

Aus einer *Duende*-Interpretation von Hannelore van Ryneveld

In :Acta Germanica: German Studies in Africa, Lyrik im Dialog. Ein Interpretationsversuch zu José Olivers Lyrikband *Duende* (1997) : von den *Lettres Persanes* bis zur Netzliteratur. SA ePublications, 2003:

The status of multicultural literature in Germany appears to be a contested and as yet not fully explored territory within contemporary German literature. José Oliver, born in 1961 in Hausach in the Black Forest, grew up in a multi-lingual environment, speaking his Andalusian mother-tongue, as well as German and the Alemannian dialect of the Black Forest area. Oliver writes in German and to date has published nine poetry volumes, the latest nachtrandspuren with edition suhrkamp in 2002. *Duende*, on which the analysis is focused, is a ballad in three versions. (*Meine Ballade in drei Versionen*) Versions refers to the three languages in the text, German, Spanish and Alemannian. The focus of the interpretation lies in a closer examination of the tensions surrounding the dialogic structures of multilingualism, past and present in terms of a personal and an historic perspective, as well as an analysis of multicultural elements. The last is seen as an element of Oliver's writing but not the overriding one. The interpretation attempts to highlight the need to move away from compartmentalisation into categories such as multiculturalism and concomitant with that literary marginalisation, without detailed attention to the aesthetics of the text.

Lyrik im Dialog.

Ein Interpretationsversuch zu José Olivers Lyrikband *Duende* (1997)

José Oliver ist ein auf Deutsch schreibender Spanier. Er wurde 1961 in Hausach im Schwarzwald geboren, wo er nicht nur mit der andalusischen Sprache der Eltern aufwuchs, sondern gleichzeitig die alemannische Mundart seiner Schwarzwälder Heimat und auch Deutsch sprach. Das Gesetz des *jus sanguinis*, - das Abstammungsprinzip im Gegensatz zum Territorialprinzip, *jus soli*¹, welches noch vor kurzem in der Bundesrepublik gültig war, gab Oliver kein automatisches Anrecht auf die deutsche Staatsbürgerschaft, obwohl er in Deutschland geboren wurde und dort aufwuchs. Seine Texte werden in der deutschen Gegenwartsliteratur als interkulturelle² Literatur bewertet, die in den siebziger Jahren ihren Ursprung in der Gastarbeiterliteratur hatte.

¹ Siehe dazu Chiellino 2000: 30-33.

² Andere Definitionen sind u.a. Immigrationsliteratur, Ausländerliteratur, Migrationsliteratur.

Die interkulturelle Literatur ist ein zum Teil umstrittenes, zum Teil unbekanntes Kapitel innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur. Die Aufarbeitung dieser Literatur wurde in den achtziger Jahren von einer kleinen Gruppe Germanisten in den Vereinigten Staaten und Deutschland geleistet, u.a. Irmgard Ackermann, Leslie Adelson, Harald Weinrich, Alois Wierlacher.³ Innerhalb des postmodernen Diskurses ließen sich Texte, die “zwischen den Kulturen”⁴ entstanden, mit erneutem Interesse lesen und interpretieren. Trotzdem scheint diese Literatur in eine einengende Lesart eingebunden zu sein, die sich nicht an der Ästhetik des Textes orientiert, sondern eher an der Herkunft des Autors. Im September 2000 erschien Carmine Chiellinos beeindruckendes Handbuch zur interkulturellen Literatur,⁵ in dem die nicht-deutsche Herkunft bzw. der Ausländerstatus als Ausgangspunkt in der Aufarbeitung der Gesamtwerke der Autoren galt. So auch in dem 2001 erschienenen Buch von Petra Fachinger *Rewriting Germany from the Margins*.⁶ Interkulturelle Texte, so Fachinger, erfordern eine komparative, pluralistische Lesart, die sich von dem traditionellen Umgang mit Texten aus der deutschen Gegenwartsliteratur unterscheiden sollte.⁷

Mit der vorliegenden Interpretation zu José Olivers Lyrikband *Duende* soll der Zugang nicht über die Betitelung “interkulturelle Literatur” gemacht sondern ein entgegengesetzter Weg vorgeschlagen werden, im Grunde genommen genau der, den Fachinger als ‘traditionell’ bezeichnet. Diese Interpretation orientiert sich an Michael Hamburgers⁸ Text, *The Truth of Poetry*. Die deutsche Erstausgabe erschien 1972 unter dem Titel *Die Dialektik der modernen*

³ Der Adelbert-von-Chamisso-Preis wird in jedem Jahr an einen Autor aus der “interkulturellen” Gruppierung verliehen. So auch, José Oliver im Jahre 1997.

