

Über lyrische Sprache, Gedenken und historische Erfahrung: Paul Celan, gelesen mit José F.A. Oliver

Linda Maeding

To cite this article: Linda Maeding (2023) Über lyrische Sprache, Gedenken und historische Erfahrung: Paul Celan, gelesen mit José F.A. Oliver, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 98:4, 396-413, DOI: [10.1080/00168890.2023.2255915](https://doi.org/10.1080/00168890.2023.2255915)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/00168890.2023.2255915>



© 2023 The Author(s). Published with license by Taylor & Francis Group, LLC



Published online: 19 Oct 2023.



Submit your article to this journal [↗](#)



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

Über lyrische Sprache, Gedenken und historische Erfahrung: Paul Celan, gelesen mit José F.A. Oliver

Linda Maeding 

Humboldt Universität zu Berlin, Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

Paul Celan is a central figure in the work of José F.A. Oliver, a multi-lingual poet who emerged from the context of the so-called migration literature. This article shows the extent to which Celan stands for Oliver's development into a self-reflexive poet who examines the possibilities of contemporary poetry and memory within the poem itself. For Oliver, the poem results from a process of condensation, a reflective and inward movement. At the same time, however, his "extensive" poetry integrates various places and languages. Celan's role within this field of tension—in *fernlautmetz* (2000) and *fahrtenschreiber* (2010), for instance—exceeds that of an intertextual reference. This idiosyncratic reception goes far beyond quotation and points back to an openness inherent in Celan's work itself. The extent to which historical experience and memory are transferable in the poem is an issue that Oliver also tackles on a meta-lyrical level.¹

KEYWORDS

Contemporary German poetry; José F.A. Oliver; migration; memory; Paul Celan; Shoah

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.
(„Pallaksch. Pallaksch.“)²

Mit diesen Versen endet Paul Celans Gedicht „Tübingen, Jänner“ aus *Die Niemandrose*, das mit dem „Lichtbart der Patriarchen“ und der enthaltenen Referenz

CONTACT Linda Maeding  linda.maeding@hu-berlin.de  Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin, Germany.

¹Der Artikel ging hervor aus einem an der Universität Bremen, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften angesiedelten DFG-Projekt („Eigene Stelle“, 2019-2023).

²Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), 226.

© 2023 The Author(s). Published with license by Taylor & Francis Group, LLC

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way. The terms on which this article has been published allow the posting of the Accepted Manuscript in a repository by the author(s) or with their consent.

auf Friedrich Hölderlin³ auch das Verhältnis des jüdischen Dichters zu Genealogien thematisiert. Mehr noch: Es problematisiert zugleich Tradition nach dem Zivilisationsbruch der Shoah, sei diese religiös, literarisch oder kulturell bestimmt. Literarische Genealogien, wie sie hier ihren Endpunkt in einem dem wahnhaften Hölderlin zugeschriebenen Ausruf („Pallaksch“) finden, können nicht umstandslos weitergeführt werden, sind aber als Folie präsent und werden auf das Heute projiziert. Im Lallen kommt der Bruch zur Geltung, die Perplexität angesichts der Gegenwart: angespannte Verwunderung und Verwundbarkeit. Nicht nur Genealogien stehen hier im Zeichen der Krise; es ist Sprache selbst, die Zeichen und Bezeichnetes auseinandertreten lässt. Trotz der Krisenhaftigkeit poetischer Sprachgebung beharrte Celan bekanntlich auf dem Wirklichkeitsanspruch von Dichtung, die unter dem „Akut des Heutigen“⁴ stehe.

Dieses Spannungsfeld—Krise der Kontinuität und notwendige Aktualisierung—bestimmt auch die Rezeption Celans heute. Celans Name steht als Synonym für die Möglichkeit von Dichtung nach der Shoah. Doch was passiert mit der historisch konkreten *poiesis* in der lyrischen Rezeption? Wie geht heutige Dichtung, die intertextuell an Celan anknüpft, mit diesem Wirklichkeitsgehalt um und wie gestaltet sich dieses Gedenken zweiter Ordnung?

Diesen grundsätzlichen Fragen widmet sich mein Aufsatz im Folgenden anhand der Lyrik des Dichters José F.A. Oliver. Paul Celan ist eine zentrale Referenz seiner Dichtung, so unterschiedlich die historisch-biographischen Kontexte beider auch sein mögen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist daher auch die Frage, was dieses Werk so anschlussfähig macht für eine der gewichtigsten Stimmen der Gegenwartslyrik Deutschlands, dessen Texte häufig als interkulturelle Literatur gelesen wurden.

Ich schlage im Folgenden eine Lesart vor, die grundsätzliche poetologische Reflexionen zur Möglichkeit lyrischen Gedenkens durch Genealogiebildung und Intertextualität entfaltet. Ich konzentriere mich auf poetische und poetologische Markierungen von Olivers Celan-Lektüre, dargestellt hauptsächlich anhand der Gedichtbände *fernlautmetz* von 2000 und *fahrtenschreiber* von 2010. Dabei beleuchte ich die expliziten wie impliziten Spuren, die Celans Dichtung bei Oliver hinterlässt; die Aneignungen und Verfremdungen, die sein Werk bei dem deutsch-spanischen Dichter erfährt. Meine Überlegungen haben das übergeordnete Ziel, Hinweise darauf zu enthalten, wie intertextuelle Verfahren die so tief in der (Nach-)Geschichte der Shoah verankerte Dichtung Celans einerseits weiter globalisieren und andererseits re-lokalisieren, indem sie deren Ort in der Vernetzung mit anderen Erinnerungsbeständen—wie dem der Migration nach Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts—neu situieren.

Eine so komplexe Aneignung und Weiterschreibung kann nicht ohne sprachliche Selbstreflexion erfolgen, die bei beiden Autoren im Gedicht erfolgt: Sie reflektieren stets mit, was Sprache leisten muss, um dem Anspruch dieser Dichtung, geschichtliche Wirklichkeit zu gestalten, ebenso wie ihrem ethischen Impetus gerecht zu werden. Mein Beitrag zeigt daher, inwiefern Celan Pate steht für Olivers Entwicklung zu einem selbst-reflexiven Dichter, der Lyrik im Gedicht auf ihre Möglichkeiten befragt. Denn neben

³In der ersten Strophe wird Hölderlin namentlich genannt („Hölderlintürme“) und ein Zitat des Hymnendichters eingearbeitet.

⁴Paul Celan, „Der Meridian“, in *Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Lyrik und Prosa, Bd. 15.1. Prosa I. Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, hg. von Andreas Lohr und Heino Schmuil in Zusammenarbeit mit Rolf Bücher (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014), 36.

dem Wirken von Celans Dichtung auf motivisch-thematischer Ebene, dient dessen Werk auch als Ort von dichtungstheoretischer Bedeutung für Oliver. Inwieweit historische Erfahrung im Gedicht übertragbar ist oder zu anderen Ufern übersetzt wird, diese Frage verhandelt Oliver implizit in den Gedichten mit.

Im Folgenden werde ich argumentieren, dass Celans Werk selbst bereits zur intertextuellen Aneignung einlädt und mittels eines Blicks auf die (poetologischen) Parallelen das Verhältnis von Eigenem und Fremdem in der Selbstverortung Olivers erörtern. Daraufhin komme ich zur spezifischen Präsenz Celans in Olivers Lyrik und dessen Form des Gedenkens und verbinde diesen Aspekt mit der Problematik der dichterischen Aneignung von geschichtlicher Wirklichkeit. Abschließend verhandelt mein Aufsatz dann die selbstreflexive Dimension dieser Lektüre, die Celan und Oliver in den zwei Schritten des Rezeptionsprozesses—Sich-Verlassen und Rückkehr—zusammenführt.

