

# **„Deutsch und doch nicht deutsch“. Der Fahrtenschreiber und Kosmopolit José F. A. Oliver**

**RALUCA RĂDULESCU**  
UNIVERSITÄT BUKAREST  
RUMÄNIEN

## *Abstract*

*Im Werk des deutschen Dichters mit spanischem Migrationshintergrund José F.A. Oliver kommt den interkulturellen Paradigmen einer an der Schnittstelle mehrerer Kulturen gestifteten Identität eine besondere Bedeutung zu. Erfahrungen in der Fremde werden fokussiert, die den identitären Zusammenspielen einen großzügigen Schauplatz anbieten. Der Schriftsteller erweist sich in seinen Schilderungen als poeta doctus, der sich mit den Begebenheiten einer globalisierten Welt auseinandersetzt, wobei sowohl der identitäre Diskurs als auch das elitäre Nachdenken Eingang in seine Erwägungen finden. Da jeder bereiste Ort einem gewissen anderen Kulturraum angehört, wird er in seiner Einzigartigkeit dargestellt, wobei jedoch immer der kontrapunktische Blick am Werk ist, der das Verbindende einfangen möchte, um eine geistige Isotopie beleuchten zu können. Dem hybriden Status eines Migranten bewusst - „Deutsch und doch nicht deutsch. Spanisch und doch nicht spanisch. In Bewegung: Ich. Dazwischen: Bewusstes“ -, sucht Oliver in seinen autobiographischen Essays und in seinen Gedichten immer nach einem Dialog der Kulturen.*

*Schlüsselwörter: Migrationsliteratur, deutsche Gegenwartslyrik, interkulturelle Literatur.*

## **“Deutsch und doch nicht deutsch”. The Cosmopolitan José F. A. Oliver**

## *Abstract*

*The paper deals with the intercultural paradigms as displayed in the literary work of the German speaking author with Spanish migration background José F.A. Oliver. His identity seems to be shaped at the threshold of several cultures and a reader can witness his attempts to reconstruct and reinscribe it by writing. When taking position to the events of a globalized world, the author presents himself through his writings as a poeta doctus, who articulates his discourse on the questions of identity on the ground of his elitist readings. Every place which the poet got in contact with during his journeys belongs to another culture, still he will always attempt to describe it through the mirror of modern and postmodern aesthetics, which also lets the different cultures get close to each other and share the common pattern of values.*

*Keywords: German migrants' literature, contemporary German poetry, intercultural literature*

José F. A. Oliver wurde als Sohn einer andalusischer Gastarbeiterfamilie geboren, die 1960 aus Málaga in die Bundesrepublik Deutschland gekommen war. Seit den Achtzigerjahren lebt er als freier Schriftsteller in seiner Heimatstadt Hausach, unterbrochen von Auslandsaufenthalten in der Schweiz, Spanien, Ägypten, Peru und den USA. Seine Gedichte wurden in mehrere Sprachen übersetzt und 1997 mit dem Adelbert von Chamisso Preis ausgezeichnet. 2002 war Oliver Gastprofessor am Massachusetts Institute of Technology in den USA, 2007 übernahm er die Chamisso-Poetikdozentur an der TU Dresden, 2004 war er Stadtschreiber in Kairo und 2015 wurde ihm der Baseler Lyrikpreis verliehen. Zu seinem Werk gehören vor allem Lyrikbände und Essays. Unter anderen seien hier folgende Bände erwähnt: *Auf-Bruch*, Berlin 1987; *Heimatt und andere fossile Träume*, Berlin 1989; *Vater unser in Lima*, Tübingen 1991; *Weil ich dieses Land liebe*, Berlin 1991; *Gastling*, Berlin 1993; *fernlautmetz*, Frankfurt am Main 2000; *nachtrandspuren*, Frankfurt am Main 2002; *finnischer wintervorrat*, Frankfurt am Main 2005; *unterschlupf*, Frankfurt am Main 2006; *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*, Frankfurt am Main 2007; *fahrten-schreiber*, Berlin 2010; *Lyrisches Schreiben im Unterricht. Vom Wort in die Verdichtung*, Seelze 2013; *Fremdenzimmer*, Frankfurt am Main 2015.

Im Werk des deutschen Dichters mit spanischem Migrationshintergrund José F.A. Oliver kommt den interkulturellen Paradigmen einer an der Schnittstelle mehrerer Kulturen gestifteten Identität eine besondere Bedeutung zu. Erfahrungen in der Fremde werden fokussiert, die den identitären Zusammenspielen einen großzügigen Schauplatz anbieten. Der Schriftsteller erweist sich in seinen Schilderungen als *poeta doctus*, der sich mit den Begebenheiten einer globalisierten Welt auseinandersetzt, wobei sowohl der identitäre Diskurs als auch das elitäre Nachdenken Eingang in seine Erwägungen finden.

