



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„*Die Sprache als Leib*
Zum Körper bei Oskar Pastior“

Verfasserin

Lea Zsivkovits

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Siglenverzeichnis:

WA 1 =

Pastior, Oskar: »...sage, du habest es rauschen gehört«. Werkausgabe Bd 1. Hg. v. Ernest Wichner. München, Wien: Hanser 2006 (Edition Akzente).

WA 2 =

Pastior, Oskar: »Jetzt kann man schreiben was man will«. Werkausgabe Bd 2. Hg. v. Ernest Wichner. München, Wien: Hanser 2003 (Edition Akzente).

WA 3 =

Pastior, Oskar: »Minze Minze flaumiran Schpektrum«. Werkausgabe Bd 3. Hg. v. Ernest Wichner. München, Wien: Hanser 2004 (Edition Akzente).

WA 4 =

Pastior, Oskar: »...was in der Mitte zu wachsen anfängt«. Werkausgabe Bd 4. Hg. v. Ernest Wichner. München: Hanser 2008 (Edition Akzente).

Inhaltsverzeichnis

1.	Vorbemerkung	2
2.	Zur Biographie Oskar Pastiors	6
2.1	Die aktuelle Debatte um Oskar Pastiors Werk im Lichte der Securitate-Affäre ...	6
3.	Zentrale Begriffe: Semantik und Sprachmaterialität	13
4.	Werkschau	17
4.1	<i>Offne Worte</i> in Bukarest: Ideologie, Flucht und ein unveröffentlichter Band	18
4.2	Die Privatsprache	22
4.2.1	Abstraktion und neue Gattungen	22
4.2.2	Poetik	25
4.3	Phantasiesprache	28
4.4	<i>Die Zerbrochenen aus dem Westen: Gedichte mit Spielregeln</i>	31
4.4.1	Oulipo	31
4.4.2	Übersetzungen.....	34
4.5	Abseits der Schriftsprache: Intermedialität.....	37
5.	Zum Körper im Werk Oskar Pastiors	41
5.1	Semantik und Körper: <i>Fleischeslust</i>	43
5.1.1	Hunger, Erotik und Literatur als Speise.....	44
5.1.2	<i>Zu Atemschaukel: Sprache als Lebensmittel für Leopold und Kati</i>	53
5.2	Der Textkörper: Gewichtete Gedichte	62
5.2.1	Palindrome	64
5.2.2	Anagramme	66
5.2.3	Gewichtete Gedichte	68
5.3	Der physische Körper: Oskar Pastior performt Texte.....	72
5.3.1	Musikalität und Bedeutungserweiterung	76
6.	Resümee.....	81
7.	Literaturverzeichnis	83
8.	Anhang.....	91
8.1	Lebenslauf.....	91
8.2	Zusammenfassung.....	91

1. Vorbemerkung

In der vorliegenden Arbeit wird Oskar Pastiors Werk unter dem Aspekt des Körpers untersucht. Es wird dabei nicht von einem bestimmten Begriff der Körperlichkeit ausgegangen, sondern vielmehr versucht, über die Analyse der Gedichte zu einer Definition von »Körper« im Kontext des Pastior'schen Werkes zu gelangen.

Der Grund für die Wahl dieses Kriteriums besteht in der Präsenz des Körpers im Werk. Der Körper bildet auf inhaltlicher Ebene ein häufiges Motiv und wird in seiner Gestalt sowie mit seinen Bedürfnissen thematisiert.

Zudem wird die Körperlichkeit des Textes selbst, im Laufe des Werks immer wichtiger. Dieser »Textkörper« zeichnet sich durch die Gestalt des Textes aus, bzw. sein Zustandekommen durch Regeln. Pastior bezeichnet seine poetische Tätigkeit immer wieder als Arbeit am „Sprachleib“¹ und spielt damit auf die Materialität von Sprache an.

Auch dem physischen Körper des Vortragenden kommt eine tragende Rolle zu. Pastiors stimmliche Interpretation wirkt sinnstiftend und erweitert die Texte um die akustische Dimension.

Die Untersuchung von Pastiors Texten geht also von einem Körperbegriff aus, der im dreifachen Sinne zu verstehen ist: Vom schriftlichen Textkörper, der durch seine Materialität und inhaltliche Prägung von Körperbildern gekennzeichnet ist, sowie vom menschlichen Körper.

In seiner Arbeit als experimenteller Lyriker entzieht sich Pastior dem konventionellen Sprachgebrauch und verwendet Sprache auf progressive Weise.

Die These dieser Arbeit ist, dass die konventionelle Sprache für Pastior kein adäquates Ausdrucksmittel mehr darstellt, weshalb er versucht, sich stattdessen über den Körper, bzw. über einen metaphorischen Körper auszudrücken.

Die Analyse wird im Kontext von Pastiors Gesamtwerk angesetzt. Daher wird zu Beginn Einblick in die Entwicklung seines Schreibens gegeben. Die frühe und spätere Schreibweise Pastiors lässt erkennen, wie sich die Präsenz des Körpers im Werk verändert.

¹ Harig, Ludwig; Pastior, Oskar: Ludwig Harig im Gespräch mit Oskar Pastior. In: Pastior, Oskar: WA 3, S. 251-254, hier S. 251.

Da Pastiors Schreiben von unterschiedlichen Metaphern für den Körper geprägt ist, erscheint gerade dieser Blick auf die Gedichte dienlich. Neben Pastior selbst betonen auch literaturwissenschaftliche Betrachtungen des Werkes die Leiblichkeit seiner Poesie (etwa Klaus Ramm² und Graziella Predoiu³). Ein rezentes Beispiel für die Rezeption von moderner Lyrik (unter anderem von Pastior) stellt die Arbeit LYRISCHES GESPÜR⁴ von Burkhard Meyer-Sickendiek dar, der die Gegenwartslyrik als „Entdeckung der Leiblichkeit“⁵ auffasst. Er kündigt auch eine empirische Studie an, in der die Wirkung von Lyrik auf RezipientInnen erforscht werden soll⁶ – ein Vorhaben, das sich auch für Pastiors Texte anböte.

In der Rezeption von Pastiors Lyrik fällt auf, dass eine fundierte Beschreibung und Auseinandersetzung mit seiner Arbeit selten ist. Das deutsche Feuilleton erschöpft die blumigsten Umschreibungen und Namen für Pastior, um das Dargebrachte einordnen zu können. Wie Edith Konradt anmerkt, ist dort vom „Silbenstecher“, „Sprachakrobaten“, „Wortzauberer“⁷ die Rede, ohne jedoch den „„Erkenntniswert“ seiner Poesie, der für ihn immer Vorrang hatte“⁸, zu benennen.

Viele annähernd literaturwissenschaftliche Betrachtungen behelfen sich mit dem Erstellen von Analogien, die dem Verständnis der Texte aber nicht unbedingt dienlich sind.

Diese Arbeit orientiert sich vor allem an Sekundärliteratur von Jacques Lajarrige und Ernest Wichner, sowie Graziella Predoiu, die sich mit Pastiors Werk eingehend beschäftigt haben. Lajarrige befasst sich besonders mit den oulipotischen Ansätzen Pastiors, Wichner hat neben zahlreichen anderen Aufsätzen aufschlussreiche Kommentare in der Werkausgabe verfasst und Predoiu bietet in der Arbeit SINN-FREIHEIT UND SINN-ANARCHIE. ZUM WERK OSKAR PASTIORS⁹ eine sehr umfangreiche Betrachtung von Pastiors Werk.

² Vgl. Ramm, Klaus: Zehrt das Ohr vom Ohr das zehrt. Ein Radioessay über die verschlungene Akustik in der Poesie Oskar Pastiors. In: Jörg Drews: Vergangene Gegenwart – gegenwärtige Vergangenheit: Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994. Bielefeld: Aisthesis 1994 (Bielefelder Schriften zur Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd 4), S. 73-96.

³ Vgl. Predoiu, Graziella: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors. Frankfurt, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2004.

⁴ Meyer-Sickendiek, Burkhard: Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie. München: Wilhelm Fink 2012.

⁵ Ebd. S. 44.

⁶ Ebd. S. 552.

⁷ Konradt, Edith: Der Quantensprung der deutschen Poesie. Oskar Pastior in memoriam. In: Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas. Nr. 55 Heft 4 (2006), S. 35-42, hier S. 38.

⁸ Ebd. S. 38.

⁹ Predoiu: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie.

Einem Werk wie dem von Pastior allein auf der Verstehensebene zu begegnen, ist schwierig, da das Prinzip von Ursache und Wirkung alleine nicht greift. Daher habe ich den Weg gewählt, sein Werk unter dem Gesichtspunkt »Körper« zu betrachten und eine spezifische Lesart vorzuschlagen. Dementsprechend untersuche ich die Gedichte, anstatt den Anspruch zu erheben, eine Erklärung zu finden.

Die Befassung mit Pastiors umfangreichem Werk schließt einige weitere Bereiche mit ein, die im Rahmen der Arbeit nicht im Detail behandelt werden können. So ist der geschichtliche Kontext Rumäniens mit zu bedenken, der für Pastiors Biographie und literarisch besonders für die frühen Gedichtbände prägend war. Als kritischer Dichter der Avantgarde war Pastior mit den Auswirkungen der unterschiedlichen kulturpolitischen Phasen und massiven Einschränkungen durch das Ceaușescu-Regime konfrontiert. Die Verfolgung durch und spätere Tätigkeit für den rumänischen Geheimdienst Securitate bedeuteten Einschnitte in Pastiors Leben und dichterischem Dasein. Ein Überblick über die rumänische Kulturpolitik in dieser Zeit wird in der Darstellung *PARTEI UND LITERATUR IN RUMÄNIEN SEIT 1945*¹⁰ von Anneli Gabanyi gegeben. In diesem Zusammenhang ist auch der Bereich der rumäniendeutschen Literatur¹¹ zu betrachten. Pastior wird in Anthologien selten dieser AutorInnengruppe zugerechnet.

Pastior selbst erklärt sich der Tradition der „Wörtlichnehmer“¹² verbunden, er folge den sprachkritischen Tendenzen von Gertrude Stein, Helmut Heißenbüttel, Velimir Chlebnikov, Georges Perec, Quirinius Kuhlmann, Laurence Sterne, Lewis Carroll, Clemens Brentano, Unica Zürn, Hans Carl Artmann, Friederike Mayröcker, Reinhard Prießnitz, den Oulipoten und den Autoren des Bielefelder Kolloquiums *Neue Poesie*.¹³

Pastiors Sprachbegriff ist meines Erachtens geprägt von einer Tendenz zur Körperhaftigkeit, da er den Raum der Schriftlichkeit regelmäßig verlässt und viele der Texte eine organische Qualität besitzen, die sich aus dem Spiel mit Assoziationen und einer sehr lebendigen

¹⁰ Gabanyi, Anneli: *Partei und Literatur in Rumänien seit 1945*. München: R. Oldenburg Verlag 1975 (Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas, Bd 9).

¹¹ Anmerkung: Bibliographie und Diskussion des Begriffes ist zu finden in: Diana Schuster: *Die Banater Autorengruppe: Selbstdarstellung und Rezeption in Rumänien und Deutschland*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2004, S.20-21, sowie 218-222.

¹² Pastior, Oskar: *Das Unding an sich*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt: Suhrkamp 1994 (edition suhrkamp 1922), S. 123.

¹³ Vgl. Ebd. S. 124.

Wirkung auf die Lesenden ergibt. Ann Cotten beschreibt diese Erfahrung in einem Aufsatz über Pastior sehr eindrücklich.¹⁴

Ich halte diese Körpernähe für interessant, da die Auseinandersetzung mit Literatur oft losgelöst vom Körper betrachtet wird. Doch eine tatsächliche Literatur-Erfahrung muss auch den Körper der RezipientInnen mit einschließen. Meiner Meinung nach steht der Körper nicht in Opposition zur geistigen Tätigkeit des Lesens.

In Pastiors Werk wird immer wieder an die Aktivität der Lesenden appelliert und ein lebendiger Umgang mit Literatur angestrebt. Dies schließt die körperliche Aktivität mit ein, etwa beim Handhaben der Leporellos der RENSHI-KETTENDICHTUNG¹⁵, dem Zuhören, oder dem Rückwärts-Lesen des Gedichtbandes AN DIE NEUE AUBERGINE¹⁶. Die LeserInnen müssen sich in Bewegung setzen, um der Lyrik Pastiors habhaft zu werden. Aber auch die geistige Mobilität wird vorausgesetzt, denn die Texte folgen eigenen sprachlichen Regeln, die nicht der gewohnten Grammatik entsprechen.

Ich möchte an dieser Stelle all jenen danken, ohne deren Hilfe ich diese Arbeit nicht hätte schreiben können.

Ich danke meiner Mutter Regina für die Möglichkeit zu Studieren und ihr aufmerksam-leidenschaftliches Lektorat, meinen Brüdern David und Marko für die Zerstreung abseits der Arbeit, sowie meinen Großeltern und meiner Tante für die Unterstützung.

Danke an meine Freundinnen für die Geduld und ihr Dasein in den intensiven Arbeitsphasen – Rosi, Paula und Jeta für lange Küchengespräche über Literatur, Laura für die ausgedehnten Spaziergänge mit Pastior im Gepäck.

Danke an Martin für das gemeinsame Lauschen und Staunen beim Entdecken von Poesie.

Mein Dank gilt schließlich meinem Betreuer Prof. Dr. Michael Rohrwasser, der meine Ideen von Beginn an unterstützt und mein Interesse für Literatur entscheidend mitgeprägt hat.

Ich danke Mag. Dr. Sorin Gadeanu für das Lektorat und die Motivation, mich weiterhin mit Oskar Pastior zu beschäftigen – sowie für die Möglichkeit, zweimal nach Rumänien zu reisen.

Danke auch an Mag. Dr. Thomas Eder, dessen wertvolle Hinweise und Vorträge wichtige Überlegungen in Gang gesetzt haben.

¹⁴ Vgl. Cotten, Ann: Zum Stillschweigen, Brüllen und Formulieren, mit einer Bemerkung über die Möbiusschleife. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 59-64.

¹⁵ Pastior, Oskar; Artmann, Hans Carl; Ooka, Makoto; Tanikaa, Shuntaro: Vier Scharniere mit Zunge. Renshi-Kettendichtung. München: Renner 1989.

¹⁶ Pastior, Oskar: An die neue Aubergine. Zeichen und Plunder. Mit 45 Zeichnungen des Autors und einer Photographie. Berlin: Rainer 1976.

2. Zur Biographie Oskar Pastiors

Oskar Pastior wurde 1927 in Hermannstadt (Sibiu) geboren. Da er Angehöriger der rumäniendeutschen Minderheit in Siebenbürgen war, wurde er 1945 nach Donbas (Ukraine) deportiert. Er blieb bis 1949 zur Zwangsarbeit in Arbeitslagern inhaftiert. Anschließend wurde er zu drei Jahren Arbeitsmilitär in Rumänien verpflichtet und konnte daher erst 1952 das Fernabitur ablegen. Von 1955-1960 studierte er an der Universität Bukarest Germanistik und schloss mit einer Diplomarbeit über Thomas Manns ZAUBERBERG ab. Er arbeitete danach als Redakteur beim Rumänischen Rundfunk. 1968 folgte er einer universitären Einladung nach Wien und flüchtete anschließend in die Bundesrepublik Deutschland. Er kehrte nicht wieder nach Rumänien zurück. Pastior ging nach Berlin, wo er fortan als freier Schriftsteller lebte. Er starb 2006 in Frankfurt. Vier Jahre nach seinem Tod wurde bekannt, dass Pastior als Informant für den rumänischen Geheimdienst Securitate arbeitete.¹⁷

Pastior verfügte testamentarisch über die Einrichtung der Oskar Pastior-Stiftung. Diese hat ihren Sitz im Literaturhaus Berlin und vergibt jährlich den Oskar-Pastior-Preis, der zur Förderung Experimenteller Literatur in der Tradition der Wiener Gruppe, des Bielefelder Kolloquiums Neue Poesie und Oulipo verliehen wird.¹⁸

2.1 Die aktuelle Debatte um Oskar Pastiors Werk im Lichte der Securitate-Affäre

Der Literaturwissenschaftler und Historiker Stefan Sienerth deckte 2010 Oskar Pastiors Tätigkeit für den rumänischen Geheimdienst Securitate auf.¹⁹ Demzufolge war Pastior von 1961-1968 als Informeller Mitarbeiter (IM), unter dem Pseudonym »Otto Stein«, tätig und bespitzelte auch DichterInnen aus seinem Umfeld. Diese Erkenntnis schockierte, da Pastior bekanntlich selbst von der Securitate ausspioniert wurde.

Die Oskar Pastior-Stiftung erteilte einen Forschungsauftrag, im Zuge dessen Pastiors Arbeit für den rumänischen Geheimdienst genau recherchiert wurde. Ernest Wichner und Stefan Sienerth untersuchten die im „Archiv des Nationalrates zum Studium der Securitate-

¹⁷ Vgl. Graf, Hansjörg; Wichner, Ernest: Oskar Pastior. In: Lexikon der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945. Begr. v. Hermann Kunisch, fortgef. v. Herbert Wiesner, Sibylle Cramer, Dietz-Rüdiger Moser, neu hg. v. Thomas Kraft. München: Nymphenburger 2003 (Bd 2 K-Z), S. 960-963.

Markel, Michael: Oskar Pastior. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Aufl. Hg. v. Wilhelm Kuhlmann. Berlin, New York: de Gruyter 2010 (Bd 9 Os-Roq), S. 103-108.

¹⁸ <http://www.literaturhaus-berlin.de/unt/en/prosa/stiftung.html> (Zugriff 20.12.12)

¹⁹ Zu den detaillierten Ausführungen um Pastiors Akte vgl.: Sienerth, Stefan: „Ich habe Angst vor unerfindenen Geschichten“. Zur „Securitate“-Akte Oskar Pastiors. In: Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas 1(2010), München. S. 236-271.

Akten“ (CNSAS) befindlichen Akten²⁰. Die Recherche ergab, dass Pastiors Akte vorderhand voller Informationen über Pastior und seine eigene Familie ist. Als er nach Deutschland flüchtete, gab er den dortigen Behörden seine Arbeit für die Securitate bekannt.²¹

Nach der Aufklärung von Pastiors Tätigkeit für die Securitate verfassten viele seiner Bekannten Artikel zu der Angelegenheit. Es entwickelte sich eine öffentliche Diskussion, im Zuge derer Stimmen für und wider Pastior laut wurden. Ernest Wichner, als Vorsitzender der Oskar Pastior-Stiftung und enger Freund Pastiors nahm rasch Stellung zu den Neuigkeiten und wies auf die realen Begebenheiten hin. Ich werde mich in meiner Abhandlung an die Darstellung Wichners halten, da mir diese als die zuverlässigste erscheint und die Basis meiner persönlichen Einschätzung bildet.

Die Gründe für Pastiors Spitzeltätigkeit liegen paradoxerweise in der Verfolgung Pastiors durch die Securitate. 1955 hinterließ er der Dichterin Grete Löw einige Gedichte, die vom sowjetischen Arbeitslager handelten. Löw wurde von der Securitate verhaftet, wohl vor allem, da sie sich weigerte für den Geheimdienst zu arbeiten – es wurden aber auch die Gedichte Pastiors bei ihr gefunden, deren Inhalt als »antisowjetisch« galt.

Die Securitate wurde jedoch schon davor auf Pastior aufmerksam: Sie ließ ihn bereits während seiner Studienzeit von zwei Germanistik-Dozenten bespitzeln. Diese meldeten, er sei verdächtig, aufgrund der LiteratInnen, die ihn interessierten und da er mit Leuten verkehrte, welche als gefährlich galten.

Pastiors Leben wurde bis in kleine Details ausgeforscht – er und seine Dichterfreunde erwarteten ab 1956 permanent, verhaftet zu werden. Diese Angst werde, so Wichner nach Pastior, in dem Text DA IST DOCH DAS DACH DER CHINESISCHEN GESANDTSCHAFT, ACH²² thematisiert.²³

1961 verpflichtete sich Pastior zur Arbeit für die Securitate, nachdem er in einem Verhör dazu gebracht wurde, zu gestehen, er habe staatsfeindliche Gedichte geschrieben. Nach seiner

²⁰ Anmerkung: Wichner berichtete über die ersten Ergebnisse in folgendem Artikel: Wichner, Ernest: Das Gleiche ist nicht Dasselbe. Dichtung und Verrat. In: Der Tagesspiegel (7.3.2011): http://www.literaturhaus-berlin.de/unten/prosa/2011-03-07_EW-OP_Tsp.pdf

²¹ Vgl. Mönch, Regina: Schluchten des Argwohns. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr.146 (26.6.2012), S. 27.

²² Pastior, Oskar: Texte aus den Jahren 1952-1957 (Auswahl) nebst fünf Textzeichnungen. In: WA 1, S.9-29, hier S. 26-27.

²³ Anmerkung: Das Dach konnte Pastior vom Fenster einer Bibliothek aus sehen, in der er Bücher las, die ihm Alfred Kittner (der ebenfalls von der Securitate verfolgt wurde) zukommen ließ.