⁴ Lützel, Paul Michael (Hg.) 1996. *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

⁵ Chiellino, Carmine. (Hg) 2000. *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

⁶ Fachinger, Petra. 2001. *Rewriting Germany from the Margins. “Other” German Literature of the 1980s and 1990s*. Montreal: McGill-Queen’s University Press.

⁷ Fachinger 2001: xii

⁸ Hamburger, Michael. 1995. *Wahrheit und Poesie Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Aus dem Englischen von Hermann Fischer. Wien: FOLIO Verlag.

*Lyrik.*⁹ Von besonderem Interesse für die Arbeit an der vorliegenden Ballade sind die Spannungen auf der Dialogebene. Olivers Poesie bedarf einer Lesart, die die Ästhetik des Textes bewertet und sich auf die Vielschichtigkeit des Gedichts einlässt, von denen der interkulturelle einen möglichen Zugang bietet.

Der Interpretationsversuch beschränkt sich auf den Titel, die Titelseiten und Strophen 1 und 2 der Ballade. Diese sollen paradigmatisch in der werkimmanenten Textinterpretation bearbeitet werden, um damit wichtige Elemente der Lyrik anzudeuten.

Der Text, eine *Ballade*, (so der Untertitel des Gedichts) im freien Vers geschrieben, besteht aus 21 Strophen von unterschiedlicher Länge. Die Ballade beschreibt den Jahresablauf auf dem Land, in einem *Schwarzwalddorf*, wo das Leben an einen ländlichen Rhythmus gebunden ist und ein Ich sich an eine Kindheit in dieser Umgebung erinnert, die in den Strophen 3 – 19 mit den Anaphern *da waren/da war* angedeutet wird. Die Benutzung des Präteritums betont den Rückblick, die Erinnerung an eine Kindheit, in der die Vielschichtigkeit der Erfahrungen und Emotionen besungen werden.

Die Titelseite (siehe Anhang A) des Lyrikbandes benutzt einen Haupttitel (*Duende*) mit einem Untertitel, *Meine Ballade in drei Versionen*. Dieser wird in drei Sprachen erweitert und wiederholt mit den Wörtern *Duende* und Ballade: auf Deutsch (Die Ballade vom **Duende**), Spanisch (La balada del **Duende**) und dann das alemannische Wort *Lied* statt Ballade (S **Duendelied**). Sowohl romanische als auch deutsche literarische Spuren sind in der Gedichtform der Ballade zu erkennen: in der romanischen Tradition liegt die Betonung eher auf dem Musikalischen, die *ballada*, die beim Tanzen gesungen wurde. Dagegen ist der Ursprung der Ballade im deutschen Sprachraum in den Heldenliedern des Mittelalters zu erkennen, wo es um die Wiedergabe einer heroischen Begebenheit ging. Die Ballade erreichte ihren Höhepunkt in der Klassik und erst die Romantik betonte das

⁹ 1985 wurde die Erstausgabe wiederaufgelegt unter dem Titel *Wahrheit und Poesie*.

