

Gespräch mit Michael Speier

– Das Gespräch wurde anlässlich einer Lesung von Michael Speier am 9.10.2004 im *Hölderlinturm Tübingen* geführt. –

Valérie Lawitschka: *Lieber Michael Speier, Multitalente sind gefährliche schillernde Tiere, die man schwer zu fassen bekommt. Gegen dieses Vorurteil stehen viele herausragende Literaten, von den Brüdern Schlegel über Gundolf oder Kommerell bis Höllerer. Auch bei Ihnen scheinen die einzelnen Bereiche wohl geordnet im Neben- oder Miteinander existieren zu können: der Literaturwissenschaftler, der Lyriker, der Übersetzer, der Künstler. Eine nur scheinbare Trennung? Ist nicht gerade das „croisement“ dieser Bereiche Motor Ihrer Arbeit und Ihrer eigenen Kreativität?*

Michael Speier: Die Personalunion von Autor und Literaturwissenschaftler ist in der Tat nicht neu. Die Arbeitsrichtungen bleiben bei mir getrennt, vereinfacht gesagt: Eine analytische und eine synthetische, d.h. einordnende und formende Aktivität stehen sich gegenüber und ergänzen sich zugleich. Was die Kunst angeht, ist Offenheit notwendig, um das, was akut ist an Spracherscheinungen, wahrzunehmen, zu verarbeiten, der Akzent liegt bei den Phänomenen der Sprache selbst. Wissenschaftliche Arbeit verlangt eher Askese, analysiert und hebt die Dinge auf ein abstraktes Niveau. Diese verschiedenen Arbeitsrichtungen bestimmen meinen Lebensalltag, haben verschiedene Lebensformen, ja Lebensrhythmen zur Folge.

Die Wurzeln meiner Faszination durch das Gedicht sind wahrscheinlich am ehesten in der Musik zu finden. Ihrer Schule verdanke ich Aufmerksamkeit für Klänge, für sprachliche Gewichtungen, letztlich sogar die Vorstellung von inhaltlicher Plausibilität, die formaler Richtigkeit entspringt: „Was klingt, stimmt“, wie John Cage meinte. Das Studium intensiviert, wie wohl bei vielen, das Schreiben, obwohl die deutsche Universität – im Gegensatz zur angelsächsischen – literarische Neigungen für eher schädlich hält. Sie gab mir allenfalls Möglichkeiten an die Hand, nicht nur meine literaturgeschichtlichen, sondern auch die handwerklichen Kompetenzen zu erweitern. Diese Kenntnisse habe ich dann für mich umzusetzen versucht, d.h. meine Arbeit von Anfang an in zwei Richtungen gelenkt: literarische Theorie und ihre Praxis, lustvolle Grenzüberschreitungen eingeschlossen. Die „Rollen“ von Autor und Literaturwissenschaftler sind ja im übrigen gesellschaftlich mitgeprägt, wenn auch differenziert nach Ländern. In Frankreich hat der Schriftsteller eine gesellschaftliche Bedeutung, einen sozialen Rang, wie früher in Mittel- und Osteuropa. Französische Autoren stoßen Debatten an, mischen sich ein, arbeiten für Zeitungen, können die politische Meinung beeinflussen. Der Beruf „poete“ erscheint in Paris daher vielleicht ein bißchen aussichtslos, aber keinesfalls lächerlich. In Deutschland ist das völlig anders. Hier sind die Sphären von Geistigem und Gesellschaftlichem weit voneinander entfernt, so daß kaum Berührung stattfindet. Der „Dichter“ ist eine lächerliche Figur, ein Hanswurst irgendwo zwischen Spitzwegs Armem Poeten und dem wahnsinnigen Hölderlin. Daher ist es schwierig, hier jemandem klarzumachen, daß man im Wissenschaftsbereich arbeitet und gleichzeitig als Autor, das ruft Skepsis hervor, was die Haltbarkeit der eigenen wissenschaftlichen Veröffentlichungen betrifft. Umgekehrt, dies ist leider ebenfalls festzustellen, wird man von deutschen Autoren zuweilen beargwöhnt, wenn man – auch – an der Universität arbeitet. Manche Schriftsteller legen geradezu Idiosynkrasien gegen das