Die Welt und das benachbarte Tal

„Der nomadische Heimatdichter José Oliver weiß genau, wie erfassbar uns die ganze Welt und wie unverstündlich uns das benachbarte Tal erscheinen kann“,⁵ schreibt Ilija Trojanow über den Lyriker und charakterisiert auf diese Weise treffend den Gestus eines Autors, dessen Bekenntnis zu einem eigenwilligen Heimatbegriff⁶ bei gleichzeitiger Mehrsprachigkeit quer zur Kategorie der National- und der Migrationsliteratur liegt.⁷ Was vertraut ist und was fremd, ist in Olivers Lyrik nicht deckungsgleich mit Ländergrenzen. Werden geographische und sprachliche Grenzen von Oliver systematisch unterlaufen, so liegt in dieser Verwischung klarer Trennlinien auch der Grund für die scheinbar paradoxe Beschreibung des Dichters als „nomadischer Heimatdichter“. Die Erfahrung der Migration, des Aufwachsens in einem Schwarzwalddorf mit vier Sprachen oder Dialekten (Andalusisch, Alemannisch, Spanisch, Deutsch),⁸ die Sensibilisierung für Alterität bilden den Boden für die Begegnung und Auseinandersetzung mit *anderen* Geschichten, die Oliver aufnimmt. 1961 als Sohn andalusischer Gastarbeiter kurz nach deren Immigration in Hausach geboren, zählte er 1980 zu den Gründern des Polynationalen Literatur- und Kunstvereins (PoLiKunst), partizipierte also aktiv an der Selbstorganisation und -darstellung der sogenannten „Ausländerliteratur“, deren diskriminierende Bezeichnungen er polemisch sezierte: Gegen eine Vereinnahmung seiner Literatur als Integrationsfigur verwahrt sich sein gesamtes Werk; das Geflecht aus Ausgrenzungserfahrungen und multipler Zugehörigkeiten, aus der Anklage von Diskriminierung und dem Bekenntnis zu einer nicht-nationalistisch gedachten und schon orthographisch verfremdeten „Heimatt“ durchziehen seine Lyrik und Essayistik von Beginn an.

⁵Als Pressestimme aufgenommen und zitiert auf Olivers Webseite, abgerufen am 2. März 2022, <http://oliverjose.com/fahrtenschreiber/>.

⁶Vgl. José F.A. Oliver, *Heimatt. Frühe Gedichte* (Berlin: Hans Schiler, 2015). Siehe hierin die Worte des Herausgebers Ilija Trojanow, denen zufolge der „übliche Heimat-Begriff“ bei Oliver gar nicht zu finden sei, die von ihm gewählte Schreibweise „Heimatt“ deute vielmehr auf „schachmatt“ hin (ibid., 87).

⁷Allein der Titel seiner Essaysammlung *Mein andalusisches Schwarzwalddorf* mag davon einen ersten Eindruck vermitteln. Während Olivers Frühwerk noch für typisch erachtete Themen der Migrationsliteratur bearbeitet (wie die schwierige Identitätssuche), ist die Produktion spätestens seit der Jahrhundertwende stärker hermetisch und selbstreflexiv grundiert.

⁸Siehe dazu den Aufsatz „Mein Hausach“ in Oliver, *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*, 9.

Gegen Vereinnahmungsversuche des deutschen Literaturbetriebs grenzte sich auch Celan vehement ab. „Deutsch ist meine Muttersprache, und doch musste ich deutsche Gedichte als ein Verbannter schreiben“,⁹ schrieb er in einem Brief an Max Rychner vom 24. Oktober 1948. Aus der mehrsprachigen Bukowina stammend, geprägt von der mehrkulturellen und im Moment seiner Geburt Rumänien zugehörigen Region, blieb er zeitlebens ein deutschsprachiger Dichter, wobei die Übersetzung aus verschiedenen Sprachen einen integralen Teil seiner Beschäftigung und seiner Poetologie bildete und einen ersten Hinweis gibt auf das intertextuelle Netz seines dichterischen Werkes, das in einen Dialog tritt mit den übersetzten Autoren. Das herausragendste Beispiel ist hierfür die intensive Beschäftigung mit dem russisch-jüdischen Dichter Ossip Mandelstam. Er übersetzte ihn nicht nur, sondern widmete ihm Gedichte wie Aufsätze, und erkannte in ihm ein Alter Ego. Wenn er in einem Radiomanuskript zu Mandelstam festhält: „Gedichte sind Daseinsentwürfe“,¹⁰ so beschreibt er damit ebensogut sein eigenes Werk.

Oliver greift eine ähnlich existentielle Semantik auf, die Celan unter anderem in seiner Bühnenerpreis-Rede „Der Meridian“ von 1960 zu einer Art Begegnungspoetik ausformuliert hatte. In einem seiner intimsten Texte zu Celan gibt er an, dieser habe ihm schon früh in seiner Jugend „Seelen-/fenster“ nach außen geöffnet.¹¹ Den Eindruck, den die Lektüre Celans auf den jungen Lesenden machte, beschreibt Oliver mit Worten, die die Nachträglichkeit seiner (und jeder) Rezeption zugunsten einer empfundenen Simultaneität ersetzen:

[...] Präsent. Gleichzeitig. Als wäre diese Zustandsbeschreibung die einzige Möglichkeit zu schreiben. In allen Zeiten gleich-zeitig schreibend. [...] Ich las ihn, erstlas ihn weder als Juden noch als Dichter. Die Gefahr also, ihn zu „überjüdisieren“ oder ihn zu „überdichterisieren“, war nicht gegeben.¹²

Wenn auch *ex negativo*, benennt er hier zwei grundlegende Dimensionen von Celans Existenz: sein Judentum und sein Dichtertum. Eine dritte Dimension führt Oliver hier ebenfalls ein, indem er die Ablehnung, die ihm selbst als „Gastarbeiterkind“ entgegenschlug, mit Celans Erbe verschränkt: Im Bewusstsein einer jahrzehntelangen Lektüre des älteren Dichters bestätigt er, „in gewisser Weise habe ich das Celan-Erbe angetreten.“¹³ Die zwischen Fremde und Nähe changierende, gefährdete Traditionsbildung verbindet ihn mit dem älteren Dichter, dessen Werk gerade im Bewusstsein dieser Gefährdung seine Offenheit beweist, weil es sich in zwei Richtungen als empfänglich erweist: als Gedächtnis ihm vorausgegangener exilierter Dichter wie Ossip Mandelstam und Marina Zwetajewa, aber auch als Quelle für ihm folgende Dichter, die sein Zeugnis aufnehmen. Im Falle von Celans Mandelstam-Rezeption wird besonders deutlich, dass die Charakterisierungen des toten Dichters immer auch Selbstaussagen sind und wir es hier also mit zwei Gliedern einer dichterischen Genealogie zu tun haben—so etwa, wenn Celan von jenem „Spannungsverhältnis der Zeiten“ schreibt, „der eigenen und der fremden, das dem mandelstamm’schen Gedicht jenes schmerzlich-stumme Vibrato verleiht, an dem wir es erkennen.“¹⁴ Dieses Spannungsverhältnis nimmt womöglich auch Oliver

⁹Paul Celan, „etwas ganz und gar Persönliches“. *Die Briefe 1934–1970* (Berlin: Suhrkamp, 2019), 46.

¹⁰Paul Celan, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Lyrik und Prosa, Bd. 15.1*, 71.

¹¹José F.A. Oliver, „Seelenschnee. Paul Celan oder M: eine Lesebiografie ‚Schnee‘“, *Spiegelungen*, 2.21 (2021): 143–51, hier 143.

¹²*Ibid.*, 143.

¹³*Ibid.*, 144.

¹⁴Celan, *Werke, Bd. 15.1*, 63.

als Einladung zur Auseinandersetzung mit Celan wahr—wie bereits Mandelstam in der Sowjetunion und dann Celan in Paris ebenfalls von einer Randposition aus.

