denn das lyrische Ich steht bewusst im Dialog mit dem *Duende*.

Deutsch	Spanisch ¹⁸²
<p>Sang der Ackerfurchen ins Meer Ist landstreichendes Schleierweiß der Mondin Ausgespannt die Silberstille Zwischen Fenstersturz und Laken</p> <p>Ist Erinnerung das Muttermal Bald Andalusien überall Ein Schwarzwalddorf verzürnt Aus dem Tau ein Grün zu tasten Wo ich Durst nach Haut berühre Unterm Federflaum der Farne</p> <p>Ist geheimnisvoller Augenwurf des Kindes Silbenuhr des Kuckucksschreies Die Geborgenheiten wildern läßt</p> <p>Ist freiheitsstreuendes Exil November Trägt Albacete Bundschuh Babel Mein Ay! das sich erfüllt im Duende</p>	<p>El Cante de los surcos hacia el mar Es el albo velo vagabundo de la luna El silencio de plata desparramado Entre sábanas y alfeizar</p> <p>Recuerdo son los lunares Andalucía por doquier Aldea selvinegra henchida en ira Es palpar un verde del rocío Donde toco sed de piel En el plumón del helecho</p> <p>Es arcana mirada del niño Reloj silábico del grito del cuco Que hace del lar un cazador furtivo</p> <p>Es calle y libertad en el noviembre exilio Calza Albacete Bundschuh Babel Mi ¡Ay! que en Duende se cumple</p>

¹⁸¹ „Typisch ist die Betonung des Irrationalen (magische Natur, Geister, Dämonen, wiederkehrende Tote), das dem Menschen als schicksalhafte Macht gegenübersteht. Diesem „nordischen“ Balladentypus mit Wurzeln in England, Skandinavien und Deutschland steht der romanische, aus Spanien stammende Typus gegenüber, der in heiterem Ton meist historisch-ritterliche oder burleske Motive behandelt.“ Harenberg: Literaturlexikon, Harenberg Lexikonverlag, Brepols, Turnhout, 2001, S. 1141.

¹⁸² Aus Platzgründen werden wir nur mit zwei Versionen fortfahren.

Der erste Vers dieser Strophen kann als Titel gesehen werden, „Sang“ (Cante) am Versanfang kann jedoch genauso auch in jedem weiteren Vers eingesetzt werden¹⁸³ Den Motiven (Ackerfurchen- Meer, landstreichend, ausgespannt) nach deutet alles auf eine Bewegung hin, auf eine Reise ins Innere bzw. in die Erinnerung: die Form der Ackerfurchen lässt sich mit den Wellen des Meeres in Verbindung bringen, zumal es in der spanischen Version noch richtungweisender klingt mit „hacia el mar“- in Richtung des Meeres, dh. die innere Reise führt wohl vom Land zum Meer hin. Selbst das Licht des Mondes ist „landstreichend“ (vagabundo), d.h. ruht nicht statisch über dem Land. Gleichzeitig kann mit den Motiven Schleier(weiß), Silberstille, Fenstersturz¹⁸⁴ und Laken eine Art Traum und Reise ins Innere assoziiert werden; nicht zuletzt steht „Mond“ generell für das Unterbewusste. Die Feminisierung des Mondes im Deutschen findet nicht nur auf der grammatikalischen Ebene statt, er wird dadurch zusätzlich personifiziert; „Mondin“ wirkt wärmer, emotionaler, und im Wort „Schleierweiß“ schwingt auch die Assoziation „Braut“ mit.

Die Reise ins Innere setzt sich fort in Form von Erinnerung, wie in den folgenden Versen zu sehen ist: Die Anrufung des Duendes bringt Andalusien in die Breitengrade des Nordens, es ist überall. Die Erinnerung gehört, wie auch ein Muttermal ein fester Bestandteil des Körpers ist, zum Leben im Norden. Das Schwarzwalddorf wird personifiziert durch das Partizip „verzürnt“, wir erfahren allerdings nicht, wodurch. Damit kann im weitesten Sinne die Reaktion kleiner Gemeinden auf die Arbeitsmigration aus dem Süden Europas in Verbindung gebracht werden. Vielleicht ist es aber auch eine Anspielung auf die Fasnacht. Die Narrenzeit beginnt im November (11.11. um 11 Uhr), und das im Februar abgehaltene Fest, bei dem das ganze Dorf in Hexen, Teufels- und Monsterkostümen auf den Straßen Krach macht, soll den Winter vertreiben. Vielleicht wird der Duende dabei zu Hilfe gerufen. Interessant ist auch die Präsenz des Grüns, wie etwa in den Farnen. Grün ist nicht nur die Farbe Andalusiens, sie ist ebenso die Farbe des Schwarzwaldes. Hier erscheint auch das lyrische Ich wieder. Die Synästhesie in der zweiten Strophe, der „Durst nach Haut“ könnte ein Bedarf nach Nähe bedeuten, der jedoch nur auf subtile Weise zu spüren ist, was uns wiederum der letzte Vers verrät. Farn steht allgemein für ein

¹⁸³ Vgl. Van Rynefeld 2004, S. 132.

¹⁸⁴ Zu beachten sei auch die Verwendung von „Sturz“ (Spanisch dintel), eine für Fachwerkhäuser gängige, d.h. schwarzwaldspezifische Bezeichnung.

Geheimnis; man beachte hier auch die Häufung des Frikativs F, wodurch eine Windmetaphorik entsteht.

In der nächsten Strophe steigert sich die geheimnisvolle Stimmung. Im spanischen Text steht für Geborgenheiten „lar“, Heim. Die anfängliche „Silberstille“ und Ruhe wurde wie durch Zauberhand aufgewirbelt, wohl spielt hier die Sehnsucht eine große Rolle, was auch den Durst nach Haut in der vorherigen Strophe erklärt. Der geheimnisvolle Augenwurf des Kindes könnte auf Kindheitserinnerungen hinweisen. Dann die Silbenuhr des Kuckucksschreis. Müsste es nicht Silbenschrei und Kuckucksuhr¹⁸⁵ heißen? Die Silbenuhr lässt sich in Verbindung mit der schöpferischen Kraft bringen. Sie tickt regelmäßig und produziert nicht etwa Schläge im Uhrwerk, das Tick-Tack der inneren Uhr des Schreibens besteht vielmehr aus Silben. Hier entsteht etwas aus dem inneren Aufgewühlt- Sein, hier entsteht Poesie. Man bedenke auch, dass der Kuckuck ein Zugvogel ist, d.h. die Wintermonate im Süden verbringt, was wiederum mit Migration in Verbindung gebracht werden kann. Als sogenannte „Immigranten“ können wir unsere ursprüngliche Heimat –wenn überhaupt– manchmal nur einmal im Jahr besuchen.

Was außerhalb der Heimat passiert, wird in der fünften Strophe evoziert: Im besagten Exil verschafft sich das Innere Raum. Der symbolische Schuh als Mittel der Reise trägt Albacete, Bundschuh und Babel in sich. Man beachte dabei die plosive Konsonantenhäufung (b) im Vers. Albacete ist eine spanische Stadt in der Region Castilla y la Mancha, die zwar relativ südlich liegt, auf einer Reise nach Andalusien eventuell aber als Zwischenstation gesehen werden kann. Historisch gesehen, spielte diese Stadt im spanischen Bürgerkrieg eine wichtige Rolle, da sich dort das Hauptquartier der Internationalen Brigaden befand, die die Republikaner gegen die Anhänger Francos unterstützten. Die Erwähnung von Albacete ist im Zusammenhang mit Bundschuh äußerst interessant: Man denke da an die sogenannte Bundschuh-Bewegung im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert in Südwestdeutschland, ein Bauernaufstand, der ebenso zu den deutschen Bauernkriegen (Guerra de los campesinos alemanes) führte, in denen grundlegende Menschenrechte gefordert wurden. Vermutlich steht das Wort für eine innere Revolution, die heftig, aber auf subtile Weise vor sich geht, denn die Anreihung der drei Schlagwörter Albacete, Bundschuh und Babel ist nicht sofort ergründbar. Mit dem letzten Wort kann die biblische Geschichte vom Turmbau zu Babel assoziiert werden, ein Versuch, die Entstehung der weltweit verschiedenen Sprachen zu erklären: Das Unterfangen der Menschen,

¹⁸⁵ Eine typische Schwarzwälder Standuhr mit ländlichen Motiven.

einen Turm zu ihrem Gott zu bauen, d.h. über ihre Grenzen hinauszugehen, endet mit der Strafe, die ursprünglich gemeinsame Sprache zu verlieren und nun mit verschiedenen Sprachen konfrontiert sein zu müssen; ein Thema, das wiederum zur Ballade des Duende passt. Wir sehen hier, welche Assoziationen mit der bloßen Erwähnung der drei nebeneinander gestellten Stichwörter entstehen können und somit, welche Dimensionen in einem einzigen Vers erreicht werden können: das Gefühl, sich in einer anderen Umgebung fremd zu fühlen, was uns das Wort „Exil“ suggeriert, kann nicht überwunden werden. Die Seele schweift ab in Erinnerungen und Sehnsucht (freiheitsstreuend), im „Schuh“ der Freiheit steckt auch der Kampf gegen ein System ohne Freiheit wie etwa die Franco-Diktatur (Albacete), eine niedergeschlagene Revolution (Bundschuh) und die Konfrontation mit verschiedenen Sprachen, evtl. sogar einer Sprachlosigkeit (Babel), so als ob das lyrische Ich schon vorausahnen könnte, dass es sich dabei um einen nicht endenden Prozess handelt, evoziert durch einen tiefen Seufzer: das „¡Ay!, das sich erfüllt im Duende“. Im Ausruf ¡Ay! schmelzen alle vorherigen Verse zusammen, denn er enthält eine breite Palette von Emotionen, die schwer in einen einzigen Begriff zu fassen sind. Meist mit einem tiefen Seufzer verbunden, variiert er abhängig vom Kontext; im Allgemeinen angewendet verstärkt das „¡Ay!“ eine Aussage, indem es ihr eine äußerst emphatische Note verleiht. Dieser schmerz- und sehnsuchterfüllte Ausruf ist in zahlreichen Gedichten, Balladen, und im Alltag üblich, und, wie wir wissen, ganz besonders im *Cante jondo*. Und hier wiederum besteht die Verbindung zum *Duende*, wie sie uns Lorca in seinem Vortrag dargestellt hat.