Flucht 1968 wurde er von der Securitate als Informant gestrichen. Pastior berichtete den deutschen Behörden bei seiner Meldung als Flüchtling von seiner Tätigkeit für die Securitate. Im Nachlass wurde eine Notiz gefunden, in der Pastior 1992 unter der Überschrift »Versuchte Rekonstruktion« einige Fakten zur Arbeit für die Securitate festhielt und beschreibt, wie er zur Mitarbeit gezwungen wurde. Auf einem weiteren Zettel von 2002 schildert Pastior die Erleichterung, die mit der Aussprache vor den Behörden einherging.²⁴

Die erste Reaktion auf Sienerths Enthüllungen kam von Seiten Herta Müllers, die bis ein Jahr zuvor noch in enger Zusammenarbeit mit Pastior ihren Roman ATEMSCHAUKELE²⁵ vorbereitete. Müller erklärte, ihre Wut sei bald Trauer um Pastior gewichen. Und das, obwohl er ihr trotz der detailreichen Gespräche über sein Leben, nie von seiner Arbeit für die Securitate erzählte. Müller hat sich mit seinem Verhalten aber arrangiert:

Sein Schweigen muss eine klare Entscheidung gewesen sein. Ich glaube, diese Entscheidung war generell und viel älter als unsere Freundschaft. Und die Dinge hatten mit mir und meiner Zeit in Rumänien nichts zu tun, ich war ein siebenjähriges Kind, als Pastior IM wurde.²⁶

Aus den Reaktionen verschiedener AutorInnen aus Pastiors Umfeld wird deutlich, dass es ein Bedürfnis gibt, Position zu beziehen. So stehen auf der einen Seite Menschen wie Herta Müller, Ernest Wichner, Michael Krüger²⁷ und Günter Grass²⁸, die Pastior trotz seiner Tätigkeit für den Geheimdienst nicht verurteilen wollen.

Es gibt aber auch kritische Stimmen, besonders seit im November 2010 bekannt wurde, dass Pastior tatsächlich KollegInnen ausgeforscht hatte. Als der Dichter Dieter Schlesak von seiner Bespitzelung durch Pastior erfuhr, verfasste er einen wütenden Artikel, in dem er Pastior unter anderem verantwortlich für den Selbstmord Georg Hoprichs macht²⁹. Auf diesen war Pastior als IM ebenfalls angesetzt, Hoprich wurde inhaftiert und nahm sich nach der Entlassung, aufgrund des weiteren Drucks durch die Bespitzelung der Securitate, das Leben.³⁰ Auch Richard Wagner zeigte sich entsetzt und schloss sich Schlesaks Kritik an.³¹

²⁴ Vgl. Wichner, Ernest: Oskar Pastior und die Securitate. Die späte Entdeckung des IM „Otto Stein“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 217 (18.9.2010), S. 33-34.

²⁵ Müller, Herta: Atemschaukel. München: Hanser 2009.

²⁶ Müller, Herta; Lovenberg von, Felicitas: Nobelpreisträgerin Herta Müller im Interview. Die Akte zeigt Oskar Pastior umzingelt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 217 (18.9.2010), S. 31.

²⁷ Krüger, Michael: Er bleibt mein Freund Oskar. Ein zarter, trauriger Mensch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 217 (17.9.2010), S.34.

²⁸ Anmerkung: Grass verfasste das Gedicht „Verspäteter Schutzbrief für Oskar Pastior“. Grass, Günter: Eintagsfliegen. Gelegentliche Gedichte. Göttingen: Steidl 2012, S. 50-51.

²⁹ Anmerkung: Zuvor verfasste Schlesak einen Artikel, in dem er Pastior mit verständnisvoller Solidarität begegnete: Schlesak, Dieter: Securitate. Wir wurden erpresst. In: Die Zeit. Nr. 39 (23.9.2012):

<http://www.zeit.de/2010/39/Oskar-Pastior> (Zugriff 7.12.12)

³⁰ Schlesak, Dieter: Die Schule der Schizophrenie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 267 (16.11.2010), S.

Ernest Wichner reagierte unmittelbar auf die Anschuldigungen Schlesaks und legte glaubhaft dar, dass Pastior, in Ermangelung zureichender Beweise, nicht für den Suizid Hoprichs belangt werden könne. Pastior befand sich zum Zeitpunkt der Verhaftung Hoprichs noch nicht im Dienst der Securitate. Es gibt keine Beweise dafür, dass Pastior den Dichter nach seiner Entlassung getroffen hat.³²

Im Juni 2012 veranstaltete das Literaturhaus Berlin ein Symposium zur »Securitate-Affäre« (VERSUCHTE REKONSTRUKTION. DIE SECURITATE UND OSKAR PASTIOR), bei dem neben Stefan Sienerth und Ernest Wichner, die Literaturwissenschaftler Jacques Lajarrige und Thomas Eder, sowie die Autoren Klaus Ramm und Michael Lenz sprachen. Ziel der Veranstaltung war, den aktuellen Forschungsstand zu präsentieren und die Frage in den Raum zu stellen, inwieweit die biographischen Erfahrungen Pastiors in seinem Werk enthalten sind.³³

Mit letzterem Anspruch rückte nach der viel diskutierten Schuldfrage ein neuer Aspekt ins Zentrum des Interesses, der bereits 2010 leise anklang. Dieser betrifft die Literaturwissenschaft: Sienerth stellte damals fest, angesichts der neuen Erkenntnisse müsse der Mensch Pastior neu bewertet werden, der Dichter Pastior jedoch nicht³⁴. Wagner wirft die Frage nach der Biographie bereits auf, auch wenn er augenscheinliche Spuren von Pastiors Securitate-Vergangenheit im Werk nicht vermutet:

Seine Gedichte haben formal Bestand, sie haben aber kein moralisches Echo, man kann sie auch weiterhin lesen, sie sagen aber nichts aus. Nicht, weil sie sich verweigern, sondern weil sie nichts verraten dürfen.³⁵

Interessant ist, in welcher Form die öffentliche Auseinandersetzung mit der Securitate-Affäre stattfand. So stand zu Beginn ein großer Zweifel an der Wahrheit der Vermutungen, der Auslöser für umfangreiche Recherchen wurde. Dieser war gefolgt von der Meinungsbildung der bekannten DichterInnen um Pastior, welche dann emotionale Solidaritätsverlautbarungen oder Absagen an den Freund tätigten. Schließlich erreichte die Frage die

33.

³¹ Wagner, Richard: Vom Nachlass zur Hinterlassenschaft. Das Doppelleben Oskar Pastiors als Dichter und Informant der Securitate. In: Neue Zürcher Zeitung (18.11.2010): <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/vom-nachlass-zur-hinterlassenschaft-1.8414825#>

³² Wichner, Ernest: IM-Affäre Oskar Pastior. Spitzel und Bespitzelter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 269 (18.11.2010), S. 37.

³³ Aus der Ankündigung der Tagung: http://www.literaturhaus-berlin.de/unten/programm/langversion/oskar_pastior_23062012.pdf (Zugriff 1.12.12)

³⁴ Vgl. Sienerth, Stefan; Lovenberg, Felicitas von: „Der Mensch Pastior muss neu bewertet werden.“ Gespräch mit Stefan Sienerth. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 268 (17.11.2010), S. 29.

³⁵ Wagner: Vom Nachlass zur Hinterlassenschaft. Das Doppelleben Oskar Pastiors als Dichter und Informant der Securitate.

Literaturwissenschaft, die ihrerseits die Problematik zu erkunden sucht. An diesem Punkt wird es insofern interessant, als eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung die Widersprüchlichkeit und hohen moralischen Ansprüche an den Dichter augenscheinlich macht. Auf diese Dimension der Debatte möchte ich, angelehnt an den Tagungs-Beitrag Thomas Eders, nun eingehen. Eine mögliche Neubewertung von Pastiors Werk im Lichte der Securitate-Affäre wird diskutiert, kann aber nur bedingt erfolgen.

Eder stellt an den Beginn seiner Überlegungen die Frage, ob

die Schuld, die ein Einzelner im Rahmen seiner Verstricktheit in ein totalitäres Regime auch kraft und mittels der Sprache auf sich geladen hat, auszustreichen versucht werden [kann], durch einen höchst artifiziellen [...] Sprach-Umgang, so wie [...] vielleicht bei Oskar Pastior?³⁶

In diesem Zusammenhang wird auf Pastiors Anspielungen auf den Sprachrelativismus aufmerksam gemacht. Eder bezieht sich im folgenden Zitat auf Dan Slobin, der den „sprachlichen Relativismus“ vertritt:

Denken nehme, wenn es mit dem Ziel des Sprechens sich vollzieht, eine besondere Form an. In der Zeitspanne der Vorbereitung von Äußerungen im Diskurs, aber wohl auch bei der Abfassung von geschriebenen Texten und mithin auch Gedichten, fügt der Einzelne seine Gedanken in vorhandene sprachliche Formen. Damit sind Sprachäußerungen niemals direkte „Abbilder“ einer objektiven oder wahrgenommenen Wirklichkeit oder von unweigerlichen und universellen mentalen Repräsentationen von Begebenheiten.³⁷

Die Überlegungen des Sprachrelativismus sind für „die Frage nach der politischen Relevanz und moralischen Implikation einer Dichtung wie jener Oskar Pastiors“³⁸ ausschlaggebend. Indem Pastior sich reflexiv mit Sprache auseinandersetzt, erforsche er die „sprachlichen Anteile an Denkweisen, die wirklichkeitsstiftend sind“³⁹ und versuche politisches Handeln zu hinterfragen.

Festgestellt werden kann also, dass Pastior sich in seiner Lyrik aktiv mit der Relation von Sprache und Denken auseinandersetzt⁴⁰. Ob die Frage nach der Schuld innerhalb von Pastiors poetischer Sprache beantwortet werden kann, bleibe dagegen offen.⁴¹

³⁶ Eder, Thomas: »Wie schuldhaft ist die Sprache, wenn und weil sie ja die Wirklichkeit ist?« Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Oskar Pastior und Heimrad Bäcker im Umgang mit Geschichte und der eigenen Biografie. In: Text und Kritik. Sonderband: Versuchte Rekonstruktion – Die Securitate und Oskar Pastior (2013), S. 105-127, hier S. 118. („in print“)

³⁷ Eder: Wie schuldhaft ist die Sprache, S. 120.

³⁸ Ebd. S. 121.

³⁹ Ebd. S. 121.

⁴⁰ Ebd. S. 120.

⁴¹ Ebd. S. 118.

Pastiors Werk durch die biographischen Neuigkeiten anders als bisher zu verstehen, ist in Anbetracht seiner weitgehend referenzfreien⁴² Texte nicht sinnvoll. Da Pastiors Sprache keine, oder kaum eine, mimetische Dimension besitzt, könne Pastiors IM-Tätigkeit als solche in seinen Texten nicht gefunden werden.⁴³ Eder hält es für

verfehlt, einzelne Wendungen aus seinen Gedichten zu isolieren und auf ihre Bedeutung im Lichte der biographischen Erkenntnisse der letzten Jahre abzuklopfen.⁴⁴

Pastior nimmt zwar auf lebensweltliche Vorstellungen Bezug, das „Aufschreibesystem“⁴⁵ steht dennoch im Vordergrund – Eder benennt an dieser Stelle ein „System Pastior“⁴⁶, das zum Verständnis der Texte notwendig sei. Dieses ist in die Texte eingeschrieben und verändert sich je nach Phase und verwendetem Material. Dieses System sei aber weder „entschlüsselbar“⁴⁷, noch „entschlüsselungsnotwendig“⁴⁸ und ist Ausdruck einer „umfassende[n] Sprachskepsis und -liebe auf allgemeiner Basis“⁴⁹.

Abschließend weist Eder auf Pastiors Text GESCHICHTE, POESIE⁵⁰ hin, der im Zusammenhang mit Pastiors IM-Tätigkeit von großer Relevanz sei.⁵¹ Der Text setzt sich mit der Funktion und Macht von Sprache auseinander und kann als Aufruf zur Vorsicht im Umgang mit Sprache gelesen werden. Ich gehe an dieser Stelle nicht näher darauf ein, da der Text in Zusammenhang mit Herta Müllers Roman ATEMSCHAUKEL genauer analysiert wird.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass die Aufdeckung von Pastiors Tätigkeit als IM der rumänischen Securitate einen wichtigen (Wende-)Punkt in der Rezeptionsgeschichte seines Werkes darstellt. Die Frage nach möglichen Spuren seines »Geheimnisses« in den Gedichten trat unmittelbar auf und bleibt weitgehend unbeantwortet. Zwar gibt es Versuche, einzelne Worte oder Andeutungen als Hinweise zu interpretieren, letztlich sind die Texte aber derart abstrakt, dass eine eindeutige Aussage darüber nicht zu finden ist. Wie Eder aufgezeigt hat, ist das „System Pastior“⁵² nicht zu entschlüsseln und bekräftigt so vor allem die Pastior eigene Sprachskepsis.

⁴² Anmerkung: Ich spiele hier auf die Annahme an, Sprache referiere auf eine außersprachliche Wirklichkeit.

⁴³ Eder: Wie schuldhaft ist die Sprache, S. 122.

⁴⁴ Ebd. S. 122.

⁴⁵ Ebd. S. 123.

⁴⁶ Ebd. S. 121.

⁴⁷ Ebd. S. 124.

⁴⁸ Ebd. S. 124.

⁴⁹ Ebd. S. 124.

⁵⁰ Pastior, Oskar: Geschichte, Poesie. In: WA 4, S. 306.

⁵¹ Eder: Wie schuldhaft ist die Sprache, S. 124-125.

⁵² Ebd. S. 121.

Ich denke, eine Neubewertung seines Werkes aufgrund der neuesten biographischen Erkenntnisse ist insofern obsolet, als Pastior sich in seinen Texten in keiner Weise schuldig gemacht hat. Die moralische Bewertung seiner Handlungen als Person hingegen empfinde ich als berechtigt und ist, wie die ausführliche öffentliche Diskussion zeigt, weiterhin mitzudenken, da er als Dichter auch eine gewisse repräsentative gesellschaftliche Verantwortung trägt.

3. Zentrale Begriffe: Semantik und Sprachmaterialität

Was sich in der Dichtung allzu gewichtig als Sinn präsentiert, ist für mich zuweilen eine wenig anregende Sache. Der Unsinn hingegen, mit Überlegung gestaltet – wieviel Erquickung habe ich ihm doch zu verdanken! [...] Unsinn, als ein bewußtes Abweichen von der Logik der Alltagssprache und des zweckgerichteten Denkens, hat eine verjüngende Kraft, die das Verwittern verzögert, wenn schon nicht verhindert.⁵³
Ernst Jandl

Pastiors Werk wird von der Literaturwissenschaft der experimentellen, postmodernen, konkreten und absoluten⁵⁴ Lyrik zugerechnet. Die eindeutige Zuordnung zu einer bestimmten literaturhistorischen Richtung ist bislang aber nicht erfolgt.⁵⁵

Dementsprechend halte ich mich bei der Betrachtung seines Werkes an vielen Stellen an Pastiors eigene poetologische Aussagen. Diese aber stehen eindeutig in der Tradition der Postmoderne und übernehmen dementsprechend auch vorhergehende Konzepte, wie etwa jenes der Konkreten Poesie.

Zentrale Punkte in Pastiors Poetik stellen die Begriffe Semantik und Sprachmaterialität dar. Diese Faktoren werden in den Texten häufig implizit problematisiert, und sind auch auf der Metaebene, also beim Interpretieren der Texte von Belang. Bei der Analyse des Werkes unter dem Aspekt des Körpers sind sie eng verknüpft mit der Konstitution eines »Textkörpers«, weshalb geklärt werden soll, von welchen Definitionen ich dabei ausgehe.

Die Idee der Sprache als Material wurde von den AutorInnen der in den 1960er Jahren entstandenen Konkreten Poesie geprägt. Nach Hermann Korte bezeichnet Konkrete Poesie

literarische Versuche, die mit Attributen wie visuell, akustisch, elementar, material, experimentell, ja sogar abstrakt in Verbindung gebracht werden [...] die Materialität der Sprache selbst steht im Mittelpunkt des Interesses [...] Sprache soll gegenständlich, konkret werden, indem die Funktion als bloßes Instrument der Kommunikation außer Kraft gesetzt wird. [...] Eine destruktive Komponente ist der Konkreten Poesie eigen, wenn sie gerade phonetische, syntaktische, semantische und pragmatische Konventionen des alltäglichen Sprechens und Daherredens durchbrechen und in ihrer Struktur erfahrbar machen will.⁵⁶

Diese Definition Kortes benennt einige Komponenten von Pastiors Poesie, die in den folgenden Gedichtanalysen zentral sein werden. Besonders die Auffassung von Sprache als

⁵³ Jandl, Ernst: Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 1999 (Poetische Werke Bd 11), S. 192.

⁵⁴ Vgl. Petersen, Jürgen: Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin: Erich Schmidt 2006.

⁵⁵ Anmerkung: Wie etwa Graziella Predoius Ausführungen zum aktuellen Forschungsstand aus dem Jahr 2004 zeigen, der sich bis dato kaum verändert hat. Predoiu: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie, S. 15-17.

⁵⁶ Korte, Hermann: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 72.

Material bildet eine Konstante in Pastiors Sprachauffassung. Einige Facetten der Konkreten Poesie aber weisen die Texte nicht auf – so hat Pastior beispielsweise kaum visuelle Gedichte erfasst. Die postmodernen AutorInnen modifizieren das Konzept der Konkreten Poesie.

Der Konkretismus wirkte sich laut Ernst Ulrich auf die Postmoderne aus, insbesondere auch auf Pastior und Oulipo:

So hat der Konkretismus neueren ästhetischen Konzepten des Poststrukturalismus vorgearbeitet: Intertextualität, Autogeneration der Texte, Polyvalenz der Sprachzeichen, neokabbalistischem Schriftverständnis und der Dezentrierung des Autors.⁵⁷

Korte verortet Pastior in der neuen Generation von DichterInnen, die mit einem Paradigmenwechsel in der Lyrik gegen Ende der 1960er Jahre einsetzte. Genau genommen sei Pastior Teil des (post-)avantgardistischen Milieus, da sein Werk auf „komplexen Sprachtheorien, vor allem aber auf Sprachwahrnehmungen und Sprach-Experimenten aufgebaut ist.“⁵⁸

Mario Andreotti zählt Pastior zur Ende der 90er Jahre eintretenden „Zweite[n] Moderne“, die durch die

Rückkehr der Moderne vor allem in Form sprachexperimenteller, hermetischer Texte (Collagen, Neologismen, Lakonismus, Enjambements, verfremdete Schreibweisen usw.), die an den Dadaismus, Hermetismus der 1950er Jahre und an die konkrete Poesie anknüpfen⁵⁹.

Andreotti definiert jene Literatur als experimentell, „deren Thema nicht mehr die außersprachliche Wirklichkeit, sondern die *Sprache* selbst als eine eigenständige Realität ist.“⁶⁰ Diese Sprachauffassung bedeutet eine Änderung der Perspektive:

Damit wird der Blick vom Bedeuteten, dem Signifikat, radikal weg auf den Bereich des Bedeutenden, der Signifikanten, auf den *spielerischen* Umgang mit Zeichen gelenkt, bis hin zur Infragestellung der Bedeutung überhaupt, etwa in der Nonsens-Dichtung. Oder anders gesagt: In der experimentellen Literatur wollen die Zeichen die ‚Dinge‘ nicht mehr symbolisch bedeuten, sondern sie *zeigen*.⁶¹

Diese Sprachauffassung stellt die außersprachliche Realität von Sprache in Frage. Meines Erachtens ist dies ein Kernpunkt in Pastiors Poetik, der auch die Brücke zu meiner These der

⁵⁷ Ulrich, Ernst: Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Nr. 45. Rodopi 1999, S. 273-304, hier S. 303-304.

⁵⁸ Korte: Deutschsprachige Lyrik seit 1945, S. 285.

⁵⁹ Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation: Erzählprosa und Lyrik. 4., vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt 2009 (UTB Bd 1127), S. 91-92.

⁶⁰ Ebd. S. 375.

⁶¹ Ebd. S. 375.

drei Körperformen in seinem Werk schlägt. Wenn Sprache um ihre kommunikative Funktion gebracht wird, bietet sich der Körper als kommunikatives Ausdrucksmittel an.

Zusätzlich soll der Begriff der Semantik geklärt werden. Die Interpretation von Pastiors Texten führt oft zu der Behauptung, es zeichne sich kein nacherzählbarer, semantischer Sinn ab. Da dieser aber in keinem Gedicht, auch nicht im traditionellen, eindeutig zu bestimmen ist, führt die Frage nach der Semantik zu Erklärungsschwierigkeiten. Wie konstituiert sich der »semantische Sinn« etwa in einem Palindrom, oder Anagramm? Steckt nicht auch in solchen konzeptionellen Texten Sinn, der ebenfalls als semantisch bezeichnet werden könnte?

Die Schwierigkeit der Formulierung bleibt, ich will aber versuchen ihr beizukommen, indem ich von einer klaren Definition von Semantik ausgehe.

Peter Ernst definiert Semantik, in Bezug auf Michel Bréal der den Begriff einführte, als „die ‚Lehre von der Bedeutung sprachlicher Zeichen‘“⁶² und weist darauf hin, dass diese einen Teil der „Semiotik, der ‚Lehre von den Zeichen im Allgemeinen‘“⁶³ darstellt. Dieser größere Zusammenhang der Semiotik ist bezüglich Pastior relevant, da in seinen konzeptionellen Texten die zeichenhafte Dimension von Sprache in den Vordergrund rückt. Dies wird anhand des ‚semiotischen Dreiecks‘ nach Charles Ogden und Ivor Richards⁶⁴ deutlich: Demnach ist das Wort das Symbol für ein außersprachliches Objekt (einen Gedanken, oder eine Referenz), das wiederum auf einen realen Gegenstand referiert. Dieses Modell bezieht sich auf Ferdinand Saussures Idee vom sprachlichen Zeichen, die nur einen Inhalt und dessen sprachlichen Ausdruck (das Wort) umfasst – die außersprachliche Referenz bildet bei Saussure keine Konstante.⁶⁵

Wie bereits erwähnt geht eine Sprachauffassung wie jene Pastiors, davon aus, dass die im semiotischen Dreieck erwähnte außersprachliche Referenz nicht existiert.