sogenannte „Akademische“ an den Tag und fürchten Diskussionen im Universitätsbereich. Oft zu Recht, weil es ihnen an der nötigen Begrifflichkeit mangelt, was aber auch ihre Sache nicht zu sein braucht. Im angelsächsischen Bereich erscheint die Kombination Autor/Wissenschaftler viel ungezwungener, dort bestehen diese Berührungsgänge kaum. In den USA sind Autoren an Universitäten angestellt und bringen dort ihr Wissen über Literatur ein. Wer sollte es besser können? Das ist eine mögliche Form – eine gute, wie ich meine – der Integration von Schriftstellern in den Wissenschaftsbetrieb. In Deutschland ist dies auch auf Grund der andersartigen historischen Entwicklung der Universitäten leider immer noch nicht möglich, trotz positiver Ansätze, wie den „Poetikdozenten“, die aber meist nur als kleinere Vortragsreihen daherkommen.

Lawitschka: *Der Literaturwissenschaftler kennt sich aus im 19. Jahrhundert, hat über Die Ästhetik Jean Pauls promoviert, über Stefan George und Hugo von Hofmannsthal geforscht. Was bedeuten Ihnen diese Autoren heute? Haben Sie nicht Ihren Schwerpunkt mit Paul Celan – Sie geben seit bald zwanzig Jahren das Celan-Jahrbuch heraus – ins spätere 20. Jahrhundert verlegt? Gibt es da Verbindungen?*

Speier: Jean Paul von Celan her zu lesen bereitet ein vergleichbares Vergnügen wie ein Bachsches Ricercar in der Instrumentierung Anton von Weberns. Das ist so großartig, man könnte innerlich in die Knie gehen. Diese Qualität von Literatur ist schon sehr tröstlich, auch wenn sie von einem selbst nicht zu schaffen ist. Die Autoren, die Sie nennen, waren übrigens, wie sich später herausstellte, keine ganz zufällige Wahl: Es zeigte sich, daß ästhetische Querverbindungen bestehen, sogar anekdotische Kanäle. Beispielsweise entdeckte ausgerechnet Stefan George den vergessenen Jean Paul für das 20. Jahrhundert – das Warum wurde dann Ausgangsfrage meiner Dissertationsarbeit. Und Paul Celan brachte auf seinem Weg von Rumänien nach Paris eine – zwischendurch in Wien erworbene – 60bändige Jean-Paul-Gesamtausgabe mit, außerdem war er in seiner Jugend, zumindest zeitweise, ein Adept Georgescher Lyrik. Man könnte sagen, daß es eine auseinandergerückte Nähe zwischen diesen Autoren gibt, sie interessieren sich alle stärker für die sprachliche Form als für die Darstellung äußerer Wirklichkeit. Daher liegen mir Romanciers mit poesienahen Schreibweisen, bei denen man den Wohllaut des „kryptisch unter der gebahnten Straße der Prosa rauschenden epischen Verses“ vernimmt, wie Doderer formulierte.

Lawitschka: *„Konzentration auf die Sprache“ diagnostizieren Sie als gemeinsamen Nenner für die genannten Autoren. Das interessiert Sie in Ihrer Herausgeberarbeit und in Ihrem eigenen lyrischen Schaffen. Es ist also nur konsequent, daß Sie sich der Gattung der Lyrik verschrieben haben, dem Gedicht als der konzentriertesten Sageweise, das nicht zuletzt über sich selber reflektiert und spricht. Dürrenmatt sagte einmal, der Welt komme man nur noch mit der Komödie bei. Kommen Sie ihr mit dem Gedicht bei?*

Speier: Poesie als bekanntlich „knappste, am stärksten verdichtete Mitteilungsweise menschlicher Erfahrung“, so Joseph Brodsky, übt auch am Beginn des neuen Jahrhunderts eine ungebrochene Faszination aus. Nie zuvor wurde soviel Lyrik übersetzt, mit Preisen bedacht und erfolgreich vermarktet, zu Lyrikfestivals in Lateinamerika strömen Zehntausende. Selbst „hermetische“ Dichter wie Andrea Zanzotto oder Gennadij Ajgi erreichen vergleichsweise hohe Auflagen. Richtig ist, daß das Gedicht von sich spricht, vielleicht schon immer, verstärkt seit der Romantik. Aber es spricht ja keineswegs