eher volkstümliche, liedhafte der Gattung.¹⁰ In dem vorliegenden Text ist die Musikalität in der Klangfarbe zu erkennen, bzw. zu hören, die durch Lautmalerei, z. B. aufeinanderfolgende Diphthonge, Alliterationen, Assonanzen und Synästhesien¹¹ hervorgehoben wird. Da es sich um eine Kindheitserinnerung handelt, könnte man davon ausgehen, dass die Gedichtform eher parodistisch zu verstehen ist. Aber die Ballade erzählt bzw. verbindet das Schicksalhafte im persönlichen und historischen Bereich. Sie beschreibt einen weiteren Horizont als den des in der 2. Strophe erwähnten *Schwarzwalddorf(es)*. In Strophe 11, zum Beispiel wird auf den spanischen Bürgerkrieg und die *conquistadores* Bezug genommen.¹² Das Heimelige des *Schwarzwalddorfes* und ein historisches Schicksal werden in der persönlichen Erinnerung miteinander verwoben. Die Benutzung des Wortes Ballade ist folglich stimmig, sowohl vom Inhalt als auch von der Klangfarbe und Bildlichkeit des Textes.

Nach der Titelseite folgen auf Seite 2 Dankesworte (auf die in dieser Interpretation nicht weiter verwiesen werden soll) und auf Seite 3 ein Zitat. Dieses Zitat entstammt einem Brief, der von Giménez Caballero 1928 an Federico Garcia Lorca geschrieben wurde.

*“ Ist es dir recht, lieber Lorca, wenn ich dich einen unschätzbaren Diamanten, zeitlose Zukunft, gegenwärtige Ewigkeit, Horoskopzypresse, Motor und Zierkamm, Seguidillawürze, Trumpfbastenkönig, Schneeherkules und Maure nenne?”*¹³

Angesprochen wird Federico Garcia Lorca, andalusischer Lyriker und Dramatiker. Er wurde 1898 in Granada geboren und 1936 in Víznar während des spanischen Bürgerkriegs von Falangisten erschossen. Für Oliver ist der Andalusier Lorca ein

¹⁰ Von Wilpert 1964: 50-52; Gelfert 1990: 56.

¹¹ *Durst nach Haut; Augenwurf* (2. Strophe), *Ohr der Farben* (6. Strophe) Oliver 1997

¹² *Albacete* (Oliver 1997b:6) war das Hauptquartier der internationalen Brigaden während des spanischen Bürgerkriegs; *Delta Palos Atahualpa/Gold und Überfälle Kreuz* (Oliver 1997b:24) beziehen sich auf die Conquistadores

¹³ In einer Privatmitteilung wies Oliver darauf hin, dass das Zitat nicht vollständig von dem Setzer gedruckt wurde. Das Wort *Seguidillawürze* sollte nach *Motor und Zierkamm* eingefügt werden. (E-Mail 16.1.03)

literarischer und emotioneller Bezugspunkt, wie zum Beispiel in dem 1989 geschriebenen Gedicht *homenaje a frederico garcia lorca*.¹⁴ Das Zitat, das am Anfang des Textes steht und auch von Oliver auf einer CD vorgelesen wird, signalisiert meiner Ansicht nach zweierlei:

Zum Einen: in dem Zitat wird Lorca angeredet, er wird gefragt. (*Ist es dir recht, lieber Lorca, ...*) Diese Anrede deutet auf einen Dialog hin, und bezieht sich auf ein abwesendes Gegenüber, in diesem Falle Lorca, dessen Antwort, Zustimmung, Zuhören, erhofft, bzw. vorausgesetzt wird. Und dieser dialogische Ansatz soll in dem nun folgenden Text weitergeführt werden, wenn die 1. Strophe mit der Anrede

Duende,

Ich rufe dich November

beginnt. Am Ende der Ballade, in der letzten Strophe, schließt der Dialog im gleichen intimen und persönlichen Stil wie am Anfang mit der Benutzung des Pronomen *Du* :

So war ihm Sang der Ackerfurchen

Duende aus der alten Meerin

Sanft und leicht ins Du gesagt

Zauber November Zypresse

Zum Anderen: Caballeros Sprache ist kraftvoll. Ungewöhnliche Komposita (z. B. *Horoskopzypresse*, *Trumpfbastenkönig*) und widersprüchliche Bilder (z. B. *unschätzbarer Diamant*, *zeitlose Zukunft*, *gegenwärtige Ewigkeit*) stehen unverbunden nebeneinander im Text: eine evokative, katachresenreiche Sprache. Oliver scheint seinen Umgang mit der Sprache in eine Tradition einreihen zu wollen d.h. darauf hinzuweisen, dass seine Sprachwege in der deutschen Sprache nicht nur als

¹⁴ Oliver 1989:HEIMATT und andere FOSSILE TRÄUME: S. 47.