Diese Definition von Sprache bedingt schlussendlich auch einen anderen Begriff von Wirklichkeit. Wenn die Referenzialität von Sprache angezweifelt oder negiert wird, tritt die Sprache selbst als realitätsstiftender Faktor in Erscheinung. Diese Sichtweise manifestiert sich,

⁶² Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: Facultas 2004 (UTB basics Bd 2541), S. 188.

⁶³ Ebd. S. 188.

⁶⁴ Vgl. Ogden, Charles; Richards, Ivor: Die Bedeutung der Bedeutung (The Meaning of Meaning). Eine Untersuchung über den Einfluß der Sprache auf das Denken und über die Wissenschaft des Symbolismus. Hg. v. Jürgen Habermas, Dieter Henrich, Jacob Taubes. Frankfurt: Suhrkamp 1974.

⁶⁵ Vgl. Ernst: Germanistische Sprachwissenschaft, S. 188-189.

so Andreotti, in den Sprachexperimenten der DichterInnen des 20. Jahrhunderts. Indem Sprache selbst thematisiert wird, werde Sprachkritik geübt:

Literarische Texte haben es nicht mit Wirklichkeit an sich, sondern mit Wirklichkeit in Sprache und als Sprache zu tun. Sie rekapitulieren und kombinieren vorhandenes Sprachmaterial. Im Extremfall führt dies zum Sprachexperiment, hinter das der experimentierende Autor in seiner Subjektivität zurücktritt.⁶⁶

Zudem muss erwähnt werden, dass in den 1970er Jahren eine ausführliche Diskussion über die Semantik von Poetik stattfand, die etwa in dem Band TEXT, BEDEUTUNG, ÄSTHETIK⁶⁷ von Siegfried Schmidt anschaulich dokumentiert wurde. Pastiors Texte aus dieser Zeit sind also auch in diesem Zusammenhang zu betrachten, da er mit seinen so oft als »sinnfrei« erachteten Texten Position zu den literaturtheoretischen Diskursen seiner Zeit Stellung nahm.

Entgegen der scharfen Kritik⁶⁸ Franz Czernins, der den Mangel an Sinn in Pastiors Texten für unpoetisch erklärt, denke ich, gerade die „Dominanz der Regeln“⁶⁹ sowie das Spiel mit Unsinn und Bedeutung machen die Qualität der Texte aus.

⁶⁶ Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur, S. 394-395.

⁶⁷ Schmidt, Siegfried (Hg.): text, bedeutung, ästhetik. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1970 (Grundfragen der Literaturwissenschaft 1).

⁶⁸ Czernin, Franz: Die Regel, das Spiel und das Andere. Zum Werk Oskar Pastiors.

<http://ezines.onb.ac.at:8080/ejournal/pub/ejour-98/litprim/czernin/pastior.html> (Zugriff: 3.1.13)

⁶⁹ Ebd.

4. Werkschau

Im Folgenden soll ein Einblick in die unterschiedlichen Schreibweisen Pastiors in seinen frühen und späten Arbeiten gegeben werden. Da sein Werk heterogen ist, werde ich eine Einteilung in fünf Phasen vornehmen, anhand derer die Entwicklung der Schreibweisen anschaulich gemacht wird. Die Veränderungen sind dabei nicht linear, sondern mehrdimensional zu betrachten, da sie sich auf inhaltlicher wie formaler Ebene bewegen.

Besonders beachtet werden demnach die unterschiedlichen Gedichtformen; die Veränderung der Syntax und Themen; das stückweise Hinzukommen anderer Medien als der Schrift (Hörspiele, Zeichnungen, Lesungen und ein Textgenerator) sowie das Verlassen des deutschen Sprachraums (Übersetzungsprojekte, Phantasiesprachen, Intertextualität, bzw. das Verwenden fremden Sprachmaterials).

Abschließend wird ein Exkurs zur aktuellen Debatte um Pastiors Werk und Person angefügt. Die Diskussion über die erst kürzlich bekannt gewordene Tätigkeit Pastiors für den rumänischen Geheimdienst, wird nämlich unter dem Aspekt einer möglichen Neubewertung seines Werkes geführt.

Pastiors Biographie muss an einigen Eckpunkten mitgedacht werden, da sie Einfluss auf seine Publikationsmöglichkeiten und Sprachformen hatte. Da das Publikationsdatum des Öfteren nicht der Entstehungszeit der Texte entspricht, werde ich nur bedingt chronologisch vorgehen. Pastior betont immer wieder, dass die Linie von der Biographie zum Werk nicht so einfach zu ziehen ist, denn „zwischen den Wechselfällen des Lebens und den viel langsamer sich herausbildenden Schreibpositionen gab es ja keine reflexhafte Entsprechung.“⁷⁰

Anhand dieser Faktoren soll eine Annäherung an das Werk ermöglicht werden, ohne die Texte unzureichenden Kategorien zuzuschreiben, derer sie sich ohnehin schnell entziehen, was, wie es scheint, mitunter die Intention des Autors war.

⁷⁰ Konrad, Edith; Pastior, Oskar: Oskar Pastior – Deutsche Autoren aus dem östlichen Europa. Tonkassette mit Begleitheft. Hg. v. Stiftung Gerhard Hauptmann-Haus. Deutsch-osteuropäisches Forum. Köln: Verlag für Wissenschaft und Politik 1993. (Tonkassette)

4.1 OFFNE WORTE in Bukarest: Ideologie, Flucht und ein unveröffentlichter Band

Die Betrachtung von Pastiors Gesamtwerk setzt ein mit den ersten veröffentlichten Texten aus den 1960er Jahren, die für den Dichter aus heutiger Sicht äußerst ungewöhnlich sind. Die noch in Bukarest erschienenen Bände OFFNE WORTE⁷¹ und GEDICHTE⁷² sind wenig bekannt und heben sich vom übrigen Werk deutlich ab.⁷³

Die Texte in OFFNE WORTE sind formal heterogen – gemeinsam ist ihnen, dass sie, verglichen mit den nachfolgenden Arbeiten, semantisch verständlich sind und einen relativ geringen Grad an Abstraktion aufweisen. Dennoch finden sich schon unter den frühen Texten ansatzweise experimentelle Versuche, wie etwa jener Text, der Pastior beim Memorieren des Periodensystems geholfen hat: Die Anfangslaute des Gedichtes entsprechen den Abkürzungen des Periodensystems⁷⁴:

[...]Beli Boku
Stisa flune
Namalgasi Phoschwehklar
Kakazkati – Wackermann : Feconi!
Cucygalgen! Assel! Brotcryp!⁷⁵

Doch auch Texte wie DIE TÜR IST AUFGEANGEN⁷⁶ (das auf Matthias Claudius' ABENDLIED anspielt), die auf den ersten Blick konventionellen Schreibweisen folgen, haben – wie Burkhard Tewes anmerkt – ihre „unkonventionellen Mucken“⁷⁷, „als sei [...] schon der Mikrokosmos des Pastiorschen Sprachuniversums vor uns entfaltet“⁷⁸. Das fehlende „e“ im Titel des Bandes deutet bereits auf die im späteren Werk so relevante gesprochene Sprache hin.⁷⁹

Neben den formalen Aspekten sind es jedoch die teils ideologischen Inhalte dieser frühen Texte Pastiors, die Wunder nehmen. Thematisch stehen Liebe, Landschaften und die Arbeit

⁷¹ Pastior, Oskar: Offne Worte. Gedichte. Bukarest: Literaturverlag 1964.

⁷² Pastior, Oskar: Gedichte. Bukarest: Jugendverlag 1966.

⁷³ Anmerkung: Pastiors erste Veröffentlichungen waren Kinderbücher, der Vollständigkeit halber sollen sie hier angeführt werden, da die meisten Bibliographien sie außer Acht lassen:

Pastior, Oskar: Fludribusch im Pflanzenheim. Illustrationen von Roswith Capesius. Bukarest: Jugendverlag 1960.

Pastior, Oskar: Ralph in Bukarest. Bukarest: Jugendverlag 1964.

⁷⁴ Vgl. Pastior: Das Unding an sich, S. 15.

⁷⁵ Pastior: Texte aus den Jahren 1952-1957, WA 1, S. 11.

⁷⁶ Pastior, Oskar: Offne Worte (Auswahl) »...sage, du habest es rauschen gehört«. In: WA 1, S. 31-95, hier S. 60.

⁷⁷ Tewes, Burkhard: Namensaufgeben. Das Wort in zeitgenössischer Lyrik am Beispiel von Texten Oskar Pastiors. Essen: Die blaue Eule 1994 (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule, Bd 12), S. 117

⁷⁸ Ebd. S. 117

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 119.

im Mittelpunkt. Mit der Arbeit gehen oft die Bereiche Heimat, Partei und Volk einher, so ist etwa in BILANZ NACH OBEN⁸⁰ die Rede von der „sozialistischen Heimat, die Freude, die schön ist, weil sie unser ist“⁸¹. Vierzig Jahre später bezeichnet Pastior diese Texte in einem Interview als „Schund“⁸² – sein Gesprächspartner Volker Weidermann erklärt sie zu „Aufbaugedichte[n] im Sinne des neuen Sozialismus“⁸³, es seien „Kompromisse immer wieder, um gedruckt zu werden“⁸⁴, gewesen.

Bezeichnenderweise erschien der erste Band der Werkausgabe, der auch „Offne Worte“ beinhaltet, erst nach dem zweiten Band, die Konfrontation mit den frühen Gedichten war Pastior offensichtlich nicht angenehm.

Pastiors Herausgeber, Freund und Kollege Ernest Wichner spricht von der „Gespaltenheit“⁸⁵ Pastiors, die sich in diesen frühen Texten widerspiegelt. Der eben aus der Inhaftierung im sowjetischen Arbeitslager Entlassene habe einerseits bereits sprachspielerische Texte geschrieben, etwa im Stil des Bandes DER KRIMGOTISCHE FÄCHER.⁸⁶ Daneben aber erschienen die Texte, die von „Aufbaupathos“⁸⁷ geprägt waren und Wichner zu der Beobachtung veranlassen, es sei „Eigenartig [...], dass an solchen Gedichten [...] beobachtet werden kann, wie das [...] positiv gemeinte Pathos ins alptraumhaft Erschreckende kippt.“⁸⁸ Die den Kommunismus und die Partei lobenden Texte – dieser „Müll“⁸⁹ – sind zwar 1964 veröffentlicht, aber bereits Ende der 1950er Jahre verfasst wurden. Für Pastior stellte ein Schauprozess 1959, bei dem einige rumäniendeutsche Autoren zu langen Haftstrafen verurteilt wurden, offenbar den „Schlusspunkt hinter seiner erpressten Versöhnung mit der Ideologie der terroristischen Volksrepublik“⁹⁰ dar.

Im darauf folgenden Band GEDICHTE bleiben die Themen Landschaft und Arbeit weiterhin präsent. Pastior selbst sagt, da er damals beim Rundfunk arbeitete, konnte er zu dieser Zeit auch einen Bezug zu seiner eigenen Stimme finden, er hörte „Ansätze eines eigenen

⁸⁰ Pastior: Offne Worte, WA 1, S. 58.

⁸¹ Ebd. S. 58.

⁸² Weidermann, Volker: Der Wortschatzmagier. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung (14.5.2006): <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/georg-buechner-preis-2006-fuer-oskar-pastior-der-wortschatzmagier-1329960.html> (Zugriff 7.12.12)

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Wichner, Ernest: Nachbemerkung des Herausgebers. In: WA 1, S. 358-363, hier S. 360.

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 360.

⁸⁷ Ebd. S. 361.

⁸⁸ Ebd. S. 361.

⁸⁹ Ebd. S. 362.

⁹⁰ Ebd. S. 362.

Tonfalls“⁹¹. Überdies machte er dabei die Erfahrung, dass im Aufbegehren gegen ein „ekliges Sprachmuster“⁹² die Umgangssprache „antiideologische Partikeln“⁹³ aufweist, die auch in Gedichten gut zu verwerten sind. Diese Anfänge der stimmlichen Interpretation sind insbesondere für die spätere intensive Vortragspraxis Pastiors interessant.

1968 flüchtet Pastior, wie bereits erwähnt. Wichner merkt an, Pastior habe seine Flucht in einem Text (DER BISERBRICHT⁹⁴), der in der Zeitschrift Neue Literatur im selben Jahr veröffentlicht wurde, bereits angekündigt. Man habe Pastior dennoch ausreisen lassen, da man vom fehlenden Inhalt, vom reinen Formalismus der modernen Literatur ausging.⁹⁵ Für Pastior selbst war die Flucht

ein minimalistisches Handeln durch freiwilliges Nichthandeln - quasi im Vorgriff auf spätere lipogrammatistische Verfahrensstrategien. Aber natürlich ein großer Schritt für meine Menschheit.⁹⁶

Im selben Jahr wurde der Gedichtband NAMENAUFGEBEN⁹⁷ fertig gestellt, er war bereits druckreif⁹⁸, wird nach Pastiors Ausreise aber nicht mehr wie geplant vom Staatsverlag ESPLA in Bukarest veröffentlicht.⁹⁹ Dies geschieht erst nachträglich in der Werkausgabe. Pastior merkt kritisch an, mit seiner Ausreise wäre auch sein Name aus der rumäniendeutschen Literatur getilgt worden.¹⁰⁰

Der Band ist semantisch bereits viel schwerer verständlich als die vorhergehenden Arbeiten und bildet damit meines Erachtens die Schnittstelle zwischen den in Bukarest entstandenen Gedichten und jenen, die Pastior in Deutschland schrieb. Obwohl die Texte ab NAMENAUFGEBEN immer mehr von der sprachlichen Norm abweichen, dementiert er selbst einen Bruch zwischen den in Rumänien und im Westen¹⁰¹ entstandenen Texten. Bei ihm gehe

⁹¹ Konrad, Pastior: Tonkassette.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Pastior, Oskar: Anhang: Nicht in den Gedichtbänden enthaltene, aber publizierte Texte der Jahre 1958-1972. In: WA 1, S. 305-354, hier S. 332-333.

⁹⁵ Vgl. Wichner: Nachbemerkung, WA 1, S. 361

⁹⁶ Pastior, Oskar: Herauskommen, erscheinen. Nachbemerkung des Autors. In: WA 1, S. 355-357, hier S. 356.

⁹⁷ Anmerkung: Eine Auswahl aus diesem Band wurde in Band 1 der Werkausgabe nachträglich veröffentlicht.

⁹⁸ Anmerkung: Auch das Layout der Titelseite stand bereits fest, Burkhard Tewes setzte es in seiner Arbeit um und übernahm den Titel: Namenaufgeben. Das Wort in zeitgenössischer Lyrik am Beispiel von Texten Oskar Pastiors. Essen: Verlag Die blaue Eule 1994 (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule, Bd 12).

⁹⁹ Vgl. Pastior: Herauskommen, WA 1, S. 355-356.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 357.

¹⁰¹ Anmerkung: Ich verwende den Begriff „im Westen“ in Anlehnung an Oskar Pastior und Herta Müller, die von ihrer neuen Lebenswelt in Deutschland oft als „Westen“ sprechen. Der Begriff scheint mir in diesem Zusammenhang mit Konnotationen versehen, die „Deutschland“ nicht besitzt, da er mitunter impliziert wie sehr sich die Lebensumstände dort von jenen in Rumänien während des Ceaușescu-Regimes unterschieden. Müller weist auf diese Unterschiede auch in einigen Interviews hin.

alles sehr langsam, daher wären die sprachkritischen Positionen bereits in Rumänien „ja längst vorbereitet und manifest.“¹⁰²

Das frühe Schreiben Pastiors zeichnet sich also durch das Weiterführen traditioneller Gedichtformen und bereits bekannter Stile aus – Harald Hartung bemerkt, Pastior schreibe mit „fremden Zungen – denen Trakls, Weinhebers, Brechts und anderer“¹⁰³ – sowie durch zahlreiche intertextuelle Anspielungen¹⁰⁴ (beispielsweise auf Matthias Claudius und Stephan Hermlin¹⁰⁵). Es ist bestimmt durch die Zensur, die gewisse ideologische Inhalte gefordert haben muss.¹⁰⁶ Pastior ist zu dieser Zeit schon in das Blickfeld der Securitate gerückt. Hierzu sei auf den Exkurs (Kapitel 4.6) zu Pastior und der Securitate verwiesen.

Parallel dazu sind jedoch bereits in diesen frühen Arbeiten Ansätze zu erkennen, die auf das spätere, experimentelle und sprachkritischere Werk Pastiors hindeuten. Insbesondere in „namenaufgeben“ ist sein eigentliches Interesse an einer nicht normativen Sprache, sowie die Lust am Sprachspiel zu erkennen.

¹⁰² Konradt, Pastior: Tonkassette.

¹⁰³ Hartung, Harald: Oskar Pastior. Das Rauschen der Sprache im Exil. In: Hartung, Harald: Masken und Stimmen. Figuren der modernen Lyrik. München, Wien: Hanser 1996, S. 222-223.

¹⁰⁴ Vgl. Eine weitere Auflistung einiger intertextueller Anspielungen in: Predoiu: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie, S.160-161.

¹⁰⁵ Vgl. Hartung: Das Rauschen der Sprache im Exil, S. 223.

¹⁰⁶ Anmerkung: Inwieweit diese Inhalte damals Pastiors tatsächlicher politischer Einstellung entsprachen, ist im Nachhinein schwer zu beurteilen.

4.2 Die Privatsprache

4.2.1 Abstraktion und neue Gattungen

Die Gedichtbände der 1970er und frühen 1980er Jahre sind thematisch geprägt von autobiographischen Elementen und Fragen der Poetologie.

Die GEDICHTGEDICHTE¹⁰⁷ und HÖRICHTE¹⁰⁸ geben im Stil von Definitionen vor, Auskunft zu geben über Arten von Texten. Für gewöhnlich beginnt ein Gedichtgedicht mit Worten wie »das ...gedicht ist/ besteht aus...« um dann die Beschaffenheit eines Gattungstypus zu erklären. Bald weicht der Text jedoch von der eigentlichen, erwarteten Erklärung ab um die Information zu verräteln und Geschichten zu erzählen, die teils autobiographischen, in den meisten Fällen aber poetologischen Inhaltes sind. Ein Beispiel dafür wäre etwa das DIALEKTGEDICHT:

*das dialektgedicht ernährt sich von wurzeln nachtigallenzungen
froschschenkeln aber es liebt die usambaras so sehr daß es sich
schämt andererseits sollte man am dialektgedicht nicht
vorbeigehn ohne es von mir zu grüßen einmal hatte ein
bauchredner es gekidnapt [sic] er ließ es in südwaless aus einer
weißen mauer reden wollte aber nichts dafür haben jetzt
kann man schreiben was man will¹⁰⁹*

Pastior löst bei den LeserInnen Erwartungshaltungen aus, die durch Titel und Eingangssatz hervorgerufen werden. Die Sätze scheinen eine inhärente Logik zu besitzen, die jedoch nie logisch zufrieden stellend ausfällt. Zum Schluss muss der Text als solcher betrachtet werden, um die erwartete Definition werden die LeserInnen gebracht.

Diese selbstreferentielle Struktur der Texte, ein Gedicht, das über Gedichte spricht, um es schließlich doch nicht zu tun, war von Pastior so intendiert. Die Gedichtgedichte sind für ihn Antwort auf sprachkritische Fragen der modernen Poesie:

Für mich ein Wurf, nur so geflutscht, und, wie ich später einsah, insgesamt ein Fazit all der Bukarester aufgestauten Form-Inhalt-Realismus-usw-Fruste, -diskussionen und -miseren; nun, denke ich, war ich tatsächlich mit einer Eigenstimmlage in der Familie der Wörtlichnehmer angelangt, auch ohne die Cousinsen und Onkels noch alle zu kennen.¹¹⁰

¹⁰⁷ Pastior, Oskar: Gedichtgedichte. Darmstadt: Luchterhand 1973.

¹⁰⁸ Pastior, Oskar: Höricht. Sechzig Übertragungen aus einem Frequenzbereich. Lichtenberg: Klaus Ramm 1975.

¹⁰⁹ Pastior, Oskar: Gedichtgedichte. In: WA 2, S. 7-87, hier S. S. 35.

¹¹⁰ Pastior, Oskar: Nachbemerkung des Autors. In: WA 2, S. 338-341, hier S. 339.

Indem Pastior jenen Diskussionen über Form und Inhalt in poetischer Weise entgegenkommt, erweitert er gewissermaßen das Sichtfeld, da Poesie andere Möglichkeiten hat, als etwa die Literaturwissenschaft. Axel Marquardt erkennt in den Gedichtgedichten sogar die

Überlegenheit der Poesie, indem sie sich der Wirklichkeit – unserer Sachwelt – wie selbstverständlich bemächtigt. Nicht die Poesie lässt sich zum Sachtext gerinnen, der Sachtext wird in Poesie aufgelöst.¹¹¹

Pastior referiert überdies, wie er selbst sagt, indem er diese Pseudo-Definitionen erstellt, auf Literatur- bzw. Kunsttheorie, er setze sich „dabei mit der scholastischen, mechanizistischen, logistischen, von Ideologien geprägten Welt- und Kunstbetrachtung auseinander“¹¹². Es gibt also neben dem poetologischen Anspruch der Texte auch einen explizit gesellschaftskritischen. Wulf Segebrecht stellt fest, in Pastiors Arbeit werde deutlich, dass „solange sich die Dichtung noch in den selben sprachlichen und semantischen Grenzen bewegt, die auch politischen Parolen und Verlautbarungen eigen ist“¹¹³, die wirkliche Abkehr vom Sozialismus noch nicht geschehen ist.