ausschließlich von sich, wie mancher Postmoderner meint, so narzißtisch ist selbst die Poesie nicht. Es geht immer auch um Welthaltigkeit, worin halten und enthalten stecken. Gedichte sind Weltempfänger, im Miniformat. Um so größer muß die Aufmerksamkeit für technische Details dieser hochempfindlichen und, verglichen mit anderen literarischen Formen, winzigen Geräte sein. Es hat sich herumgesprochen, daß die Qualität sprachlicher Wirklichkeiten, die sie auffangen und hörbar machen, durch erarbeitete Kunstmittel verbessert werden kann. Starkes Empfinden, genaue Beobachtung bilden noch keine Gewähr für ein gutes Gedicht. Die poetische Arbeit braucht handwerkliche Genauigkeit, sogar Akribie – wie übrigens jedes körperliche oder geistige Berühren. Sie ist das mindeste, was man verlangen kann. Aber es muß Seinsgenauigkeit damit einhergehen. Denn die Erfüllung bloßer Form und Norm, poetische Eloquenz im Traditionellen reicht nicht aus für das Gelingen eines Gedichts, wie man an der aktuellen Renaissance überkommener Vers- und Strophenformen beobachten kann, die häufig zu unfreiwillig komischen ästhetischen Entgleisungen führt.

Lawitschka: *Die Lyrikzeitschrift PARK ist Ihre Erfindung. Vor dreißig Jahren haben Sie sie als internationale Zeitschrift gegründet und geben Sie seither im Selbstverlag heraus. Mit ihren 60 Ausgaben ist diese Zeitschrift recht eigentlich eine internationale Gegenwartsanthologie des letzten Vierteljahrhunderts: Neueste Texte, Erstveröffentlichungen, Erstübersetzungen, Erkundungen von verschiedenen Sprachräumen und Generationen. Wer solche Arbeit kennt, weiß um den langen Atem, der – sagen wir es Hölderlinisch – zu holen ist.*

Speier: 1972, jung und ziemlich unbedarft, wurde ich Mitherausgeber der legendären Berliner Literaturzeitschrift *Paian*, an der sogar ein Johannes Bobrowski mitgewirkt hat. Unnötig zu erwähnen, daß die Beschäftigung mit Poesie im Berlin der politisierten siebziger Jahre nicht gerade im Trend lag, das galt als „elitär“. 1976, als Alltagssprache und Popkultur alle anderen Sprachansätze dominierten, habe ich mich entschieden, eine Literaturzeitschrift zu gründen, die auf ein bestimmtes Niveau setzte: PARK, so wurde die Zeitschrift provokativ genannt, förderte nicht sprachlichen Wildwuchs, sondern ordnete „Natur“ ohne ein Reservat sein zu wollen, machte Formen der Gegenwartspoesie ohne programmatische Festlegung erkennbar. Inzwischen sind etwa 300 Autoren des In- und Auslands in Erstdrucken und Erstübersetzungen vorgestellt, ihre Namen spiegeln Entwicklungen wider, die die Lyrik in den letzten dreißig Jahren genommen hat: Heißenbüttel, Pastior, Mayröcker, Meckel, Rothmann, Kling, Falkner, Kolbe, Ostermaier, Draesner, Rinck, aber auch Ajgi, Sedakowa, Deguy, Pacheco, Paz, Roubaud, Palmer, Duffy, Berkeley, Koch, Waldrop..., um nur einige zu nennen. Eine Daseinsberechtigung bekommt PARK rückblickend auch dadurch, daß viele der jüngeren Autoren inzwischen den Weg in große Verlage gefunden haben. PARK ist für mich ein Stück praktizierter Poetik, wobei die Text- und Autorenauswahl das eigene Poesieverständnis vielleicht besser zum Ausdruck bringen als jede poetologische Kategorisierung.