Nicht zu vergessen ist das Element im Tanz, das auch im weiteren Verlauf der Ballade zum Ausdruck kommen wird. Dies geschieht nicht nur im Bereich der Thematik, dh. der unterschiedlichen Feste und Höhepunkte durch das Jahr hindurch wie etwa die Fasnacht, sondern auch in der Lexik, bei den verschiedenen Flamenco-Palos, die allesamt eine unterschiedliche Bedeutung haben: *Seguiriya (siguiriya)*, *Fandango*, *Martinete*, *Pasodoble* und die *Villancicos* und *Nanas*, um nur einige Beispiele zu nennen. Da wir uns im Rahmen dieser Arbeit leider nicht tiefgehender mit ihnen beschäftigen können, sei zumindest erwähnt, dass sie in der andalusischen Kultur fortwährend präsent sind, und das gerade im Tanz die Verbindung zum *Duende* aufgebaut werden kann. Damit und auch mit ihrem melancholischen und tiefen Ton, bleibt die „Ballade vom Duende“ dieser magischen Kraft verbunden, von der García Lorca spricht.

2. Form

2.1. Graphischer Aufbau und Struktur – Mehrdeutigkeit und Beweglichkeit

„Ein Gedicht muss man sich anschauen wie ein Bild.
José F.A. Oliver¹⁸⁶

Der graphische und strukturelle Aufbau der Gedichte ist bezüglich der Interkulturalität von großer Bedeutung. Wie wir bereits in der Werkübersicht festgestellt haben, ist die weitgehend konsequente, von der Standardorthographie der deutschen Sprache abweichende Kleinschreibung im größten Teil der Lyrik auffallend. Einerseits kann dies als ein bewusster Bruch mit der deutschen Standardrechtschreibung gedeutet werden; die Tendenz der Kleinschreibung ist allerdings in der zeitgenössischen deutschsprachigen Lyrik spätestens seit der konkreten Poesie zu beobachten. Viel bedeutender ist die dadurch erzielte Mehrdeutigkeit sowohl innerhalb als auch über die deutsche Sprache hinaus und damit die Möglichkeit, die Sprache zu erweitern. Auch Fassel weist auf die erhöhte Wandelbarkeit und Beweglichkeit des Textes hin¹⁸⁷. Mit der Kleinschreibung der deutschen Sprache, die allein im Bereich der Wortbildung ein hohes Maß an Flexibilität aufweist, wird die Kombination mit anderen Sprachen begünstigt. In der gegenwärtigen Etappe, d.h. ab „nachtrandspuren“, werden, wie bereits in Kapitel II erwähnt, auch anderweitig vereinzelte Großbuchstaben in den Text einmontiert, sowie Zahlen und &-Zeichen, die Fassel als Orientierungsverweise bezeichnet. Diese Art des graphischen Aufbaus, in denen Wort- und Zahlenbilder entstehen, kann als Symbiose von Sichtbarem und Lesbarem gesehen werden. Somit wird also nicht nur ein sprachübergreifender Text geschaffen sondern auch ein interdisziplinärer zwischen Wort und Bild, und nicht zuletzt auch mit Musik, wenn man die Rhythmisierung der Verse bedenkt, was gerade bei Lesungen der Gedichte hörbar ist. Oliver selbst spricht dabei vom Stolpern. Die Unterbrechung des Leseflusses wird bewusst gesetzt, damit der Leser genau hinsieht und vor allem zuhört. Sehr wichtig dabei sind auch die Lesart des Textes und die Klangkomponente. Oliver weist darauf hin, dass er deshalb bei einer Lesung ein Gedicht absichtlich mehrmals liest.

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

¹⁸⁶ Ibid., S. 7

¹⁸⁷ Fassel, S. 214

bestimmten Kategorien zu denken. (...) Bei Lesungen, lese ich [das Gedicht „notat an einem 12. august“] 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. (...) 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 lesen¹⁸⁸.

Was die strukturelle Ebene betrifft, so weist Fassel auf den einmaligen Aufbau sowie die einzigartige Anordnung der Verse hin. Durch unterschiedliche Einzüge und Verslänge entsteht eine bewegliche Ordnung, die jeden Text zu einem unverwechselbaren Bild machen. Die gezielt gesetzten Enjambements verstärken die Ruhelosigkeit der Verse, was wiederum dem häufigen Thema und Motiv der Reise sowie dem zentralen Anliegen der Spracharbeit entspricht. Durch die Montage von Sprachfragmenten und Rückgriffen soll bewusst eine Brücke geschlagen werden zwischen Menschen, Erlebnissen, Kulturen und Sprachen¹⁸⁹. Wie auch anhand der Motive der verschiedenen Reiseländer sowie an der Verwendung mehrsprachlicher Elemente erkennbar ist, sei betont, dass dies nicht nur auf die hispanische Kultur und die spanische Sprache beschränkt ist, auch wenn letztere einen bedeutenden Teil davon ausmacht, wie wir bereits in der Werkübersicht festgestellt haben.

2.2. Sprache und Sprachwahl

Auch wenn Olivers Gedichte einen hohen Anteil an mehrsprachlichen Elementen aufweisen, ist die Ausgangssprache der Gedichte hauptsächlich Deutsch. Woran das liegt, konnten wir bereits im ersten Abschnitt dieses Kapitels erahnen. Oliver beschreibt die Gründe für seine Sprachentscheidung in einem deutschsprachigen Interview folgendermaßen:

Ohne Sprache hätte ich keine Identität. (...) 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. (José F.A. Oliver)¹⁹⁰

In einem Interview mit der spanischen Tageszeitung El País spricht er das genannte poetische Potential der deutschen Sprache aufgrund ihrer Zerbrechlichkeit ebenso an und erweitert es durch einen weiteren Gedanken:

¹⁸⁸ José F.A. Oliver zitiert nach Hannelore van Rynefeld: Im Gespräch mit José F.A. Oliver- „viel stimmig und mehrsprachig“. Acta Germanica (36), S. 119-140

¹⁸⁹ Ibid. S. 218.

¹⁹⁰ Ibid.

Escribo en español cuando estoy en un país donde se hable la lengua de mis padres, pero prefiero el alemán por su incomparable fragilidad poética y la cicatrizada ternura que revela su profundidad. Toda poesía late en él. Encima (o debajo) de esta lengua encuentro aquella fuerza creadora que es un porvenir: la de construir palabras nuevas que apuntan (a) la paralelidad de nuestro tiempo. La lengua alemana une la poesía con la racionalidad filosófica. Es penoso que durante muchos años se haya menospreciado su energía poética. (José F.A. Oliver)¹⁹¹

Wie wir sehen, ist die Entscheidung, auf Deutsch zu schreiben, einerseits mit der Identität verbunden sowie mit der Intention, eine neue poetische Sprache zu schaffen und damit auch die Parallelität unserer Zeit festzuhalten, was er im Interview mit einem Wortspiel unterstreicht: zwischen *apuntar*, also skizzieren, niederschreiben, zum Vorschein kommen (um nur einige Bedeutungen aufzuzählen) und *apuntar a*, das mit Präposition die Bedeutung „zielen auf“ erhält.

In diesem Zusammenhang interessiert uns, auf welche Weise anderssprachige Elemente mit in den Text eingearbeitet wurden. So finden sich folgende verschiedene Möglichkeiten, zu denen wir jeweils ein Beispiel nennen möchten: Deutschsprachige Gedichte mit Versen in spanischer Sprache, Spanische Verse mit deutschen Konzepten, Verwendung spanischer Konzepte im Deutschen, Einflechten von Dialekt und Einflechten anderer Sprachen.