Auch die Hörichte setzen meist mit einer Erklärung ein, die einen bestimmten Typus von Höricht definieren soll. Ein Höricht stellt, ebenso wie das Gedichtgedicht, der „Wechselbalg“¹¹⁴, der „sonetburger“¹¹⁵ oder der „Gimpelstift“¹¹⁶ eine von Pastior erfundene literarische Gattung dar. Entstanden sind die Hörichte ursprünglich als Zwischentexte für die Radiosendung MEINE SCHALLPLATTEN.¹¹⁷ Nahe liegend, dass Musik, Akustik, Hören und das Ohr selbst thematisch im Zentrum dieser Texte stehen. So etwa im HiFi-HÖRICHT:

*Das HiFi-Hörich ist äußerst fein gesponnen. Der Hörer vernimmt
das Geräusch, das sein Ohr beim Hören von Geräuschen
macht, die sein Rundfunkempfänger beim Hervorbringen
von Geräuschen macht, die der das HiFi-Hörich sendende
Sender beim Senden von Geräuschen macht, [...]*¹¹⁸

Hartung versteht den Untertitel des Bandes als Erklärung für die Texte, dieser

¹¹¹ Marquardt, Axel: Eintrag „Pastior, Oskar“ im Kritischen Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur: <http://www.munzinger.de/document/16000000431> (Zugriff 20.9.2012)

¹¹² Harig, Pastior: Ludwig Harig im Gespräch mit Oskar Pastior, WA 3, S. 253-254.

¹¹³ Segebrecht, Wulf: Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 230 (4.10.2006), S. L20.

¹¹⁴ Pastior, Oskar: Wechselbalg. Gedichte 1977-1980. Spenge: Klaus Ramm 1980.

¹¹⁵ Pastior, Oskar: sonetburger. Mit 3×14 Zeichnungen des Autors. Berlin: Rainer 1983.

¹¹⁶ Pastior, Oskar: Vokalisieren und Gimpelstifte. München, Wien: Hanser 1992 (Edition Akzente).

¹¹⁷ Vgl. Pastior: Nachbemerkung des Autors, WA 2, S. 339-340.

¹¹⁸ Pastior, Oskar: Hörich. In: WA 2, S.89-151, hier S. 93.

präzisiert die Texte als *Sechzig Übertragungen aus einem Frequenzbereich* – nämlich aus dem Rauschen der Medien und der alltäglichen Kommunikation. Aus ihm war zu übertragen wie aus einer fremden, schwer zugänglichen Sprache – mit dem Risiko, dass der *Hörlicht* wie *Kehricht* klingt.¹¹⁹

FLEISCHESLUST¹²⁰ steht den vorhergehenden zwei Bänden formal sehr nahe. Die Typographie und das Textbild sind identisch mit jenem von HÖRICHT. Inhaltlich geben die Texte teilweise vor, Rezepte zu sein – eine Erwartung, die auch hier wieder nicht erfüllt wird. Statt Kochanweisungen folgen abstrakte Texte oder kurze Erzählungen, die immer reich mit Namen von Nahrungsmitteln, Speisen und köstlichen Gerichten versetzt sind:

*Man nehme die Ranküne der Nockerln gegen den Schmarrn, das
Blättern des Teiges gegen die Kalbsbrust! Und was haben wir
da? Eine Zusammenrottung von Stockfischlein gegen Mias
Pilzsauce, Lungenspitz gegen Lungenspitz – still, Opern-
Freunde, es werden Aufläufe geprobt, Wasen schlägt sich ab,
soweit die Schönheit reicht, Mensch, Gänselein! [...]*¹²¹

Pastior selbst stellt zur Erklärung von FLEISCHESLUST einen unmittelbar biographischen Bezug her, es sei darum gegangen,

ein Pseudokochbuch oder Falsches [sic] Traktat über Einverleibung, Peristaltik und Metabolismus von Lebensmitteln diversester Art vorzulegen, gewiss auch mit einigen sehr persönlich biographisch mir erwachsenen Hungerängsten aus den Lagerjahren durchsetzt; und ein paar Rezepturen dagegen.¹²²

Im Unterschied zu GEDICHTGEDICHTE und HÖRICHT steht in diesen Texten weniger der poetologische Ansatz im Vordergrund, als viel mehr die inflationäre Erwähnung von Essen, die beim Lesen die unterschiedlichsten Affekte hervorruft: Von Hunger über Lust bis hin zu Ekel.

Die Texte muten äußerlich wie Prosa an, Pastior will sie aber als Gedichte verstanden wissen, weshalb er, in ausdrücklichem Bezug auf Rezensenten, die seine Gedichtgedichte und Hörlichte als Prosa missverstanden hätten, die Gedichte in WECHSELBALG in Terzinen gegliedert hat.¹²³

¹¹⁹ Hartung: Das Rauschen der Sprache im Exil, S. 227.

¹²⁰ Pastior, Oskar: *Fleischeslust*. Lichtenberg: Klaus Ramm 1976.

¹²¹ Pastior, Oskar: *Fleischeslust*. In: WA 2, S. 153-231, hier S. 160.

¹²² Pastior: Nachbemerkung des Autors, WA 2, S. 340.

¹²³ Vgl. Pastior, Oskar: Nachbemerkung des Autors. In: WA 3, S. 335-338, hier S. 336.

4.2.2 Poetik

Ebenfalls in die Reihe autobiographisch-poetologischer Texte fallen meines Erachtens eine Gruppe später erschienener Bände, die sich alle dadurch auszeichnen, dass sie im Kontrast zum übrigen Werk, in Prosa verfasst sind.¹²⁴

In *INGWER UND JEDOCH*¹²⁵ stellt Pastior unterschiedliche Abhandlungen (Rezensionen, autobiographische und literaturtheoretische Texte) zusammen. Die Texte wirken persönlich und geben Einblick in die Herkunft Pastiors und seine Poetik. So mutet etwa der erste Text, der ein Foto vom einjährigen Pastior und seiner Mutter kommentiert, im Kontext des bis dahin Erschienenen kurios an. Dennoch formulieren die Texte aus *INGWER UND JEDOCH* erstmals die in den Gedichtbänden angedeuteten Positionen zu Literatur, die Pastior vertritt, klarer und streichen den essentiellen biographischen Bezug hervor.

Aufgrund seiner zunehmenden Popularität wird Pastior in den 1990er Jahren von verschiedenen Institutionen eingeladen, über Poesie zu sprechen. Er erhält die Brüder-Grimm-Dozentur in Kassel, hält die Frankfurter Poetik Vorlesungen¹²⁶, spricht bei den Wiener Vorlesungen in der Alten Schmiede¹²⁷, außerdem erscheinen einige weitere poetologische Texte^{128 129}. Pastior hat aber bereits vor diesen Publikationen in Vor- und Nachworten seiner Gedichtbände Auskunft über seine Poetik gegeben. Die Vorlesungen, poetologischen Texte und sogar Interviews¹³⁰ bestreitet Pastior mit einer eigenen Herangehensweise: Er montiert bereits getätigte Aussagen oder publizierte Kommentare zu einem neuen Text und versetzt diesen zusätzlich mit Gedichten. Unter den Interviews gibt es einige Ausnahmen (etwa jene mit Michael Lentz¹³¹ oder Ludwig Harig), in denen Pastior über sein Schreiben spricht, ohne

¹²⁴ Vgl. zum folgenden Absatz auch: Block, Friedrich: Textgenese als Vivisektion. Oskar Pastiors poetologische Schriften. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 94-101.

¹²⁵ Pastior, Oskar: *Ingwer und Jedoch*. Texte aus diversem Anlass. Göttingen: Herodot 1985 (Sudelblätter 3).

¹²⁶ Pastior: *Das Unding an sich*.

¹²⁷ Pastior, Oskar: *Vom Umgang mit Texten*. In: *manuskripte*. Nr. 128 (1995), S. 20-47.

¹²⁸ Pastior, Oskar: *Lange Weile – kurzer Punkt / Eigenzeit Sprache*. In: *Von Rhythmen und Eigenzeiten. Perspektiven einer Ökologie der Zeit*. Hg. v. Martin Held und Karlheinz Geißler. Stuttgart: Hirzel 1995.

sowie

¹²⁹ Pastior, Oskar: *Spielregel, Wildwuchs, Translation/ Règle du jeu, Ulcérations, Translation*. Traduit par Jürgen Ritte. Paris: Oulipo 1995 (La Bibliothèque Oulipienne numéro 73).

¹³⁰ Anmerkung: Deshalb etwa die vorsichtige Frage Ludwig Harigs in einem Interview: „Kannst Du mir ein paar Sätze außerhalb der Gedichtgedichte über Deine Gedichtgedichte sagen?“ Harig, Pastior: *Ludwig Harig im Gespräch mit Oskar Pastior*, WA 3, S. 253.

¹³¹ Lentz, Michael: *Lautpoesie/ -musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*. Bd 2. Wien: edition selene 2000, S. 1089-1096.

auf bereits bekannte Aussagen zurückzugreifen. Die montierten Interviews haben eine ganz eigene, lyrische Qualität, wie etwa im Interview mit Edith Konradt deutlich wird¹³².

In den Frankfurter Vorlesungen treibt Pastior sein Prinzip der Montage an die Spitze. Seine ausgesprochene Unklarheit beim Sprechen über Poetik mutet beinahe wie Ironie, oder Provokation an.¹³³ Pastior spielt, ähnlich wie in den Gedichtgedichten mit der Erwartungshaltung der RezipientInnen – er führt, um mit Jacques Lajarrige zu sprechen,

eine kühne Seiltänzerübung vor, die seine Schreibpraxis bald enthüllt, bald verschlüsselt. [...] Nur auf diese Weise gelingt es Pastior, seiner Ablehnung jeder Spur von Systematisierung (Teleologie), von Finalität Genüge zu tun.¹³⁴

So verkündet Pastior in der ersten Poetikvorlesung: „Ich weiß nicht was Lyrik ist.“¹³⁵ Erst in der letzten Einheit trifft er konkrete Aussagen zu seiner Poetik und erklärt:

Damit die Dinge weiter unterwegs sind, weigere ich mich, eine umfassende Projektpoetik zu projizieren. Ich will mich weiter überraschen lassen können.¹³⁶

Pastior argumentiert letztlich also persönlich, aber nicht literaturwissenschaftlich. Ob diese Herangehensweise als Kritik an Sprache und Wissenschaft zu verstehen ist, bleibt offen, kann aber vermutet werden.

Es gibt für Pastior „Kein Fazit. Ich hätte Ihnen lieber 5 Stunden lang nur Texte und Gedichte vorgelesen. Ich habe Ihnen 5 Stunden lang nur Texte und Gedichte vorgelesen.“¹³⁷

Lajarrige weist aber zu Recht darauf hin, dass Pastiors Sprechweise nicht als reine Provokation abgetan werden sollte und hebt die entstehende „Flexibilität“¹³⁸ der Texte hervor. Ferdinand Schmatz betont die Kritik an der Wissenschaft, die mitunter auch den Rahmen sprengt:

In seinen Frankfurter Vorlesungen führt Pastior vor, was er unter dem Anspruch „über Dichtung zu sprechen“ versteht, nämlich: sich dieses Verstehen zu erarbeiten oder besser: Prozeduren in Gang zu setzen, die ein eingerastetes wissenschaftliches Verstehen, was immer das sei, ständig unterlaufen, durchbrechen und somit an seine Grenze und darüber hinaus treiben. Aber: Über Grenzen hinaus, die diese Wissenschaft in ihren Intentionen, möglicherweise, nie zu setzen beabsichtigte.¹³⁹

¹³² Konradt, Pastior: Tonkassette.

¹³³ Vgl. Lajarrige, Jacques: Oulipotische Schreibregel als Kontinuitätsfaktor in der Lyrik Oskar Pastiors. In: Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Hg. v. Jacques Lajarrige. Innsbruck, Wien, München: Studien-Verlag 2000 (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd 10), S. 301.

¹³⁴ Ebd. S. 301.

¹³⁵ Pastior: Das Unding an sich, S. 14.

¹³⁶ Ebd. S. 123.

¹³⁷ Ebd. S. 115.

¹³⁸ Lajarrige, Jacques: Oulipotische Schreibregel, S. 302.

¹³⁹ Schmatz, Ferdinand: Sprache gebeutel, Wissenschaft verbeult, Rede geheult. Zur Poetik Oskar Pastiors. In:

Zusammenfassend kann über diese poetologisch geprägten Texte aus den 1970er und 1990er Jahren gesagt werden, dass Pastior sich kritisch mit der Form und Funktion von Sprache auseinandersetzt.

Die Kritik erfolgt einerseits *implizit*, da er keine traditionellen Gedichtformen mehr verwendet und seine Sprache von der Norm abweicht. Zusätzlich sind insbesondere die GEDICHTGEDICHTE von Selbstreferentialität geprägt, und werfen Fragen danach auf, was Sprache ist und wie Literatur auszusehen hat.

Andererseits spricht Pastior sich in seinen Poetik Vorlesungen *explizit* für eine nicht normative Sprache aus, oder negiert die Frage nach Poetik gänzlich. Er ruft dazu auf, eine eigene Sprache zu finden:

Wenn es ein Programm zu formulieren gälte, so wäre dies sein allgemeinstes Nenners: Leser oder Hörer hellhörig machen für Differenzierungsmöglichkeiten, damit jeder zu seiner eigenen Sprache findet, um nicht auf Hüte, die angeboten werden (von Ideologien und deren Medien und, notgedrungen, auch von jedem Text, auch meinem), hereinzufallen. Wirklichkeit kann nicht trügen, nur das Bild von ihr, das über die Sprache läuft, kann trügen. Aber ist es nicht selber die Wirklichkeit? Die Frage nach der Realität ist so akademisch, wie die Form-Inhalt-Diskussion fruchtlos ist. Die Unsinnigkeit aller Dichotomien.¹⁴⁰

Indem Pastior zudem Gedichte und Kommentare mischt, ist auch eine Abgrenzung von Theorie und Praxis nicht mehr möglich: „*Interpretation* und *Kommentar*, radikal definiert, ist nach dem Schreiben oder der Lektüre eines Textes das Schreiben oder die Lektüre eines anderen Textes.“¹⁴¹ Pastior weist auch hier indirekt auf die Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst hin, die so klar nicht zu ziehen sind.

Im Vergleich zu den frühen Gedichten aus Rumänien sind diese Texte weitaus abstrakter, Pastiors Sprache bewegt sich jedoch – blickt man auf die darauf folgenden Texte – in GEDICHTGEDICHTE, HÖRICHT und FLEISCHESLUST noch „in gewissen grammatikalischen und lexikalischen Bahnen.“¹⁴²

Außerdem sieht sich Pastior, aufgrund seiner nun größeren Popularität, mit Meinungen der Öffentlichkeit konfrontiert, welche ihrerseits nun Fragen stellt und nach Erklärungen zu den mitunter schwer fassbaren Gedichten sucht. Er antwortet auf poetische Weise und richtet einen Appell an die LeserInnen (siehe Zitat oben), um die Macht, die Sprache besitzt, aufzuzeigen und den Missbrauch derselben zu dekuivieren.

Ferdinand Schmatz: Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung. Wien: Sonderzahl 1998, S. 158.

¹⁴⁰ Pastior: Das Unding an sich, S. 43.

¹⁴¹ Ebd. S. 113.

¹⁴² Marquard: Eintrag KLG.

4.3 Phantasiesprache

Nachdem Pastior in seinen Gedichten die konventionellen Schreibweisen aufgegeben hat, verlässt er im Band DER KRIMGOTISCHE FÄCHER¹⁴³ die deutsche Sprache schließlich gänzlich. Er erfindet eine Phantasiesprache, die sich aus allen ihm eigenen Sprachenkenntnissen¹⁴⁴ zusammensetzt und keiner bestimmten Grammatik gehorcht. Annette Gilbert betont, dass in diesen Texten

nicht nur wie in den mehrsprachigen Sestinen Elemente verschiedener Sprachen additiv miteinander kombiniert, sondern die Sprachen und Worte aufgebrochen und ›zertrümmert‹ [werden], um die Reste und Fragmente zu neuen, mischsprachigen Hybriden zu synthetisieren.¹⁴⁵

Die Sprache kann vollständig also nur von Pastior verstanden werden. Doch das Verstehen als solches ist nicht vordergründig, wie er selbst sagt: „Nicht „über“ etwas reden, sondern einfach reden. Tun, als ob man rede. Das Reden imitieren.“¹⁴⁶

Das »Krimgotische«¹⁴⁷ kommt bereits im vorhergehenden Band EIN TANGOPOEM UND ANDERE TEXTE¹⁴⁸ vor und wird danach in SONETBURGER¹⁴⁹ fortgesetzt. Trotz des scheinbaren Unsinn steckt hinter den Worten mitunter Sinn, der anklingt und je nach Sprachbiographie des Lesers/ der Leserin erfassbar ist.

¹⁴³ Pastior, Oskar: Der krimgotische Fächer. Lieder und Balladen. Mit 15 Bildtafeln des Autors. Erlangen: Renner 1978.

¹⁴⁴ Anmerkung: Pastior präzisiert diese Kenntnisse, etwa in: Pastior: Das Uding an sich, S. 67: „die siebenbürgisch-sächsische Mundart der Großeltern; das leicht archaische Neuhochdeutsch der Eltern; das Rumänisch der Straße und der Behörden; ein bisschen Ungarisch; primitives Lagerrussisch; Reste von Schullatein, Pharmagriechisch, Uni-Mittel- und Althochdeutsch; angelesenes Französisch, Englisch ... alles vor einem mittleren europäischen Ohr ... und, alles in allem, ein mich mit-ausmachendes Randphänomen.“

¹⁴⁵ Gilbert, Annette: „Ich lobe mir das Gemenge“. Polyglotte Auf- und Ausbrüche in Oskar Pastiors Dichtung. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 78.

¹⁴⁶ Pastior, Oskar: Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch. Hg. v. Klaus Ramm. München, Wien: Hanser 1987, S. 36.

¹⁴⁷ Anmerkung: Pastiors Krimgotisch hat nichts zu tun mit der historischen Sprache Krimgotisch. Dabei handelt es sich um Reste einer germanischen Sprache, die im 16. Jahrhundert auf der Krim nachgewiesen werden konnten. Von diesem Krimgotischen wurden nur etwa 100 Worte überliefert, die Wissenschaft ist damit beschäftigt, die Sprache einer bestimmten SprecherInnengruppe zuzuordnen, da keine genauen Kenntnisse vorliegen.

Vgl. dazu: Høst, Gerd: Anmerkungen zum Krimgotischen, S. 41:

http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=PPN345204123_0114&DMDID=dmdlog8&PHYSID=phys46
(Zugriff: 1.12.12)

¹⁴⁸ Pastior, Oskar: Ein Tangopoem und andere Texte. Berlin: Literarisches Colloquium/ Berliner Künstlerprogramm des DAAD 1978 (LCB-Editionen 50).

¹⁴⁹ Pastior, Oskar: sonetburger.

Da „die Orientierung am Norm- und Normalsprachlichen“¹⁵⁰ also weder für den Autor, noch für die LeserInnen eine Option darstellt, müssen andere Bezugspunkte gefunden werden – das Bedürfnis nach Erklärung von Seiten der InterpretInnen ist groß. So gibt es etwa einen Aufsatz über Transsilvanismen in den Texten, inklusive angehängtem Glossar, das die jeweiligen Entsprechungen aus dem KRIMGOTISCHEN FÄCHER auflistet.¹⁵¹

Auch Herta Müller bietet in einem Aufsatz eine eigene Lesart der Texte. Sie listet auf, welche lautlichen Analogien und persönlichen Assoziationen (welche insofern Relevanz besitzen, als ihre Herkunft jener Pastiors ähnelt und sie das Rumänische mit bedenken kann) sie zu den erfundenen Wörtern hat. Auf diese Weise interpretiert sie das Gedicht TAS ILLUSIUN¹⁵² und erläutert etwa zu den letzten Versen „Minze Minze/ flaumiran/ Schpektrum“¹⁵³, dass es im Rumänischen die Redewendung »Ich reibe wieder Minze« gibt, die das Zeittotschlagen meint.¹⁵⁴

Thomas Combrink vergleicht die Sprache des krimgotischen Fächers mit jener von Charlie Chaplin, als dieser den »Großen Diktator« gibt.¹⁵⁵

Als Beispiel sei Anfang und Ende des Gedichtes GELSENVERTREIBEN¹⁵⁶ angeführt:

Simtar haische Guggl: Simtsar
Simtsar Guggl haische: Tsimsar
Tsimsar haische: Guggl Tsimsar
[...]
Haische Glaische Waische
Tschimtschor¹⁵⁷

Der Titel des Textes löst mitunter die Erwartung aus, es werde ein deutscher Text folgen, gleichzeitig gibt er eine Information, die zum weiteren Verständnis beiträgt. Zusätzlich ist es hilfreich zu wissen, dass »Gelse« auf Rumänisch »tân ~~theiß~~« und in etwa so ausgesprochen wird, wie das im Text erwähnte „Tsimsar“¹⁵⁸. Aber auch ohne dieses Wissen, kann der Text verstanden werden. Etwa, wenn er als lautmalerische Darstellung des

¹⁵⁰ Petersen: Absolute Lyrik, S. 226

¹⁵¹ Vgl. Markel, Michael: „Anziklopedia Transsylvanica“: Transsilvanismen in den Texten Oskar Pastiors. In: Akzente. Nr. 5 (1997), S. 446-476.

¹⁵² Pastior, Oskar: Der krimgotische Fächer. Lieder und Balladen. Mit 15 Bildtafeln des Autors. In: WA 3, S. 51-153, hier S. 78.

¹⁵³ Ebd. S. 78

¹⁵⁴ Vgl. Müller, Herta: Ist aber jemand abhanden gekommen, ragt aber ein Hündchen aus dem Schaum: Die ungewohnte Gewöhnlichkeit bei Oskar Pastior. Wespennest. Nr. 110 (1998), S. 82.