Lawitschka: *„Zeitgenössische Lyrik“ ist eines der konzeptionellen Kriterien. In diesem Bereich arbeiten wir ganz ähnlich: Vor zwanzig Jahren begründete ich im Hölderlinturm mit Paul Hoffmann das Seminar „Zeitgenössische Lyrik im Gespräch mit Autoren“ – über 150 Lesungen haben seither stattgefunden –, das heute Fortsetzung in dem Kreis „Dichtung Jetzt!“ findet; später kam ein Übersetzer-Seminar hinzu, das ich mit Jürgen Wertheimer*

von der Universität Tübingen weiterführe. Auch hier „treiben“ wir Erkundungen anderer Sprach- und Kulturräume. Sie kennen diese Seminare, waren schon mehrmals Gast, zum ersten Mal 1996. Die gemeinsame Lektüre von Gedichten, das Nachdenken und das Gespräch darüber – und das zeigt die Erfahrung – aktiviert die individuelle Gedichtrezeption. Ich möchte diese Gespräche nicht missen. Die Frage zielt natürlich auf die Kriterien, die literarische Wertung und damit auf Ihre Auswahl. Ist Ihr „Gespür“ untrüglich? Neues vorzustellen, ist ja auch immer ein Wagnis. Gibt es Autoren, die Sie keinesfalls wieder aufnehmen würden?

Speier: Absolute Kriterien in ästhetischen Dingen gibt es nicht. Die Autorenauswahl in PARK folgt dem Grundprinzip, daß die Texte das Niveau des aktuellen poetischen Diskurses halten sollten, aus welcher Richtung immer sie kommen, auch und gerade von Autoren, die sich Zirkeln, Schulen und Lyrikkartellen konsequent verweigern. Eine allgemeinere Eingrenzung – das besagt bereits der Untertitel Zeitschrift für neue Literatur – ist die Beschränkung auf lebende Autoren und unveröffentlichte Texte, das betrifft die deutschsprachigen Autoren, bei den Übersetzungen hat es vereinzelte Ausnahmen gegeben, wie bei den Vätern der katalanischen Lyrik. Ich bin immer bestrebt, die neuesten Tendenzen, Strömungen vorzustellen. Aber es gilt grundsätzlich ebenso für Übertragungen, auch diese müssen zeitgenössische Texte sein. Seit fast drei Jahrzehnten finden Sie in PARK daher immer neueste Gedichte, keines wurde vorher gedruckt, und so ist die Zeitschrift eben jene Mini-Lyrik-„Geschichte“ geworden, von der Sie sprechen. Wenn es auch gewisse dokumentarische Pflichten gibt, so habe ich doch keinen einzigen Autor aus Opportunismus publiziert, nur weil er beim Publikum angekommen oder einer gerade populären Strömung zuzurechnen war, und ich kann trotz einiger zeitlich bedingter Relativierungen mit der bisherigen Auswahl gut leben.

Zum Konzept der Dossiers fremdsprachiger Lyrik noch einen Satz. Es macht wenig Sinn, einen Autor, der irgendwie vom Himmel fällt, vorzustellen, man muß ein gewisses Umfeld für die Leser schaffen. Da bemühe ich mich dann um eine bestimmte Generation oder Autorengruppe aus dem betreffenden Land. Oft können die Übersetzer selbst Hinweise geben, oder man befragt Anthologien. Die neueste PARK-Ausgabe hat schwedische Gegenwartslirik als Schwerpunkt, hauptsächlich die einer jungen Generation, die hierzulande noch fast unbekannt ist.

Lawitschka: *Lyrik – und vor allem moderne Lyrik – wird ja schnell mit dem Begriff der Hermetik belegt, der negativ konnotiert ist. Ich will nicht sagen, daß wir etwa in unseren Seminaren, ein Gedicht „aufschließen“ – ein Gedicht ist spätestens seit dem Symbolismus kein Rätsel, das zu lösen wäre. Aber der Versuch, das Bemühen, die „Anstrengung des Begriffs“ (wie es Paul Hoffmann in seinem Buch Das erneute Gedicht ausführt) ist schon zu unternehmen, Reflexion ist gefordert. Und bezeichnenderweise finden sich in der Zeitschrift PARK auch theoretische poetologische Reflexionen.*

Speier: Zwar liegt das Hauptgewicht in PARK bei den poetischen Beiträgen, aber darüber hinaus werden kleinere Prosaarbeiten, Rezensionen wichtiger Neuerscheinungen und oft auch ästhetische und poetologische Essays veröffentlicht, etwa von Hans-Martin Gauger, Bernhard Böschstein oder Hans Blumenberg. Publiziert wurden außerdem unveröffentlichte poetologische Briefe von Ernst Meister und von Paul Celan. Manchmal können meine wissenschaftlichen Kontakte helfen, geeignete Autoren und Texte aufzuspüren.