Neologismen gelesen werden sollten. In der interkulturellen Literatur werden Neologismen als subversive, zentrifugale Textstrategien verstanden.¹⁵

Das Textbild (siehe Anhang B) besteht aus einer Strophe in Deutsch auf der linken Seite, auf der rechten Seite die spanische “Variation” oben, und darunter die alemannische. Wie der Dichter mir mitteilte, schrieb er den Text zuerst auf Deutsch, dann folgte die alemannische Version und danach der spanische Text. Die Texte sind keine Übersetzungen, so Oliver, sondern “freie Nachdichtungen”.¹⁶

Hineingewoben in den deutschen und alemannischen Text sind andalusische Wörter und Referenzen, die fremde Bezugspunkte für den deutschen/alemannischen Leser sind wie die deutschen Bezugspunkte im spanischen Text, auch wenn es sich in der spanischen Version nur um vereinzelte Stellen handelt. Diese multilinguale Struktur verleitet selbst einsprachige Leser, (und ich beziehe mich hier auf die deutschsprachigen Leser) die “fremden” Texte zu rezipieren, auch wenn es sich um Übersetzungstützen bzw. Kontrollhilfen handeln sollte. Diese “fremden” Texte könnten sowohl die spanischen als auch die alemannischen Versionen sein. Die berechtigte Frage stellt sich folglich, ob diese Ballade als deutscher Text zu verstehen ist? Meiner Ansicht nach ist der Primärtext die deutsche Version. Der deutsche Text steht als Haupttext alleine auf der linken Seite und wurde auch in einer größeren Drucktype geschrieben als die anderen beiden Versionen. Der deutsche Text wird somit hervorgehoben.

¹⁵ Siehe dazu Ashcroft, Griffiths und Tiffin 1989: 44-46; und Fachinger 2001: 46 – 56.

¹⁶ Privatmitteilung: E-Mail Korrespondenz 2002

Strophe 1

Duende,

**Ich rufe dich November
In diesen Breitengraden Einsamkeit
Und gleichzeitig Zauber gegen die Kälte**

Duende, kommt aus Olivers spanischem Erbe und somit stellt er sich auch in die Nachfolge Lorcás – der große Vorsprecher des *Duende* im Andalusischen¹⁷. Michael Hamburger zitiert Jorge Guillén: “*Muse für manche, ángel für andere, duende (eine Art Dämon) für Lorca ... Eine Macht, die dem Verstand und Willen unbekannt ist und die jene tiefen, unvorhergesehenen Elemente zur Verfügung stellt, welche die gracia des Gedichtes ausmachen ...*”.¹⁸

Der Zugang zum *Duende* scheint jedoch, nach Lorcás Verständnis, nicht jedem gewährt zu sein, am wenigsten einem deutschen Künstler.

“*All the Arts, and all countries too, are capable of **duende**, angel or muse. While Germany has, with some exceptions, a muse, and Italy has permanently an angel, Spain is always moved by the **duende**, being a country of ancient music and dance, where the duende squeezes lemons of daybreak, as well as being a nation of death, a nation open to death. While angel and muse are content with violin or measured rhythm, the **duende** wounds, and in the healing of this wound which never closes is the prodigious, the original in the work of man.*”¹⁹

Bezeichnend in Lorcás Erläuterungen ist die Perspektive, dass *Duende* in allen Kunstgattungen zum Ausdruck gebracht werden kann obwohl in der Musik, im Tanz und in der Poesie diese Kraft am ehesten spürbar wird. “*All the Arts are capable of possessing duende, but naturally the field is widest in music, in dance, and in spoken poetry, because*

¹⁷ *These ‘dark sounds’ are the mystery, the roots thrusting into the fertile loam known to all of us, ignored by all of us, but from which we get what is real in art. ... Thus the **duende** is a power and not a behaviour, it is a struggle and not a concept.* Gili 1960: 127-139.