In dem Gedicht „Und mit dem Buch aus Tarussa“ aus dem Mandelstam gewidmeten Band *Die Niemandrose* findet Celan in einem untergründigen Dialog mit Zwetajewa das Bild der „Sprachwaage, Wortwaage, Heimat-/waage Exil“¹⁵ für das schwierige Austarieren von Nähe und Fremde, das die genannten Subjekte alle verbindet. Als Motto des Gedichts wählte Celan ein Zitat Zwetajewas, das in kyrillischer Schrift an den Beginn gesetzt wurde und das ich hier in der deutschen Transkription wiedergebe: „Alle Dichter sind Juden“.¹⁶ Auf diese Weise wertet Celan den Dichterbegriff durch ein Ethos auf, dass er mit dem Jüdischsein assoziiert, und das hier ein Band schafft zwischen Dichtern, aus Ost und West, die verfehmt, exiliert oder versteckt, mit der „Wortwaage“ arbeiten. Zu dem Waagenbild passt auch die interlinguale (und interkulturelle) Mediation, die der Dichter als Aufgabe erkennt:

Wo die Oka nicht mitfließt. Et quels
amours! (Kyrillisches, Freunde, auch das
ritt ich über die Seine,
ritts übern Rhein.)
[...]¹⁷

Das Gedicht eröffnet einen Raum, der Grenzen überschreitet, deren sprachlich markiertes Eigenes aber intakt lässt. Die reitende Sprecherinstanz wird zum Initiator einer Bewegung, um Botschaften zwischen den Ufern zu übertragen und verständlich zu machen. Diese Positionierung hängt auch mit der Selbstbestimmung des Jüdischseins als Wissen um Alterität zusammen; ein Wissen, aus dem existentielle Konsequenzen zu ziehen sind, wie Celan in den vorbereitenden Materialien zur Büchnerpreis-Rede notiert hat: „Verjuden: Es ist das Anderswerden, Zum-anderen-und-dessen-Geheimnis-stehn – Liebe zum Menschen ist etwas anderes als Philantropie – Umkehr – dazu scheint es ja nun doch zuviel Einbahnstraßen zu geben.“¹⁸ Das pejorativ assoziierte Verb vom Verjuden wird hier verwandelt in einen emphatisch verstandenen Prozess der Menschwerdung. An dieser Stelle, und in Verbindung mit dem zitierten Zwetajewa-Motto, ist das Judesein also kein fatales Schicksal, sondern eine Wahl und Entwicklung, die gerade im deutschen Kontext ihr Ethos entfaltet: „Man kann zum Juden werden, wie man zum Menschen werden kann; man kann verjuden und ich möchte, aus Erfahrung, hinzufügen: auf deutsch heute wohl am besten“.¹⁹ Die ethische Aufgabe des Dichters, die in diesen unveröffentlichten Materialien, aber auch deutlich in „Und mit dem Buch aus Tarussa“ vorgezeichnet ist, und die schließlich auf die Durchlässigkeit von Celans Werk hindeutet, wird wiederum von Oliver aufgegriffen.

„Ich bin dem Fremdwerden nah und dem Nächsten kontinuierlich fremd. Ein stauender Schreibnomade. Dies Staunen hält mich wach. Und Wachheit ist mein Zentrum: Segen und Fluch der Migration.“²⁰ Diese Selbstaussage fasst zusammen, welches Wahrnehmungspotential Oliver der Migration zuschreibt; aber auch das relationale

¹⁵Celan, *Gedichte*, 165.

¹⁶*ibid.*, 164.

¹⁷*ibid.*, 165.

¹⁸Paul Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe*, hg. Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou (Berlin: Suhrkamp, 2018), 129–30.

¹⁹*ibid.*

²⁰José F.A. Oliver, „Im Gespräch mit Marie T. Martin. „Alles Leben ist Peripherie und Zentrum zugleich“, 7. Oktober 2013, abgerufen am 3. März 2022, <http://www.poetenladen.de/marie-martin-jose-oliver.htm>.

Spiel der Verfremdung, in dem das Nahe unvertraut wird und dafür das Fremde näher rückt.²¹ Diese Position ist nicht zuletzt Frucht und Weiterentwicklung der frühen, oft scheiternde Kommunikation und sprachlich bedingte Isolierung thematisierenden Lyrik, wie dargestellt im Gedicht „Auf-Bruch“:

wo ist meine Sprache
 die mich mit ihnen verband
 sprachlos
 in wirren Gedanken
 hafte ich
 an ihrer Welt

 Ich vergaß
 mich zu fragen

 kenne ich ihre Sprache noch

 es bleibt ein Stammeln
 betäubte Ohren
 lähmendes Gestern²²

Im späteren Werk entfernt sich Oliver von einer solcherart bezeichnenden Sprache und damit auch von der unverstellten Verarbeitung der Migrationserfahrung im Gedicht. Das „Stammeln“, mit dem „Auf-Bruch“ endet, wird dagegen noch an Bedeutung gewinnen und legt eine Fährte hin zu Celan und dem oben zitierten „Pallaksch“, das sich ja als von dem geistig umnachteten Hölderlin überlieferter Ausruf auch schon in eine moderne Tradition des an Sprache und Wirklichkeit verzweifelnden Dichters einreicht. Das Ungenügen von Sprache begründet dann in der Post-Auschwitz-Zeit eine eigene Rezeptionslinie und wird von Celan im Gedicht „Tübingen, Jänner“ im Lallen noch radikalisiert. „[D]as Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen“,²³ hatte er schon im Jahr vor der Entstehung des Gedichts in der Büchnerpreis-Rede formuliert. In der Sprache nicht zuhause zu sein und dennoch utopische Hoffnung in Sprache zu legen, dieser vermeintliche Widerspruch findet sich dann in „Tübingen, Jänner“; aber auch Oliver findet sich unter veränderten Vorzeichen in ihm wieder.

„In meinem Sprachschatz nicht zu Hause, wurde ich Dichter“,²⁴ schreibt er. Von der Fokussierung auf interkulturelle und sprachlich bedingte Kommunikationshindernisse entwickelt sich Olivers Lyrik in immer experimentelleren Formen hin zu ihrer Selbstthematization als Gespräch—eine der frappierenden Gemeinsamkeiten mit Celans Dichtung. In der Einleitung zu Olivers Praxisbuch *Lyrisches Schreiben im Unterricht*, das u.a. Ausführungen zum Werk des jüdischen Dichters sowie eine Würdigung an ihn enthält, steht: „Schreiben heißt, mit der Welt im Dialog zu stehen.

²¹Vgl. dazu auch das folgende frühe Gedicht mit selbstkritischen Tönen, zum Verhältnis von Fremdem und Nahem: „Fremd/von außen/suche ich Verständnis/für das Fremde//ohne/mich zu erinnern/an das Fremde/im Innern“, in Oliver, *Heimatt*, 11.

²²Ibid., 17. Oliver erläutert den Titel seines ersten und nach dem zitierten Gedicht betitelten Bandes *Auf-Bruch* und verbindet dieses mit der Identitätsproblematik des Migranten: „Ich wollte ‚auf Bruch‘ sein mit dem, was ich nicht war und gleichzeitig aufbrechen zu irgendetwas, was ich vielleicht sein würde, irgendwann ...“ (Ibid., 86).

²³Celan, „Der Meridian“, 44.

²⁴José F.A. Oliver, „Kanak Sprak – Schreiben am Ufer der Fremde. Eine Rand-Literatur in Deutschland?“, *Universitas* 12 (1995): 1158–66, hier 1160.