„Hermetisch“, da haben Sie völlig Recht, ist heute ein polemischer Begriff. Man benutzt ihn gern für einen Autor, von dem man meint, daß er sich abschließt von der Außenwelt. Er bezeichnet aber lediglich eine andere Sichtweise von Wirklichkeit. Ich schaue in mich, da habe ich auch Wirklichkeit, und durch diese Wirklichkeit erkenne ich im Außen etwas anderes, im Sinne des platonischen Modells. Ich kann z.B. im Belgrader Café *Platon* sitzen, beschirmt sowohl vom Namensgeber wie von realen Sonnenschirmen, und dort mit einem lieben Freund und einer sympathischen Professorin plaudern. Was schon fast ein Gedicht wäre – und es auch wurde („gespräch unter schirmen“), das hat mit Hermetik wenig zu tun. Das Gedicht will sich nicht enträtseln, auflösen, es ist, wie Sie richtig bemerkten, eben gerade kein Rätsel. Es will deutlich machen, zum Beispiel ein Zeitmoment hervortreten lassen, das mit der individuellen Zeit, aber auch mit der Geschichte, etwa dem gegenwärtigen Geschichtsmoment der Stadt Belgrad, zu tun hat. Dazu müssen konturenlose Erfahrungsdimensionen des menschlichen Fühlens in konkrete sprachliche Gegenstände umgesetzt werden.

Lawitschka: *Über den Ursprung und den Entstehungsprozeß des Gedichts haben Sie selbst reflektiert:*

Die Lust, mit Sprache schöpferisch zu arbeiten, Worte zueinander in ungewohnte Beziehungen zu setzen [...]. Etwas spricht an (ein Wort, ein Bild oder Rhythmus), man folgt dem Impuls, die Masse der Sprache ist in Bewegung zu bringen [...]: inmitten erwogener und verworfener Varianten wird das Gedicht umrißhaft sichtbar, rasch wieder entschlüpfend. Nicht der Ausgangspunkt ist entscheidend – bisweilen gerät er sogar aus dem Blickfeld –, sondern das Ganze, die sich in ihm sammelnde sprachliche Energie, ihre Daseins-Essenz. So folgt man – ein letztes Ziel ist zweifelhaft – den Verläufen der Sprache, vertraut ihrer Strömung, bis jeder Laut, jedes Zeichen, den nur ihm gemäßen Platz findet, alles [*hier wird Antonin Artaud bemüht*] „haargenau in eine tobende Ordnung gebracht“ ist.

Speier: Der Autor arbeitet sich experimentierend voran, Gedichteschreiben ist Selbstversuch und Selbstsuche. Oder wie es Paul Celan einmal mit einem Begriff Rilkes – vielleicht etwas pathetisch – ausdrückte: Gedichte sind „Daseinsentwürfe“, man muß ihnen folgen.

Lawitschka: *Aus Ihren Gedicht-Bänden will ich einen kleinen, auch physisch gemeint – überhaupt sind sie alle mit äußerster Sorgfalt gemacht – herausgreifen mit dem programmatischen Titel: die akribie der zärtlichkeit von 1995. In vier Teile gliedert sich der Sprachkörper dieser Körpersprache: „luftige zeichen“, „die akribie der zärtlichkeit“, „inwärtsleben“ und „die ferne“, in deren zyklischer Struktur jeweils Erlebnisorte am Beginn, oft im Titel, evoziert werden. Am Ende steht die Erfahrung der Unwiederholbarkeit des situativen Erlebnisses. Das Gedicht geht fort, das Gedicht ist fortgegangen...*

Speier: Erlebnisort ist ein zutreffender Begriff, weil er physis und topos vereint. Solche Orte können „Sprach-Landschaftsbilder“ sein, wie Sie es einmal nannten, aber auch Städte, kleinere oder größere, in denen man sich ja die meiste Zeit aufhält. Städtetkörper und Körperstätten werden dann Synonyme für einen solchen Ort, ob er nun Belgrad, Buenos Aires oder Calw heißt. Die dabei entstehenden Überlagerungen lassen einen geschlossenen Wirklichkeitsmoment aufscheinen, der sich erst bei näherem Eindringen in seinen