Eines der Hauptanliegen ist bei der Migrationsliteratur die Fiktionalisierung des Verhältnisses zwischen der alten, in der Heimat entwickelten, und der neuen, im Aufnahmeland, Exil oder in der Fremde erworbenen Identität. Die Grenze erweist sich nur insofern ästhetisch wichtig, als sie literarisch motiviert und eine thematische Anstoßkraft darstellt, sonst wird der Autor sie durch seine Texte überwinden. Die Fremdheitserfahrung zeichnet sich sowohl als sozial-politische Begebenheit und autobiographische Kategorie ab, taucht aber zugleich als ontologische Metapher auf, die auf allgemeinmenschliche Daseinsverhältnisse und Krisensituationen verweist. Davon ausgehend ist die Migrantenlage als Auslöser und Reizfaktor zu betrachten, der eine hypertrophierte Wahrnehmung ästhetisch sublimieren lässt.

Die ambivalente Wahrnehmung der Grenze mit der Neigung zur Verabsolutierung auf der einen oder anderen Seite zwingt ihr den Charakter eines „Nicht-Ortes“ (AUGÉ 1992) auf: der Grenzgänger ist der einen wie der anderen Seite suspekt, er ist ein einsamer Mensch. Auf der anderen Seite weist die Grenze besonders poröse Züge auf: indem der Grenzgänger sein Dasein an der Schnittstelle führt und auf beiden Seiten

anwesend ist, ist er überall zuhause. Somit wird er zu einem Nomadisierenden, der keinem festen Raum angehört. In diesem Sinne sind Orte als Gegenräume, als „Heterotopien“ (FOUCAULT 1967) anzusehen, die an der Grenzstelle zugleich verbinden und trennen. Der Herkunftsraum, das Aufnahmeland und die hinzubereisten fremden Länder und Gebiete lassen sich im Bezug aufeinander neu definieren, was neue Verortungen der Identität entstehen lässt, deren literarischer Niederschlag man in immer neuen Konstellationen verfolgen kann. Der Dichter weist sich, wie er selber gesteht, als „Fahrtenschreiber“ und darüber hinaus als Kosmopolit aus, dessen Identität sich aus mosaikartigen Erfahrungen und intertextuellen Einschüben zusammensetzt.

Auf den ersten Blick soll der 2007 erschienene Essayband *Mein andalusisches Schwarzwaldedorf* (OLIVER 2007) Auskunft über den autobiographischen Hintergrund des einer spanischen Familie entstammenden Dichters geben. Das Pendeln zwischen den zwei Ländern, das sowohl geographisch als auch als Identitätsstiftungsprozess dargestellt wird, wirkt sich auf die Sprache aus, wird Teil eines ästhetischen Nachdenkens über den Ursprung der dichterischen Sprache im interkulturellen Umfeld. Der Weg der Eltern, die als damalige Gastarbeiter aus Andalusien in den Schwarzwald ausgewandert sind, sowie die Rückkehr im Sommerurlaub nach Spanien, wobei das Kind erst die Möglichkeit bekommt, das Land seiner Vorfahren kennenzulernen, sollen als Meilensteine der Identitätsbildung aufmerksam verfolgt und rekonstruiert werden. Den physischen und seelischen Topographien, die vielfach umrissen, ja umkreist werden, entspricht eine sprachliche Landschaft, die sich über diese hinwegsetzt und sie transzendiert. Erst in der Sprache wird die erfahrene Wirklichkeit zum wahren Erlebnis, wird das Ich seiner Bestimmungen und Berufung erst bewusst.

In dem ersten Essay, der den Namen seines Geburtsorts trägt (*Mein Hausach*), soll die Geburt des Dichters als im Wort stattgefundenen Akt („wortgebiert“, OLIVER 2007: 15) erkundet werden. Mit dieser rätselhaften Wortschöpfung endet übrigens der Essay, sie soll zum Emblem dieser Kunstbiographie werden. Das Ich wird dann weiter „zwischen sprachlich“ erzogen und „kultur-mehrfach“ heranwachsen: andalusisch-alemannisch, spanisch-deutsch (OLIVER 2007: 9) und verortet sich „irgendwo dazwischen“ (OLIVER 2007: 15). Hausach, der Ort seiner Geburt, die „Migrationsadresse“ für seine aus Málaga stammenden Eltern, wird als „Wahlheimat“ (OLIVER 2007: 10) oder „Landschaftsuhr“ (OLIVER 2007: 12) bezeichnet, er wird zuerst sozial und erst dann ästhetisch definiert. Die in seiner Lyrik zur Besessenheit gewordene Vorliebe des Dichters, mit Wortspielen und Bedeutungsumkehrungen zu arbeiten, wird in dieser Schrift gestanden, ja zum poetischen und poetologischen Programm erklärt: „Bisweilen bin ich versucht, die Sprache auf den Kopf zu stellen. Dann schreibe ich unter anderem »achHaus!« und »waldSchwarz!«“ (OLIVER 2007: 13). Aber Umdrehung und Verkehrung, Inkongruenz und Willkür vollziehen sich im Text nicht nur der Sprache und der Kunst zuliebe, wie bei den Lyrikern der Moderne, sondern damit das Ich durch Rückzug zur Geschichtlichkeit sich selbst und sein Umfeld

erkunden kann. Olivers Dichtung ist in Anlehnung an Paul Celans (den er auch in seinem dichterischen Werk intensiv rezipiert) „Narbe“- und „Atem“-Begriffen