Wer im Dialog steht, spricht. Und sagt. Benennt. Auch sich selber.²⁵ Auffällig ist bei Oliver die semantische Rekurrenz der Wortfelder „sprechen“ und „hören“, die auf Celans Ausruf „Aber das Gedicht spricht ja!“²⁶ antworten und die Figur des Dialogs weiter spinnen. Oliver erweist sich somit als jenes „ansprechbare Du“, das der ältere Dichter als Adressat seiner Lyrik bestimmte. Es mag überraschen, dass ein Dichter, der dazu anhält, „mit der Kunst in eine allereigenste Enge“²⁷ zu gehen, gerade durch dieses Beharren in eigener Sache zu sprechen, ein so anschlussfähiges Werk zeugt. Verständlich wird dies durch die Dialektik, mittels der diese Vergewisserung über das eigene Anliegen umschlägt in eine grundlegende Empfänglichkeit für das Andere. Erinnert sei auch hier wieder an eine entsprechende Formulierung aus der „Meridian“-Rede: „daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in *fremder* [...], gerade auf diese Weise *in eines Anderen Sache* zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines *ganz Anderen Sache*.“²⁸

Das Gespräch ist also das Modell, das Eigenes und Fremdes, das Selbst und die Welt immer wieder neu ins Verhältnis zueinander setzt. Diese durch den Dialog besorgte Erkundung von Nahem und Fernem berührt auch das Selbstverständnis eines „Dichter[s] in deutscher Sprache“.²⁹ Der Distanzierung von einer monolithisch verstandenen Auffassung von (deutscher) Nationalität, der Kritik gegen diskursive Ausgrenzung und auch sprachlich beförderten Rassismus nach den Anschlägen von Mölln und Solingen,³⁰ steht bei dem Heinrich-Böll-Preisträger von 2021 die besondere Wertschätzung des Dialekts gegenüber. Sie assoziiert sich bei ihm gerade nicht mit deutschtümelnder Folklore: Oliver spricht hier subversiv von „deutscher Vielsprachigkeit“ und davon, wie stark die Dialekte ein nicht-normatives „Deutschsein“ prägen.³¹

Analog vollzieht etwa das Gedicht „heimatt“ aus dem gleichnamigen Band von 1989 *Heimatt und andere fossile Träume* eine Dekonstruktion dieses belasteten Begriffs und stellt ihn als Pathosformel aus. Dies gelingt durch die Verse, die sich am Anfang jeder der drei Strophen wiederholen: „übriggeblieben sind“³²—aufgezählt werden hier gebügelte Hemden, Falten, Wahlanzeigen der rechtsextremen NPD-Partei, Alltagsbeobachtungen—zum guten Teil sind dies übriggebliebene Spuren eines Migrantenlebens, dem Leben der Mutter. „Heimat“ wird hier folglich als Restbestand in den Ruinen des Alltags gefasst.

Olivers in die Dichtung getragenes Engagement gegen ein Deutschland der Ausgrenzung, sein wacher Blick für diskursive Strategien kollektiver Identitätsbildung in diesem Land, seine mehrkulturelle Prägung und seine Hinterfragung von „Heimat“ bilden das Fundament für seine Aneignung Celans, die wir mit ihm selbst im emphatischen Sinne als Gespräch auffassen können. Es ist, im Medium der Schrift, ein

²⁵Oliver, *Lyrisches Schreiben im Unterricht. Vom Wort in die Verdichtung* (Hannover: Klett/Kallmeyer, 2013), 12.

²⁶Celan, „Der Meridian“, 43.

²⁷Ibid., 47.

²⁸Ibid., 43.

²⁹Oliver, *Heimatt*, 92. Oliver nahm die deutsche Staatsbürgerschaft nicht an, die er hätte beantragen können als junger Mann, „weil sie für mich keine Bürgergemeinschaft, keine Staatsbürgerschaft repräsentierte, sondern eine Nationalität.“ (Ibid., 92)

³⁰So im Gedichtband *Gastling* (1993).

³¹Oliver, *Heimatt*, 92.

³²Ibid., 35. Erst im vorletzten Vers wird Heimat mit „mutterns händen“ und damit einem Topos des tradierten Begriffs verknüpft.

aufgeschobenes Gespräch, eine Flaschenpost, um Celans Bild aus der Bremer Ansprache aufzugreifen.³³

Wie bereits an der „Meridian“-Rede ausgeführt, war für Celan Intertextualität Teil der eigenen Poetologie—sein Interesse an Weltliteratur richtete sich primär auf Rezeptionswege, die „unter dem Neigungswinkel seines Daseins“³⁴ standen. Auf diese, mit Celan gesprochen, „aktualisierte Sprache“³⁵ setzt auch Oliver; mittels einer „Sprache, die Zeit nachspurt und Spuren legt ins NachZeitige.“³⁶ Diese Auffassung impliziert auch, dass es zwischen beiden Dichtern eine Kontinuität gibt im Verständnis von Sprache als Medium, das Erfahrungen grundsätzlich übertragen kann—eine Sprache des Eingedenkens auch, die sich im Sinne von Michael Rothbergs „multidirektionaler Erinnerung“ unterschiedlichen Gedächtnisbeständen öffnet. Celan hat die zentrale These Rothbergs von der strukturellen Multidirektionalität der Erinnerung in Gedichten wie „Schibboleth“ oder „Einem Bruder in Asien“ bereits literarisch impliziert und in Briefen mehrfach darauf hingewiesen, dass seine Zeitgenossenschaft (etwa aus Anlass der Studierendenproteste von 1968 und der Pariser Demonstrationen gegen den Algerienkrieg) eng mit der Zeugenschaft des Holocaust-Überlebenden verwoben ist. Expliziert wird diese Multiperspektivität heute in Olivers Dichtung, die eigene Diskriminierungserfahrungen als sich im deutschen Literaturmarkt etablierender Autor mit „Migrationshintergrund“ verbindet mit der Verantwortung, das Gedenken des jüdischen Dichters weiterzutragen. Die Verwüstungen, von denen Celan zeugte, finden ihr Echo in Olivers Entsetzen gegenüber den neonazistischen Anschlägen der 1990er Jahre, aber auch in seinen Bildern von Mikrorassismen unserer Gegenwart. Dass dies nichts mit Relativierung des Ungleichen gemein hat, sondern mit der ethischen Energie, die wir aus der multidirektionalen Natur von Erinnerungen beziehen, beschreibt Rothberg in einer Art politisch-gesellschaftlichem Plädoyer: „Selbst wenn es wünschenswert wäre, zwischen unterschiedlichen Geschichten eine Mauer, einen Cordon sanitaire zu ziehen (wie das manchmal der Fall zu sein scheint): Es ist nicht möglich. Erinnerungen sind mobil, Geschichten ineinander verschränkt. Politische Konflikte zu verstehen erfordert es, die Verflechtung von Erinnerungen im Kraftfeld des öffentlichen Raums zu verstehen. Der einzige Weg nach vorn ist der der Verstrickung von Erinnerungen.“³⁷ Celan hat diese Einsicht zwar nie formuliert, aber in Gedichten und im geschützten Raum der Briefkorrespondenz mancherorts realisiert, während Oliver sie im Zuge einer veränderten Gedächtniskultur und einer anderen Betroffenheit in der Öffentlichkeit vernehmbar macht. Für beide Dichter gilt dabei die Forderung nach der Aktualisierbarkeit des Gedichts.

Eine Aktualisierung bezeichnet nicht nur die Gegenwärtigkeit des Gedichts, sondern gerade auch seine Fähigkeit, uns unabgegoltene Bilder der Vergangenheit ins Gedächtnis zu rufen, uns ihnen anzunähern. Sie ist immer auch, mit Celan und Oliver gedacht, eine Rettung von etwas, das ansonsten Gefahr läuft, in Vergessenheit zu

³³Vgl. Celan, „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen“, in *Gesammelte Werke, Bd. 1. Gedichte 3, Prosa, Reden*, hg. von Beda Allemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 186.

³⁴Celan, „Der Meridian“, 44.

³⁵ibid.

³⁶Oliver, *Mein andalusisches Schwarzwaldorf*, 115.