2.2.1 Deutschsprachige Gedichte mit Versen in spanischer Sprache

Eine große Anzahl von Gedichten enthalten spanische Verse; ob in Form von Zitaten, Namen, Anspielungen oder eigens konzipierten Versen, bedeutet dies für den deutschen Leser meistens ein Bruch mit der Erwartung, denn er wird in ein für ihn fremdes Klanguniversum geführt und die Stimmung im Gedicht verändert sich. Man denke da insbesondere an die Lesungen, in denen die phonetischen Unterschiede, wie etwa das spanische, „gerollte“ [r] und das [R] bzw. [ʀ] im Deutschen, noch viel deutlicher zum Ausdruck kommen.

¹⁹¹ „Ich schreibe auf Spanisch, wenn ich in einem Land bin, in der die Sprache meiner Eltern gesprochen wird, aber ich bevorzuge Deutsch aufgrund seiner unvergleichbaren poetischen Zerbrechlichkeit und der narbigen Zartheit, die seine Tiefe offenbart. Die ganze Lyrik pulsiert in ihm. Über (oder unter) dieser Sprache finde ich diese kreative Kraft, die Zukunft ist: neue Wörter zu konstruieren, die die Parallelität unserer Zeit skizziert (auf sie zeigt). Die deutsche Sprache vereint die Poesie mit der philosophischen Rationalität. Leider wurde ihre poetische Energie viele Jahre unterschätzt/geringschätzt.“ Vgl. Ciro Krauthausen: „Alemania es un poeta turco, griego o español“, El País, Babelia, 09.11.2002, auf José F.A.Olivers Webblog einzusehen: <http://hablemos.twoday.net/topics/gespräche+und+interviews/> (Zugriff: 01.09.2013).

Ein Beispiel, in dem wir sowohl spanische als auch deutsche Verse in konsekutiver Form vorfinden, dh. wo die spanischen Verse nicht etwa im nächsten Vers oder in einer anderen Strophe mit der deutschen Entsprechung fortgeführt werden, sei das folgende Gedicht¹⁹²:

dichtung

la soledad
viste de rojo
ésta noche
lleva una mochila
una botella
de vino tinto y
dos sonrisas extrañas
divididas
como el mundo

4 Halbe bier und
einen fetzen
zeitungs-
notizen
dazu 3 spiegeleier
und ein paar gedanken
Octavio Paz

frieden heißt
auf spanisch
paz

In der ersten Strophe wird die *soledad* (Einsamkeit) personifiziert: sie „trägt rot“, „einen Rucksack“, „eine Flasche/ Rotwein“ und „zwei seltsame Lächeln“, „(zwei)geteilt/ wie die Welt“. Die (Zwei)teilung der Welten wird schon mit „dos“ (zwei) mit „divididas“ angedeutet, vollzieht sich dann vollends in der zweiten Strophe, allein schon mit dem Sprachwechsel ins Deutsche, aber auch durch das eher typisch deutsche Ambiente: nicht mehr *vino tinto* (Rotwein) sondern Bier und Spiegeleier. *Soledad* kann, vor allem im Zusammenhang mit der Erwähnung des mexikanischen Schriftstellers und Diplomaten Octavio Paz (1914-1998) auch eine Anspielung auf dessen philosophischen Essayband „El laberinto de la soledad“ aus dem Jahre 1950 sein, in dem sich Paz mit der mexikanischen Identität im Hinblick auf die Geschichte, Mentalität und Bräuche beschäftigt.

¹⁹² Oliver 1991a, S. 69.

In der dritten Strophe vereinigen sich die Sprachen, bzw. hier wird etwas erklärt: „frieden heißt/ auf spanisch/paz“. Der Name des mexikanischen Autors steht hier für das Wort „Frieden“.

2.2.2. Spanische Verse mit deutschen Konzepten

In der Ballade „Duende“ finden sich zahlreiche Beispiele, in denen deutsche Konzepte in der Originalsprache erhalten bleiben. In der vorletzten Strophe besagter Ballade werden verschiedene Feste durch das Jahr hindurch evoziert, wie etwa Allerheiligen, das in Spanien verglichen mit der deutschen Tradition noch viel bedeutender ist. Ebenso wird das Weihnachtsfest zum Jahresende evoziert. Anhand der Motive wird deutlich, dass es sich dabei um ein interkulturelles Weihnachten handelt, denn zusammen mit den universellen Weihnachtsmotiven wie Krippe, Schafe und Pastoren finden wir auch traditionelle spanische wie etwa *borrachuelos*, eine für Málaga typische Süßigkeit oder etwa *callos* (ein Gericht aus Innereien). Die spanischen Weihnachtslieder, *villancicos*, werden zusammen mit den für das weihnachtliche Nordeuropa typischen Lebkuchenplätzchen, die dem spanischen *pan de gengibre* ähneln, und *nanas*, Wiegenlieder, zusammen mit *Spekulatius*, ein anderes typisches Weihnachtsgebäck mit Gewürzen:

Eranse a veces los cumpleaños
Santos verbenas vacaciones el aullido del tránsito
Adornos de Navidad y ventisca
Borrachuelos callos estrellas titilantes
Y el chocolate caliente
El Niño el otro
El pesebre ovejas la bondad de los pastores
Villancicos Lebkuchenplätzchen
Spekulatius nanas aisladas por la nieve.

Man beachte die in den Versen präsenste Melancholie in dieser Mischung von Festen, in beiden Kulturen durch Musik und süßem Gebäck bereichert. Das Bild des Schnees im letzten Vers könnte eine Anspielung auf die Migrationssituation sein. Die verschiedenen Welten sind präsent, aber der Schnee trennt sie. Mit dem unübersetzten Gebrauch der deutschen Konzepte „Lebkuchenplätzchen“ und „Spekulatius“ ist womöglich die Betonung der interkulturellen Stimmung beabsichtigt, die in dieser Strophe evoziert wird. Dies kann auch aus semantischen Gründen geschehen sein, denn Lebkuchenplätzchen und *pan de gengibre* sind ohnehin nicht genau dasselbe, außerdem machen gerade diese die Weihnachtstimmung in Deutschland aus und

können nicht durch andere Konzepte ersetzt werden, genauso wie auch eine deutsche Übersetzung weder den *borrachuelos* noch den *villancicos* wirklich entsprechen kann.

2.2.3. Verschmelzung von Deutsch und Spanisch

Sehr viele Beispiele für spanische Verse, in denen deutschsprachige Konzepte erhalten bleiben, finden wir in der Ballade „Duende“. So lesen wir beispielsweise in Strophe 17:

Eranse entonces las manos prontas
Un padre de lejos cerca
Deslizaron ternura realquilada
Sobre los cabellos del pequeño
Buscando los motivos del invierno
En la Siemprestraße de Víznar
Por las calles olía a bagazo¹⁹³

Im Wort „Siemprestraße“ (deutsch „Immerstraße“, alemannisch „Immerstroß“) kommen zwei Wörter aus unterschiedlichen Sprachen zusammen. Das Bestimmungswort ist auf Spanisch, das Grundwort auf Spanisch hätte dann dementsprechend „calle“ oder „carretera“ oder gar „camino“ heißen können, blieb jedoch mit „Straße“ auf Deutsch bestehen¹⁹⁴. Siemprestraße klingt intensiver, wenn man etwa die „s“-Häufung beachtet. Semantisch gesehen, eröffnen sich mehr Interpretationsmöglichkeiten. Es kann damit der sich immer wiederholende Weg nach Víznar gemeint sein, d.h. dass Dinge wie etwa der Mord an García Lorca immer wieder geschehen werden und dass es gar keinen Ausweg gibt. Es kann auch ein innerer Weg auf der Suche nach Identität assoziiert werden, denn Federico García Lorca gehört zweifellos zu Andalusien wie die Olivenbäume, die *Higo Chumbos* (Kaktusfeigen), die verschiedenen Bezeichnungen für das Meer, die bilder- und farbenreiche Sprache sowie der tiefe, schmerzerfüllte *Cante jondo*. Die letzte Zeile deutet auf die Weinherstellung hin, evtl. auf die Jahreszeit, Spätsommer, die

¹⁹³ „Da waren die bereiten Hände
Ein Vater fernlich nah
Sie ließen verdingte Zärtlichkeit
Über den Schopf des Knaben gleiten
Ergründeten sich Winter
Auf der Immerstraße nach Víznar

In den Gassen roch die Maische“, Oliver 1997b, Strophe 17.

¹⁹⁴ Die bei der Analyse entstandene Annahme, dass die deutsche Variante der Ballade gleichzeitig auch Ausgangstext für die anderen zwei Versionen war, bestätigte sich nach der Lektüre von Hannelore van Rynevelds Artikel „Lyrik im Dialog. Ein Interpretationsversuch zu José Olivers Lyrikband *Duende*“, in dem die Autorin genau diesen Sachverhalt erwähnt. Ryneveld 2004, S. 30.

wiederum zum Datum der Ermordung García Lorcas passt. Die Maische kann auch das dichterische Werk symbolisieren, da Wein daraus entsteht, durch die Gärung, einem Zerfallprozess, was sich wiederum auf die Poesie beziehen kann. Es muss erst etwas sterben, dass daraus ein Werk wird.