*ein Wortspiel in die vernarbte Zärtlichkeit einer Umgebung und ihrer Bewohner, die mir Rast und Unruh sind. Zugleich Gedächtnis werden und Erlebtes aufreiben aus den Revieren der Kindertage in die Ereignisse schierer Gegenwart. Aufgelesenes Bildwörterbuch, das nachgedeutet Blattfall ist und Antwort sucht. Sie schließlich findet in den parallelen Atemzügen dieser Welt und ihrer Lebensentwürfe. Ich erfahre hier das scheinbar Große im scheinbar Kleinem: Traum und Altheit, Sinn und Ohnsinn. (OLIVER 2007: 13).*

Sie soll Erinnerungsvorgänge in Gang setzen, Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbinden. Dichtung prägt der Sprache ihre eigenen Bewegungen ein, zerstört eine Wirklichkeit, um eine neue schöpfen zu können („Atemzug“ – „Atemwende“), relativiert überkommene Maßeinheiten und stiftet eine selbständige Topographie. Nur „sprachgetrieben“ (d.h. getrieben in die Sprache), als „Kontemplation“ in der „Einsamkeit“ und als ästhetisches Erlebnis wird „mein Ort versöhnend“. (OLIVER 2007: 13). Durch Objektivierung nimmt das Ich von ihm Abstand und kann ihn durch die Linse der Kunst als „Herkunftsnähe und Abschiedsort“ wahrnehmen. In dieser Dialektik der „Einkehr, um erneut aufzubrechen in die Widersprüche, Begegnungen und Alltäglichkeiten. Ganz auf mich zurückgeworfen“ (OLIVER 2007: 13-14) findet ein harmonisches Selbstbegegnen statt. Celans *Meridian*-Chiffre sowie seine Hinwendung zur Geschichtlichkeit und den Mitmenschen finden auch bei Oliver darin Anwendung, dass der Erkundungsweg seiner wahren (dichterischen) Identität, die erst in der Sprache manifest wird, über seine Umgebung zu sich selbst zurückführt. Mit Celans Worten „Wir sind Fremde“, aber das Fremde des Anderen wird im Ich eingeschmolzen, vom Ich eingesaugt, sie schmelzen zu einer Einheit zusammen, die die Einsamkeit verneint und sie zu einer Gemeinsamkeit werden lässt. In diesem Sinne wird am Ende des Essays auch die Dichotomie Abschied-Rückkehr aufgelöst, Herkunftsort und die weite Welt werden zu einem Ganzen geschmolzen, der Einzelne kommt sich als Weltbürger ubiquitär vor: „zurückgekehrt, ohne wirklich wegzugehen, jemals weggegangen zu sein“ (OLIVER 2007: 15).

Der Übergang von einer Kultur zur anderen wird in Termini Sprache erklärt, so wie der Titel des Essays *wortaus, wortein*. Die zwei Untertitel *In Vorüberheiten* und *Manchmal kann ein einzelnes Gedicht die Welt erklären* sollen den Dazwischen-Status einer Identität umreißen, bzw. deren Ansiedlung in der Sprache. Zwischen dem spanischen Herkunftsland und dem Aufnahmeland entstehen „Monologe aus gestillter Lust“ (OLIVER 2007: 19), grammatikalische Unstimmigkeiten, die erst in der Dichtung eingeebnet, ja zum stilvollen Ausdruck einer Zweigeschlechtlichkeit werden. Anhand des auch in seinen Gedichten vorkommenden Wortpaars „Mondin & Mond: *la luna, ı Mond*“, das dort zu einem Ganzen eingeschmolzen wird, werden Monologe zu

einem Dialog zusammengeführt. Die neue, in der Sprache erworbene Identität wird durch die Metapher eines Hauses geschildert, „das zwei Häuser war. Zwei Häuser, die zwei Kulturen verleibten.“ (OLIVER 2007: 18).