³⁷Michael Rothberg, *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung* (Berlin: Metropol, 2021), 358.

geraten. Ich verbinde die Idee einer sprachlichen Bergung als der Lyrik anvertraute Aufgabe an dieser Stelle mit dem Gedicht „flüge 2“ aus dem Band *unterschlupf*, das insgesamt drei nummerierte Gedichte unter dem Titel „flüge“ (1-3) enthält:

es gäbe einiges zu retten

die andacht vor der diagnose
das ungelesene buch
der sommer

&zurückkehrt I gebetsversunkener sommer
als sei er
der toten überdrüssig

I rastintervall
I trauer wie windstille
vor dem nächsten fahnenschlag³⁸

Was hier zu retten ist, sind zunächst eher einer sprunghaften Wahrnehmung entstammende Momente, die aber in der zweiten und dritten Strophe von der Sphäre des Alltäglichen einen Umschlag in Gravitatisches erleben: Nun geht es um eine Form des Totengedenkens; klein geschriebene, aber große Begriffe wie „Gebet“, „Trauer“ und „Fahne“ werden, teils in Komposita, aufgerufen. Was sich an diese Begriffe gebunden als konjunktivisch zu Rettendes darbietet, bleibt aber selbst merkwürdig abwesend. Möglicherweise ist dieses leere Zentrum, um das sich die „trauer wie windstille“ hüllt, aber auch untergründig zu verbinden mit Olivers an anderer Stelle getätigtem Verweis auf „Celans Sprache gegen das Verstummen nach Auschwitz“. Denn vergangen sei nur die Tat, „nicht die Zeit mit ihr zu leben“.³⁹

Olivers Celan-Lektüre wurde bereits mehrfach hervorgehoben und zuletzt von Áine McMurty (2021) in einem wichtigen Beitrag untersucht, der einen deterritorialisierten Heimatbegriff bei dem jüngeren Dichter herausarbeitet.⁴⁰ Mein Fokus liegt auf der Herausforderung, mit der Tat Auschwitz in einem veränderten gesellschaftlichen Kontext ohne Zeitzeugen zu leben, und ihren poetologischen Implikationen—als Auftrag, den Oliver von ganz anderen geographischen, sozialen und politischen Koordinaten her formuliert. Im nächsten Abschnitt werden dafür die Anrufungen Celans im Werk des deutsch-spanischen Dichters in Augenschein genommen.

Wortfunde

Deutschsprachige Lyriker arbeiten in der Folge Celans „immer stärker mit fremdem, sprödem Sprachmaterial und gehäuften Zitaten und Allusionen.“⁴¹ Dieses Verfahren, so Wolfgang Emmerich im *Celan-Handbuch*, habe dieser selbstverständlich nicht erfunden, wohl aber spezifisch ausgeprägt. Für viele jüngere Autoren gelte, dass Celans Werk

³⁸Oliver, *unterschlupf. Gedichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), 22.

³⁹Oliver, *Lyrisches Schreiben im Unterricht*, 212.

⁴⁰Sie verbindet diesen Begriff von Heimat mit der Entlarvung von sprachlich hergestellter oder geförderter Unterdrückung. Siehe Áine McMurty, „„Ruf's, das Schibboleth, hinaus/in die Fremde der Heimat“. *gebietscelan* in the poetry of José F.A. Oliver“, in *Paul Celan Today: A Companion*, hg. Michael Eskin, Karen Leeder und Marco Pajević (Berlin: De Gruyter, 2021), 121–41, hier 132.

⁴¹Wolfgang Emmerich, „Literarische Wirkungen“, in *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann, 2. Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2012), 398–99.

Respekt einflöße, es „aber zugleich als sehr fremd und in keiner Weise fortsetzbar“⁴² angesehen werde.

Oliver setzt sich von dieser durchaus diskutablen Lagebeschreibung ab. Neben expliziten Referenzen auf Celan und nicht näher markierten Zitaten zählen auch manche Neologismen Olivers zu den Spuren, die der ältere Dichter in seinem Werk hinterlassen hat: Komposita wie „wundgewähr“, so der Titel eines Gedichtbandes von 2018. Inhaltlich entfernen sich die Gedichte von *fernlautmetz* dann auch immer wieder von Celan; in einer Pendelbewegung, die das Zusammenspiel von Welt und „Heimat“, von Fremden und Eigenem, deutlich macht. Celans Rolle innerhalb dieses Spannungsfeldes geht dabei über die Funktion einer intertextuellen Vorlage im semiotischen Sinne hinaus. Vielmehr handelt es sich bei den Gedichten, die Celan manifest oder latent zitieren, um eine ethische Geste: Celan wird hier und viel stärker noch im Band *fahrtenschreiber* regelrecht aufgehoben, das heißt als Figur für einen gewandelten historischen Kontext geborgen.

Die Praxis des Zitierens ist bei beiden Autoren sowohl Resonanzraum der eigenen Dichtung (und damit eine poetologische Selbstverortung) als auch ein ethischer Impetus, das Wort an andere, an Abwesende zu vergeben. Das in ihren jeweiligen Werken oft gar nicht ausgewiesene Zitat verlangt eine besonders aufmerksame Haltung des Lesenden und initiiert einen Dialog ohne Ende, aber auch eine Art „Atemwende“, in dem es sich einerseits durch die Wieder-Aufnahme von seinem ursprünglichen historischen Kontext (hier dem Gedenken der Shoah) löst, es aber andererseits selbst in einer gewandelten Umgebung (der Aufnahme dieses Gedenkens in einer Migrationsgesellschaft, die Einschluss und Ausschluss aus dem kollektiven Gedächtnis neu verhandelt) Treue zu seinen Koordinaten markiert. Dies mag zwar der intertextuellen Praxis per se eigen sein, hat aber hier auch eine existentielle Dimension. Damit ist sie bei Oliver auch mit Blick auf die Intertextualität zu betrachten, die Celan im „Meridian“ beschworen hat, wo er die Dichtung „*im Geheimnis der Begegnung*“⁴³ sah. Beide Autoren eint ein Verständnis von Intertextualität, das nicht nur durch den Bezug eines (markierten oder unmarkierten) Zitats zu seiner Quelle erhellt wird. Vielmehr entfaltet das Zitat in ihrem Werk selbst auratische Qualität: „citation is meant to highlight the process by which a thing (or person) is, by being cited, made to appear before an audience“.⁴⁴ Das ‚Herbeizitieren‘, wie wir auch sagen, eröffnet also nicht nur einen (Rück-)Bezug. Als intertextuelle Praxis per se impliziert das literarische Zitat bei beiden, mit Rüdiger Campe gesprochen, eine Aneignung, die selbst Bedeutung kreiert,⁴⁵ und die dies

⁴²Ibid., 399. Als derzeitige Stimmung unter der neueren Generation an Lyrikern macht das Handbuch aus, „in puncto Shoah überfüttert worden zu sein.“ (Ibid., 399)

⁴³Celan, „Der Meridian“, 45.

⁴⁴Rüdiger Campe, „Three Modes of Citation: Historical, Casuistic, and Literary Writing in Büchner“, *The Germanic Review* 89.1 (2014): 44–59, hier 48. Campe unterscheidet grundsätzlich zwischen pragmatischem und literarischem Zitieren. Ersteres sei durch einen asymmetrischen Bezug zwischen dem Zitat und seiner Quelle gekennzeichnet, letzteres durch einen symmetrischen Bezug, was Celan und Oliver durch die Rhetorik von Dialog und Begegnung noch unterstreichen. Wenn wir nun davon ausgehen, dass Literatur sich strukturell immer schon durch den Akt des Zitierens auszeichnet, dann können wir mit Rüdiger Campe und Arne Höcker annehmen, „that literary citation would erase the epistemological and ontological distinction between cited source and citing text.“ In: „Introduction: The Case of Citation: On Literary and Pragmatic Reference“, *The Germanic Review* 89.1 (2014): 40–43, hier 41.

⁴⁵Campe („Three Modes“, 46) schreibt „how texts evoke the aura of quotation itself, the way in which texts employ quotation in the production of meaning“.

bewerkstelligt durch eine Rhetorik des Dialogischen, in der die „Quelle“ als Gegenüber erscheint.