¹⁸ Michael Hamburger 1995: 81; 212-220.

¹⁹ Gili 1960: 127 – 139.

they require a living body as interpreter.“²⁰ Angedeutet wird hier die Existenz eines Dialogs. Eine emotionelle Begegnung sollte zwischen dem Künstler und den Zuhörern/Zuschauern zustandekommen.

Hervorgehoben im Textbild steht **Duende**. Danach folgt ein Komma, das *Duende* wird angeredet, beschworen. Die Anrede wird durch das Komma betont, das einzige Satzzeichen im ganzen Text. Es verlangt demzufolge eine Pause, und die Pause wird weiterhin durch eine Leerzeile nach der Anrede betont. Dann folgt das Ich, das *dich ruf(t)*, und das Du ist *November*. Kein Artikel, sondern eher familiär, der Monat wird wie ein Name benutzt und scheint sich auch auf das *Duende* zu beziehen: Duende = November. Es ist ein Gespräch, ein Dialog, der hier beginnt. Das Rufen scheint auch eine Doppelbedeutung zu haben: ich rufe, d.h. mit lauter Stimme etwas sagen, die Aufmerksamkeit wird auf das Gesprochene gelenkt, oder auch, ich rufe im Kontext des Benennens, d.h. Ich nenne dich November, ich gebe dir diesen Namen. In der spanischen Version liest es sich: *Te nombro Noviembre*

Im 3. Vers wird das Ich lokalisiert.

In diesen Breitengraden Einsamkeit

Das Demonstrativpronomen *diesen* mit dem Nomen *Breitengraden* betont eine Gegenwart, eine bestimmte Umgebung, die mit *Einsamkeit* verbunden ist.

Und gleichzeitig Zauber gegen die Kälte

Im 4. Vers wird diese Einsamkeit relativiert, die Präsenz eines **Zauber(s)** schützt das Ich gegen die Kälte und dieser Zauber wiederum knüpft an das *Duende* (1. Vers) an. Diese Macht wird angesprochen und ist Teil der Reflektion über *diese(-) Breitengraden Einsamkeit*. Anzunehmen ist, dass ein Ich sich in der nördlichen Hemisphäre befindet, es ist Anfang der

²⁰ *ibid.*

Winterzeit, es ist kalt, und man spürt Einsamkeit. Der Zauber (gekoppelt an das *Duende*) und die Einsamkeit werden nebeneinander gestellt, sie sind beide *in diesen Breitengraden* vorhanden, sie sind spürbar.

Strophe 2

Dieser Balladenteil hat einen Titel, und zwar **Sang der Ackerfurchen ins Meer**. Hier wird die musikalische Komponente erwähnt, es ist ein *Sang*, ein Gesang, der das Liedhafte der Ballade betont. Das Nomen *Sang* steht abgehoben, links neben dem Textgebilde. Es bleibt das einzige Wort dort, und durch diese visuelle Trennung lässt sich das Wort *Sang* als Anfangswort auch für die ersten Verse der Strophen 2, 3, und 4 einsetzen:

Sang

Ist Erinnerung das Muttermal

Ist geheimnisvoller Augenwurf des Kindes

Ist freiheitsstreunendes Exil November

Es ist ein Lied über das Feld, das bearbeitete und nun brach liegende Feld – eine Agrarlandschaft, die mit der Wechselpräposition **in** mit dem Meer, einer Küstenlandschaft in Verbindung gebracht wird. Es ist eine Bewegung von einer Lokalität in eine andere. Der *Sang* ertönt aus einer Agrarlandschaft -möglicherweise die ländliche Umgebung des Schwarzwalds- und bewegt sich zum Meer hin, *ins Meer*, eine mögliche Metonymie für die andalusische Küste.