Doch dieses Zusammenleben zweier Identitäten hat gewisse Spannungen und Zwistigkeiten in der Eigen- und Fremdwahrnehmung hervorgerufen, selbst das Ich wurde durch die Zugehörigkeit zu zwei Kulturen entzweit, in zwei Einheiten gespalten, die erst in der Sprache in einen Dialog zueinander gesetzt werden konnten. Oliver berichtet von einem „Jemand, der nicht dazu gehörte“ und einem Anderen, vor dem er ein „Herzversteck“ bauen musste, falls er ausbrechen sollte. (OLIVER 2007: 18). Einmal das sozial angepasste, doch sich vom Selbst entfremdete Integrationsbild, das zum eigentlichen Alter Ego wird, und andererseits die zum Anderen gewordene gefühlsbeladene Identität, die die spanischen Wurzeln wachruft. Zwischen diesen Identitätsteilen entstehen Brüche, Konflikte, Unruhe, was sich auch auf die dichterische Sprache auswirkt. Man ist *wortein wortaus*, ständig unterwegs, auf der Suche nach sich selbst, nach seiner wahren Identität, die diese Gegensätze überwinden soll: „Deutsch und doch nicht deutsch. Spanisch und doch nicht spanisch. In Bewegung: Ich. Dazwischen“ (OLIVER 2007: 27). Das Versteck, eigentlich ein Zufluchtsort vor den alltäglichen Ismen findet der Dichter am Schreibtisch, den er als Ort beschreibt, der sich aus Obstkisten, Schmierpapier und Bleistiften zusammensetzt. Die wahre, grenzenüberschreitende Identität ist nur hier, in der Dichtung, zu suchen:

*Wir waren beide auf der Suche nach Sprache  
ich und der Andere* (OLIVER 2007: 27)

Die Sprache wird auch zu einem Gedächtnisraum, in dem Erinnerungen gespeichert werden. Um sie zu beschreiben benutzt Oliver die Metapher der Reisenden, der Zeitpilger. In diesem Zusammenhang einer sozialen und ästhetischen Migration/Auswanderung wird im Essay *In jedem Fluss mündet ein Meer* über den Vorgang der Wörterbildung auf der Schwelle zwischen den zwei Kulturen berichtet. „Ein Verkämpfen in Sprache, die wird und Wörter anrichtet“ (OLIVER 2007: 32). Das wahre Dasein in der Sprache muss erkämpft werden, die Dichtung entsteht und wählt ihre eigenen Wörtern nach ihrem Belieben. Diese Pilgerstimmen, die nicht sprechen, und bis heute schweigen, werden keiner Vereinsamung, keiner Isolierung und keiner Soliloquie beschuldigt, denn „*Dem Verständigen reichen wenige Worte.*“ (OLIVER 2007: 33)

Obwohl in Deutschland geboren, zeichnet sich der Autor als Pendler zwischen Orten aus, wobei seine Dichtung (auch) sein autobiographisches Unterwegssein erkunden soll. Zwischen Deutschland und Spanien, das ihm als Herkunftsland seiner Familie und „Sommerheimat“ vertraut ist werden nicht nur Verbindungsfäden gewoben, sondern klaffen auch Leerräume und Unbestimmtheitsstellen - „ein *Niemals-immer*“ (OLIVER 2007: 108) -, die Anlässe zu rekurrierenden Fragezeichen geben.

Die zwei Orte tauchen vor allem als seelische und lyrische Topographien auf, die dem Ich so vorkommen, als würden sie kreisförmig von einem zum anderen und damit zum Selbst führen. Wenn der von seinen Eltern begangene Auswanderungsweg rekonstruiert werden muss, so wird darin ein Selbstfindungsprozess als zyklische Rückkehr geschildert: „die Rückkehr nach Spanien von Deutschland nach Deutschland.“ (OLIVER 2007: 108). Das Endziel ist „ein *Irgendort*, der vielleicht *Zukunft* heißen würde.“ (OLIVER 2007: 101) Der Essay endet mit dem Bild einer Bibliothek, das auf eine andere Art von Dialog hinweisen soll. Es handelt sich um den bereits beschworenen intertextuellen Dialog, in dem „die Unstummen“ (und hier zählt Oliver eine Reihe bedeutender Vertreter spanischer Dichtung auf: Unamuno, Lope de Vega, Cervantes, Lorca usw.) „wohl mit sich selber reden“ und in einem „heimlichen Dialog“ „untereinander verkehren“ (OLIVER 2007: 112). Bleibt dieser unstumme Dialog aber nicht etwa auf der Ebene eines Monologs, wenn Dichtung nur die Beschäftigung eines Kreises von Eingeweihten ist? Um dies zu vermeiden, schlägt Oliver einen in die Gegenwart gebrachten Dialog mit der Tradition vor, den er selbst durch seine intertextuelle Rezeption und Auseinandersetzung mit der Moderne und der Postmoderne in die Wege leitet.