¹⁵⁵ Vgl. Combrink, Thomas: <http://titelmagazin.com/artikel/6/1692/oskar-pastior-minze-minze-flaumiran-schpektrum.html> (Zugriff: 1.12.12)

¹⁵⁶ Pastior: Der krimgotische Fächer, WA 3, S. 63.

¹⁵⁷ Ebd. S. 63.

¹⁵⁸ Ebd. S. 63.

Gelsenvertreibens gelesen wird, der das Summen, Fliegen und schließlich das Erwischen („Tschimtschor“¹⁵⁹) der Gelse andeutet.

Die Sprache des fünf Jahre später erschienenen Gedichtbands „sonetburger“ ist ebenfalls das »Krimgotische«, zusätzlich sind diese Texte in Sonettform verfasst und folgen noch anderen »Spielregeln«. Damit stehen die sonetburger für den Übergang zwischen den Texten aus den 1970er Jahren und jenen der 1980er Jahre, die gewissen Spielregeln gehorchen und im Folgekapitel erläutert werden.

Abschließend kann also gesagt werden, dass Pastior mit dem erfundenen Idiom des »Krimgotischen« eine weitere Form der Abstraktion findet, die nun ohne Zuhilfenahme eines Kommentars kaum mehr zu entschlüsseln ist. Die Lautlichkeit der Gedichte steht im Vordergrund, denn Anklänge an Wörter der deutschen, rumänischen, ungarischen etc. Sprache sind vorhanden. Gleichzeitig weicht auch die Orthographie stark von der Norm ab.

Pastiors Biographie ist insofern wieder von großer Bedeutung, als sein »Krimgotisches« sich an Partikeln jener Sprachen orientiert, die er selbst beherrscht. Dies ist auch die einzige Regel, der diese Sprache folgt.

¹⁵⁹ Pastior: Der krimgotische Fächer, WA 3, S. 63.

4.4 Die „[Z]erbrochenen aus dem Westen“¹⁶⁰: Gedichte mit Spielregeln

4.4.1 Oulipo

Ab Mitte der 1980er Jahre beginnt Pastior, die einzelnen Gedichtbände Regeln zu unterwerfen, die die Form der Texte vorgeben. Meistens wendet Pastior mehrere Regeln an und erzeugt so formal komplexe Texte. Diese Arbeitsweise verbindet Pastior mit den Mitgliedern des internationalen Autorenkreises Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), in den er 1993 als erster deutscher Autor aufgenommen wird.

Die Poetik der Gruppe entspricht weitgehend jener Pastiors – das Erlangen von Sprachbewusstsein und die Potentialität der Sprache sind Kernpunkte.¹⁶¹

Oft besteht die Herangehensweise der oulipotischen Autoren aus dem Einführen sogenannter »contraintes« (»Einschränkungen«) beim Schreiben von Lyrik. Dabei werden Regeln eingeführt, nach denen geschrieben wird – neben eigens erfundenen Einschränkungen wie etwa dem Monovokalismus (wie etwa George Perec, der in einem Text nur den Vokal „a“ verwendet), verwenden die Oulipoten auch tradierte Verfahren wie das Palindrom.¹⁶² Diese werden im Normalfall so weit wie möglich ausgeschöpft, und haben, so Jacques Lajarrige, eine Tendenz zur Überwucherung.¹⁶³ Dies wird etwa deutlich anhand einem der wichtigsten Gedichtbände Oulipos, den CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES.¹⁶⁴ Ein weiterer Arbeitsschritt, der »clinamen« bezeichnet den Verstoß gegen die geltende Einschränkung, „die der Einschränkung korrespondierende Lösung“¹⁶⁵ wird auf diese Weise vermieden. Als Harry Mathews und die Oulipoten auf Pastior aufmerksam wurden, stellte sich heraus, dass sie dieselbe Auffassung von Poesie teilen:

¹⁶⁰ Müller: Die ungewohnte Gewöhnlichkeit bei Oskar Pastior, S. 85.

¹⁶¹ Vgl. Poier-Bernhard, Astrid: „Babylonische Kombination“ als literarisches Verfahren. „o du roher iasmin“ von Oskar Pastior und „Raphèl“ von Bernardo Schiavetta im Kontext oulipotischer Poetologie. In: Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Hg. v. Reinhard Kacianka, Peter Zima. Tübingen, Basel: A. Francke 2004, S. 199.

¹⁶² Vgl. Boehncke, Heiner; Kuhne, Bernd: Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur. Bremen: manholt 1993, S. 9-11.

¹⁶³ Vgl. Lajarrige: Oulipotische Schreibregel, S. 285.

¹⁶⁴ Anmerkung: Die zehn Sonette Raymond Queneaus sind alle mit denselben Reimendungen versehen, daher miteinander kombinierbar. Hochgerechnet sind Hunderttausend Millionen Gedichte aus diesen zehn konstruierbar. Das Buch ermöglicht, alle Kombinationen auszuprobieren, da die Sätze auf flexiblen Papierstreifen gedruckt sind: Queneau, Raymond: Cent Mille Millions de Poèmes. Paris: Gallimard 1961.

¹⁶⁵ Lajarrige: Oulipotische Schreibregel, S. 287.

dass ein Text kein Spiegel einer transzendenten Wirklichkeit sein kann, vielmehr ist er selbst ein materialer Gegenstand: gestaltbar, ver- und umformbar; und je komplexer die Verfahrensweisen, desto aufschlussreicher die Ergebnisse.¹⁶⁶

Mit Zugängen dieser Art also beginnt Pastior, bereits vor 1993, Texte zu schreiben, die durch eine, oder mehrere Regeln »eingeschränkt« werden.

Auf diese Weise entstehen etwa die ANAGRAMMGEDICHTE¹⁶⁷.¹⁶⁸ Pastior geht von einer Überschrift aus, deren Buchstaben er in den Folgezeilen »anagrammatisch« umstellt. So bildet er – auch durch das Hinzufügen von Satzzeichen – in jeder Zeile einen neuen Satz. Pastior lässt dabei auch Phantasiewörter (Pastior bezeichnet diese Teile als „Privatsprachliches“¹⁶⁹), oder orthographisch inkorrekte Wörter zu. Neben die Regel, dass nur die aus der ersten Zeile vorhandenen Buchstaben verwendet werden dürfen, tritt die Einschränkung, dass diese Überschrift aus dem Inhaltsverzeichnis der Werkausgabe Johann Peter Hebels stammt. Pastior nennt die Überschrift demnach die „Hebelzeile“¹⁷⁰:

SELTSAMER SPAZIERRITT
Sattler ist Sparziemer:
teils Spermas Tier (zart) teils
Spreiz-Arm (Taster). Sparsam
triezt er. Steil [...]¹⁷¹

In KOPFNUß JANUSKOPF¹⁷² schreibt Pastior ganze Texte in Palindromen, ist jedoch weniger interessiert an den herkömmlichen »Buchstabenpalindromen«, also Wörtern die auch rückwärts lesbar sind:

Nun, die „Zusatzregeln“, nennen wir sie einmal so, ergaben sich diesmal (hier) aus der Suche nach anders bedingten und anderes bedingenden speziellen Kleinsteinheiten für das allgemein tradierte Palindromverfahren.¹⁷³

Pastior beschäftigt sich mit größeren Buchstabeneinheiten und erfindet so Wörter- und Silbenpalindromblöcke, Wörtergruppenpalindromtexte, sowie Silbenpalindromzeilen mit oder ohne Achse. Die Namen der Palindromarten zeugen bereits von der komplexen

¹⁶⁶ Mathews, Harry: Oskar oulipotisch. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 47.

¹⁶⁷ Pastior, Oskar: Anagrammgedichte. München: Renner 1985.

¹⁶⁸ Anmerkung: Es wurden daneben noch drei weitere Anagramm-Bände veröffentlicht, Pastiors Interesse in diese Richtung scheint groß gewesen zu sein.

¹⁶⁹ Pastior, Oskar: Anagrammgedichte. In: WA 4, S. 207-283, hier S. 282.

¹⁷⁰ Ebd. S. 281.

¹⁷¹ Ebd. S. 213.

¹⁷² Pastior, Oskar: Kopfnuß Januskopf. Gedichte in Palindromen. München, Wien: Hanser 1990 (Edition Akzente).

¹⁷³ Ebd. S. 149.

Verfahrensweise Pastiors, die, wie so oft, umfangreicher Erklärung bedarf, die das Nachwort auch gibt. Ein Beispiel für einen Wörterpalindromtext wäre etwa: „knöpft das ding das ding das knöpft/ melkt die milch die milch die melkt [...]“¹⁷⁴. Silbenpalindromzeilen ohne Achse sehen folgendermaßen aus:

reizbestimmt : stimmt bereits
zehn puffer verputzen
evas vase
fußkehlkralle »select« leckt seele krakelfuß¹⁷⁵

Die Nähe zu oulipotischen Verfahren ist in den Palindromtexten besonders augenscheinlich, denn, so Lajarrige:

Wie jeder oulipotische Text, der etwas auf sich hält, legen die Palindrome ihren Herstellungsmodus bloß, der gleichzeitig auf die mechanische Reproduzierbarkeit eines Textes [...] hinweist.¹⁷⁶

Erika Gerber bietet in ihrem Aufsatz WENDEBUCHSTABEN, WENDEBILDER: PALINDROMIE DER JAHRTAUSENDWENDE eine Überblicksdarstellung aktueller Palindromformen. Pastior wird hier erwähnt und es fällt auf, dass er, trotz seiner weiten Definition von Palindromen, die Möglichkeiten noch lange nicht ausgeschöpft hat.¹⁷⁷

Weitere Formen, mit denen sich Pastior auseinandersetzt sind die Vokalise¹⁷⁸, die Villanelle, das Pantum¹⁷⁹, sowie die Sestine¹⁸⁰. Neben die jeweilige Form, die Pastior zum Verfassen der Gedichte verwendet treten immer noch zusätzliche Regeln, die den Text zu einem komplexen Ergebnis verschiedener formaler Zwänge macht. So zeigt Lajarrige etwa anhand der Sestinen Pastiors, wie viele Faktoren der Dichter noch neben der bereits strengen Sestinen-Struktur, mit einschließt: Pastior verwendet in einigen der Texte Wortmaterial anderer AutorInnen, macht intertextuelle Verweise und bildet zusätzlich Anagramme, Homovokalismus und Schüttelreime.¹⁸¹

¹⁷⁴ Pastior: Kopfnuß Januskopf, S. 83.

¹⁷⁵ Ebd. S. 131.

¹⁷⁶ Lajarrige: Oulipotische Schreibregel, S. 297.

¹⁷⁷ Vgl. Greber, Erika: Wendebuchstaben, Wendebilder: Palindromie der Jahrtausendwende. In: Materialität und Medialität von Schrift. Hg. v. Erika Greber, Konrad Ehlich, Jan-Dirk Müller. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Schrift und Bild in Bewegung, Bd 1), S. 131-149.

¹⁷⁸ Pastior, Oskar: Vokalisieren und Gimpelstifte.

¹⁷⁹ Pastior, Oskar: Villanella & Pantum. München, Wien: Hanser 2000 (Edition Akzente).

¹⁸⁰ Pastior, Oskar: Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten. München, Wien: Hanser 1994.

¹⁸¹ Lajarrige, Jacques: Die Poesie und Poetik Oskar Pastiors: ein oulipotisches Schreiben? In: Akzente. Nr 5 (1997), S. 480-481.

4.4.2 Übersetzungen

Einen letzten wichtigen Punkt von Pastiors Spätwerk stellen die Übersetzungsprojekte¹⁸² und – im weitesten Sinne – Kooperationen mit anderen DichterInnen dar. Pastior verfasst Texte, die einer ganz neuen Definition von »Übersetzung« bedürften. Theresia Prammer definiert Übersetzung in Bezug auf Pastior folgendermaßen:

Übersetzung, die es nicht gibt, weil sie schon immer Übersetzung der Übersetzung ist, weil der sogenannten „außersprachlichen Wirklichkeit“ eine nicht weniger ausdrucksstarke Textwirklichkeit gegenübersteht.¹⁸³

Das erste jener Projekte ist der Band 33 GEDICHTE¹⁸⁴, in welchem Pastior Sonette Francesco Petrarcas ins Deutsche überträgt. Er tut dies jedoch, ohne das Italienische vollständig zu beherrschen¹⁸⁵ und setzt die Sonettform in Prosa. Es entstehen also ganz neue, eigenständige Texte. Pastior setzt auf Originalität und ist bemüht, das Verfahren hinter seiner Übersetzung nicht Preis zu geben:

Mich interessiert aber die Hexenprobe: Wer nimmt mir ab, daß ich bei der Herstellung der 33 Gedichte „aus“ den 33 Sonetten nicht gemogelt habe? Oder so gemogelt, daß ich guten Gewissens sagen kann, ich hätte nicht gemogelt? Freilich, wenn ein Rest von Machart an die Oberfläche kommt, werde ich überführt – die Sache wird prüfbar, also schuldig, eine seltsame Kategorie, mehr als Attrappe nämlich, die im Projekt eingebaute Krise des Projektes. Nur solange „meine Petrarca-Gedichte“ unvergleichlich erscheinen, schenkt der Leser ihnen Glauben, oder nicht. [...] Andererseits sind die treuesten Leser natürlich jene, die mir mißtrauen: so will ich es ja; und sie finden Substanz von Petrarca auch gegen mich in den Texten, falls sie sie finden.¹⁸⁶

Pastior übersetzt relativ frei. Wenn er wörtliche Übersetzungen vornimmt, setzt er diese in Klammern, an anderen Stellen zitiert er Petrarca im Original innerhalb der deutschen Übersetzung. Prammer bezeichnet Pastiors Herangehensweise als „übersetzendes Mitschreiben im Grenzbereich zwischen Reaktion, Interpretation und tetxtgewordener Texterfahrung“¹⁸⁷, ein „Tradition wie Gegenwart animierendes Vorgehen“.¹⁸⁸ Sie betont, dass Pastiors Variante der Texte in krassem Gegensatz zu Petrarcas Formstrenge steht und er überdies das Konzept der unübertrefflichen Frau Laura nicht übernimmt (er berücksichtigt

¹⁸² Anmerkung: Pastior hat ab 1958 zahlreiche Werke, vor allem aus dem Rumänischen ins Deutsche, übersetzt. Diese weitgehend »konventionellen« Übersetzungen werden in diesem Kapitel aber nicht thematisiert.

¹⁸³ Prammer, Theresia: Übersetzen Überschreiben Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede. Wien: Klever 2009 (Essay), S. 174.

¹⁸⁴ Pastior, Oskar; Petrarca Francesco: 33 Gedichte. München: Hanser 1983.

¹⁸⁵ Vgl. Pastior, Oskar; Petrarca, Francesco: 33 Gedichte. In: WA 4, S. 82.

¹⁸⁶ Pastior, Oskar: Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen. In: WA 4, S. 346-347.

¹⁸⁷ Prammer: Übersetzen Überschreiben Einverleiben, S. 142.

¹⁸⁸ Ebd. S. 142.

auch das Akrostichon »Laura« nicht) – stattdessen schreibt er über die Kunst und fügt eigene, biographische Elemente hinzu.¹⁸⁹

Neben Petrarca nähert sich Pastior auf ähnlich experimentelle Weise noch den Übersetzungen von Charles Baudelaire, Wilhelm Müller und Gertrude Stein¹⁹⁰. In GIMPELSCHNEISE IN DIE WINTERREISE-TEXTE VON WILHELM MÜLLER¹⁹¹ wendet Pastior für jedes einzelne Gedicht Müllers eine andere Form der Übertragung an. In O DU ROHER IASMIN¹⁹² sowie in SPECKTURM¹⁹³, verfährt er ähnlich mit den Gedichten Baudelaire, oder orientiert sich in seiner Übersetzung nur an der lautlichen Gestalt des Französischen.

Velimir Chlebnikov¹⁹⁴ und Gellu Naum¹⁹⁵ übersetzt Pastior auf ähnliche Weise, seine Varianten weichen dabei aber nicht so weit von den Originalen ab, wie die oben genannten Übersetzungen. Prammer stellt daher fest, es

bleiben die Versionen Naums oder Chlebnikovs im Großen und Ganzen als Vermittlungen lesbar, hat Pastior mit seinem Petrarca, seinem Baudelaire und seiner „Gimpelschneise“ das Feld der möglichen, poetischen und metapoetischen Übersetzungsformen sozusagen um die unmöglichen Übersetzungsformen erweitert, auf eine Weise, die zumindest im deutschen Sprachraum kein Pendant hat.¹⁹⁶

In dieser, letzten Phase von Pastiors Schreiben werden also Regeln, »contraintes« im oulipotischen Sinne zentral – die Potentialität der Sprache wird ausgeschöpft. Dies geschieht einerseits mithilfe der alten Gedichtformen, deren Regeln einschränkend wirken.

Aber auch die Übersetzungsprojekte können als oulipotische Texte in dem Sinn verstanden werden, als die Einschränkung hier lautet, keine wortwörtliche Übersetzung vorzunehmen.

Prammer weist jedoch darauf hin, dass jedes Gedicht „Spielregeln“¹⁹⁷ braucht, nicht nur oulipotische Texte: Assoziation, Syntax, Metrik und Strophenbau wirken ebenso einschränkend. Das Übersetzen sei die Auseinandersetzung mit der „Transponierbarkeit

¹⁸⁹ Vgl. Prammer: Übersetzen Überschreiben Einverleiben, S. 139-151.

¹⁹⁰ Pastior, Oskar; Stein, Gertrude: Reread another. A Play/ Nochmal den Text ein anderer. Mit CD. Basel: Engeler 2004.

¹⁹¹ Pastior, Oskar; Müller, Wilhelm: Gimpelschneise in die Winterreise-Texte von Wilhelm Müller. Mit CD. Weil am Rhein: Engeler 1997.

¹⁹² Pastior, Oskar: o du roher iasmin. 43 Intonationen zu „Harmonie du soir“ von Charles Baudelaire. Mit CD. Basel, Weil am Rhein: Urs Engeler 2002.

¹⁹³ Pastior, Oskar: Speckturm. 12×5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire. Aus dem Nachlass hg. v. Klaus Ramm. Basel, Weil am Rhein: Engeler 2007 (Sammlung Urs Engeler Editor, Bd 57).

¹⁹⁴ Pastior, Oskar: Mein Chlebnikov. Mit CD. Basel: Engeler 2003.

¹⁹⁵ Pastior, Oskar: Oskar Pastior entdeckt Gellu Naum. Hamburg, Wien: Europa 2001.

¹⁹⁶ Prammer: Übersetzen Überschreiben Einverleiben, S. 174.

¹⁹⁷ Ebd. S. 135.

dieser Spielregeln“¹⁹⁸. Wenn also das Original als verbindlicher Bezugstext verstanden wird, sei die Übersetzung „,contrainte’-konditioniert“.¹⁹⁹

Neben den Übersetzungsprojekten erarbeitet Pastior zu dieser Zeit auch Gemeinschaftsarbeiten mit anderen AutorInnen: DER TANZ DER SCHERE²⁰⁰ (mit Wiel Kusters und indirekt Stefan George), ZONDER WEERGA / SEINESGLEICHEN²⁰¹ (mit Wiel Kusters) sowie VIER SCHARNIERE MIT ZUNGE. RENSHI-KETTENDICHTUNG²⁰² (mit Hans Carl Artmann, Makoto Ooka und Shuntaro Tanikaa).

Pastior erweitert seine Gedichte also paradoxerweise durch Einschränkungen und das Einbinden anderer DichterInnen. Unmittelbar stellt sich bei solcher Präsenz von Regeln und Konzepten, meines Erachtens, die Frage nach dem Verbleiben des Sinns dieser Lyrik. Lajarrige geht davon aus, dass Pastior

die Position eines überzeugten Oulipoten ein[nimmt], der zugleich begriffen hat, dass die Norm einengt, dass die einschließt, und der nicht anders kann, als für jedes Projekt eine Dynamik in Gang zu setzen, deren Hauptgefahr ein Umkippen ins teleologische Modell darstellt. Die Einschränkung ist nur einsetzbar, wenn man ständig gegen sie und gegen das, was in ihr zur metronomhaften Regelmäßigkeit führt, aufbegehrt.²⁰³

¹⁹⁸ Prammer: Übersetzen Überschreiben Einverleiben, S. 136.

¹⁹⁹ Ebd. S. 136.

²⁰⁰ Pastior, Oskar; Kusters, Weil; George, Stefan: Der Tanz der Schere. Amsterdam: De Lange Afstand 1984.

²⁰¹ Pastior, Oskar; Kusters, Wiel: Zonder weerga/ Seinesgleichen. Utrecht: Athabasca 1986.

²⁰² Pastior, Artmann, Ooka, Shuntaro: Vier Scharniere mit Zunge. Renshi-Kettendichtung.

²⁰³ Lajarrige: Die Poesie und Poetik Oskar Pastiors, S. 484.

4.5 Abseits der Schriftsprache: Intermedialität

Pastiors Werk ist geprägt durch Intermedialität, da er neben der Schrift regelmäßig andere Medien in seine Arbeit mit einbezieht. Ab 1976 illustriert Pastior einige seiner Gedichtbände selbst mit einfachen, surreal anmutenden Bleistift- oder Kugelschreiber-Zeichnungen: AN DIE NEUE AUBERGINE. ZEICHEN UND PLUNDER. MIT 45 ZEICHNUNGEN DES AUTORS UND EINER PHOTOGRAPHIE²⁰⁴, DER KRIMGOTISCHE FÄCHER. LIEDER UND BALLADEN. MIT 15 BILDТАFELN DES AUTORS²⁰⁵, SONETBURGER. MIT 3×14 ZEICHNUNGEN DES AUTORS²⁰⁶, EINE SCHEIBE DINGSBUMS²⁰⁷ sowie die zwei Bände RÖMISCHER ZEICHENBLOCK. 125 ZEICHNUNGEN²⁰⁸ und MODEHEFT DES OSKAR PASTIOR. I.A. KLASSE, SCHULJAHR 1934/ 1935. FAKSIMILEDRUCK VON KINDERZEICHNUNGEN²⁰⁹, die ausschließlich Zeichnungen enthalten.