Im titelgebenden Neologismus des Gedichtbandes *fernlautmetz* klingt das intertextuelle Spiel mit Nähe und Ferne bereits an: Wie ein Steinmetz den Stein behaut, so verwandelt der Dichter Laute in Worte—und greift dabei in diesem Fall ferne Laute auf, die nicht unmittelbar der eigenen Umgebung entspringen, und denen er einen Platz im Gedicht zuweist. Ungeachtet der vielen Neologismen (die sich häufig aus verfremdeten Übersetzungen zwischen dem Spanischen und dem Deutschen ergeben) und der unkonventionellen Interpunktion, die als Merkmale der Oliverschen Dichtung stehen können und zu ungewöhnlichen Schriftbildern führen, möchte ich hier weniger die Originalität der Sprachverwendung hervorheben als das explizite und implizite Netz an Referenzen, das die Verse aufspannen.

Eröffnet wird *fernlautmetz* durch das performativ-poetologisch zu lesende Gedicht

fremdw:ort

das so leicht nicht sag-
bar ist und wird

aus den angeln
gehobene nähe⁴⁶

In einer für Oliver typischen Bewegung wird durch „das Aufspalten von Wörtern“,⁴⁷ in diesem Fall durch den nach dem „w“ gesetzten Doppelpunkt, der Ort im Wort sichtbar. Zugleich aktiviert der Dichter eine zweifache Bedeutung von „Fremdwort“: als Leihgabe einer fremden Sprache, aber auch einer fremden Autorschaft. Will man Olivers Dichtung als Teil der von Ottmar Ette konzeptualisierten „Literaturen ohne festen Wohnsitz“⁴⁸ verstehen, so ist damit kein Gebilde in einem nicht näher definierbarem Zwischen gemeint. Vielmehr betont der Dichter, dass jedes fremde Wort seinen Ort mit sich trägt und beim Eintritt in einen neuen Kontext auch bewahrt—wenn auch möglicherweise unkenntlich wird. Daher ist es so leicht nicht sagbar und verständlich. Seine Nähe wird im Zuge der Translokation spürbar fremd. Ettes Plädoyer für eine „transareale (Literatur-)Wissenschaft“⁴⁹ zufolge führten solche Ortsverschiebungen heute zu einem Schreiben, das weder in Kategorien wie Nationalliteratur oder Migrationsliteratur noch in solchen der Weltliteratur aufgehe.

Mir scheint dies im Hinblick auf die Referenz Celan bedeutsam, einem Dichter, der Orte sprachlich bis in verschiedene Schichten hinein (man denke nur an die Präsenz geologischer Termini) abtastet und im Gedicht aufhebt. Intertextualität impliziert bei Oliver immer auch ein Mit-Denken fremder Orte und darin eingeschlossen auch fremder Zeiten hinter den zitierten Wörtern. In den „Wortfunden“—„wort-fund“ ist selbst ein Zitat aus *fernlautmetz*⁵⁰—vermengen sich Zitate mit dem Gedicht a priori fremden Orten und Zeiten. Diese Wortfunde machen den Kern von Olivers rezeptionsästhetischer Poetologie

⁴⁶Oliver, *fernlautmetz*, 9.

⁴⁷Oliver zit. nach Jacqueline Gutjahr, „‘Sich herschreiben, sich fortschreiben, sich einschreiben in Sprache‘. Themen und Verfahren des Transitorischen in José F. A. Olivers kompass & dämmerung“, *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 7 (2016):131–45, hier 134.

⁴⁸Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz* (Berlin: Kadmos, 2005).

⁴⁹Ibid., 9.

⁵⁰Siehe außerdem zum „Wortfund“ auch Oliver, *Lyrisches Schreiben im Unterricht*, 12.

aus. Sie können einerseits die bereits angesprochenen und sich häufig aus dem Springen zwischen den Sprachen ergebenden Neologismen bezeichnen, die auf Worte/Orte unterschiedlicher Kulturräume verweisen (z.B. „die Mondin“⁵¹ für „la luna“), sie bezeichnen aber auch Zitate, die wandern und in immer neuen Gebilden für Momente poetischer Erkenntnis sorgen. Nachvollziehen lässt sich dies unter anderem am Gedicht „Czernowitz“ aus dem Band *fahrtenschreiber*, der lyrisch verarbeitete Reisenotate umfasst:

Czernowitz
 vom silber der dächer
 kraucht lärm/ein laut-
 fall der spatzen & verse
 die sind

biographische lotsen
 mediterrane matrosen

mein vogelaug streift
 1 meer übers land & fast

einen lufttisch dem gast
 mit heimweh gedeckt/das

sammelt sich fort
 & trägt

ein paar schuhe
 im hals/mein geburtsort

ein atlas
 der bleibendes ist

& flickwerk der straßen &
 heimatlos nah/ein

paar Tage C.
 verschluckt meine haut

buchenverbrämt
 julidaheim⁵²

Celans Herkunftsort wird hier zunächst im Stile einer Reisebeobachtung eingeführt, wobei das poetische Bild des ersten Verses rasch durch Störmomente—„lärm“ und „lautfall“—angereichert und in der zweiten Strophe durch Nennung des hier nicht zu erwartenden Mediterranen der Bogen zum Autor selbst geschlagen wird.

Dass das Gedicht nicht nur an einen Dichter erinnert, sondern selbst auch Dichterisches verhandelt, wird bereits angedeutet, wo die Spatzen als Teil des Reisebildes unvermittelt in eine Reihe mit Versen („& verse“) gesetzt werden. Spätestens der „lufttisch“ führt dann zum Kern der Celanschen Dichtung. Eine ferne Reminiszenz an das Grab in den Lüften drängt sich hinein, autoreferentiell wird das intertextuelle Anknüpfen an die fremde und doch vertraute Dichtung („heimweh“ und „heimatlos nah“) erwähnt im „das/sammelt sich fort“. Die Grenzen zwischen Dichter-Ich und Dichter-Du verwischen hier: „mein geburtsort“ heißt es—wer ist gemeint?—; das Ich verleibt sich „C.“

⁵¹Oliver, *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*, 19.

⁵²Oliver, *fahrtenschreiber*, 13–14.

ein—um sich dann, in an Celan erinnernden Neologismen, daheim, „julidaheim“, zu deklarieren. Tatsächlich lassen sich die letzten zwei Verse als Wortfunde verstehen. „buchenverbrämt“ führt einen Missklang ein, der durch das „julidaheim“ aber wieder aufgehoben wird. Beide führen das Gedicht eines Reiseaufenthaltes auf eine andere Ebene, ohne sich in Lexik und semantischem Gehalt auf den ersten Blick jedoch allzu weit zu entfernen von den Notaten eines Czernowitz-Besuchs im Sommer.

Auffällig ist, dass der zeitgenössische Dichter die Erinnerung an Celan, und durch ihn vermittelt an den Genozid, in den Reisegedichten unterschwellig, aber nie explizit weiter verarbeitet. Diese Zurückhaltung kann durchaus im Zeichen jener Überlegungen Celans aus der Bremer Ansprache gelesen werden, die Sprache bliebe zwar unverloren nach dem Geschehenen, müsse aber nun „hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen“: „Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen.“⁵³ Olivers Dichtung gedenkt somit nicht nur Celans, sondern verpflichtet sich erinnernd auch zu dieser Antwortlosigkeit.

Sich selbst verlassen

„Sprache ist immer mehr als nur *m:eine*“⁵⁴

„Man muss sich immer verlassen können“, dieses Motto von Gert Jonke ist dem Gedichtband *fahrtenschreiber* (2010) vorangestellt, der in vielen Bewegungen Städte und Regionen rund um den Globus erkundet, damit Heimat und Unterwegssein neu relationiert und poetologische Reflexionen mit einschleibt.