In diesem Zusammenhang sei zur Veranschaulichung auf ein paar Beispiele aus Olivers lyrischem Werk hingewiesen, die die in seinen Essays geschilderte Problematik dichterisch umreißen. Die Städtebilder erreichen bei Oliver eine großzügige Spannweite, sie strecken sich von europäischen Großstädten (Berlin, Dresden, Kiel, Wien, Bratislava, Zagreb) und kleineren Ortschaften zu fernen Metropolen in Australien, Amerika, Afrika (Sydney, New York, Kairo, Alexandria) aus. Sie sollen ein ganzes Panoptikum menschlicher Erfahrungen aufrollen lassen, die poetologische Aussagen verschiedener Schattierungen anreizen.

Manche Städte werden als apokalyptische Visionen entworfen. Sie setzen sich als Mosaik synästhetischer Bilder zusammen, wobei von der Wirklichkeit Verfallssymbole behalten werden, die zu Chiffren verfremdet werden. Der Übergang von einer dichterisch konstruierten Welt auf die rein ästhetische Ebene poetologischer Bedeutungen lässt sich kaum verspüren, da verschiedene Bereiche ohne Trennlinien ineinander geschmolzen werden. In die mit den Angaben konkreter Realität kunstvoll geschaffene Szenerie dringen plötzlich abstrakte Arabesken, die zu einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen eingeblendet werden. Manchmal sind nicht Städte oder feste Orte an sich wichtig, sondern die Fahrt auf ein gewisses Ziel hin gerichtet, das nur als Anhaltspunkt auf einer geistigen Landkarte auftaucht. Die Aufmerksamkeit wird jedoch den Erlebnissen auf der Dazwischen-Strecke gewidmet, die sich als keine erwarteten Isobaren, sondern als Bruchstücke in der Wahrnehmung, als Steine in einem unfertigen Puzzle willkürlich und chaotisch aneinanderreihen. Was im Gedicht an Bildern sich schwer anordnen lässt, schlägt sich auch in der Sprache nieder: „die worte rauben die buchstaben / kaum zu entziffern auf dem papier“.

Im Gedicht *Sydney-Canberra* (OLIVER 2002: 41), dem die zitierte Stelle entstammt, werden die klischeeisierten Wahrzeichen australischer Landschaften zu Todeschiffren dekonstruiert. Eukalyptus und Kängurus werden nicht mit abenteuerlustigen, neugierigen und befriedigten Touristenaugen bewundert, sondern eher mit dem Blick des Kriegsberichterstatters. Die geschichtsbewusste Wahrnehmung liegt der poetischen zugrunde, es wird an die bis in die Gegenwart hineinreichenden Folgen eines Gemetzels erinnert, die sich gespenstisch auch auf die Zukunft ausbreiten. Die Natur wird zur Synekdoche und Chiffre für die Toten: „baum / aas und fahles eukalyptusweiß / beinhauslandschaften“, statt einer Herde Kängurus sieht man känguruscheue „augen“.

Das weckerlose Morgenaufwachen in Dresden leitet ein Nachdenken über Zeit- und Raumverhältnisse in die Wege. Es wird auf den touristischen Stereotyp Dresdens als Florenz an der Elbe rekurriert, der sofort in Frage gestellt wird, denn die Sprache passt dazu nicht, oder doch. Denn in der Tat werden Städte und Orte durch die Linse der Erinnerung oder der subjektiven Wunschvorstellungen „ans er / innern vertextet“, was den Titel *text: uhr* (OLIVER 2002: 77) rechtfertigen soll. Von innerlichen Gedächtnisanstößen ausgehend wird ein dichterisches Gewebe zusammengesetzt, das immer persönlich kodiert ist und sich den Zeitwängen entzieht. Die Umgebung fällt mit einer Wortlandschaft zusammen, wo der Herbst naht und eine leise Schwermut über Vergangenes mit sich bringt. Der Dichter spürt eine Sehnsucht nach sich selbst in einer ewigen Gegenwart, doch kann in der Sprache alleine Ruhe und Zuflucht finden.

Eine kleine Atempause nun nach sprachelitär und intertextuell kodierten Aussagen. *tattoo in der Görlitzer Straße* (OLIVER 2002: 98) ist durch Titel und den Hang für die Aufwertung des Trivialen und laienhaften Alltäglichen (BARNER 2006: 852) ein postmodern anmutendes Dresden-Gedicht. Angestrebt wird keine elitäre, kunstvolle hermetische Darstellung einer transzendenten Wirklichkeit, sondern eine spontane Zeichnung flüchtiger Straßeneindrücke. Was von der Moderne behalten wird ist das Gerüst des simultanen Diktats, das Farbenspiel mit grellen Tönen, die Vorliebe für dadaistisch aufeinanderprallende Bilder, die Lust am Basteln. Im ersten Vers wird in Klammern gestattet, dass das Gedicht eine weitere Farbskizze ist, jedoch weder eine Landschaftsaquarelle noch ein verschlossenes Sprachgedicht. Die Bilder scheinen „sprachereich“ zu sein, sie faulenzen gesättigt und unbekümmert, deswegen wird das Wort nicht mehr zum Thema, sondern das beliebige Ineinanderruhen vertrauter Augeneindrücke, wie z.B. „ein improvisiertes heimatstück DÖNER“ oder ein Greis mit Krücke und Tasche und einem „globus in der hand“. Geschildert werden soll keine metaphysische Erlebnisebene, sondern die einfache Freude an der Buntheit der Welt, die sich als Kaleidoskop von Eindrücken ins Auge einprägt.