2.2.4. Verwendung spanischer Konzepte im Deutschen

Im Gedicht „emigrante“ aus „Weil ich dieses Land liebe“ lesen wir in der ersten Strophe:

die meer sprach er die
meer ist mein liebhaber
die meer sprach er die
meer redet mit mir
die meer sprach er die
meer ist farbenblau
und das meer löste
seine salzigen tränen auf¹⁹⁵

Hier wird der Gebrauch des weiblichen Artikels für „Meer“ entgegen der deutschen Grammatikregeln deutlich. Die Bedeutung im Spanischen haben wir bereits in Kapitel IV.1.2 dieser Arbeit herausgearbeitet. Dem Titel zufolge spricht womöglich ein spanischer Auswanderer oder zumindest jemand, der in seiner Muttersprache entweder nur die weibliche Form für „Meer“ kennt oder ihm hier absichtlich einen weiblichen Charakter zuspricht, denn mit diesem Artikel wird „Meer“, wie wir im zweiten und vierten Vers sehen, gleichzeitig personifiziert, „sie“ ist Liebhaber und Gesprächspartner und das Blau ist ein alle Farben enthaltendes „farbenblau“. In den letzten zwei Versen dieser Strophe wird mit „das meer“ der Kontrast gesetzt, so als verwandle der neutrale Artikel das Weibliche im Meer zu einem unpersönlichen, vielleicht allumfassenden Neutrum, ein „es“, in dem sich die Tränen des *emigrante* auflösen. In der Tat wird der Kontrast in den folgenden Versen noch verstärkt:

ich muss sprach er ich
muss nach dem reis schauen
der alltag sprach er der
alltag machen alles kaputt

er ging in die küche
niemand sah aus dem
fenster und der graue

¹⁹⁵ Oliver 1991a, S. 52

betonklotz im auge
war wieder beton¹⁹⁶

Wir sehen, wie sich der Stil der rhythmusbildenden Anapher wie in der ersten Strophe „die meer sprach er“, wenn auch schwächer, fortsetzt („ich muss sprach er“ und „der alltag sprach er“). Das Poetische, Träumerische, das in der ersten Strophe noch spürbar war, verklingt am Ende in der dritten Strophe, passend zum Vers „der/ alltag machen alles kaputt“, man beachte hier auch den Infinitiv, mit dem womöglich auf die Sprache von Einwanderern angespielt wird, die gerade angefangen haben die Sprache ihrer neuen Heimat zu lernen oder die es aufgrund ihrer langer Arbeitsstunden nicht schaffen, sich einen grammatikalisch perfekten Sprachgebrauch anzueignen. Die Artikel werden vor allem im Versende unmittelbar vor den Zeilensprüngen in den Versen 1, 3 5, 11 und 14 besonders betont: in der ersten Strophe „die“ und in den anderen beiden Strophen „der“ und „dem“. Wir sehen also den Kontrast zwischen „die“ „das“ und „der“ und zwischen „Meer“ und „farbenblau“, die wir einer Umgebung zuordnen können, in der man sich geborgen und gleichwertig fühlt, zu „Beton“ und „grau“, dem Alltag, in dem man sich um seinen Lebensunterhalt kümmern muss („nach dem reis schauen“) und in der keine wirkliche Kommunikation entsteht, wie in den letzten Versen angedeutet wird: „niemand sah aus dem fenster“, wenn wir das Fenster als Verbindung zur Außenwelt deuten.

Die Verwendung eines anderssprachlichen Konzeptes, in dem Falle *la mar*, wörtlich ins Deutsche übertragen „die Meer“ lässt den Leser zunächst stolpern; vor allem aber eröffnet es auch eine andere Perspektive der Wahrnehmung. Plötzlich wird ein Wort wie „Meer“, das man als deutscher Leser so selbstverständlich als Neutrum empfindet, um eine andere Dimension erweitert. Ähnliches geschieht mit der Kreation von neuen Wörtern. „die Meerin“, „die Mondin“ oder auch „die Todin“, über die wir schon in Kapitel IV. 1.2. dieser Arbeit gesprochen haben.

2.2.5. Einflechten von Dialekt: Alemannisch und Andalusisch

Alemannisch ist in den früheren Phasen häufiger als in den späteren Phasen vertreten. Ein Beispiel sei „dorfidylle heimattduft“, in der es im regen Treiben der Arbeitswelt, in diesem Fall

¹⁹⁶ Ibid.

„an der wurstvitrine“ auf seine direkte und unkomplizierte Art im Dialog mit dem Intertext aus Goethes Faust nahezu einen heiteren, wenn nicht sogar komischen Stich erhält:

*(...)derf's sunsch no ebbis si??
ha jo! e bißle Goethe bittschee!*

Habe nun ach Philosophie Juristerei und

*dr Dokter mocht'r ei ei ei
wie schee, wie schee, Lideradur
derf's sunsch no ebbis si usserem Schinke pur*

Medizin und leider auch Theologie

*s' Feschk isch gruusig gsi, vergeß i ni
selle bleed Kapell, Gott weiß worum
die wurschd isch krumm, des isch saudumm*

durchaus studiert mit heißem Bemühn
(...)

deutsch- sein, meinte ein freund, heißt goethe
in sich zu spüren.¹⁹⁷

Wir sehen, wie das Alemannische auf die Bruchstücke aus Fausts Monolog antwortet, quasi einen Dialog formt, den reimenden Stil imitiert, und dem Thema des klagenden, einsamen Intellektuellen auf der Suche nach dem Wissen das Ernsthafte nimmt, indem es auf banalere, aber im Gegensatz zu Faust viel lebendigere Themen lenkt. Durch das Alemannische, das selbst für Deutsche aus anderen Bundesländern schwer, kaum oder sogar überhaupt nicht verständlich ist, wird das „Deutsch-sein“ in den letzten zwei Versen erheblich relativiert.

Andalusische Einwüfe finden wir meist in Form von Intertext wie beispielsweise Liedelemente aus dem Flamenco bzw. *cante jondo*, „ay soleá“¹⁹⁸ oder auch eine komplette Liedzeilen aus einer *zambra* von Niña de la Puebla (1909-1999) im Gedicht „herkunftsstimmen“¹⁹⁹. Im Abschnitt 2.3. werden wir noch ein Beispiel näher beschreiben, in der beide Dialekte im Dialog miteinander verknüpft werden.

¹⁹⁷ der alemannische Teil lässt sich ins Hochdeutsche in etwa folgendermaßen übersetzen: darf's sonst noch etwas sein?/ aber sicher, ein bisschen Goethe, bittschön/(...)/ den Doktor macht er, ei ei ei/ wie schön, wie schön, Literatur/ darf's sonst noch etwas sein außer dem Schinken pur/(...)/das Fest war schrecklich (grausig), vergess' ich nie/ diese blöde Kapelle, Gott weiß warum/ die Wurst ist krumm, das ist saudumm. Oliver 1989, S. 15.

¹⁹⁸ Der Titel eines Gedichts in Oliver 1991a, S.57.

¹⁹⁹ Oliver 2006, S. 47, 83.

Der Dialekt offenbart eine ganz andere Art von Freiheit im Sprachgebrauch, denn weder Andalusisch noch Alemannisch wurden in der propagandistischen Rhetorik zweier faschistischer Diktaturen politisch so missbraucht wie unsere Standardsprachen: Deutsch in den 1930er und 1940er Jahren im Nationalsozialismus und die kastillische Sprache im Franquismus von 1936 bis 1975. Diese Problematik erklärt Oliver in einem Interview treffend: „ (...)mit dem Zusatz des Alemannischen konnte ich die [Volks]Lieder auch singen weil, ich sag es mal ganz plump und platt, ein Herr Goebbels nie eine Ansprache auf Alemannisch gehalten hat“²⁰⁰.

2.2.6. Einflechten anderer Sprachen

Oliver beschränkt sich beim Einflechten von anderssprachlichen Elementen nicht nur auf Spanisch; er verwendet auch anderes in einer fremden Umgebung klingende Sprachmaterial für die Konstruktion dieser interkulturellen Wortkreationen, wie etwa im Gedicht „das augen“ aus dem Band „nachtrandspuren“ deutlich wird, das Wörter aus dem Französischen enthält²⁰¹:

das augen

motiv/ bergmassiv
[föhn und follmond]
folle die mondin (hier
verlangt es die sprachgrenzung)
der totenschädelhang raclette chris
tus blutger insel. Wein. Die wörtlichen
(ein dichtertreffen findet statt)
im aufgemenschten im eigen
bad [*leuk*
streitet die wissenschaft käme
vielleicht von wasser.] Unten
das Rhôneetal. Fluchtblau
und für dichter. Das
wort sucht gerausch
& geläuterte stille

In diesem nahezu unübersetzbarem Gedicht, das sowohl Sprachreflexionen über *leuk*²⁰² enthält als auch die Stimmung des Ortes (bergmassiv, mondin, Wein, Rhôneetal, Fluchtblau, gerausch, stille) evoziert, finden wir auf phonetischer Ebene, explizit durch die eckige Klammer angedeutet, die klanggleichen Wörter *folle* (verrückt bzw. Närrin/ (la) loca) und Vollmond (luna llena). Man

²⁰⁰ Van Rynefeld 2008, S. 16.