Das Konzept einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“, das ältere Kategorien wie das der Migrationsliteratur ersetzen und grundlegend erweitern will, konstituiert sich maßgeblich über die im Anschluss an Jacques Derrida formulierte Idee, dass Sprache immer schon auf dem Terrain des Anderen operiere und somit niemals „bei sich“ sei.⁵⁵ In Olivers formaler und gehaltlicher Rezeption Celans geht es jedoch weniger um die sprachlich artikulierte Spannung zwischen der Heimatlosigkeit und dem Sich-Behaust-Fühlen, wie sie der Dichter im Aufsatzband *Mein andalusisches Schwarzwalddorf* reflektiert und die viele seiner Gedichte kennzeichnet. Die Annäherung an Celan vollzieht sich vielmehr tatsächlich über einen Prozess des Sich-Selbst-Verlassens, in dem das lyrische Ich sich eine fremde Geschichte aneignet und so die Grenzen zwischen Ich und Du oszillieren. Wie vollzieht sich nun diese Aneignung?

Um diesen Vorgang ansatzweise nachzuvollziehen, möchte ich zunächst das Augenmerk auf den Begriff der Verdichtung richten, der bei Oliver die Weise bezeichnet, in der sich lyrische Sprache Wirklichkeit aneignet. Für Oliver entsteht das Gedicht aus diesem Vorgang:⁵⁶ Am Anfang steht das Material Sprache und ihr Potential,

⁵³Celan, „Ansprache“, 186.

⁵⁴Oliver, *Lyrische Sprache im Unterricht*, 13.

⁵⁵Siehe dazu die Studie von Jacques Derrida: *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. (Paris: Galilé, 1996). Diese Argumentation habe ich mit Bezug auf Olivers „Heimat“-Dichtung entwickelt in Linda Maeding, „Der Ort hinter dem Wort. Fremdsein und Heimatdichtung bei José F.A. Oliver“, *Hybride Blicke auf die deutsche Sprache und Literatur*, hg. Víctor M. Borrero Zapata und José Javier Martos Ramos (Berlin: Frank & Timme, 2016), 109–118, hier 112.

⁵⁶Vgl. Oliver, *Lyrisches Schreiben im Unterricht*, 12–13.

Wirklichkeit zu verdichten. Die mit diesem Prozess einhergehende Bewegung des Gedichts ist eine introspektive, nach innen gehende. Zugleich handelt es sich aber um eine extensiv ausholende Lyrik, die ihre Vor-Bilder und prägende Lektüren aus unterschiedlichen Kultur- und Sprachräumen bezieht. Diese Konzeption von Dichtung als Verdichtung ist keineswegs selbsterklärend bei einem Schriftsteller, der verschiedene Sprachen und Kulturen in seiner Biographie und in seinem Werk vereint; augenscheinlich also extensiv Material sammelt.⁵⁷ Das Sich-Selbst-Verlassen als Voraussetzung der Aneignung von Celans Dichtung impliziert eine zeitweise mystisch anmutende Introspektion. Am deutlichsten wird dies in der ebenfalls eng an Celans idiosynkratisches Werk gebundenen Trauer-Motivik, die sich immer dann bei Oliver Bann bricht, wenn ersterer als Referenz aufgerufen wird. Das dem Titel nach heiter anmutende Gedicht „sommernotiz an Peter Härtling“⁵⁸ nennt zwar einen anderen Autor als Adressat, lässt sich aber insbesondere in seinen botanischen Termini und den Komposita als verborgene Aufnahme, ja als Erinnerung (das als „verinnern“ und „wortgedächtnis“ aufgenommen wird) an Celan lesen: Intertextuelle Referenzen werden hier in Form von Spuren ausgelegt, Lektürespuren von hervorstechender Bildlichkeit. Das in *fernlautmetz* aufgenommene Naturgedicht ist tatsächlich ein poetologisches Gedicht, das bis auf eine Nennung auf die erste Person ganz verzichtet, aber in der zweiten Person zunächst einen Auftrag im Imperativ formuliert—einen sinnesbezogenen, taktil anmutenden Gedächtnisauftrag:

heb auf die namen
 die das Gras verzittert/es kennt
 sich aus
 „weissklee: vogelmiere: natternkopf“

blumen-
 deutbar allefarbenklänge/grün-
 lautnahme
 vorm stein-
 gehauenen verinnern/ihnen
 wort-
 gedächtnis soll er sein

Das „wortgedächtnis“ steht hier überraschend am Ende einer im Wortfeld der Botanik gehaltenen Strophe, deren unpersönliche, in Anführungszeichen gesetzte Termini („weissklee: vogelmiere: natternkopf“) in einen scharfen Gegensatz zum „verinnern“ des subjektiven Gedächtnisses treten. Später im Gedicht werden weitere Pflanzenbezeichnungen in Anführungszeichen ausgewiesen (auch hier wieder eine Dreierreihe) und zugleich das Wortfeld des Gedächtnisses über eine beinahe identische Formulierung vom Anfang weitergeführt, nun allerdings an das Vergessen und Schweigen geknüpft, vor dem die Namen zu retten seien—indem sie genannt und aufgehoben würden:

vom gierkriegsmaul entzingeln
 das schweigen

⁵⁷Vgl. Maeding, „Der Ort hinter dem Wort“, 111.

⁵⁸Oliver, *fernlautmetz*, 106.

benennen
 „erdrauch: klatschmohn: ackerwinde“
 die vergessenen namen
 heb sie auf
 sie kennen sich aus

 ich lernte einst „presente“
 und pflanzte wundklee

Nachdem nun das grammatische „ich“ in der vorletzten Strophe eingeführt wurde, steht am Ende eine Gewissheit, die zugleich Trost und Selbstbewusstsein des Dichters ist:

als letzter spricht der dichter
 und nicht der totengräber⁵⁹

Das lyrische Subjekt (nur einmal als „ich“ und sonst über die Selbstanrede in der zweiten Person erkennbar) scheint sich im Laufe der Bewegung des Gedichts im Lesen der Gras- und Pflanzenspuren—unmöglich, dabei nicht an Celans „Engführung“ zu denken—weit von sich selbst zu entfernen. Die Erinnerung an die eigene Vergangenheit, hier kurioserweise als spanisches „presente“ eingeführt, wird durch das „einst“ in unbestimmbare Ferne gerückt; im Vordergrund steht die Aufgabe des Totengedenkens, die der Dichter übernimmt, indem er die vergessenen Namen aufhebt. Erst dadurch kehrt er wieder zu sich zurück, nun angefüllt durch fremde Namen.

Rückkehr. Celan in Oliver

Olivers Gedicht „Celan in Rīga“ wird durch drei Verse eröffnet, die Erwartungen an Konzepte migrantischer Literatur irritieren, anstatt sie zu bestätigen:

ich komme nicht an
 ich fahre nicht weg
 ich war immer hier, Jurate⁶⁰

Statisch ist nicht das lyrische Subjekt, das hier Riga besucht. In Stille äußert sich hier ein Raum und Zeit durchdringendes Gedächtnis, das sich wie ein Schibboleth, ein geheimes „Erkennungszeichen“, bekennt zu jenem, dem es treu bleibt: Als solches kommt Olivers „Jurate“ strukturell eine analoge Bedeutung zu wie dem Ruf „No pasarán“ in Celans „Schibboleth“-Gedicht. Die Chiffre griff bei Celan 1955 im Band *Von Schwelle zu Schwelle* das Widerstandsmotto der spanischen Republikaner gegen den Faschismus der 1930er Jahre auf (ein Schibboleth, das der deutschsprachigen Leserschaft nicht unbedingt bekannt sein musste) und setzte damit die eigene Position als Überlebender zu einer verwandten, aber anderen Gewalt-Erinnerung in engen Bezug. Oliver setzt inhaltlich einen völlig anderen Akzent, das Wort „Jurate“ verweist abgewandelt auf die Bedeutung „Meer“ (es spielt möglicherweise auf die baltische Meeressäugin Jurate an) und damit auf ein zentrales Motiv im Werk des Dichters, das hier

⁵⁹ibid., 106–7.