Ein Stadtbild kann ferner auf die Syntax untersucht werden, um einen genaueren Blick in ihr Bildergewebe zu bekommen. Zugleich stimmt das kaleidoskopische Aufrollen der Eindrücke mit Wortverhältnissen überein. In der Moscheenähe trifft man

auf eine ganze Menge Händler und Farben, wobei die Wahrnehmung von den Gebetsstunden zeitlich reguliert wird. Die Orientierung wird von der „zeitmedina“ gewährt, die Umgebung verwandelt sich in ein Andachtsgebiet, wo die Straßenhändler mit den Wörterhändlern ersetzt werden. Dass das lyrische Ich außerhalb der islamischen Kultur steht und hier nach einer exotischen Transzendenz sucht, wird Wirklichkeit und Sprache doppelt verfremden. Der schon ontologisch inbegriffene Zweifel an der Erfassbarkeitsfunktion der Sprache wird durch die fremdartige kulturelle Kodierung gesteigert. Die „geheimen sprachen aus schritt & handritual“ rücken auch die Wunschvorstellungen in die Ferne, in ihnen kann das Ich keine Zuflucht erfahren. Verhältnisse und Gestalten lassen sich nicht zueinander ordnen, das Genitiv wird nutzlos, Wirklichkeit und Sprache treten als zwei unzugängliche Gebiete auf: „i genitiv & nicht zu besitzen / die großen augen der straßen“ (*ankommen in der syntax der handelsmetropole GEHSTEIG*) (OLIVER 2006: 62-63). In *Gare de Rabat Ville* (OLIVER 2006: 59) lösen sich Schritte und Wege im Weiß auf, „NACKFUSSWEG 1 abstractum/ ins verborgene weiß“, Geschichten werden entkonkretisiert, ins Überwirkliche gesteigert und fließen ins Ungewisse und Unerklärbare ein: „das unbestimmte des bestimmten“.

In *citysog* (OLIVER 2005: 86-87) ist die Anflut schnell aufeinanderrollender Bilder und ungewöhnlicher Wortzusammensetzungen so stark, dass die beliebig angeordneten Aussagen sich schwer auf ein zusammenhängendes Gefüge bringen lassen. Bizarre, in einem großen Versblock alogisch aufgelistete Wortverbindungen wirken eher unverständlich, zumal sie manchmal von verwirrenden, verblüffenden Erwägungen unterbrochen werden. Geschildert werden soll die Großstadtstimmung New Yorks mit der Anhäufung an Lichtern, Straßen, Ampeln und Wolkenkratzern, deren Hektik und vorherrschendem Chaos, dem „downtowntaumel“ also ein Wort- und Bildertaumeln entspricht. Alle Sinne werden von der Stadtgewalt angegriffen und aufs Höchste beansprucht, man leidet sogar unter dem Übermaß an Eindrücken, die man nicht mehr beherrschen kann und Auge und Ohr vollkommen überwältigen und verwirren. Keine wirklichkeitsabbildenden Zusammenhänge kann man noch rekonstruieren, Linien, Farben und Laute verschiedenster Art lassen ein erschöpfendes Stadtgebilde entstehen, von dem jede Idyllenspur vertrieben wurde. *Citysog* ist kein kubistisches Bilder-gemälde im Wort, trotz „grellgespannten stromgekreuzten über unter / & geometrisch vom eckkanthimmel“, sondern der Schauplatz eines collagenartig eingblendeten Figuren- und Eindrückengewebes, die sich dem Zeitgebot unterwerfen. „lärmfallflimmern“ und „flickzitiertes lichtfallflimmern“ werden neben „urnenuhren rundumzeiten“ gestellt, die als Skizzen geschilderten Passanten-Lebensläufen werden „wiegen gräber“, das Thema des ganzen Gedichtes ist in der Tat der „zeitfall“, das Fallen in die Zeit und der damit verbundene Verfall und Untergang, der sich am Großstadtbild New Yorks veranschaulichen lässt. Dem Fallen in die Zeit entspricht die Heideggersche Sicht des Hineinwerfens in die Welt, der Einzelne wird in den Taumel

der Stadt so eingesogen, dass er sich entpersönlicht und in die Irre geführt wird, ohne sich dessen widersetzen zu können. Das Selbstporträt des Ichs ist ein