²⁰¹ Oliver 2002, S. 45.

²⁰² Leuk ist ein Ort in der Schweiz, der im Rhôneetal liegt.

beachte auch den Zeilensprung im fünften Vers, in der „christus“ aufgespalten wird, sowie die Worttrennung zwischen „blutger“ und „insel“, wodurch wieder eine Doppeldeutigkeit zwischen „blutgerinsel“ und „blutiger insel“ entsteht. Womöglich steht diese „insel“ auch symbolisch für die „wörtlichen“, d.h. die dichter, die „im eigen/bad“, bei besagtem „dichtertreffen“ in ihrer eigenen Welt sind. Als Schlussfolgerung können die letzten Verse gesehen werden: „Das/ wort sucht gerausch“, worauf wieder auf die klangliche Ebene angespielt wird. Einerseits sucht das Wort eben etwas Lebendiges, was vernehmbar ist, und auf der anderen Seite wiederum die Stille, „läutern“ heißt auch reinigen. Womöglich entsteht im Wechselspiel zwischen Lauten („gerausch“) und Stille etwas Neues.

Ein anderes Beispiel sei das Gedicht „4zeiler in Tampere“²⁰³ aus dem Band „finnischer wintervorrat“:

4zeiler in Tampere

kirsikkakakua. Die Freude
der kinder am kirsch kernspucken &
sahnefinger im mund

dem sagen näher

In diesem Gedicht, das dem Titel nach in der südwestfinnischen Stadt Tampere entstanden ist, sorgt nicht nur das finnische Wort *kirsikkakakua* (Kirschkuchen) für die K-Häufung, sie trifft auch den für die finnische Sprache typischen alliterationsfreundlichen Charakter. Dieses Wort muss man sich förmlich auf der Zunge zergehen lassen, worauf auch die letzte Zeile anspielt: „dem sagen näher“. Oliver greift die K-Häufung dann im zweiten Vers wieder auf, diesmal mit „kinder“ (niños, críos) und „kirschkernspuken“ (escupir huesos de cerezas).

Die genannten Beispiele stellen nur eine kleine Auswahl aus einer Vielzahl intersprachlicher Gedichte dar, die nicht nur auf die hier genannten Sprachen beschränkt ist. So finden sich auch Verse mit Elementen aus der englischen, arabischen, italienischen und niederländischen Sprache.

²⁰³ Oliver 2005, S. 67.

2.3. Rhythmus und Lautebene – Olivers Lesungen

Ich glaube, dass das Ohr weniger lügt als das Auge.
José F.A. Oliver²⁰⁴

Wie allein in den Gedichten selbst an den häufigen Motiven der Sinnesorgane, vor allem aber an Wortverbindungen und Motiven mit Hören, Ohr usw. erkennbar ist, wird der auditiven Wahrnehmungsebene in Olivers Gedichten eine zentrale Rolle zugeschrieben. Dies liegt an der Perzeption des Autors, der dem Hören in Bezug auf den Schaffensprozess vor dem Sehen Vorrang gewährt:

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.²⁰⁵

. Besonders in der bereits angesprochenen Rhythmizität der Verse ist Olivers Herkunft besonders spürbar, wie eine Kritik zu „Vater unser in Lima“, das in Venezuela auf Deutsch gelesen wurde, bestätigte: dazu sagte ein venezolanischer Kritiker, dass er nirgends das Andalusische so nahe gefühlt habe wie in den diesen Versen. Der den Gedichten zugrunde liegende Rhythmus stammt also, wie auch der Autor selbst erklärt, aus der andalusischen Tradition der Oralität und lässt sich wie eine Partitur lesen²⁰⁶. Man denke dabei auch an die Darbietungen des Flamenco, in denen der Gesang die tragende Rolle spielt. Und aus diesem Grund ist es auch nicht verwunderlich, wenn Oliver während einer Lesung zur Gitarre greift, anfängt zu singen und/oder die mitwirkenden Musiker seine Verse in Kombination mit musikalischen Klängen zu ihrer vollen Ausdruckskraft bringen. In diesem Zusammenhang seien auch Olivers CDs erwähnt: „Lyrik oder Gesang!“ aus dem Jahre 1997, „dass.“ aus dem Jahre 1999 sowie „Fernlautmetz“ aus dem Jahre 1999, allesamt bei FenderTon in Stuttgart erschienen. Letztere beispielsweise enthält eine Auswahl von Gedichten aus dem gleichnamigen Gedichtband, eigene Kompositionen, Arrangements und Lieder in Form von *soleá*, *petenera*, *bulería* und *granaína* des Flamenco- Künstlers Niño de Pantaleón. Ein Beispiel zu besagter Ausdruckskraft ist gleich das erste Lied „andalemania, südsüd nord“ von Pantaleón und Oliver,

²⁰⁴ Van Rynefeld 2008, S. 7.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

das die musikalische Verschmelzung beider Kulturkreise verkörpert: ein andalusischer Zigeunergesang von El Lebrijano²⁰⁷ wird mit einem alten alemannischen Volkslied verbunden; und so hören wir zunächst folgende Verse zu Flamenco- Gitarrenklängen, gesungen von Oliver in andalusischem Akzent:

libreh' como el aire,
libreh' como el viento²⁰⁸

Danach wechselt die Musik in die Melodie dieser alemannischen Weise:

in mueders stübele do goagt de hm hm hm
in mueders stübele do goagt de wind²⁰⁹

Wie wir sehen, wird ein Lied mittels *el viento*, dem Wind, mit dem anderen Lied verknüpft. Ebenso lassen sich die restlichen Verse semantisch verbinden: *estrellas* (Sterne), *firmamento* (Firmament) wiederum mit „Wind“, und danach „Kind“ und *nuestros padres* (unsere Eltern) und *nuestros abuelos* (unsere Großeltern) und am Ende: *libres como han sido/ toditos nuestros muertos* (frei wie sie waren/alle unsere Verstorbenen). Man beachte dabei auch Präsenz und Konzeption des Todes:

como lah' estrellah'
en el firmamento

de wind sait wohret de wind de lüegt halt net
de wind sait wohret so wie e kind²¹⁰

como nuestroh' padreh'
y nuestroh' abueloh'.

libreh' como han si'o
to'itos nuestroh' muertoh'

Auch im Gedichtzyklus „fernlautmetz“ kommt dies zusammen mit *Taranto*-Gitarrenklängen zum Ausdruck. Auf dieser CD ist auch das in Kapitel IV.1.3. erwähnte Gedicht „Federico García Lorca, 16.- 19.August 36“ zu finden, auf das ein weiteres Gedicht mit dieser Thematik folgt: „Fuentevaqueros danach“. In diesem kurzen Gedicht wird der Geburtsort Lorcás

²⁰⁷ El Lebrijano bzw. Juan Peña Fernández (1941) ist ein sevillanischer Flamenco- Künstler. Die andalusischen Zeilen können wir folgendermaßen übersetzen: frei wie die Luft/frei wie der Wind/wie die Sterne/im Firmament/wie unsere Eltern/und unsere Großeltern/frei wie sie waren/alle unsere Toten

²⁰⁸ frei [sind wir bzw. sie] wie die Luft/ frei wie der Wind

²⁰⁹ in Mutters Stube, da geht der Wind

²¹⁰ der Wind sagt die Wahrheit, der lügt eben nicht/ der Wind sagt die Wahrheit so wie ein Kind

nach dessen Tod evoziert. Lediglich die Pinien sind hier Zeugen und über den Brunnen streicht der Wind, es herrscht eine lautlose Stille:

Fuente Vaqueros danach

lautlos-
stille/ cellosaiten

pinien waren ferne zeugen

brunnen-
echo/ windgestrichen

bäume verse Peteneras²¹¹

Das Gedicht selbst ist in Form einer Petenera geschrieben, ein sehr melancholischer und trauriger Palo, der normalerweise aus vier *octosílabos* (Achtsilbern) besteht; denn zieht man die mit Trennstrichen markierten Enjambements in Strophe 1 zur Strophe 2 sowie in Strophe 4 zu 5 zusammen und zählt die Silben in den Strophen, so ergibt sich diese Zahl. Passend zu diesem Gedicht und der Thematik erklingt dann im Anschluss die Petenera „Alfacar“, gespielt von Niño de Pantaleón.