⁶⁰ibid., 38.

unterschiedliche Ufer verbindet, in seiner Fremdheit oder gar Nicht-Verständlichkeit aber strukturelle Parallelen zu Celans Schibboleth aufweist.

Eine noch dichtere Präsenz Celans enthält das Gedicht „wort-fund am 20. Juli“. In ihm häufen sich die intertextuellen Referenzen auf den Dichter. Das auf zwei Druckseiten gedrängte Gedicht—ohne Absätze und Leerzeilen—hält jedoch auch andere Anspielungen bereit: Es zitiert Friederike Mayröcker, deren Name in eckigen Klammern genannt wird, und den von den Franquisten ermordeten Dichter Federico García Lorca, der über den hier in der Inversion wiedergegebenen Titel seines avantgardistischen Gedichtbandes aufgerufen wird, das den verehrten andalusischen Dichter weit von seiner Herkunft entfernt: „Nueva York en un poeta“ (statt des tatsächlichen „Un poeta en Nueva York“). Das Gedenken der Toten bildet ein durchgehendes Motiv des Gedichts, das mit den Versen einsetzt:

Totenteller, wachsmalversiegelt
den widerlauten wortkörpern zu:
gehörig//leibbuch neuweiss: nach-
ruf auf dem weg ins gedächtnis
schneemantel/„es sprießen immerfort
die sanften Toten“ [Mayröcker] wie
sanfter schutz, schneemantel. [...] ⁶¹

Die botanische Lexik, allgemeiner der Natur, vermittelt hier den Eindruck, Schutz zu bieten („schneemantel“) vor den Zumutungen der geschichtlichen Wirklichkeit, die im Datum aus dem Titel („20. Juli“) verschlüsselt aufscheinen, sonst aber von Schnee, Gras, Unkraut und verschiedenen Staudenpflanzen bedeckt werden. Doch sind diese Zumutungen auch unterschwellig, bezeichnen sie doch eine Anwesenheit, die erst durch eine Spurensuche ent-deckt wird.

Trotz der Evokation verschiedener Werke und Dichter der lyrischen Moderne Europas bleibt Celan eine bestimmende Referenz und wird in dem stropfenlosen Gedicht auch an einer Stelle unvermittelt namentlich genannt:

Celan, abstumm wie?
abstammen – fällt mir ein:
gaststumm und rindenriss der Feme-Eiche
nachfurchen mit dem Zeigefinger [...] ⁶²

Auch hier wird Schweigen nicht mit Vergessen, wohl aber mit den „Antwortlosigkeiten“ der Dichtung nach Auschwitz verknüpft, hinzu wird mit dem Adjektiv „stumm“ aber auch die eigene lyrische Genealogie („abstammen“) eingeführt. Das Wortspiel mit „stumm“ und „abstammen“ verknüpft also ein zentrales Motiv Celans, die Unsagbarkeit der Trauer, mit der genealogischen Standortbestimmung des dichtenden Ichs und der Identifizierung von lyrischen Vor-Bildern und Referenten. Tod und Trauer sind verbunden mit einem Gedächtnis, das hier sinnlich zu fassen ist („Zeigefinger“) und auch Celans Gedicht „Engführung“ aufruft. In der IV. Partie dieses dem Gedenken *und* der Wirklichkeit der Shoah gewidmeten Gedichts, heißt es:

⁶¹ibid., 29.

⁶²ibid.

Jahre.
 Jahre, Jahre, ein Finger
 tastet hinab und hinan, tastet
 umher:
 Nahtstellen, fühlbar, hier
 klafft es weit auseinander, hier
 wuchs es wieder zusammen – wer
 deckte es zu?⁶³

Oliver gelingt also mit seiner Celan-Aneignung eine Rezeption, die zwischen Verfremdung und Wieder-Erkennen oszilliert. Selbstverständlich nimmt er in seiner Lektüre Celans Verschiebungen vor, indem etwa spanische Einsprengsel das sich zeitweise in einem Du auflösende lyrische Ich näher definieren und wieder von dem Gegenüber entfernen. In jedem Fall aber lässt sich beobachten, wie sich in der Verdichtung der Lyrik dieses unvollendbare Gebilde des Gedichts für ein Fremdes öffnet, das Eingang findet, aufgenommen wird. Dies hat nicht nur ästhetische, sondern auch ethische Implikationen, die Olivers „Wort-Gedächtnis“ virulent macht. Tatsächlich geht es dabei nicht primär um die Konstitution einer ästhetisch umgesetzten Erinnerung, sondern darum, wie dieses intertextuelle Gedächtnis historische Erfahrung verarbeitet: nicht nur die Shoah in einer Art sekundärer Zeugenschaft, sondern damit verbunden auch den Faschismus und die Migrationsbewegungen innerhalb Europas, die beiden Autoren gemeinsam sind und die ihr Werk allein schon sprachlich und durch ihr übersetzerisches Tun mitbestimmen. „Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache“,⁶⁴ schreibt Celan in der Bremer Dankesrede. Indem Oliver Lyrik als „verdichtetes Sagen“⁶⁵ bestimmt, verknüpft er dieses Moment an das in beider Werk bestimmende Geschick des Gesprächs.

Wenn Celan einst das Bild der Flaschenpost nutzte, um den Weg des Gedichts an ungewisse Ufer zu verdeutlichen, aber auch die mit ihm verbundene Hoffnung, jemand möge sich der in der Flasche verborgenen Botschaft annehmen, so darf davon ausgegangen werden, dass Oliver diese Flaschenpost erhalten hat. In einer Reise durch Zeit und Raum ist Celans Werk an einen Leser gelangt, dessen Gegenwart durch harsch geführte Debatten über Migration, Integration und Identitätspolitik gekennzeichnet ist. Die bundesdeutsche Gesellschaft hat gerade erst damit begonnen, diese Debatten nicht nur als Geschichte einer jungen, bis zu den Gastarbeiterabkommen zurückgehenden Vergangenheit zu verstehen, sondern sie—etwa in der scharfen Auseinandersetzung um Rothbergs *Multidirektionale Erinnerung*—zu verschränken mit einer deutlich längeren Geschichte der Ausgrenzung und der Verhandlungen des Nationseins. Auf diese Weise werden heute andere Verbindungen denkbar, wie die Auseinandersetzung (post-)migrantischer Autorinnen und Autoren mit den nationalsozialistischen Verbrechen verstärkt sichtbar macht. In diesem Sinne lässt sich auch Olivers Verantwortung für das Erbe Celans verstehen, die er in seiner eingangs zitierten „Lesebiografie“ verknüpft mit einer Reflexion über das „Annehmen“ als doppeldeutiges Wort im Deutschen, das „[s]chieres Nachbegreifen“ und aktive Rezeption in sich trägt: „Als Hoffnung

⁶³Celan, *Die Gedichte*, 114.

⁶⁴Celan, „Ansprache“, 185.

⁶⁵Oliver, *Lyrisches Schreiben im Unterricht*, 13.

zeitensprengende Vision.“⁶⁶ Diesen Akt des Annehmens greift Oliver als einen von Celans Werk ausgehenden Appell auf, den letzterer vielleicht nirgends so klar formulierte wie in seiner Darmstädter Rede: „Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit.“⁶⁷

Acknowledgement

We acknowledge support by the Open Access Publication Fund of Humboldt-Universität zu Berlin.

Notes on contributor

Linda Maeding is a research associate at the Chair of Transcultural History of Judaism at the Humboldt University Berlin. She works on utopia and imagined communities since Heine (DFG Project N° 404354183). Since 2017, she has also been a lecturer in German Philology at the Complutense University in Madrid. Her research interests include literary theory, exile literatures, literature and holocaust, German-Hispanic cultural relations, and postcolonial German Studies.

ORCID

Linda Maeding  <http://orcid.org/0000-0003-0791-0747>

⁶⁶Oliver, „Seelenschnee“, 147.

⁶⁷Celan, „Der Meridian“, 46.