Gegensätzen (Bewegung – Stillstand, Nähe – Ferne) erschließt, Erinnerungsräume aus Farbe, Licht, Laut, Bewegung, Geruch und Geschmack freisetzt. Der von Ihnen genannte *akribie*-Band enthält eine ganze Reihe solcher poetischer Topographien. Das längere Schlußgedicht die ferne, das die inneren und äußeren Ver-Ortungen der Sammlung noch einmal eingeführt, wurde übrigens durch eine Zusammenarbeit mit dem genialen österreichischen Maler und Komponisten Wolfgang Seierl inspiriert. Mein Ausgangspunkt waren mehrere seiner großformatigen Radierungen zum Thema ‚Ferne‘, hinzu kam seine gleichnamige Komposition für Violine solo, zu der dann später noch eine Choreographie erarbeitet wurde. Textsequenzen, Musik und Tanz kamen gemeinsam zum Eröffnungsfest der *Salzburger Festspiele* im Sommer 2003 zur Aufführung. Aber warum sollte man Gedichte eigentlich nicht tanzen? Umgekehrt ist es sicher kein Zufall, daß etliche Tangotexte reinste Poesien sind.

Lawitschka: *Auf Ihre Übersetzer-Arbeit muß ich noch kommen, die ich sehr schätze. Auch hier haben Sie „Unerhörtes“ bekannt gemacht. Nehmen wir nur den jungen Dichter Fabrice Gravereaux.*

Speier: Der Autor als Übersetzer ist ein Sonderfall des Übersetzens, schon durch den Maßstab der eigenen Ästhetik und die fast immer selbstbestimmte, auch von keinerlei ökonomischen Ambitionen getrübe Textauswahl – Honorare für Lyrikübertragungen sind gering, meist überhaupt „symbolisch“. So übersetzte ich – noch bevor er in Deutschland allgemeiner bekannt wurde – Andrea Zanzotto, was zu einer längeren Korrespondenz mit ihm führte. Aber ich übertrage auch, noch immer, gern unbekannte Lyriker, wie den früh verstorbenen Fabrice Gravereaux, den man einen neuen Rimbaud nennen könnte. „Unerhört“ ist Gravereaux’ Lyrik auch buchstäblich, weil nie ein französischer Verleger ein Buch von ihm zu drucken wagte.

Vom professionellen oder akademischen Übersetzer unterscheidet sich der Dichter im Blinzeln durch grundsätzlich andere Raster. Übertragungen durch Autoren verstehen sich in viel höherem Maß als „kreative Transcription“, wie Schleiermacher sagte. Umgekehrt wäre zu fragen, welche Beziehung das jeweils eigene literarische Schaffen zu den übersetzten Werken und Schriftstellern aufnimmt. Der dichtende Übersetzer, der übersetzende Dichter sucht ein inneres Wahrnehmungsschema mit dem vorgefundenen Material eines fremdsprachigen Textes zu speisen und es dann in die Violdimensionalität von Sinnbezügen zu stellen, die es zugleich dichter wie transparenter machen. Will man den speziellen Modus solcher Übersetzungsarbeit beschreiben, so ist noch am ehesten an die Bildenden Künstler zu denken und ihre Umdeutungen berühmter Vorbilder, Bacons Papstbilder nach Velasquez oder Picassos Raffael- und Goya-Studien. Gemälde und „Kopie“ oder Original und Übersetzung wären dann – mit einem Wort René Chars – „loyale Gegner“.

Lawitschka: *Im Französischen, Englischen und Italienischen bewegen Sie sich. Gern erinnere ich mich an unsere „traduction collective“, zu der ich Sie mit zwei anderen Übersetzern, Elsbeth Gut Bozzetti und Angelika Lochmann, und einer Lyrikern, Eva-Christina Zeller, im Rahmen des Übersetzer-Projekts mit Royaumont, Frankreich, in den Turm eingeladen habe. Raffaello Baldini haben wir damals im Dezember 2002 gemeinsam in fünftägiger Klausur übersetzt. Auch dieser Autor ist eine Entdeckung und erfuhr bislang keine Übersetzung ins Deutsche. Doch was sagen Sie zu dieser gemeinsamen Übersetzerarbeit?*