Die erste Strophe beschreibt eine nächtliche Szene: der Mond scheint, es ist still. Auffallend ist, dass es sich hier um einen weiblichen Mond handelt, d.h. die Mondin – im Spanischen ist der Mond weiblich, *la luna*. Diese Genusabwandlung und zwar meistens vom

Maskulinum/Neutrum ins Femininum: der Mond = die Mondin, das Meer = die Meerin ²¹ wird von Oliver öfters verwendet und lässt sich möglicherweise mit der besonderen Rolle der Mutterfigur in seinen Texten erklären, aber ist auch ein Beispiel der Hispanisierung deutscher Wörter.²² Der Mondschein erhellt die Umgebung, das Licht ist weiß und der Mond bewegt sich, *“landstreichendes Schleierweiß”*. In dem Wort *landstreichend* ist eine Doppelbedeutung zu erkennen, einerseits das Wort Landstreicher, als eine heimatlose herumwandernde Person. Im spanischen Text steht *velo vagabundo* und in der alemannischen Version *Umenonderstrolche*. Der Mondschein gleitet andererseits über die dunkle Landschaft, er **streicht** sie, leicht und lautlos, und dieses *Schleierweiß der Mondin*, verwandelt sich in *die Silberstille*; das Visuelle wird als Klang, bzw. als Abwesenheit von Klängen, beschrieben. Die Klangfarbe verstärkt sich in den Assonanzen, die mit den Diphthongen **ei**, die stille, weiße, nächtliche Stimmung beschreiben. Diese mondbeschienene Landschaft wird liegend, vermutlich im Bett, durch ein offenes Fenster gesehen: zwischen *Fenstersturz und Laken*. Das Wort *Fenstersturz* ist im Deutschen unbekannt, abgesehen von der historischen Assoziation mit dem Dreißigjährigen Krieg und dem Prager Fenstersturz. Zum Textverständnis lässt sich der spanische Text als Übersetzungsstütze verwenden: d.h. *alféizar* ist ein Fensterbrett, auch ein Sims. Das Laken dient als Metonymie für das Bett, für die im Bett liegende Person.

Strophe 2 ist der Sang der sich erinnert ..

Ist Erinnerung das Muttermal

Das Muttermal ist eine körperliche Verbindung des Kindes mit der Mutter durch das Verbleiben eines Flecks auf der Haut nach der Geburt, ein **Denkmal** an die Verbindung mit der Mutter. Unklar ist, wie der 1. Vers dieser Strophe zu lesen ist, als Frage: ist Erinnerung

²¹ In einem Gedicht aus dem Lyrikband *austernfischer marinero vogelfrau* (Das Arabische Buch 1997) benutzt Oliver den Begriff *“geschlechterwechsel”* in dem Gedicht *mondwechsel, geschlechterakt* (1997: 52/53)

²² Siehe dazu Hilger, S.M. 2001: 200-201: “ ... cites the Greco-Roman tradition which has persistently associated the sun with the man and the moon with the woman. Helios, the Greek sun god, was envisioned as steering the chariot of the sun during the day and descending beneath the ocean at night. Selene, the Greek moon goddess and sister of Helios, was associated with the night ...”

das Muttermal? oder als Feststellung: Erinnerung (ist) das Muttermal. Die Erinnerung schwankt zwischen Andalusien und dem *Schwarzwalddorf*. Dieser Ort in Süddeutschland ist jedoch *verzürnt*. Hier lässt sich wieder der spanische Text als Übersetzungshilfe einsetzen: *henchida en ira* man spürt Ärger, Unmut, ein “verzürnter” Ort. Die Gegenwart dieses Dorfes bleibt in der Erinnerung, assoziiert mit der Farbe Grün, es ist aber auch eine Erinnerung an eine Einsamkeit, wo der Kontakt zu andern vermisst wird. Die Suche nach menschlicher Nähe wird mit der Synästhesie *Wo ich Durst nach Haut berühre* angedeutet. Der *Durst nach Haut* wird jedoch in der Natur gestillt, durch den Schutz (*unterm Federflaum*) und die implizierte Berührung des *Federflaum(s) der Farne*. Auffallend in diesem Vers ist die Alliteration mit den wiederholenden F-Lauten.