*[LAUFPORTRAIT] der flucht  
im vertriebenen/ vertreibenden zigfach  
der straßengitter &  
SEELENZITTERN go & go*

Der Bilderfuge entspricht die rastlose Flucht des Individuums, das sich von der Großstadt keine Zuflucht erhoffen darf, hingegen wird es immer wieder vertrieben und in einem Labyrinth richtungsloser umherirrender seelischer Zusammenhangslosigkeit vergittert. Was bei Oliver in Anlehnung an Celans „Sprachgitter“ bisher als „Holzgitter“ bezeichnet wurde, erfährt hier einen Bedeutungswandel, da die Sprachebene auf das Gebiet einer identitären Topographie zu „straßengitter“ verlagert wird. Nicht mehr vordergründig Artistik und Wortkunst, sondern Bilderzusammenstoß und kulturelle Heterotopien im Sinne Foucaults, in dem es dem Einzelnen genauso unheimlich wie in der Moderne wird.

In Freiburg ist die Innenstadt „1 flucht-/sprungtuch“ (*juli-november in Freiburg i.B.*) (OLIVER 2010: 108-109), ein Verdammnisort mit „schwerem asphalt im mund & teer“, den man lieber verlassen möchte. Er stößt einen stechenden, giftigen Geruch aus und macht Ausdrucksvermögen unmöglich. In ihm nimmt man Abschied von schöngefärbten Natur- und Transzendenzbildern, die sich zu einer negativen Ästhetik entwickeln und dem menschlichen Versagen angepasst werden: „& sich 1 wundidyll leibend / & der aufgeschwämmte himmel drüber / 1 gebrechen.“

Noch Berlin ist die Stadt der ruhebringenden Selbstfindung, es riecht hier überall nach „mauerfleisch“, „zerbombten plätzen“ und „trockentränen“ (*Berlin, an- / gezählte stadt*) (OLIVER 2000: 56). Der Verwesungszustand ist immer noch so spürbar, obwohl uns hier kein Trümmergedicht bevorsteht, sondern eher ein auf dem Boden der Moderne wachsendes Gebilde. Obwohl auf Vertuschung und Renovierung hingewiesen wird, bleibt der alte Stadtplan mit expressionistischen Bildern vorhanden, weil an Döblins *Ermordung einer Butterblume* in Form der „metastasen butterblumen“ erinnern werden soll. Straßenmädchen und „zuchtgesichter, viehbereite / in sterilen chromgehöften“ lassen die Verfallsisotopie einer kranken, heillosen, verdammten Stadt zustandekommen, der man eher entfliehen möchte.

In *Zona rosa, farbort-* (OLIVER 2000: 103) wird die Stimmung eines südamerikanischen Vergnügungsviertels vergegenwärtigt, das sich in einer Mischung an Menschen und Farben verliert: „menschenflimmer/ ins lichter mix gekämmt, wie/man bilder kämmt dem auge“. Bettler und Nutten kämpfen um die Gunst der Passanten, der Stadtteil zeichnet sich als Ort aus, in dem Farben und Laute aufeinanderprallen, miteinander mischen. Außenseiter, Kranke und Genießer leben zusammen in einem Raum des Gleichzeitigen: „sirenen cafés ambulantes“. Ein

bettelndes Mädchen „kaut im augmund brot“ und streckt die Hand „weltauf“, die Armut weitet sich pandemisch aus und ergreift die ganze Welt.