Die Grenze zwischen Graphik, Zeichnung und Schrift verläuft fließend.²¹⁰ So finden sich etwa in den Zeichnungen zum KRIMGOTISCHEN FÄCHER auch vereinzelt Wörter und gelten bestimmte Textpassagen aus AN DIE NEUE AUBERGINE als Erklärungen zu den Bildern. Martin Maurach betont, hinsichtlich der Bilder aus dem Krimgotischen Fächer:

Ein Lautprozeß wird sichtbar, Gedichtformen, Erzeugungsspielregeln gehen in Graphisches ein und über. Beispiele dafür sind auch und besonders Vokalisieren, Palindrome, Sestinen. [...] Sie sind sozusagen vom Klang, vom Laut her gedacht. Der Witz besteht darin, diesen lauten als einen visuellen Vortrag zu sehen bzw. die Bilder mitzuhören. Damit mögen sich auch die Rezipienten/ Rezipientinnen nun wieder in Bewegung setzen.²¹¹

Umgekehrt hat Pastior zwar kaum visuelle Gedichte geschrieben, das Erscheinungsbild des Textes ist aber ausschlaggebend: Die Typographie der einzelnen Bände ist wohl überlegt, sie ändert sich mit jedem Projekt. In manchen Bänden verwendet Pastior durchgehend

²⁰⁴ Pastior, Oskar: An die neue Aubergine.

²⁰⁵ Pastior: Der krimgotische Fächer.

²⁰⁶ Pastior: sonetburger.

²⁰⁷ Pastior, Oskar: Eine Scheibe Dingsbums. Ausgewählt unter Mitwirkung von Benjamin und Ernest Wichner. Ravensburg: Maier 1990 (Ravensburger Taschenbuch 1744).

²⁰⁸ Pastior, Oskar: Römischer Zeichenblock. 125 Zeichnungen. Berlin: Rainer 1986.

²⁰⁹ Pastior, Oskar: Modeheft des Oskar Pastior. I.A. Klasse, Schuljahr 1934/ 1935. Faksimiledruck von Kinderzeichnungen. München: Renner 1987.

²¹⁰ Anmerkung: Pastior dazu im Interview: „[...] könnte man die Blätter dann Ideogramme oder gezeichnete Metaphern nennen. Jedenfalls haben sie mit dem Schreiben und mit den sprachlichen Spielregeln zu tun, die mich gerade beschäftigen und wo ich dann eben zwischendurch zu graphischen Ergebnissen komme.“ Sienerth, Stefan; Pastior, Oskar: Interview. „Meine Bockigkeit, mich skrupulös als Sprache zu verhalten“. In: Sienerth, Stefan: „Daß ich in diesen Raum hineingeboren wurde...“. Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997 (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks: Reihe A, Kultur und Dichtung, Bd 53), S. 199-216, hier S. 208.

²¹¹ Maurach, Martin: Von Schlaufen und Tischbeinen. Pastiors Texte als ‚visuelle Poesie‘ (Einführung zur Lesung von Oskar Pastior auf der Tagung „Materialität der Schrift“). In: Materialität und Medialität von Schrift. Hg. v. Erika Greber, Konrad Ehlich, Jan-Dirk Müller. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002 (Schrift und Bild in Bewegung, Bd 1), S. 183-189, hier S. 188-189.

Kleinschreibung, in anderen gibt es Majuskeln, verschiedene Schriftarten werden verwendet und in AN DIE NEUE AUBERGINE werden verschiedene Pfeile eingeführt, die die Leserichtung anzeigen.

Predoiu weist darauf hin, dass Pastior zwar nur ein visuelles Gedicht geschrieben hat, andere Texte aber in eine visuelle Richtung weisen. Sie spielt auf das Gedichtgedicht IN DER ERSTEN ZEILE STEHT EIN A UND NOCH EIN A ES SIND DIE BEIDEN A²¹² an:

Einschränken sollte man aber, [...] wenn Pastior in den *Gedichtgedichte* [n] einige Einleitungen an den Rezipienten weiterleitet, die in Richtung einer Entgrenzung des Buchstabens, des Lettrismus' zu münden scheinen.[...] Dieses Gedicht vollzieht die Bewegung zum Visuellen hin, im Hinblick auf die optische Gestalt [...]²¹³

Neben der visuellen, spielt auch die auditive Dimension von Pastiors Texten eine wichtige, wenn nicht sogar die wichtigste Rolle. Pastior begann früh, seine Texte selbst vorzutragen. Er hat dabei eine sehr eigene, einprägsame Art des Vortrags, die mit Ruhe und einem Sinn für eine spezielle Betonung nur unzureichend beschrieben wäre. Pastior erklärt sie folgendermaßen:

Darum auch die bewußte Intonation, wenn ich laut vorlese: Staunen, Frage, Antwort, Zögern, Zweifel, Einverständnis – die ganze Regie, die es dann „tiefsinnig“ erscheinen lässt.²¹⁴

Einer der von Pastior am häufigsten vorgetragenen Texte heißt TESTAMENT – AUF JEDEN FALL²¹⁵ (etwa in der Fernsehsendung LYRICS²¹⁶). Der ausgesprochen rhythmische und teils lustige Vortrag Pastiors erweitert den Text um Komponenten, die beim alleinigen Lesen desselben nicht erfassbar sind. Das könnte auch ein Grund dafür sein, weshalb der Autor den Gedichtbänden O DU ROHER IASMIN, GIMPELSCHNEISE IN DIE WINTERREISE-TEXTE VON WILHELM MÜLLER und MEIN CHLEBNIKOV eine CD, auf der er selbst die Gedichte vorträgt, beigelegt hat.

In den 1970er Jahren produziert Pastior drei Hörspiele (BEIß NICHT IN DIE BIRNE; REISE UM DEN MÜND IN 80 FELDERN. EIN BERICHT VON DEN KALTBLÜTIGEN FIKTIONEN PROF. BROCCHE-MAISONS UND SEINER ADJUVANTEN; und DIE SAUNA VON SAMARKAND. EIN HÖRBAD, EIN POEM) und später zwei weitere Radiobeiträge, in denen Texte gelesen werden

²¹² Pastior: *Gedichtgedichte*, WA 2, S. 12.

²¹³ Predoiu, Graziella: *Rebellion gegen Regeln*: Ernst Jandl und Oskar Pastior. In: *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*. Hg. v. Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu. Wien: Praesens 2009, S. 404.

²¹⁴ Pastior: *Jalousien aufgemacht*, S. 36.

²¹⁵ Pastior, Oskar: *Wechselbalg. Gedichte 1977-1980*. In: WA 3, S. 155-231, hier S. 184.

²¹⁶ Vgl. *lyrics. Texte und Musik live*. Schallplatte. Dortmund: pläne 1985 (Veranstaltung des WDR).

(MORDNILAPSUSPALINDROM. EINE MONOLOGOPHAGE IM KÜHLTURM, NOCHMAL EIN TEXT EIN ANDERER).

Neben den akustischen Projekten weisen auch die Publikationsformen Pastiors über das herkömmliche Medium Buch hinaus. So erschien etwa die RENSHI-KETTENDICHTUNG, als Buch mit sieben beigelegten Leporellos. Und für einige seiner Projekte bedurfte es Hilfsmittel, wie etwa der Pralinschachtel voller Buchstabenkärtchen, um Anagramme zusammenstellen zu können.²¹⁷ Ein Gedicht des Krimgotischen Fächers schenkte Pastior vor seiner Veröffentlichung Inge Banning: Er schrieb die einzelnen Silben auf Kartonkärtchen, die dann zusammenhanglos als „Kugelbaum-Mobile“²¹⁸ über dem Schreibtisch aufgehängt wurden.²¹⁹

Die wohl progressivste Form Pastiors, mit Lyrik zu verfahren hat sich aus der Zusammenarbeit mit der Medienkünstlerin Ulrike Gabriel ergeben. Gabriel hat einen Textgenerator namens »Oskarine« programmiert, der Pastiors Texte in immer neuen Varianten generiert. Pastiors Stimme ist zu hören, der Computer stellt Kombinationen der einzelnen Textteile zusammen. Ausschlaggebend ist dabei, dass der Computer sich immer an die jeweiligen Regeln der Texte hält.²²⁰ So werden etwa Sätze aus unterschiedlichen Sestinen (nach Struktur der Sestine) neu miteinander kombiniert.²²¹ Das Projekt versucht, Pastiors Arbeit in digitale Kunst umzuwandeln, also gewissermaßen eine Übersetzung vorzunehmen:

The actually impossible task of translating Pastior's poetry into a digital work of art was set; impossible seeing as Pastior's texts can be read as a fantastic software in the imaginary programming language PASTIOR. Thus Ulrike Gabriel's work became a Pastior reading within the medium of program codes."²²²

Interessant ist hierbei, dass Pastior an anderer Stelle ebenso von einem eigenen Idiom »Pastior« spricht: „Was spreche ich? Klipp und klar pastior. Auch wenn ich es als Privatidiom bezeichne [...]“²²³.

²¹⁷ Vgl. dazu die Abbildung des Deutschen Literaturarchivs Marbach:

<http://www.literaturportal.de/artikel.php?artikel=34&PHPSESSID=57532a27b802cdb1b8d57e11616ed4a1>
(Zugriff: 1.12.12)

²¹⁸ Lentz: Lautpoesie/ -musik nach 1945, S. 1092.

²¹⁹ Ebd. S. 1092.

²²⁰ Vgl. Cramer, Florian: http://www.p0es1s.net/en/projects/ulrike_gabriel_oskar_pastior.html (Zugriff: 1.12.12)

²²¹ Anmerkung: Einige mögliche Varianten sind im Internet nachzuhören:

<http://www.youtube.com/watch?v=81u8YgteTvs> oder <http://www.youtube.com/watch?v=irpQoNcikX8> (Zugriff: 1.12.12)

²²² Cramer, Florian: http://www.p0es1s.net/en/projects/ulrike_gabriel_oskar_pastior.html (Zugriff: 1.12.12)

²²³ Pastior: Das Unding an sich, S. 95.

Friedrich Block reiht Pastiors Werk in „das Programm des poetischen Experiments“²²⁴ ein, wobei Block unter »experimentell« künstlerische Positionen versteht, die folgende Aspekte mit einschließen:

Offenheit von künstlerischen Funktionen, die Varianz von Erwartungshaltungen und Ausgestaltung neuer Handlungsmöglichkeiten, das Umstellen auf offene Prozesse, die Thematisierung von symbolischen und technischen Medien, von Kunstmitteln, Wahrnehmungs- und Denkvorgängen.²²⁵

In diesem Zusammenhang sieht Block die Entwicklung der Oskarine als Zeichen für Pastiors Bereitschaft, sich mit der Entwicklung von Informationstechnologien auseinanderzusetzen.²²⁶

Das stückweise Hinzukommen anderer Medien zeigt deutlich, dass es in Pastiors Werk eine Bewegung weg von der Schrift gibt. Gewisse Komponenten der Texte können durch das alleinige Aufschreiben nicht entfaltet werden. Also beginnt Pastior schon früh mit den zusätzlichen Zeichnungen und der umfassenden Arbeit an Hörspielen. Mit der Oskarine schließlich macht Pastior sich die neuen Medien zu Nutze, um das Potential seiner Texte, im oulipotischen Sinne, zu erkunden: Das maximale Ausschöpfen der Kombinationsmöglichkeiten seiner eigenen Texte, wird in diesem Projekt möglich gemacht. Die Intermedialität ist auch für die Präsenz des Körpers in Pastiors Werk relevant – indem andere Medien neben die Schrift treten, wechselt die Sprache ihren Resonanzraum.

²²⁴ Block, Friedrich: Oskar Pastior. In: Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Ursula Heukenkamp, Peter Geist. Berlin: Erich Schmidt 2007, S. 457.

²²⁵ Ebd. S. 458.

²²⁶ Ebd. S. 458.

5. Zum Körper im Werk Oskar Pastiors

*Oskar Pastior entfernt seine Sprache zu einem gewissen Grad vom Bereich des Symbolischen und nähert sie – was an? Einer Art Natürlichkeit oder Organik, möchte man nicht sagen. Pastior selbst verwendete manchmal mit einem kleinen Unbehagen das Wort Privatsprache.*²²⁷

Ann Cotten

Im Folgenden wird Pastiors Werk unter dem Aspekt des Körpers untersucht. Der Begriff »Körper« wird dabei in verschiedener Weise gebraucht. Zum einen wird darunter ein realer, physischer Körper verstanden – der Körper des Vortragenden, der der Vermittlung spezifischer Textebenen dient. Zum anderen bediene ich mich des Begriffes »Körper« als Metapher, indem ich vom »Textkörper« der Gedichte Pastiors spreche. Zudem wird vom Körper auf semantischer Ebene gesprochen, der die Metapher und das Bild des Körpers in den Texten selbst bezeichnet.

Wie der Überblick über Pastiors Schaffen gezeigt hat, wehrt sich Pastior mit seinem Sprachduktus zunehmend gegen den Gebrauch einer konventionellen Sprache. Stattdessen gibt es eine Tendenz, Kunst auf andere Medien auszuweiten und eine eigene, möglicherweise »private« Sprechweise zu konstituieren. Ich vertrete die These, dass Pastior aus dem Misstrauen gegenüber der Sprache schlechthin einen Ausweg im Körper sieht. Da die (konventionelle) Sprache versagt, bleibt nur mehr der Körper, um sich adäquat auszudrücken. Die Annahme des Misstrauens in die Sprache liegt begründet in den poetologischen Aussagen Pastiors sowie im Fehlen von verstehbarem Sinn in den Texten. Diese These fußt nicht zuletzt in der Beobachtung, dass Pastiors Texte im Lauf der Zeit immer abstrakter wurden.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist also, Pastiors Werk unter dem Aspekt des Körpers zu analysieren. Dem voraus geht meine Vermutung über die drei verschiedenen Körperformen – diese sollen den Körper als substantielles Ausdrucksmittel neben oder statt der Schrift verständlich machen. Zweitens soll versucht werden, auf Basis dieser Analyse einen Körperbegriff für das Werk Pastiors zu generieren.

Auf Basis verschiedener Gedichtinterpretationen wird die These erläutert und anschaulich gemacht. Dabei stützen sich die Aussagen über den Körper auf semantischer Ebene auf Gedichte des Bandes FLEISCHESLUST; der Textkörper wird anhand von Palindromen, Anagrammen und gewichteten Gedichten anschaulich gemacht; der physische Körper wird

²²⁷ Cotten: Zum Stillschweigen, Brüllen und Formulieren, mit einer Bemerkung über die Möbiusschleife, S. 60.

mit Blick auf die Bände O DU ROHER IASMIN und GIMPELSCHNEISE IN DIE WINTERREISE VON WILHELM MÜLLER und deren stimmlichen Interpretationen Pastiors analysiert.

Zu den von mir vorgenommenen Gedichtinterpretationen muss angemerkt werden, dass die Texte Pastiors vordergründig auf dem Spiel mit Assoziationen und Regeln aufbauen und sich daher (stärker als »traditionelle« Gedichte) gegen eine eindeutige Interpretation sperren. Pastior strebte dies offenbar an, er bezeichnet die Vielschichtigkeit seiner Texte als „Risiko und Chance“²²⁸:

Rezeption ist eine fließende Sinnbelebung. Etwas „verstehen“ wir immer. [...] Im Raum entstehen immer so viele Gedichte wie Zuhörer da sind, den Autor eingeschlossen. Das ist auch bei klassischen Texten so. Die Bedeutungsgenese wird [...] eingefärbt von unserem Lebenslauf, den Sprachen, die wir kennen, und seien es nur Brocken, den anderen Gedichten, die wir je gelesen und gehört haben, [...] und womöglich noch von einem Hühneraug, das drückt.²²⁹

Dementsprechend beruhen auch die Interpretationen auf meiner persönlichen Wahrnehmung des Gelesenen. Ich möchte mich dabei Renate Kühn anschließen, die nach der Interpretation eines Textes (TAFELMUSIK) von Pastior bemerkt, es sei

keinesfalls so zu verstehen, dass die Verwirrung, die sich im Verlauf der Lektüre einstellt [...] allein unsere ‚Schuld‘ wäre, die wir offenbar nicht in der Lage sind, uns von dem nach wie vor herrschenden Paradigma der Mimesis zu lösen [...]. Der Text selbst arbeitet zwar, mehr oder weniger ausgeprägt, nach dem mimetischen Prinzip – besser sollte man vielleicht sagen: *mit* ihm –, doch geschieht das nicht im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung, die bei der Mimesis begänne und bei der „Textualität“ endete.²³⁰

Kühn bringt meiner Ansicht nach treffend auf den Punkt, worin die Schwierigkeit der Interpretation der Texte liegt. Sie bewegen sich zwischen Bildern, die die außersprachliche Wirklichkeit darstellen und Konzepten, die sich mit Sprache selbst auseinandersetzen ohne eine Referenz in der realen Welt zu haben. Diese Kombination stiftet einerseits Verwirrung, ist aber auch fruchtbar und macht Pastiors Texte äußerst reizvoll.

²²⁸ Sienerth, Pastior: Interview, S. 206.

²²⁹ Ebd. S. 206.

²³⁰ Kühn, Renate: „ein Problem mit Hörnern“. In: Kühn, Renate: Der poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik. Bielefeld: Aisthesis 1997, S. 19-37, hier S. 37.

5.1 Semantik und Körper: FLEISCHESLUST

Der menschliche Körper als Motiv und/ oder Metapher zieht sich durch Pastiors gesamtes Werk. Angefangen bei den frühen Gedichten (etwa im Gedicht DER BERG²³¹), über die Hörichte und FLEISCHESLUST – bis hin zu den späten, abstrakten Texten, die, wenn sie noch verstehbarem Sinn enthalten, ebenso den Körper thematisieren.

Körperlichkeit wird oft konkret, in Form von Körperteilen erwähnt:

Mein Kopf an deinem Knie mein Knie an deinem
Bauch mein Bauch an deiner Sohle meine Sohle an
deinem Haar / mein Haar an meinem Bein mein Bein
an meiner Schulter meine Schulter an meinem Kinn
mein Kinn an meinem Knie / dein Knie an deinem
Rücken dein Rücken an deinem Rücken dein Rücken
an deinem Rücken dein Rücken an deiner Seite /
deine Seite an meinem Kopf deine Sohle an meinem
Knie dein Kopf an meiner Sohle dein Knie an meinem
Haar²³²

Der Körper wird hier als Summe seiner einzelnen Körperteile dargestellt und in der Vermengung mit einem anderen Körper inszeniert.²³³ Diese plastische Darstellung des Körpers bildet eine Opposition zum Medium der Schrift, die nicht angreifbar, sondern viel mehr hochkomplexes Produkt der Kultur schlechthin, ist. Doch erst sie kann das organische Bild der Körper, die einander berühren, erzeugen. Diese Diskrepanz zwischen der fassbaren Realität eines echten Körpers und der Nicht-Plastizität von Schrift (bzw. der vor allem geistigen Tätigkeit des Schreibens und Lesens), sticht in den Texten Pastiors hervor.

²³¹ Pastior: Gedichte, WA 1, S. 129.

²³² Pastior: Jalousien aufgemacht, S. 155.

²³³ Anmerkung: Da der Text im größeren Zusammenhang des Hörspiels „Die Sauna von Samarkand“ steht, hat der Körper hier noch eine weitere Bedeutung, auf die an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden kann. In diesem Hörspiel verhandelt Pastior Extremsituationen wie etwa die Zwangsinternierung im Arbeitslager, in denen die Freiheit des einzelnen, also auch jene des Körpers, stark eingeschränkt ist.

5.1.1 Hunger, Erotik und Literatur als Speise

Der Körper tritt in den Texten Pastiors auf semantischer Ebene mit seinen Sinnen, Funktionen, Bedürfnissen und Begierden in Erscheinung.

So wird etwa der körperliche Vorgang des Sprechens reflektiert:

*im atemgedicht wird vorgeführt weshalb die epik einen längeren
atem hat als die lyrik und haben muß dies geschieht mit
einer vorrichtung bestehend aus mundstück vorwand oder
membrane untersatz hülle und kalender die vorführung sieht
so aus den kurzbeinigen breithüftigen weist die statistik ein
kleines echo aber größeren radius zu [...] ²³⁴*

Zu Beginn des Gedichts wird eine poetologische Erklärung über den Gedichtstypus „atemgedicht“ angekündigt, die sich aber als scheinbar herausstellt. Statt einer Definition folgt ein Verweis auf die Körperlichkeit des Sprechers/ der Sprecherin. Der praktische Vorgang des Sprechens wird thematisiert (der Ausdruck von Emotion, der im traditionellen Lyrikverständnis oft vorausgesetzt wird, bleibt also aus). Dementsprechend technisch ist das Vokabular („vorrichtung“, „mundstück“, „vorwand“, „membrane“, „untersatz“, „hülle“, „statistik“, „radius“) und auch die Redewendung vom „längeren atem“ wird hier im technischen (also wörtlichen) Sinne verstanden und nicht im gängigen, übertragenen.

Überdies besitzt der Text eine selbstreferentielle Dimension. Einerseits wird inhaltlich ein Unterschied zwischen Lyrik und Epik problematisiert. Andererseits stellt sich den LeserInnen aufgrund des Textbildes die Frage, ob es sich dabei um einen Prosa- oder Lyriktext handelt. Das Gedicht selbst bewegt sich also in einem ähnlichen Diskurs wie sein Inhalt und erweist sich so als selbstreferentiell.