In Strophe 3 ist der *Sang*

... *geheimnisvoller Augenwurf des Kindes*

Das Kind (es bleibt als Neutrum im Text; kein Hinweis ob Junge oder Mädchen, es bleibt *das Kind*) wirft den Blick auf etwas, einen *Augenwurf*. Es blickt geheimnisvoll oder es erblickt das Geheimnisvolle um sich. Eine Schwarzwalduhr ertönt, die einzelnen Schläge der Uhr sind die Silben, Wortteile, die erklingen - die Worte des Kuckucks. Der letzte Vers bedarf einer kurzen grammatikalischen Analyse, da der bestimmte Artikel *Die* am Anfang des 3. Verses irreführend ist und eher als ein Relativpronomen verstanden werden muss, d.h. es wird ein Bezug auf das Nomen im 2. Vers, die *Silbenuhr* hergestellt. Dann passt das Verb im Singular *läßt* in die Satzkonstruktion. Demzufolge bietet der Infinitiv *wildern* im Kontext der beiden Verse eine Interpretationsmöglichkeit an, nach der die Worte Kuckuck, ein Brutschmarotzer, und wildern²³ die Bedeutung des unberechtigten Handelns gemein haben. Damit sind die *Geborgenheiten*²⁴ eigentlich Illusionen, oder Fehleinschätzungen und werden durch die Struktur dieses *conchetto*²⁵ entlarvt, man meint geborgen zu sein, ist es aber nicht.

²³ nach Wahrig ist wildern : unberechtigt Wild erlegen (Wahrig 2001)

²⁴ In der alemannischen Version wird das Wort *Geborgenheiten* mit *Hoimet* übersetzt (Oliver 1997)

²⁵ Adelson spricht von “abstract patterns and literary conceits”. Adelson 2002:330.

Strophe 4 ist der Sang

...*freiheitsstreunendes Exil November*

Im Exil ist man dort, wo man nicht sein möchte, es ist eine negative Erfahrung. Die alemannische Version benutzt das Wort *Elend*²⁶ als Übersetzung für *Exil*. Das Adjektiv *freiheitsstreunend* beschreibt die Widersprüchlichkeit dieser Erfahrung: einerseits in einer gewissen "Narrenfreiheit" zu sein, aber andererseits das ziellose Herumhängen²⁷ im Exil. Dieses Motiv steht am Anfang (*landsstreichend(es)*) und am Ende der Strophe (*freiheitsstreunend*).

Das *Exil* wird personifiziert und heißt Albacete, Hauptquartier der internationalen Brigaden während des spanischen Bürgerkriegs. Es trägt auch einen Bundschuh, der geschnürte Halbschuh, der um 1500 von aufständischen schwäbischen Bauern getragen wurde und zu einem Erkennungsmotiv im Freiheitskampf wurde. Das Exil ist auch *Babel*, eine bekannte biblische Referenz, die sich auf den Turmbau zu Babel bezieht. Es impliziert ein Sprachengewirr, dem das Kind ausgesetzt ist. Die sich wiederholenden harten B-Laute betonen eine abweisende unwohnliche Stimmung, die sich im letzten Vers mit dem Ausruf *¡Ay!* äußert. Wie *Duende* wird der spanische Ausdruck nicht übersetzt. Das Wort lässt sich im Kontext als ein emotioneller und sehnsuchtsvoller Ausruf, möglicherweise auch als ein Seufzer erklären, eine Ballung vergangener Leiden und Hoffnungen, die sich aus den historischen Referenzen ableiten lassen und in der Verbindung mit dem *Duende* spürbar werden.

Der Fluchtpunkt der Ballade liegt meiner Ansicht nach in seinem dialogischen Ansatz, folglich der Titel dieses Referats: *Lyrik im Dialog*.