Der Tod kann sich aber auch in die Sprache einschleichen, auch wenn dem Gedicht *Alexandria, verinnerlicht* (OLIVER 2002: 106-107). ein Zitat aus Konstantinos Kavafis vorangestellt und in fast jeder Zeile auf den griechischen Dichter der Moderne angespielt wird und man einen Text über Erinnerung und Lebensweisheit erwarten würde. Wenn bei Kavafis Liebe nur in Gedanken und Erinnerung möglich ist, geht Oliver von der dadurch verursachten Lebensenttäuschung aus und variiert Kavafis' Motive so, dass dem Dichterischen ein Epilog vorenthalten wird. Es wird auf das Gedicht *Weit weg* hingewiesen, von dem die saphirblauen Augen übernommen und der „meerin“-Chiffre einverleibt werden. Die Jasminhaut wird von Oliver in „*nachtjasmin*“ und „Lichtopal“ und schließlich in „hautgedächtnis“ verwandelt. Die Stoffverdünnung zu reinen, abstrakten Einheiten bringt jedoch keine Rettung im Wort mit sich. Oliver geht den umgekehrten Weg von der nostalgischen Lobpreisung der Schönheit im Wort zur leblosen Abstraktion und zur Totenwache der Sprache überhaupt. Die erotisch konnotierten Körperteile der Geliebten werden entdinglicht und zu Wortkonstellationen verfremdet, denen ein Spiegel vorgehalten wird. Kavafis' Satz „Körper, erinnere dich!“ wird zu „Halte fest, Erinnerung!“ umgeformt, denn der Dichter leiht sich „den tod ins alphabet“ aus, nimmt von Sinneswahrnehmungen Abschied und ordnet Gefühl und Geist seiner allmächtigen Phantasie unter. Olivers gebieterische Phantasie verurteilt Empfindung und Sehnsucht in diesem Fall zum Tode, ohne dass in der Sprache die Wiederherstellung der verlorenen Liebeseinheit und somit eine Auferstehung möglich wird. Kavafis' Stadt wird „verinnert“, die Erinnerung geleert und im abstrakten Wortmaterial zerstört, ohne auf eine Rettung hinzuweisen. Das Gedicht *in Alexandria. 1 hautverspuren* (OLIVER 2006: 55) beginnt mit der von Oliver im Wort gezeugten „kavafishaut“, der Dichter macht sich auf die Suche nach der Erinnerung an sich selbst, denn die Stadt ist als paradigmatisches *lieux de mémoire* anzusehen, und zugleich als Anlass dafür, der Moderne Tribut zu zollen und durch ihre Linse sich selbst zu erkunden. Zugleich ist die ägyptische Stadt, wo Kavafis' Leben einer dreifachen Fremdheit ausgesetzt war (als Dichter, Homosexueller und Christ) als metonymischer Ort dichterischen Außenseitertums zu verstehen, der auch dem Deutschen spanischer Herkunft einen Spiegel vorhalten kann. Das lyrische Ich erleidet im Gedächtnis Schiffbruch und erfährt einen Entzweigungsprozess: „2 unbekannte 1 SEELENWORT / & uferlos / & aufgehoben“. Wenn aber in Goethes *Diwan* zwei Seelen in der Brust wohnten, werden sie hier im Wort zu einer geschmolzen, außersprachlich bleiben die zwei Identitätsteile immer noch in ihrer Spaltung getrennt. Das „aus ich & ich“ bestandene Zerrbild wird im Schlaf zum Schweigen gebracht, ohne jedoch hier zu einer Einheit gelangen zu dürfen. Das dichterische Ich bleibt weiterhin in seinem Zerfall verfangen und klagt mit Kavafis über das verlorene Glück.

Der Essayband endet mit der Schrift und *wir um bittgebet und Der Versuch, einen Brief zu schreiben, oder wie und wann ein Gedicht entsteht*. Nicht umsonst wird sie am Ende platziert, da sie die wichtigsten Merkmale der Poetik Olivers zusammenfasst und seine Kunstauffassungen auf einen Punkt bringt. Jemand hatte den Dichter um eine Rezeptur des Schreibens gebeten. Die Antwort darauf lautet: „Es gibt kein Rezept. Nur Sprache, die anrichtet. Es gibt kein Rezept, nur Wort-Takt-Uhr, die Intervalle dazwischen, zwischen den Wortschlägen und eine Sprache, die Zeit nachspurt und Spuren legt ins NachZeitige.“ (OLIVER 2007: 115)

Ein Gedicht entsteht auf der Kontakt- und Kontrastfolie mit der gegebenen Wirklichkeit, deren Not und Schmerz es in die Sprache übersetzt. Doch der Alltag dient nur als Ausgangspunkt und Grundlage, das verklärende Wunder geschieht im „W:ort“ und „w:ortbaren“, im feinsten Stoff der Sprache oder in dem, das versprachlicht und poetisiert werden kann. Schreiben setzt aber nicht nur eine Begegnung mit der Empirie, sondern auch mit sich selbst voraus, oder diese wird eher von der Kunsttätigkeit begünstigt. Die Wortfindung ist zugleich Ver-wortung und Ver-ortung. In der Dichtung wird eine Selbstfindung, eine sprachliche, seelische und kulturelle Topographie manifest. Das Gedicht ist aber auch Schauplatz der Hoffnung, des Glaubens an die Schöpfung einer neuen Welt und der Menschenliebe. Das Ich geht auf den Anderen zu, es versetzt sich in das Du, das sich ihm mitteilt, das zu seinem *Alter Ego* wird.

**Literatur:**

AUGÉ, Marc (1992): Orte und Nicht-Orte. Frankfurt am Main. Fischer.

BARNER, Wilfried (Hg.) (2006): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: C.H. Beck.

FOUCAULT, Michel (1967): Des Espace Autres. Hétérotopies. In: Architecture, Mouvement, Continuité. Nr. 5 (1984), S. 46-49.

OLIVER, José F. A. (2000): fernlautmetz. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

OLIVER, José F. A. (2002): nachtrandspuren. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

OLIVER, José F. A. (2005): finnischer wintervorrat. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

OLIVER, José F. A. (2006): unterschlupf. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

OLIVER, José F. A. (2007): Mein andalusisches Schwarzwalddorf. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

OLIVER, José F. A. (2010): fahrtenschreiber. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.