Die Verbindung zum *cante jondo* haben wir bereits im Kapitel IV.1.4. erklärt. Rafik Shami bringt es in seinem Vorwort, „Mit der Stimme sehen“ zum Gedichtband Auf-Bruch bezüglich Olivers ersten Auftritt mit Musik (am 31. 1. 1987 im Rathhaussaal in Wolfach) folgendermaßen zum Ausdruck:

„Es war der erste Auftritt meines Freundes mit Lyrik und Musik. Ich zitterte bei der Vorstellung, in einem leeren Saal zu sitzen. (...) Doch alsbald war der Saal voll, die Zuschauer standen dicht gedrängt in den schmalen Gängen zwischen den Sitzen. José Agüera Oliver als Dichter und Friedhelm Bals in seiner Jazz-Gruppe „IntuMu“ (...) wagten einen mutigen Schritt, Musik und Lyrik zu verbinden. José Agüera Oliver konnte schon immer ausgezeichnet vortragen, aber an jenem Abend war er so gut wie nie zuvor. Ich vergaß die Tapeten und die scheußlichen Schnitzereien und lauschte den Worten und der Musik. Ein professionelles und sensibles Team war da am Werk. Der „Auf-Bruch“ enthält viele dieser Gedichte, die José an diesem Abend vorgetragen hat. Sie wurden mit der Musik nicht untermalt, sondern im Dialog interpretiert. Dann sang José andalusische Lieder. Sie sind der Schrei der Verletzten und niemand kann sie glaubwürdiger wiedergeben als ein der Minderheit entstammender Dichter. Die Wunde tragen ist etwas anderes als sie nachempfindend beschreiben“²¹²

²¹¹ Oliver 2000, S. 47 oder Fernlautmetz CD, Titel Nr. 13

²¹² Rafik Shami: „Mit der Stimme sehen“ in: José F.A. Oliver: Auf-Bruch, S. 8,9

V. Rezeption, Schlussfolgerung und Ausblick

“Vielleicht entsteht überall dort Neues, wo die Welt an ihren Rändern ausfranst.”
Joseph Brodsky²¹³

Die auditive Komponente in José F.A. Oliver's Lyrik haben wir bereits erwähnt, d.h. dass das andalusische Echo, wie etwa die Rhythmizität und der Ton des *Cante jondo*, besonders in seinen Lesungen zum Ausdruck kommt. Es gilt noch zu ergründen, auf welche Weise sein Werk rezipierbar ist und welche Dimensionen es im Hinblick auf die Fragen eröffnet, die durch den Paradigmenwechsel entstehen, den Ruiz in ihrem Beitrag zur Intertextualität angesprochen hat.

Wir möchten hierbei nochmals hervorheben, dass José F.A. Oliver ein etablierter Autor in Deutschland ist, was wir allein aus der großen Anzahl an Auszeichnungen und Preise für sein Werk erschließen können, aber auch aufgrund seines herausragenden Engagements für die Förderung der interkulturellen Literatur, und nicht zu vergessen, aufgrund der engen Zusammenarbeit mit dem Kultusministerium und dem Landesinstitut für Schulentwicklung sowie der Etablierung von Literaturwerkstätten für Jugendliche. Relevant sind hierbei auch die Publikationen im renommierten Suhrkampverlag, die nach den Aussagen des Autors einem Ankommen in der deutschen Sprache entsprechen, allerdings nicht einem Ankommen in Deutschland gleichzusetzen ist. Die Identitäts- bzw. Zuordnungsfrage wurde bereits vor 20 Jahren in einem Interview in „Die Zeit“ angesprochen, in dem Oliver als deutscher Schriftsteller bezeichnet wurde, was dieser jedoch mit der Erklärung verbesserte, dass er sich selbst nicht als deutscher sondern als deutschsprachiger Schriftsteller bezeichnete. In einem neueren Interview betont Oliver, dass er sich als spanischer, deutschsprachiger Autor definieren lasse, sofern man überhaupt in diesen nationalen Kategorien denken möge²¹⁴. Gerade an diesem Punkt sollten wir unsere die Welt in Nationen und Nationalitäten einteilende Perzeption hinterfragen. Die immer stärker interkulturell geprägte Gesellschaft spiegelt sich wie auch in José F.A. Oliver's Werk in der Literatur wider.

²¹³ Brodsky zitiert nach José F.A. Oliver in: Rynefeld 2006, S.5

²¹⁴ Ibid.

Bezüglich der multikulturellen Situation in Deutschland bedient sich Oliver eines Zitats von Brodsky (wie am Anfang dieses Kapitels erwähnt), um den Wandel in der Perzeption der interkulturellen Literatur zu beschreiben, die er vorher noch als „Randliteratur“ bezeichnet hatte:

Ich habe von der Randliteratur gesprochen und da [mit dem Zitat von Brodsky] 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 (...). Aber Deutschland franst im Innern aus, hat die Ränder im Innern und da entsteht eine ganz spannende Literatur.²¹⁵

Was uns diese spannende Literatur zu bieten hat, insbesondere die Lyrik von José F.A. Oliver, hoffen wir in dieser vorliegenden Arbeit mit der Beschreibung ihrer wichtigsten Charakteristika, die auch über den durch den biografischen Hintergrund bedingten migratorischen Aspekt hinaus eine breite Palette von Themen aufweist, dargestellt zu haben. Das von Chiellino unter „Projekt“ genannte Ziel, auf die Situation in Deutschland hinzuweisen, sehen wir in Olivers engagierter Lyrik der frühen Phasen bestätigt, genauso wie ihre appellative Funktion, die die interkulturellen Werke nach Chiellino charakterisiert. An dieser Stelle sei nochmals Hilde Domins Zitat erwähnt, in dem der kommunikative Charakter der Lyrik betont wird, was wiederum mit der Rolle des Lesers verbunden ist: Olivers Lyrik verlangt zweifellos einen aktiven Leser, der mit ihm auf die Reise geht; ein mehrdimensionaler Ausflug, in dem er die verschiedenen, im Autor präsenten Sprachen entdecken kann, indem er in einen Dialog mit einer Vielzahl internationaler Autoren und ihrer Werke etabliert, aber auch auf linguistischer Ebene, indem er die Vielschichtigkeit der Wörter und ihre möglichen Bedeutungen über den gewohnten Horizont hinaus entdecken kann. Nicht zu vergessen sei auch die lautliche Ebene, ein Klanguniversum, in dem das Echo Andalusiens widerhallt. Demnach sehen wir die Sprachentscheidung in Chiellino Sinne, die einen Dialog mit dem deutschen Leser zum Ziel hat, ebenso als bestätigt. Trotzdem stellt dieser Aspekt auch nur einen von vielen dar, da diese in Olivers Werk auch mit der Zerbrechlichkeit der deutschen Sprache verknüpft ist und dadurch mit der Möglichkeit, eine neue poetische Sprache in bisher nicht gekannten Dimensionen zu kreieren. Damit ist auch die Vielfalt der Ichs verbunden: wir erinnern uns, dass gerade in dieser Pluralität die kreative Energie, die treibende Kraft seiner Poesie entsteht. In Olivers Welt umfasst diese multiple Identität die kulturellen Erinnerungen von vier verschiedenen Kulturen bzw. Kulturregionen: zunächst die andalusische Welt, in der er geboren wurde und in der er aufwuchs, der Dialekt seiner Eltern, weiterhin die spanische Standardsprache, die in seiner Jugendzeit immer noch die einer Diktatur war, die das Kastillische

²¹⁵ Ibid.

für ihre rhetorische Sprachmächtigkeit benutzte. Weiterhin Hochdeutsch, die Sprache eines Landes, das erst vor recht kurzer Zeit aus einer nationalistischen Diktatur herausgekommen war und das bis heute noch nicht imstande ist, sich wirklich mit seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen und das sich zudem mit einer Migrationssituation konfrontiert sieht, die es nicht wirklich fassen bzw. begreifen kann, und schließlich die allemanische Kultur mit ihrem grünen Meer aus Schwarzwald und dem unbelasteten Dialekt, in der Oliver aufgewachsen ist, zu der unser Autor ein besonders liebevolles Verhältnis hat. Diese Pluralität, so wie auch das von Chiellino beschriebene Spannungsfeld zwischen Nähe und Ferne, wird von Oliver nicht als Zerrissenheit empfunden sondern als etwas Inspirierendes, das auf konstruktive Weise für die literarische Produktion eingesetzt wird, sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene, was wir in Kapitel IV.2. herausgearbeitet haben. Um diese Aspekte in die besagten Kulturen zu integrieren, bedient sich Oliver der Intertextualität, die, wie wir am Beispiel von Lorcás *Romance Sonámbulo* gesehen haben, eine interkulturelle ist, da sie Kulturerinnerungen umfasst, die keinem monokulturellen Gedächtnis angehören. Das Potential der interkulturellen Intertextualität wird viel in der Didaktik, zum Beispiel im DaF- Unterricht genutzt.

Aufgrund der Kommunikation zweier oder mehrerer Sprachen bzw. historisch-kultureller Traditionen kann sich auch die Beziehung zwischen dem Lehrenden und dem Lernenden verändern, z.B. wenn es sich um einen interkulturellen Schüler handelt, wie Ruiz erklärt:

La posición dominante del docente como repositorio y autoridad del conocimiento (...) puede verse cuestionada ante estos textos si el docente no es un lector intercultural, y si lo es por ejemplo su alumnado. Y como hemos visto, la posibilidad de comprensión intercultural no radica sólo en la capacidad genérica de compartir „temas, ideas y estructuras“ sino también de integrar las lenguas y memorias presentes en cada uno de los individuos pertenecientes al grupo. Para desarrollar esta potencialidad tanto en el aula como en la sociedad es especialmente adecuada la literatura intercultural²¹⁶.