²⁶ Im Mittelhochdeutschen bedeutet "ellende"="Fremde"

²⁷ *Streunen* im Mittelhochdeutschen die Bedeutung "neugierig oder argwöhnisch nach etwas forschen" (Wahrig 2001)

Der Dialog gibt sich auf verschiedenen Ebenen im Text zu erkennen. Einleitend steht das Zitat, in dem Lorca angeredet wird: *Ist es dir recht, lieber Lorca* und diesem folgt der Dialog in der ersten Strophe der Ballade: *Ich rufe dich November* und abschliessend in der letzten Strophe, wo der *Sang (s)anft und leicht ins Du gesagt* wird. Ein weiteres augenfälliges Beispiel ist das Nebeneinander der mehrsprachigen Texte, die Oliver als *Variationen* beschreibt²⁸, ein Begriff, der sich auf die Abwandlung eines musikalischen Themas bezieht. Variationen sind Antworten oder Gegenreden und setzen einen Dialog voraus. Dieser Dialog wird auch auf anderer Ebene weitergeführt, in dem der Lyriker Oliver zu seinem Text Stellung nimmt und im Email-Austausch auf Korrekturen bzw. Veränderungen in dem handgesetzten Text verweist. Der Text ist noch Teil eines Dialogs.

Die Auseinandersetzung mit einer Kindheit, die sich zwischen einem *Schwarzwaldedorf* und *Andalusien* abspielt ist ein Dialog mit einer persönlichen Vergangenheit aber auch gleichzeitig eine Einbindung in einen historischen Erinnerungsrahmen, der in der Ballade metonymisch angedeutet wird. (*Albacete, Bundschuh, Klagemauer, Atahualpa* u.a.)

Die Vielschichtigkeit des Dialogs in der Ballade bezieht sich auch auf die fremdkulturellen Ansätze, deren Hinterfragung eher vom Leser bzw. Hörer kommt, wie beispielsweise die Erklärung des Wortes *Duende*. Angedeutet wird im Text aber auch die Fremderfahrung des Kindes, z.B. *Bald Andalusien überall; freiheitsstreunendes Exil*. Aber das “zwischen den Kulturen” (Paul Michael Lützeler) wird ein *in* den Kulturen, da sich sowohl Rezipient als auch Lyriker gleichermaßen mit Fremderfahrungen auseinandersetzen müssen. Doch ist es nicht als trennend sondern eher als ergänzend zu bewerten.

In einem unveröffentlichten Text, *Mein Hausach*, schreibt Oliver folgendes: “*Mein andalusisches Schwarzwaldedorf*”, *habe ich diesen Ort an anderer Stelle einmal betitelt. Nicht aus Übermut oder Koketterie, eher eins mit mir im Widerspruch. Zuneigung der Eigenfremde im Balanceakt eingelebter Biographien. ... Die einen nennen die Notkunft “Wahl-*

²⁸ Oliver, José 2002: E-Mail Korrespondenz (20.Juni 2002)

Heimat“, die anderen vermuten *Zerrissenheit* auf diesem Weg. Ich hingegen fühle mich einfach nur behaust und uferkämmend in diesem grünen Meer, das nach Wald und Dämmerfeuchte riecht. Nach Luft, die luftschmeckt und nach Gedanken, die Gefühle münden ,
.... “²⁹

Wenn Oliver von einem Gefühl der Behausung spricht, bedeutet das alles andere als Fremdheitserfahrung, oder *Zerrissenheit*. Der Text stellt andalusische und deutsche Erinnerungen in ein wechselseitiges sich ergänzendes Verhältnis zueinander, aus dem eine gemeinsame Gegenwart zustande kommt.³⁰ Dazu abschliessend nochmal Oliver:

*“Das feine Gespinst der Phantasie hingegen läßt Träume zu. Im Gegensatz zur Illusion erlaubt sie dem einzelnen, an Lebensformen zu glauben, die im Wort stehen und diese auch ins Gespräch bringen. Vor allem dort, wo der Dialog dem klaren Willen entspringt zuzuhören. Sich selbst und dem anderen.”*³¹

²⁹ Oliver, José : „Mein Hausach“. Unveröffentlicher Text.

³⁰ Dazu Leslie Adelson : “The Turkish “lines of thought” in contemporary German literature and memory work (...) bear elements of historical surprise and cultural innovation that our analytical paradigms have yet to register. Let us then think again and read anew.” (Adelson 2002:334)

³¹ Oliver, José 1999. *Vom Eigen-Sinn der Dichtung*. Unveröffentlicher Text.