Speier: Ich habe immer gern in literarischer Gesellschaft übersetzt, weil es die Leistung des einzelnen potenziert. Vor vielen Jahren konnte ich mit Fabrice Gravereaux und der Italienerin Rosella Benusiglio-Sella in einem Sprach-Spiel eine integrale Übertragung des Gedichtbands *Schneepart* von Paul Celan ins Französische und ins Italienische vorlegen. Diese bis heute einzige vollständige französische Übersetzung dieses Buches erschien zweisprachig in der Zeitschrift PO&SIE, Heft 21, das in kürzester Zeit vergriffen war. Daß diese Publikation in französischen Celan-Bibliographien verschwiegen wird, ist ein übler Chauvinismus. Aber wie gesagt, wir hatten über Wochen unseren Spaß an diesem Übersetzungsunternehmen. Ähnlich arbeitsfroh und ergiebig war, wie ich mich erinnere, das Übersetzungskollektiv um Baldinis Poesie.

Beim Transponieren eines Gedichts aus anderen Sprachen treten übrigens ganz ähnliche Probleme auf wie bei seinem Entstehungsprozeß. Jedes Gedicht ist die Übersetzung von etwas Fremdem in Sprache. Hier wie dort kommt es nie darauf an, sich auf Doppeldeutigkeiten einzulassen, zwei „Wirklichkeiten“ gegenüberzustellen bzw. in Konflikt treten zu lassen. Vielmehr ist die eine sprachliche Wirklichkeit, für die man sich entscheidet, zu stützen, indem man alles, was an Festigendem, Ver-Augenscheinlichem, Bedeutungsteigerndem zur Verfügung steht, in sie überführt.

Lawitschka: *In vielen Ihrer Gedichte, beispielsweise „Frühe“ – dort werden die „Alpen“ „sicher gebaut“ aufgerufen –, sind deutliche Anklänge an Hölderlin zu erkennen. Und nicht verborgen blieben mir Ihre Tübingen-Gedichte, vielleicht im Anschluß an die Lesung im Februar 1996 im Hölderlinturm entstanden. Der „Apfel“, der „Apfelbaum“ – eine Parodie auf Uwe Kolbes Tübingen-Gedicht?*

Speier: Die Aufenthalte im *Hölderlinturm* gehören zu den wichtigen Stationen meines Autorenlebens. Ich erinnere mich noch gut an die Lesung im Turm, die Sie erwähnen, weil ich damals glaubte, dieser Ort könnte oder müßte zwangsläufig einer der Inspiration sein. Aber die ist nicht zu kommandieren, und so brütete ich eine schlaflose Nacht im Tübinger Hotelzimmer, während es in den Heizungsrohren rastlos gluckerte. Später sind doch noch zwei Gedichte entstanden („tübingensucher“), die in *scherbenschnitte* erschienen. Eine modische Intertextualität für diese Texte zu behaupten, liegt mir fern, aber es gibt Ein- und Überblendungen von Zitaten Hölderlins, Celans sowie aus Kolbes „Tübingen“, zu dem mein Gedicht sich eher wie eine Kontrafaktur des schlichten Worts verhält.

Lawitschka: *Es ist keine Pflichtübung, weiter auf Hölderlin einzugehen. Ich könnte mir aber vorstellen, daß Sie zu Ihrer Beziehung diesem Dichter gegenüber sehr wohl etwas zu sagen haben. Hölderlin ist heute einer der meist übersetzten Dichter und gilt im weltliterarischen Horizont als „the poet’s poet“.*

Speier: Das Hölderlinmassiv habe ich lieber im Rücken als vor mir, aber wer kraxelt nicht gern in den Steilwänden oder -bänden der Sattlerschen Faksimiles herum? Es gibt inzwischen schon Schwebbahnen zu den Gipfeln und bequeme hermeneutische Abfahrten. Wenn einst der Binger Meister davor warnte, daß Hölderlins „dunkle und gesprengte silbenmaasse ein muster werden für suchende versschüler“, dürfte es genügen, auf Bobrowski, Arendt, Celan, Bachmann oder Sachs zu verweisen, um deutlich zu machen, wie stark dieses Ausstrahlungsphänomen weiterwirkt, daran kommt man nicht vorbei.

Neuerdings hat Falkner in dem Zyklus „gebrochenes deutsch“ einen noch unbegriffenen poetischen Zugang zu Hölderlins spätesten Texten gesucht.

Deutsche Bücher, Heft 1, 2005