In diesem Beispiel ist das Potential der interkulturellen Literatur erkennbar, die nicht nur die Autorität des Dozenten bei der interkulturellen Rezeption in Frage stellt, sondern auch die Perzeption einer monokulturellen Gesellschaft und die des Staatsbürgers, die zu den

²¹⁶ „Die dominierende Position des Dozenten als Quelle und Wissensautorität (...) kann angesichts dieser Texte in Frage gestellt werden, wenn der Dozent kein interkultureller Leser ist, sein Schüler beispielsweise jedoch schon. Wie wir gesehen haben, beruht die Möglichkeit eines interkulturellen Verständnisses nicht nur auf der generischen Fähigkeit, „Themen, Ideen und Strukturen“ zu teilen, sondern auch darin, Sprachen und Erinnerungen zu integrieren, die in jedem einzelnen Individuum der Gruppe präsent sind. Um dieses Potential sowohl im Klassenzimmer als auch in der Gesellschaft zu entwickeln, ist die interkulturelle Literatur besonders geeignet.“ Ruiz 2012, S. 24

Schlüsselfragen der Erziehung und der soziopolitischen, demokratischen Konstruktion gehören (Ibid.).

Somit bietet Olivers Lyrik auch zahlreiche Rezeptionsmöglichkeiten, was nicht zuletzt an der Vielschichtigkeit des Textes, dh. an den interkulturellen Charakteristika liegt, mit denen wir uns in dieser Arbeit beschäftigt haben. Diese Vielschichtigkeit führt uns auch zum Thema Hermetismus. Dass es sich bei diesem scheinbaren Hermetismus nicht etwa um ein Einkapseln oder eine Isolation handelt, sondern genau im Gegenteil die Relativierung des Konzepts „verstehen“ oder „begreifen“ impliziert, das nicht als Voraussetzung für die Annäherung an die Texte angesehen wird, und damit auch um einen Wandel außerhalb der traditionellen Rezeption einhergeht, sei nach Oliver an folgendem Beispiel veranschaulicht:

(...) 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 seine eigene Geschichte, einen eigenen Bezug hat.²¹⁷

In einem spanischen Interview erklärt der Autor die Rezeption seiner Gedichte auf ähnliche Weise und verwendet den Begriff „tras:verso“:

Toda lengua es hermética. Empezando por la palabra 'amor' y terminando por las sílabas inconfundibles de la 'muerte'. Me parecen importantes ambos aspectos: la filosofía y la poesía. El tras:verso, y su cuerpo visible y audible.²¹⁸

In diesem Zitat ist die eigene Perspektive der Gedichte wichtig. Die Bedeutung der Bildlichkeit in García Lorcas Lyrik spiegelt sich, wenn auch auf anderer Ebene, in der Lyrik José F.A. Olivers wieder. Außerdem wird dies noch durch den auditiven Aspekt erweitert. Somit ist seine Lyrik interdisziplinäre, intersprachliche und interkulturelle Dichtung.

In der Erklärung des Autors wird auch deutlich, warum wir bei der Analyse der Elemente, die wir auf sprachlicher, kultureller und literarischer Ebene als interkulturell

²¹⁷ Van Rynefeld 2006, S.7

²¹⁸ „Die ganze Sprache ist hermetisch, angefangen mit dem Wort „Liebe“ bis hin zu den unverwechselbaren Silben des „Todes“. Mir erscheinen beide Aspekte wichtig: die Philosophie und die Poesie. Der tras:verso und sein seh- und hörbarer Körper.“ Vgl. Ciro Krauthausen: „Alemania es un poeta turco, griego o español“, Entrevista con José F.A.Oliver, en Babelia, *El País*, 09.11.2002, auf dem Weblog des Autors „hablemos twoday“ <http://hablemos.twoday.net/topics/gespräche+und+interviews/> (Zugriff: 03.09.13).

bezeichnen, eine hauptsächlich deskriptive Annäherung gewählt haben, anstatt uns als Basis für die Textanalyse für eine der konventionellen Literaturtheorien zu entscheiden. In diesem Zusammenhang sei der Charakter unserer bescheidenen Annäherung hervorgehoben, da das Thema der Interkulturalität in José F.A. Olivers Werk nur einen Aspekt einer großen Vielfalt möglicher postmodernen Perspektiven darstellt, wie etwa die Dekonstruktion, Postkolonialismus oder auch dem von van Rynefeld angewendeten dialogischen Ansatz. Aufgrund der Aktualität der Thematik und der Tatsache, dass bisher noch nicht sehr viele Studien darüber vorliegen, haben wir uns in dieser interdisziplinären Arbeit im Rahmen des Germanistik- und Romanistikstudiums für die interkulturelle Perspektive entschieden, um einen –wenn auch nur kleinen– Beitrag zum Thema zu leisten. Bezüglich der enormen Tragweite von Olivers Werk sei auch betont, dass sich die Beschäftigung mit dieser Thematik vor allem für eine Arbeit von größerem Umfang lohnen würde. In einer Doktorarbeit beispielsweise ließe sich die Präsenz des Flamencos oder auch García Lorcás in Olivers Werk oder auch anderer hispanischer Autoren erforschen, (denen wir uns im Rahmen dieser Arbeit nicht widmen konnten) sowie das Bild von Andalusien uvm.

Das Potential der interkulturellen Literatur, im konkreten Fall das Werk unseres hervorragenden andalusischen deutschsprachigen Dichters, bietet eine Schlussfolgerung auf vielen Ebenen: auf der sozialen Ebene sehen wir in ihr zunächst die Reflexion des Wandels von einer monokulturellen zu einer multikulturellen und interkulturellen Gesellschaft, wie es beispielsweise in Deutschland der Fall ist. Auf linguistischer Ebene ist seine Lyrik ein herausragendes Beispiel für eine poetische Sprache, in der sich die Gegenwart vieler anderer Sprachen in besagten Gesellschaften widerspiegelt. Politisch gesehen, lässt sich die in den Werken präsente Vergangenheit der zwei faschistischen Diktaturen, die unzählige Opfer und damit auch den Tod zweier höchst fruchtbarer kultureller Epochen zur Folge hatten, als Warnung interpretieren und auch als Impuls, um eine bessere Zukunft zu gestalten, die vor allem dann realisierbar ist, wenn wir uns von unseren konventionellen Perspektiven verabschieden, was wiederum eine Neudefinition unserer Werte im 21. Jahrhundert verlangt und auch auf die Literatur anwendbar ist. In unserer Gegenwart muss ein Dichter nicht nur aufgrund seiner Herkunft als spanisch definiert werden, und gleichzeitig muss er nicht Repräsentant allein der deutschen Literatur aufgrund seiner Sprachentscheidung sein. Wenn wir jetzt aufhören, in unseren traditionellen Grenzen zu denken und dem Beispiel folgen, das uns José F.A.Olivers

Texte bietet, sprechen wir nicht mehr von streng mononationalen Literaturen bzw. Nationalliteraturen, sondern wir verstehen unsere multiple, interkulturelle Realität aus einer Perspektive, die dem neuen Jahrhundert entsprechen kann.

VI. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Agüera Oliver, José Francisco: Auf- Bruch, Das Arabische Buch, 4. Auflage, Das Arabische Buch, Berlin, 1989

Agüera Oliver, José Francisco: HEIMATT und andere FOSSILE TRÄUME, Das Arabische Buch, Berlin, 1989

Agüera Oliver, José Francisco: Vater unser in Lima, Heliopolis, Tübingen, 1991

Agüera Oliver, José Francisco: Gastling, Das Arabische Buch, Berlin, 1993

Agüera Oliver, José Francisco: Austernfischer, Marinero, Vogelfrau, Das Arabische Buch, Berlin, 1997

Agüera Oliver, José Francisco: Duende. Meine Ballade in drei Versionen, Drey Verlag, Gutach, 1997

Agüera Oliver, José Francisco: Fernlautmetz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000 (poemas)

Agüera Oliver, José Francisco: nachtrandspuren, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002 (poemas)

Agüera Oliver, José Francisco: finnischer wintervorrat, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005 (poemas)

Agüera Oliver, José Francisco: unterschlupf, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006 (poemas)

Agüera Oliver, José Francisco: Mein andalusisches Schwarzwalddorf, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007 (ensayos)

Agüera Oliver, José Francisco: fahrtenschreiber, Suhrkamp, Berlin 2010 (poemas)

Agüera Oliver, José Francisco: „Zwei Mütter. Wie ich in der deutschen Sprache ankam“ in: Andreas Kramer und Jan Röhnert (Hg.): Literatur. Universalie und Kulturspezifikum. Materialien Deutsch als Fremdsprache, Bd. 82, Universitätsdrucke Göttingen, 2010, S. 297-304

García Lorca, Federico: El cante jondo. Obras completas. Aguilar, Madrid, 1967, S. 295-342

García Lorca, Federico: Romancero gitano. Obras completas, Aguilar, Madrid, 1967, S. 425- 467

García Lorca, Federico: „El cante jondo“ (conferencias) in: Obras completas. Aguilar, Madrid, 1967, S. 39-56

García Lorca, Federico: „Arquitectura del cante jondo“ (conferencias) in: Obras completas. Aguilar, Madrid, 1967, S. 56-51

García Lorca, Federico: „Teoría y juego del duende“, Obras completas. Aguilar, Madrid, 1967 S.109-121