Das ATEMGEDICHT thematisiert die »körperliche« Seite von Sprache, indem es vom Sprechen handelt. Hinzu kommt, dass Pastior den Text auch laut vorlas, und damit den Inhalt direkt umsetzt.

In einem weiteren Gedichtgedicht schreibt Pastior vom Schweigen:

*die verlegenheitspause ist irgendwo im gedicht an einer nicht näher
bezeichneten stelle angebracht sie bleibt unauffällig und
steht in keinem verhältnis zum aufwand [...] ²³⁵
dann tun gewiefte leser so als jucke sie das ohr und werden
manchmal blaß*

²³⁴ Pastior: Gedichtgedichte, WA 2, S. 27.

²³⁵ Ebd. S. 29.

Der Text baut auf der paradoxen Annahme auf, es gäbe auch in der Schriftsprache Verlegenheitspausen. Der „gewiefte Leser“ ist wegen seiner verlegenen Gesten schlussendlich mit seinem Körper beschäftigt. Pastior spielt, indem er diese Elemente der gesprochenen Sprache in einen verschriftlichten Text integriert, auf die Frage an, wo die Grenze, wo die Unterschiede zwischen Sprechen und Schreiben eigentlich liegt.

In beiden Texten setzt sich Pastior mit dem Sprechen als körperlichem Vorgang oder Ausdruck auseinander. Interessanterweise werden in den Beispielen aber nur nonverbale Aspekte des Sprechens behandelt – die Gesprächspause und das Atmen.

Es entsteht der Eindruck, als werde Literatur in Pastiors Texten mehr gesprochen, als gelesen – auch die nonverbalen Gesten sind Teil der Sprech-, nicht der Schriftsprache.

Nach den körperlichen Funktionen des Sprechens und Hörens in den Gedichtgedichten, rückt in *FLEISCHESLUST* nun der Geschmackssinn und mit ihm der Hunger ins Zentrum. Neben diesen tritt auch das Thema Erotik²³⁶ und schließlich ein Hunger nach Wörtern. Die drei Bereiche werden vermengt und lassen den Eindruck eines sehr sinnlichen Umganges mit Literatur entstehen. An einigen Stellen dient der Körper mit seinen Bedürfnissen als Metapher, um poetologische oder politische Aussagen zu treffen.

Man nehme die Ranküne der Nockerln gegen den Schmarrn, das Blättern des Teiges gegen die Kalbsbrust! Und was haben wir da? Eine Zusammenrottung von Stockfischlein gegen Mias Pilzsauce, Lungenspitz gegen Lungenspitz – still, Opernfreunde, es werden Aufläufe geprobt, Wasen schlägt sich ab, soweit die Schönheit reicht, Mensch, Gänseklein! Ha, man schmiere, streiche, schlage, Presssack gegen Amphibienrolle gegen Dampfnudel gegen Capri- und Paprikaprizen. Mohrenbeutel. Das alles finden wir beschrieben (»Leckermäulchens Unbehagen oder Die neckische Liebe zum Widerspruch«), nein, es ist keine Phantasie. Phantasie wäre das Gegenbein, ein Teil Schnee und ein Teil Schnee, Freunde. Ein Rezept gegen Rezepte, ha, ein Kompott gegen die Sülze, das Schmoren des Bratens gegen den Saft, man probiere das Süpplein. Räsioniert wer gegen die Vernunft? Ein hohes Cis gegen ein Wasserbad. Das Passieren gegen ein Sieb. Man nehme einen gut gemachten falschen Zungenschlag, ein Zwiebeln gegen die Angst, das Spicken der Hasen gegen den Strich, ein Schmecken gegen den Wind, einen Kopf gegen die Wand.²³⁷

²³⁶ Anmerkung: Ein expliziter Hinweis, dass die erotische Lesart von Pastiors Texten mitunter intendiert war (ohne zu offensichtlich zu sein), stellt die für Pastior ungewöhnliche Publikation eines Textes im einschlägigen Jahrbuch der Erotik dar:

Pastior, Oskar: „mein untaugliches pfaue“. In: Mein heimliches Auge. Das Jahrbuch der Erotik 10. Konkursbuch. Tübingen: Claudia Gehrke 1995, S. 62.

²³⁷ Pastior: *Fleischeslust*, WA 2, S. 160.

Der Text setzt ein mit der gängigen Phrase, die ein Rezept einleitet („Man nehme...“), tatsächlich folgt aber eine Mischung aus innerem Monolog und Rede. Das lyrische Ich stellt rhetorische Fragen („Und was haben wir da?“, „Räsoniert wer gegen die Vernunft?“), seine Diktion ist bestimmt durch Interjektionen („Ha“, „Mensch“, „nein“) und Imperative („still“), die sich an ein (rhetorisches) Kollektiv richten, das als „Freunde“ oder „Opernfreunde“ bezeichnet wird. Die Rhythmik des Textes ergibt sich aus den Aufzählungen, die den Eindruck des Überflusses an Essen noch verstärken.

Jeder Satz im Text formuliert einen Widerspruch²³⁸. Dieser wird meist produziert durch die Verwendung der Präposition „gegen“. In den zwei mittigen Sätzen, die kein „gegen“ enthalten, markieren die Wörter „nein“ und „Gegenbein“ den Widerspruch – letzterer Neologismus hat zudem Anklänge an das Wort „Gegenteil“.

Die häufige Verwendung des Genitivs stellt, wie die Konstruktion der genannten Gegensätze, Bezüge der Speisen zueinander her. Hierbei teilt Pastior zusammengesetzte Substantive entzwei und fügt sie in eine Genitivkonstruktion ein, die grammatikalisch inexistent ist, aber ein neues, poetisches Bild erzeugt. So wird etwa der Blätterteig zu „das Blättern des Teiges gegen die Kalbsbrust“ oder der Schmorbraten (bzw. Bratensaft) zu „das Schmoren des Bratens gegen den Saft“. Predoiu bezeichnet stilistische Kunstgriffe wie diese als „Aufbrechen und Verfremden der Worte“²³⁹:

Als konkreter Dichter reproduziert Pastior nicht das Sprachlich-Vorgefundene, sondern bricht daraus aus und stellt sich der Sprache in die Quere. [...] Durch Verleugnung der Sprachregeln, durch das Zerlegen von Wörtern, öffnet er traditionelle Leseerwartungen.²⁴⁰

Wovon das Ich erzählt, ist relativ abstrakt. Konkret wird von Essen, Gerichten und ihren Zubereitungsweisen erzählt, mithilfe von Vokabular aus dem Feld des Kochens (etwa die Mengenangabe „ein Teil“).

Das Ich kommentiert ein Geschehen, das als Schlacht oder Orgie von Lebensmitteln und Gerichten interpretiert werden kann. Die Grenzen dieser zwei Bereiche verlaufen fließend.

Einerseits ist der Text geprägt von Formulierungen, die dem Bereich des Kampfes oder Streites („Ranküne“, „räsoniert“, (Menschen-), „Aufläufe“) angehören.

Dabei muss angemerkt werden, dass die Vokabel ihrer Bedeutung nach des Öfteren nicht aus diesem Bereich kommen – Pastior aber weiß, sie so zu verwenden, dass Assoziationen zum

²³⁸ Anmerkung: Dieser Vorgang wird im Text auch reflektiert: „Leckermäulchens Unbehagen oder Die neckische Liebe zum Widerspruch“.

²³⁹ Predoiu: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie, S. 157.

²⁴⁰ Ebd. S. 159.

Kampf entstehen. So hat etwa die Passage „Lungenspitze gegen Lungenspitze“ in Kombination mit dem Gestus des Textes etwas von Kampflust an sich. Pastior erweitert die Bedeutungsnuancen der Speisennamen, indem er sie in einen anderen Kontext setzt. Auf diese Weise kann etwa der „Presssack“ in dem Satz „Ha, man schmiere, streiche, schlage, Presssack gegen Amphibienrolle“ plötzlich als Sack oder Waffe verstanden werden, entgegen seiner tatsächlich harmlosen Bedeutung, der Presswurst.

Andererseits können eben diese aufgeladenen Passagen auch als sinnlich, oder erotisch konnotiert gelesen werden. So kann besonders der erste Teil des Textes als die Phantasie eines hedonistischen Mahls gelesen werden, in der sich die Gerichte gegenseitig übertrumpfen. Zu dieser, positiveren Interpretation sind auch die Bilder aus der Musik zu zählen („Opernfreunde“, „hohes Cis“).

Zudem werden Verben verwendet, die eine Zubereitungsweise bezeichnen, aber meist weitere Bedeutungen haben, mit der der Text spielt („schmieren“, „streichen“, „schlagen“, „schmoren“, „passieren“, „spicken“).

Der Text kann in drei Teile gegliedert werden. Zu Beginn werden die Gerichte, sei es in friedlicher oder kriegerischer Absicht, gegeneinander aufgewogen. Im Mittelteil bezieht das Ich Stellung zum Gesagten und weist es (entgegen meiner Annahme) als *keine* Phantasie aus. Mit dem Schnee tritt (neben der Bedeutung als Eischnee), womöglich, eine Assoziation zur biographischen Realität Pastiors auf. Pastior litt während der Zwangsarbeit im Donbas unter Kälte und Hunger, in einem (bereits zitierten) Statement zum Band FLEISCHESLUST erklärt er:

gewiss auch mit einigen sehr persönlich biographisch mir erwachsenen Hungerängsten aus den Lagerjahren durchsetzt; und ein paar Rezepturen dagegen.²⁴¹

Auf diese Erfahrung des Hungerns wird zu Ende des Gedichtes eingegangen. Das „Rezept gegen Rezepte“, das Rasonieren „gegen die Vernunft“ wie das „Zwiebeln gegen die Angst“ erinnern an eine Sequenz aus Herta Müllers Roman ATEMSCHAUKELE, in der die Inhaftierten des Arbeitlagers einander Rezepte erzählen, um gegen den Hunger anzukommen. Es ist, selbstredend, fraglich ob die Erlebnisse der fiktiven Romanfiguren zur Analyse eines Gedichtes Pastiors heranzuziehen sind. Da der Roman aber entlang Pastiors Lebensgeschichte, sowie unter seiner Mitwirkung entstanden ist, erwähne ich diese Parallele. Zudem erzählt Müller wiederholt vom realen Hunger Pastiors²⁴².

²⁴¹ Pastior: Nachbemerkung des Autors, WA 2, S. 340.

²⁴² Klammer, Angelika; Müller, Herta: Wie lange bleibt man eitel? Gespräch mit Herta Müller zu ihrem Roman „Atemschaukel“. Interview: <http://www.angelikaklammer.com/interviews.php?idx=2> (Zugriff 3.1.13)

Im Kontrast zum betont sinnlichen Anfang steht also das Ende des Textes, in dem das Ich beginnt, zu erklären. Das Sprechen rückt, neben dem Essen, in den Vordergrund („beschrieben“, „räsoniert“, „falscher Zungenschlag“). Der Text schließt mit den Worten „einen kopf gegen die wand“ und bezeichnet damit den einzigen Ausweg aus dem Hunger. Dieses Ende beinhaltet keine Lebensmittel mehr, es ist geprägt von Gewalt und Autoaggression, der überschwängliche Ton des Gedichtanfangs weicht nüchterner Resignation.

Während in diesem Gedicht der hungrige Körper und das Imaginieren von festlichen Gerichten im Mittelpunkt stehen, wird im folgenden Text der Akt des Essens selbst zum Ereignis:

*Sie aßen im Taxi. Sie entblätterten die Schnur, sie spalteten die Klar-
sicht, sie wickelten die Hülle aus der Fülle, sie drangen zum
Kern vor. Sie lösten die Schale, sie puhlten [sic] die Fasern, sie
stießen auf Überfluß. Sie entfernten das Überflüssige. Sie
stießen zur Seite, sie kamen zur Sache. Sie packten aus. Sie
ließen alles Überflüssige fallen, sie drangen zum Überfluß
vor, sie stießen die Hüllen beiseite, das Taxi quoll über. Sie
warfen alles Überflüssige aus dem fahrenden Taxi, sie pell-
ten die Häute, schälten die Sache, lösten Knoten, zogen das
Fell ab, schabten und puhlten [sic], stießen zum Überfluß vor.
Die Fülle quoll über. Sie warfen die Abfälle aus dem Taxi.
Sie warfen sich auf die Sache, sie lösten die Verpackung,
sie aßen im Taxi, sie waren scharf auf das Essen im Taxi, sie
lösten sich, sie lösten das Taxi, sie warfen es aus dem fahren-
den Taxi, zu allem Überfluß sich hinterher, es gab ja alles,
in Knülle und Müll.²⁴³*

In diesem Text erscheint mir die organische Qualität von Pastiors Texten besonders anschaulich.

Einige Menschen befinden sich in einem Taxi und packen etwas Essbares aus, das dann gierig aufgegessen wird. Schließlich werden alle Abfälle und die Essenden selbst aus dem Fenster geworfen.

Ein neutraler Erzähler leitet das Gedicht ein, indem er einen direkten Einstieg in die Szenerie gibt (wie das in Witzen oder Kurzgeschichten²⁴⁴ typischerweise geschieht). Wider Erwarten folgen die genaueren Fakten, die dieser Satz („Sie aßen im Taxi.“) wie selbstverständlich voraussetzt, nicht. Es wird nicht erklärt, wer sich im Taxi befindet, wo die Situation zu verorten ist und vor allem: was gegessen wird.

²⁴³ Pastior: Fleischeslust, WA 2, S. 170.

²⁴⁴ Anmerkung: Das Gedicht entspricht beinahe vollständig den Kriterien einer Kurzgeschichte. Pastior versteht es dennoch ausdrücklich als Lyrik.

Dennoch vermag der Text einen Eindruck von der Stimmung im Taxi zu vermitteln. Wieder, wie bereits im davor zitierten Text, entsteht der entscheidende Eindruck weniger durch klare Erläuterungen als durch Stilmittel, die Pastior gezielt einsetzt.

Im Text wird ein Spannungsbogen aufgebaut, der seinen Anfang im Auspacken der Speise nimmt. Der Akt des Auspackens und die Aufregung darum werden eindrücklich geschildert. Es bleibt jedoch unklar, um welches »Ding« es sich eigentlich handelt. Es ist ein Durchdringen zu einem „Kern“, der umhüllt ist von vielen Schichten („Schnur“, „Klarsicht“, „Hülle“, „Schale“, „Häute“, „Fell“, „Verpackung“) die auch nicht auf die Geartetheit des Inhalts schließen lassen.

Die Bewegungen der Agierenden, sowie die Menge an Müll, auf der kleinen Fläche des Taxis scheinen sich zu vergrößern, bis der Platz im Auto nicht mehr ausreicht.

Der Höhepunkt besteht im Erreichen des Inhalts, endlich wird gegessen. Ruhe tritt aber immer noch nicht ein: Die Beteiligten „lösten“ sich und werfen sich selbst vermutlich mitsamt dem „Überfluß“ aus dem fahrenden Taxi. Das rasante Tempo des Textes setzt sich fort, denn das Fahrzeug bleibt weiter in Bewegung und auch die Individuen erreichen mit dem Sprung aus dem Taxi ihre höchstmögliche Geschwindigkeit.

Das Prinzip der Wiederholung verleiht dem Text(-geschehen) Tempo und Dichte. Das Wort „Überfluß“ wird sieben Mal verwendet, auch der Vorgang des Auspackens wird sieben Mal wiederholt, zudem beginnt mit einer Ausnahme („Die Fülle quoll über.“) jeder Satz mit „Sie“. Diese Redundanz wird verstärkt durch die mehrfache Verwendung von denselben Verben in verschiedener Bedeutung: „lösen“ (sich/ etwas), „stoßen“ (auf etwas/ zur Seite/ ver-), „werfen“ (etwas/ sich auf etwas).

Daneben sorgen Formulierungen, in denen inkorrekte Bezüge der Wörter zueinander hergestellt werden, für Verwirrung: „entblätterten die Schnur“, „spalteten die Klarsicht“, „wickelten die Hülle aus der Fülle“, „sie lösten das Taxi“, „in Knülle und Müll“.

Da der zentrale Gegenstand, sowie die Handelnden nicht näher bestimmt sind, gibt es einen gewissen Spielraum zur Interpretation, der nahe legt, den Text als Metapher für andere Vorgänge zu verstehen. So lese ich in der Intensität, sowie im „Entblättern“, „Vordringen“, Auspacken, Stoßen und Überquellen die bildhafte Beschreibung eines Geschlechtsaktes. Während explizit nur die Formulierung „sie waren scharf auf das Essen im Taxi“ auf eine

sexuelle Ebene hindeutet, impliziert die Bewegung und Komposition des gesamten Textes sie. Die Lust am Essen ist so verquickt mit der Lust am Körper.

Ebenso möglich sind Auslegungen, die sich mit dem Hunger oder dem Übermaß einer wohlhabenden, verschwenderischen Gesellschaft zu tun haben.

In jedem Fall ist dem Text eine Dynamik eigen, die ich als »organisch«²⁴⁵ bezeichnen würde, insofern als der Text diese in sich, aus sich selbst schafft. Die Körperlichkeit des geschilderten Erlebnisses, sowie der entstehenden Atmosphäre ist augenfällig. Zentral ist hier wieder der maßlose Hunger – wonach gehungert wird, bleibt offen.

Dem unmittelbaren Hunger nach Nahrung und Körpern folgt schließlich ein geistiger Hunger. In vielen Texten und Statements zu seiner Arbeit bezeichnet Pastior Literatur als Speise, oder setzt diese konträren Bereiche in Beziehung zueinander:

*Vom Standpunkt der Esser ist Essen etwa das gleiche wie für die
Leber das Leben oder für Hölder die Oden. Sachen der
Körper. [...]*²⁴⁶

Zudem erklärt Pastior an dieser Textstelle Literatur und Essen als Bereiche, die dem Körper angehören. Indem er den Bedarf nach Nahrung (das Essen für Esser) jenem nach Literatur (die Oden für Hölder[lin]) gleichstellt, kommt es zu einer Art Intellektualisierung körperlicher Bedürfnisse. Diese Komponente wird im folgenden Gedicht deutlich:

²⁴⁵ Anmerkung: Die Definition des Duden erscheint mir in diesem Zusammenhang einleuchtend: „organisch <griech.> (belebt, lebendig; auf ein Organ od. auf den Organismus bezüglich) [...]“

Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Hg. v. d. Dudenredaktion. 24. völlig neu überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2006, S. 751.

Sowie die Bedeutungserklärung: „3.(bildungssprachlich) einer bestimmten [natürlichen] Gesetzmäßigkeit folgend 4. (bildungssprachlich) [mit etwas anderem] eine Einheit bildend; sich harmonisch in ein größeres Ganzes einfügend“

Siehe dazu im Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/organisch> (Zugriff 11.12.12)

²⁴⁶ Pastior: Fleischeslust, WA 2, S. 230.

*Die Vorspeise besteht aus appetitlichen Phantasiewörtern, den Gau-
menkitzeln oder Lockrufen. Diese ermöglichen es der fol-
genden Hauptspeise, in einem Kontext zu stehen und, mit
handfesten Beispielen aus dem pflanzlichen und tierischen
Bereich aufwartend, ihren das Abstraktionsvermögen betref-
fenden Lernzielen vielfältig gerecht zu werden. Die Auxi-
liare der Hauptspeise, eine Menge Flüchtigkeitpartikel oder
Geschmacksbildner, unterstützen die peristaltische Einver-
leibung der Begriffe, kurz ihre Individuation. Die Haupt-
speise wird von Urlauten begleitet. Dazu werden Jahrgänge
kredenz. Je belesener der Speiser, desto erlesener die Län-
der- und Völkerkunde, desto sinnlicher die historische, desto
historischer die sinnliche Erfahrung, eine wahre Enzyklo-
pädie. Die Nachspeise endlich serviert in der Regel Persön-
lichkeiten des Kultur- und Geisteslebens, aber auch Staats-
männer, berühmte Räuber, Domherren, Sänger, Köche, und
schöne Damen, die alle auf der Zunge zergehen. Insgesamt
zehren Vor-, Haupt- und Nachspeise vom nominal-aggluti-
nierenden Wortschatz und sind dem oralen Stil zuzuord-
nen. Sie dienen der Unterhaltung des Wissens.²⁴⁷*

Hier wird ein dreigängiges Menü beschrieben, das aus überwiegend erfundenen Wortarten besteht. Der Text setzt sich zusammen aus langen, mit zahlreichen Einschüben und Nebensätzen versehenen Hauptsätzen in elaborierter Sprache. Nur zwei Sätze sind kurz und prägnant.

Anhand der Schilderung ließe sich tatsächlich eine Reihenfolge des Menüs festhalten. Die einzelnen Mahlzeiten werden aber zusätzlich auch in ihrer abstrakten Bedeutung (aufgrund ihrer Eigenschaft als Worte) erfasst.

So sorgt die Vorspeise für den Kontext der Hauptspeise und die Wörter der Hauptspeise fördern die peristaltische Aufnahme. Der zentrale Vorgang im ersten Teil des Textes ist die „Einverleibung der Begriffe“. Als Nachspeise werden Prominente gereicht und der Wortschatz als „nominal-agglutinierend“ beschrieben.

Dieser zweite Teil des Textes liest sich wie eine Satire auf eine bürgerliche, gebildete Gesellschaft, deren Habitus klischeehaft aufgetischt wird. Der belesene „Speiser“ tritt mit auf den Plan, ihm werden gebildete Schmankerln vorgesetzt. Die servierten „Jahrgänge“ spielen auf das obligatorische Glas Wein an, thematisch werden alle Bereiche eines vorausgesetzten Bildungskanons abgedeckt („Länder- und Völkerkunde“, enzyklopädisches Wissen, die Kenntnis der „Persönlichkeiten des Kultur- und Geisteslebens“, sowie guter Geschmack: „Geschmacksbildner“).

²⁴⁷ Pastior: *Fleischeslust*, WA 2, S. 176.