Sekundärliteratur

Buz, Metin, *Literatur der Arbeitsemigration in der Bundesrepublik Deutschland: eine literatursoziologische Studie zu Thematik, Schreibweise und Sprachgebrauch in Texten der 1. und 2. Generation der Arbeitsemigranten sowie Überlegungen zur Definitions- und Differenzierungsproblematik der Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik*, Marburg: Tectum, 2003

Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Metzler, Stuttgart, 2007

De Pape, Christian: Geografía Lorquiana del *Cante Jondo* in: Rico, Francisco, Sanchez- Vidal, Augustin (Hg.): *Historia y crítica de la literatura española, Primer suplemento (7/1), Época contemporánea 1914-1939*, Crítica, Barcelona, 1995, S. 263- 267

De la Concha, Victor G.: Poesía de la generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti in: Rico, Francisco (Hg.): *Historia y crítica de la literatura española, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939*, Crítica, Barcelona, 1984, S. 351- 366

Devoto, Daniel, Spitzer, Leo: Tradiciones y técnicas en la poesía de Lorca in: Rico, Francisco (Hg.): *Historia y crítica de la literatura española, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939*, Crítica, Barcelona, 1984, S. 385-392

Dumitrescu, Domita: „Sobre la terminología cromática en la poesía de la Generación del 27“ in: *Actas de los Congresos de la Asociación de Hispanistas (AIH), Actas V., Maxime Chevalier*,

François López, Joseph Pérez y Noël Salomon Burdeos (Hg.): Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977., S. 345-354

Fassel, Horst: „Kulturenintegration in der deutschen Literatur. Zwei Autoren: Rafik Schami und José F.A. Oliver“ in: Estudios Filológicos Alemanes 21, 2010 S. 201-223

Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg: Rohwohlt, 1956

García Posada, Miguel: Poesía de la generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti in: Rico, Francisco, Sanchez- Vidal, Augustin (Hg.): Historia y crítica de la literatura española, Primer suplemento (7/1), Época contemporánea 1914-1939, Crítica, Barcelona, 1995, S. 248-253

García Posada, Miguel: El amor perseguido in: Rico, Francisco, Sanchez- Vidal, Augustin (Hg.): Historia y crítica de la literatura española, Primer suplemento (7/1), Época contemporánea 1914-1939, Crítica, Barcelona, 1995, S. 272- 277

García Posada, Miguel: El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* in: Rico, Francisco (Hg.): Historia y crítica de la literatura española, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Crítica, Barcelona, 1984, S. 396-401

Guillén, Jorge: Prólogo. In: *Federico García Lorca. Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1967

Hoffmann Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Fink Verlag, Paderborn, 2006

Kramer, Andreas und Röhnert, Jan (Hg.): *Literatur. Universalie und Kulturspezifikum. Materialien Deutsch als Fremdsprache*, Bd. 82, Universitätsdrucke Göttingen, 2010

Martínez Nadal, Rafael: El último Lorca: amor y muerte in: Rico, Francisco (Hg.): Historia y crítica de la literatura española, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Crítica, Barcelona, 1984, S. 402-405

Marcilly, Charles: Las *Suites*: El Jardín de las simientes no florecidas in: Rico, Francisco, Sanchez- Vidal, Augustin (Hg.): Historia y crítica de la literatura española, Primer suplemento (7/1), Época contemporánea 1914-1939, Crítica, Barcelona, 1995, S.264- 272

Menarini, Piero, Del Río, Ángel: Sobre *Poeta en Nueva York* in: Rico, Francisco (Hg.): Historia y crítica de la literatura española, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939, Crítica, Barcelona, 1984, S. 392- 396

Ruiz Sánchez, Ana: Múltiples pertenencias poéticas en José F.A. Oliver. El alemán en su contexto español/ Deutsch im spanischen Kontext. Actas IV Congreso de la Federación de Asociaciones de germanistas y profesores de alemán en España. Santiago de Compostela, 2004: S. 591-600

Ruiz Sánchez, Ana: Intertextualidad en literatura intercultural y literatura digital. Nuevos lectores para un mundo en cambio. In: Mircea A. Diaconu et al., Critical Discours and linguistic variation. New investigation perspectives: receptions, analyses, openings. University of Suceava, 2012, S. 13- 19

Salinas, Pedro, “El mundo de Lorca”, in: Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VII- Época contemporánea 1914-1939. Crítica, Barcelona, 1984, S. 383-385

Serrera, Ramón María: “Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, segunda época, vol. 38, Sevilla, 2010, S. 371-405

Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Reclam, Stuttgart, 2010

Siebenmann, Gustav: *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*. W. Kohlhammer Verlag, 1965, Dillingen/ Donau

Van Ryneveld, Hannelore: *Lyrik im Dialog. Ein Interpretationsversuch zu José Olivers Lyrikband Duende (1997)*. *Acta Germanica* (30/31): 127-138., 2004

Van Ryneveld, Hannelore: “Im Gespräch mit José F.A. Oliver- ’viel stimmig und meersprachig’“. *Acta Germanica* (36), 2008, S. 119-140

Diccionario de la lengua española, edición XXII, Espasa, Madrid 2001

Harenberg: *Literaturlexikon*, Harenberg Lexikonverlag, Brepols, Turnhout, 2001, S. 1141

Webseiten

Diccionario de la lengua española de la RAE

<http://www.rae.es/rae.html> (Zugriff: 01.09.13)

Webseite der Robert Bosch Stiftung

<http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/4595.asp> (Zugriff: 01.09.13)

Tatsachen über Deutschland

<http://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/index.php?L=0> (Zugriff: 01.09.13)

„García Lorca. Die Rache“ in: „Der Spiegel“, 17.10. 1956, Ausg. 42, S. 54, siehe auch: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43064395.html> (Zugriff: 14.08.2013)

Harald Weinrichs Laudatio auf José F.A. Oliver zur Verleihung des Albert-von Camisso-Preises im Jahre 1997

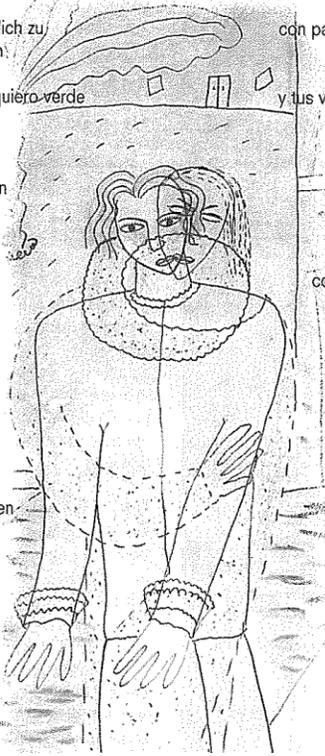
<http://web.mit.edu/course/21/21.german/www/oliverlaudatio.html> (Zugriff: 01.09.13)

VII. Anhang

1. Anhang 1 – „homenaje a federico garcía lorca“

homenaje a federico garcía lorca

homenaje a federico garcía lorca



mit leisen sohlen gehe ich auf dich zu
fast verschämt buchstabiere ich:
deinen namen: federico
und deine verse: verde que te quiero verde
nachts
im zimmer
tagsüber
hinter herabgelassenen jalousien
atme ich eine welt
von vorgestern und heute
fast verschämt
wie ein reudiger verbrecher
ein krimineller
auf der flucht
mit deinem namen
deinen versen

morgen
federico
morgen
wenn es hell wird
werde ich auf die strasse stürmen
unverschämt
und verde brüllen

vor dem ersten schuss
federico

verde que te quiero verde

con pasos silenciosos me dirijohacia ti
casi avergonzado deletreo
tu nombre: federico
y tus versos: verde que te quiero verde
por las noches
en la habitación
durante el día
detrás de las persianas bajas
respiro un mundo
de antes de ayer y hoy
casi avergonzado
como un delincuente arrepentido
un criminal
a la fuga
con tu nombre
tus versos

mañana
federico
mañana
cuando claree el día
echaré a correr por las calles
sin vergüenza
gritaré verde a pleno pulmón

antes del primer disparo
federico

verde que te quiero verde

Quelle: Manfred Fabricius: „Über José F.A. Oliver“, mAGazin, año 1997, no.3, Asociación de Germanistas de Andalucía (AGA), S. 93, mit einem Ausschnitt von Federico García Lorcás Zeichnung „Leyenda de Jerez“ (1927)
Anmerkung: in der viertletzten Zeile hat sich ein Fehler eingeschlichen: im Originalgedicht „und werde brüllen“, was im Spanischen dementsprechend mit „gritaré a pleno pulmón“ zu übersetzbar wäre.

2. Anhang II – Romance sonámbulo

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,

las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendra? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
Verde came, pelo verde,
soñando en la mar amarga.
Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo per su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas;
¡dejadme subir!, dejadme,
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal

herían la madrugada.
Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Donde está, díme?
¿Donde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

Federico García Lorca, Romance sonámbulo. Obras completas. Aguilar, Madrid, 1967 S. 430-432

3. Anhang III– Niño de Pantaleón und José F.A. Oliver



Quelle: <http://web.mit.edu/course/21/21.german/www/OliverNino.html>