Aus dem Text, der das üppige Mahl einer wohlhabenden Abendgesellschaft skizziert, spricht also die Kritik an einer Gesellschaft, die sich über ihre Bildung definiert. Dies wird offensichtlich durch ironische Spitzen („Die Hauptspeise wird von Urlauten begleitet“) die sich aus der Zusammenführung der (pseudo-)literaturwissenschaftlichen Begriffe mit dem Vokabular der Kulinarik ergeben. Im Kontext des Gedichtbandes betrachtet ist die Kritik zudem nicht zufällig in ein Mahl eingebettet – schließlich muss sich eine wohlhabende Gesellschaft keine Sorgen um ihre Nahrung machen. Der Hunger nach Nahrung ist gestillt, es gibt andere, geistige oder populäre Inhalte die beschäftigen. Das Paradoxon des Textes liegt meines Erachtens darin, dass einzelne Vokabeln nur mit einem relativ hohen Grad an Bildung vollständig verstanden werden können.

Es wurde gezeigt, dass der Körper auf semantischer Ebene präsent ist. In den Gedichten sind Körperteile und die körperlichen Sinne explizit erwähnt, überdies stellt insbesondere der Hunger des Körpers in *FLEISCHESLUST* die zentrale Konstante dar. Ebenso wichtig ist eine erotische Komponente, die, wie bereits der Titel suggeriert, in engem Zusammenhang mit dem Hunger steht.

Schließlich prägt Pastior in einigen Texten noch das abstrakte Bild eines Körpers, dessen Hunger durch Literatur gestillt werden kann. Er vermengt dabei zwei Sphären, die oft als gegensätzlich empfunden werden und begründet die Idee der „Einverleibung der Begriffe“²⁴⁸ mit seinen persönlichen Hungerängsten und seinem substanziellen Bedürfnis nach Literatur.

Die Funktion der Körpermetapher ist von Text zu Text unterschiedlich. Sie dient auf verschiedene Weise, um die Inhalte und Pointen der Texte zu tragen. Ich denke, die Präsenz des Körpers bildet einen wichtigen Teil von Pastiors sprachkritischen Ansätzen. Indem er auf die Diskrepanz zwischen Körperlichkeit und Schriftlichkeit aufmerksam macht, markiert er die begrenzten Möglichkeiten der Schrift und signalisiert, welchen Stellenwert das Sprechen in seiner Poetik hat.

²⁴⁸ Pastior: *Fleischeslust*, WA 2, S. 176.

5.1.2 Zu ATEMSCHAUKELE: Sprache als Lebensmittel für Leopold und Kati²⁴⁹

Anschließend an die Idee von Literatur als Nahrungsmittel soll im folgenden Exkurs zu Herta Müllers Roman ATEMSCHAUKELE²⁵⁰ die Frage nach Literatur als überlebensnotwendigem Faktor erörtert werden. Pastior erwähnt den Hunger während seiner Internierung im Arbeitslager immer wieder im Zusammenhang mit dem Bild von Texten als Lebensmittel:

Was ich angesichts und eingedenk wie ungeachtet aller Formation in Hungerjahren sagen wollte: Lebensmittel sind die Texte wie auch alle Texter die mich sprechen [...] ²⁵¹

Auch bei Herta Müller stellt die Sprache ein (Über-)Lebensmittel dar. Sie lässt die Figuren Leopold und Kati in ihrem Roman ATEMSCHAUKELE mit Sprache experimentieren. Die eigene Sprache ist im Umfeld des sowjetischen Arbeitslagers kein selbstverständliches Gut – denn das Sprechen wird den Internierten befohlen oder untersagt, das Schreiben mit dem Tod sanktioniert. Sogar die Muttersprache wird ausgesiedelt, schließlich handelt es sich um RumänInnen, die in die Sowjetunion deportiert wurden. Die ProtagonistInnen experimentieren mit Sprache: Leopold schreibt und betreibt eine bewusste Auseinandersetzung mit Dichtung vor, während und nach dem Lager. Kati ist psychisch krank, ihre Andersartigkeit manifestiert sich vorderhand in ihrem sprachlichen Ausdruck.

Herta Müller entwickelte den Roman entlang der biographischen Erlebnisse Pastiors. Zudem war Pastior aktiv an der Entstehung beteiligt, starb aber bevor der Roman veröffentlicht wurde.

Im folgenden Kapitel soll sein Text GESCHICHTE, POESIE²⁵² exemplarisch mit den Reden der Gestalten bei Herta Müller in Beziehung gesetzt werden. Es soll gezeigt werden, dass eine Sprache, die von der Norm abweicht, zum Überleben beiträgt.

Die Sprache garantiert im Roman die Vitalität des Körpers, wie Pastior das auch in den Gedichten in FLEISCHESLUST und den Gedichtgedichten immer wieder anklingen lässt. Sprache kann nur dann Überlebenshilfe sein, wenn sie nicht der konventionellen Grammatik entspricht.

²⁴⁹ Anmerkung: In folgendem Exkurs zitiere ich aus meinem Aufsatz „Flucht in die Kunst – Experimentelle Sprache bei Herta Müller und Oskar Pastior.“ „in print“: Analele Universității Spiru Haret, Seria: Filologie, Limbi Și Literaturi Străine, ISSN: 1454-8291.

²⁵⁰ Müller: Atemschaudel.

²⁵¹ Pastior: Das Unding an sich, S. 30.

²⁵² Pastior, Oskar. Ingwer und Jedoch. Texte aus diversem Anlaß. Ed. Heinz Arnold. Sudelblätter 3. Göttingen: Herodot, 1985, S. 23.

Das Sprechen von Leopold und Kati

Leopold benennt seine Umgebung neu, um sich vor der Sucht nach den giftigen Abgasen in der Fabrik des Arbeitslagers zu schützen.

Ich habe mir Duftstraßen eingeredet und angewöhnt, für jeden Weg auf dem Gelände eine Verführung zu finden: Naphtalin, Schuhcreme, Möbelwachs, Chrysanthemen, Glycerinseife, Kampfer, Tannenharz, Alaun, Zitronenblüten.²⁵³

Außerdem bezeichnet Leopold den Parabolturn als „Matrone“²⁵⁴, das Schamott als „gefütterte[n] schamhafte[n] Motten“²⁵⁵ und den Kühlturm als „Pagode“²⁵⁶.

Bei diesen Bezeichnungen handelt es sich durchwegs um Gegenstände, Namen und Gerüche, die in der realen Lagerumgebung nicht existieren. Auf diese Weise schafft Leopold eine parallele Realität, die ihm Abstand zu seiner eigentlichen Lebenssituation gibt:

Angenehm war, dass es so wie die Hunger- und Esswörter auch Fluchwörter aus den chemischen Substanzen gab. Dass auch diese Wörter für mich selbst substantiell notwendig waren. Notwendig und eine Folter, weil ich ihnen glaubte, obwohl ich wusste, wozu ich sie brauche.²⁵⁷

Leopolds Sprache entsteht in Gedanken, da es im Lager verboten ist, etwas aufzuschreiben. Er selbst ist sein einziger Rezipient. Er schafft einen eigenen Referenzrahmen, um nicht die Sprache des Lagers sprechen zu müssen.

Nachgesehen in Oskar Pastiors Text MEINE GEDICHTE, der lange vor der ATEMSCHAUKEL entstand, liest sich eine Passage wie eine Erklärung zu Leopolds Verhalten:

Und dann: Gedichte in extremen Situationen. Krieg, Aushebung, Arbeitslager. Es gibt Berichte über den Kalorienwert von Literatur bzw. davon, was einem trotzdem im Gedächtnis blieb, wenn ringsum Hunger und Ausgeliefertheit die Norm sind, zivilisatorisch das Robinson - Niveau. Auch in den ‚Wolkengruben‘ ziviler Baracken wird memoriert - jeder Wissensrest ist ein Zauberspruch.²⁵⁸

Der Bezug zu Pastiors realer Erfahrung im Lager ist an dieser Textstelle unübersehbar, wobei er mit dem „Kalorienwert von Literatur“ genau die Problematik von Müllers Protagonist Leopold anspricht. Das „Robinson - Niveau“ ist die Metapher für seine schwierige Lebenssituation. Leopolds Wörter haben poetischen Charakter, demnach haben sie in Pastiors

²⁵³ Müller: Atemschaukel, S. 184.

²⁵⁴ Ebd. S. 64.

²⁵⁵ Ebd. S. 185.

²⁵⁶ Ebd. S. 184.

²⁵⁷ Ebd. S. 184.

²⁵⁸ Pastior: Ingwer und Jedoch, S. 12.

Sinn auch „Kalorienwert“, von dem Leopold zwischen Abgasen und Hunger zehrt. Der letzte Satz: „Jeder Wissensrest ist ein Zauberspruch“ korrespondiert mit der Aussage bei Herta Müller über die Fluchtwörter: „Dass auch diese Wörter für mich selbst substantiell notwendig waren“²⁵⁹.

Kati versteht die Regeln des Lagers nicht und erfährt deshalb ständig Misshandlungen durch den Kapo. Als der Kapo ihren langen Zopf zur Strafe abschneiden und verbrennen lässt, sieht Kati „wortlos“²⁶⁰ zu. Oft verweigert sie zu sprechen, mit Leopold aber nimmt sie Kontakt auf:

Ihre Hände lagen auf einem Ameisenhügel und wimmelten schwarz. Sie leckte sie ab und aß.
Ich fragte: Kati, was machst du.
Ich mach mir Handschuhe, die kitzeln, sagte sie.
Ist dir kalt, fragte ich.
Sie sagte: Heute nicht, morgen. Meine Mutter hat mir Mohnkipfel gebacken, sie sind noch warm. Geh nicht mit den Füßen drauf, kannst doch warten, du bist doch kein Jäger. Wenn die Kipfel alle sind, werden die Soldaten beim Apfel gezählt. Dann fahren sie nach Hause.
Da waren ihre Hände wieder wimmelnd schwarz. Bevor sie die Ameisen ableckte, fragte sie: Wann ist der Krieg aus.
Ich sagte: Der Krieg ist schon zwei Jahre aus. Komm, gehen wir hinüber ins Lager.
Sie sagte: siehst du nicht, jetzt habe ich keine Zeit.²⁶¹

Im Dialog entsteht der Eindruck, als ob Katis Realität zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem schwankt. Einerseits erzählt sie von der Mutter, als wäre sie eben noch da gewesen: „Meine Mutter hat mir Mohnkipfel gebacken, sie sind noch warm.“ Sie fragt nach dem Ende des Krieges, das schon lange Vergangenheit ist. Andererseits spricht sie vom Appell, als wären ihr die Abläufe davon bekannt und alltäglich: „Wenn die Kipfel alle sind, werden die Soldaten beim Apfel gezählt“.

Kati verwendet Sätze aus dem alltäglichen Sprachgebrauch, Phrasen bei denen davon auszugehen ist, dass sie oft zu ihr gesagt wurden: „Geh nicht mit den Füßen drauf, kannst doch warten“, oder „Heute nicht, morgen.“

Dafür ist besonders die letzte Aussage Katis bezeichnend: „Siehst du nicht, jetzt habe ich keine Zeit.“ In der Lagerumgebung erhält diese Zurechtweisung aber eine ganz neue Bedeutung. Sie unterstellt Leopold, dass er nicht aufmerksam war: „siehst du nicht“. Und sie verdeutlicht, dass sie gerade beschäftigt ist: „jetzt habe ich keine Zeit“. Für Leopold aber sind die ameisenüberlaufenen Hände kein Grund, draußen sitzen zu bleiben und „keine Zeit haben“ keine existente Größe im Lager. Kati dagegen geht von Zeit aus, über die sie selbst

²⁵⁹ Müller: Atemschaukel, S. 184.

²⁶⁰ Ebd. S. 102.

²⁶¹ Ebd. S. 105-106.

verfügen kann – und das, obwohl in den Regeln des Lagers eigentlich keine private Zeit, kein Recht auf Eigenes vorgesehen ist.

Kati nimmt die Realität anders wahr als die meisten Menschen und setzt deswegen andere Maßstäbe. Im Dialog etwa sind ihre schwarzen Hände für Leopold Ameisen, die zu Hauf über ihre Finger klettern, während sie sagt: „Ich mach mir Handschuhe, die kitzeln“.

Sie bezeichnet den Appell als „Apfel“, was als Versprachlichung ihres Abweichens von der Norm gelesen werden kann. Hinzu kommt, dass sie damit einer der zentralen erniedrigenden Machtpraxen den Namen eines Nahrungsmittels gibt, während alle Hunger leiden.

Katis Sprechverhalten bietet eine Art Spiegel der Lagerverhältnisse. Genau wie auf die Bedürfnisse der Internierten nicht eingegangen wird, passt Kati sich weitgehend nicht an die Regeln des Lagers an. Wenn sie gezwungen wird, zu sprechen, schweigt sie. Anstatt beim Appell zu schweigen, ahmt sie eine Taube nach. Sie verhält sich wie ein Tier in einer Situation, in der sie mehr animalisch als menschlich behandelt wird. Ihr Verhalten ist den Kapos so unverständlich, wie das Verhalten der Lagerleitung unverständlich für die Internierten ist.

Kati stellt eine Gefahr für die Kapos dar, weil sie diesen Spiegel bietet und keine Vorgangsweise da ist, nach der man mit ihr umgehen könnte. Die Kapos sind gezwungen, sich mit Kati auseinander zu setzen. Auch Katis Geste als Reaktion auf Tur Prikulitschs Misshandlung ist bezeichnend – sie verschließt ihren Mund: „Er trat ihr ins Kreuz, bis sie gekrümmt liegen blieb, ihren Zopf in die Faust drückte und die Faust in den Mund.“²⁶² Kati hindert sich selbst am Sprechen.

²⁶² Müller: Atemschaukel, S. 103.

Pastior kommt ebenso wenig wie die Figuren Leopold und Kati, mit der konventionellen Sprache zurecht. In seinem Text GESCHICHTE, POESIE thematisiert er die problematische Relation von Geschichte und Sprache und erklärt dabei die Relevanz einer eigenen, er bezeichnet sie als „inadäquate“²⁶³, Sprache. Der Text kann als Aufruf zum kritischen Umgang mit Sprache und Geschichtsschreibung gelesen werden.

Zu Beginn steht die Frage, ob Sprache Geschichte beeinflussen kann:

Geschichte geschieht; Geschichtsschreibung wird gemacht; Poesie geschieht und wird gemacht. Wohin führen knappe Sätze? Sind langsame Sätze ein Schutz vor Vergangenheit? Oder vor Zukunft. Indem ich inadäquat spreche, hoffe ich, mich adäquat zu verhalten: es sind Warnbilder und Beschwörungsformeln.²⁶⁴

Versteht man Pastiors „inadäquate[s] Sprechen“ als identitätsstiftend, kann er in diesem Sprechen er selbst sein und sich demgemäß „adäquat“ verhalten. Diese Sprachform fungiert als Schutz („Beschwörungsformeln“). In Hinblick auf seine eigenen Gedichte kann „inadäquates“ Sprechen als experimentelle, verrätselte Sprache verstanden werden, die sich deutlich vom normierten Sprechen, also auch von dem der Machthabenden abgrenzt. Predoiu erkennt in dieser Sprache Pastiors,

[...]dass Pastiors Zuwendung zur experimentellen Poesie keine zufällige Entscheidung war, dass sie eine literarische Antwort auf das Individuell - Biografische darstellt. Sein Schreiben gegen die herrschenden Schreibweisen und Konventionen, das Umkippen der Logik in A - Logik, die Rückführung der Sprache auf sich selbst, die Opposition gegen die Inhaltsebene lassen sich so klären.²⁶⁵

Die Frage nach Sprache führt Pastior im Text auch zur Sprache der Geschichtsschreibung:

auch Historiographen sind Menschen; auch Poesie ist Nachricht. Ja, in Wörtern, scheint es, bin ich anders aufgehoben als in der Geschichte; ob besser, das ist die Frage.²⁶⁶

Pastior problematisiert hier, wie eng Geschichte und Sprache miteinander verknüpft sind und wie wenig die zwei Bereiche folglich getrennt betrachtet werden können. Sprache ist für Pastior nicht zuverlässig, schließlich teilt er sie mit jenen, die sie missbrauchen. Über Sprache lässt sich wieder nur in Form von Sprache nachdenken, die herrschaftliche Struktur wird also nicht verlassen. Jürgen Koepp bezeichnet dieses Dilemma als „Beschreibbarkeitsproblem“:

²⁶³ Pastior: Ingwer und Jedoch, S. 23.

²⁶⁴ Ebd. S. 23.

²⁶⁵ Predoiu: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie, S. 84.

²⁶⁶ Pastior: Ingwer und Jedoch, S. 23.

Oskar Pastiors Sprachbegriff ist also geprägt vom Bewußtsein eines konstitutiven Entzugscharakters der Sprache. Zwar kommt das Sprechen - wenn man so sagen kann - zu sich selbst, wenn es sich entzieht, doch ist mit einer solchen Aussage zunächst nicht viel gewonnen, weil das Beschreibbarkeitsproblem – Was ist Sprache? Was Sprechen? - damit doch nicht entparadoxiert ist. Zwar ist Sprache in Bewegung geraten und die Vermutung entstanden, daß es bei Sprache und Sprechen um *Prozesse* geht und nicht um statische Abbildungen, doch kommt man zum Sprechen nur durch Sprechen, und das *Entziehungsgedicht* – wie auch die anderen Gedichtgedichte thematisiert folgerichtig die Beschreibung des Entzugs im Schreiben.²⁶⁷

Pastiors Sprechen könne demnach als

mutagen bezeichnet werden, weil es einerseits Sinn- und Bedeutungs Mutationen erzeugt, andererseits aber auch ein Sprachverwandlungssprechen, ein Sprechen *in* Mutationen ist.²⁶⁸

Pastiors Text erzeugt definitiv unterschiedliche „Sinn- und Bedeutungs Mutationen“, je nachdem, an welcher Stelle eine Gewichtung vorgenommen wird. Obwohl es eine relativ klare Aussage gibt, lässt der Text GESCHICHTE, POESIE im Detail viel Raum für Interpretation. Darüber hinaus erfordert er die Fähigkeit der Lesenden, zu assoziieren, um einen Sinnzusammenhang herzustellen. Predoiu betont diesen Aspekt der Rezeption von Pastiors Texten:

Es wurde bereits hervorgehoben, dass sich die Pastiorschen Texte in der Relation von spielerischem Sprachumgang und Formzwang entwickeln. Sie verweisen sich einer bequemen Aneignung, so dass der Leser/ Hörer mit der Überwindung des Widerstandes zu kämpfen hat. [...] Gerade weil sich die Texte gegen den Versuch der Sinndeutung sperren, ist auf die Aktivität des Interpreten in der Erfassung der Konstruktionsprinzipien verwiesen.²⁶⁹

Die hier erwähnte Vielschichtigkeit der Texte Pastiors, wird vom Autor angestrebt. Sie wird auch in Koepps Modell des mutagenen Sprechens thematisiert.

Der letzte Satz des Textes lautet „Poesie im Nachhinein verkommt zu Geschichte“²⁷⁰ und deutet die zeitliche Dimension des Verhältnisses der zwei Begriffe an. So sehr sie einander bedingen, liegen Poesie und Geschichte doch unterschiedliche Voraussetzungen zugrunde. Poesie muss im Augenblick geschehen, Geschichte hingegen kann nur retrospektiv betrieben werden. Das Wort „verkommt“ beinhaltet zudem eine qualitative Entwertung von Poesie, sobald sie zur Geschichte wird. Dementsprechend gibt Pastior der Poesie den Vorzug.

²⁶⁷ Koepp, Jürgen: Die Wörter und das Lesen – Zur Hermeneutik Oskar Pastiors: Über die Konstruktion von Sinn und Bedeutung in Poetik und Hermeneutik. Bielefeld: Aisthesis 1990, S. 130.

²⁶⁸ Ebd. S. 122.

²⁶⁹ Predoiu: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie, S. 209.

²⁷⁰ Pastior: Ingwer und Jedoch, S. 23.

Sprache als Überlebensmittel

Die Überlegungen aus Pastiors Text GESCHICHTE, POESIE können die Sprechweisen von Kati und Leopold erklären.

Sowohl Pastior als auch die Figuren aus Müllers Roman haben ein ausdrückliches Bedürfnis nach poetischer Sprache. Kati und Leopold abstrahieren ihre Sprache mit jedem Kapitel mehr, um schließlich ihre Emanzipation innerhalb des Lagers zu ermöglichen. Werden die von Pastior eingangs gestellten Fragen (Wohin führen knappe Sätze? Sind langsame Sätze ein Schutz vor Vergangenheit? Oder vor Zukunft.²⁷¹) an Kathi gerichtet, an ihre langsame, verrückte Sprechweise, lassen sie den Schluss zu, dass insbesondere ihre eigentümliche Sprache sie vor Vergangenheit und Zukunft, in gewissem Maße vor der Geschichte schlechthin schützt. Sie erfährt zwar keinen Schutz vor den Misshandlungen des Kapos, wird aber zunehmend sich selbst überlassen.

Kati schafft eine andere Realität, in der sie, wie es in Pastiors Text heißt, „ ‚ich‘ sagen“²⁷² kann. Gegen diese kommt selbst der Kapo nicht an. Auch er muss die seine an ihre anpassen:

Sie musste sich die Täuschung gar nicht ausdenken, weil ihr Kopf gar nicht da war. Ihr Verhalten passte sich nicht der Lagerordnung, aber den Zuständen an.²⁷³

Kathi und Leopold halten der Macht der Kapos über das Sprechen und Schweigen der Internierten ihre eigene, persönliche Sprache entgegen. Indem Kathi und Leopold „inadäquat sprechen“²⁷⁴, versuchen sie sich „adäquat zu verhalten“²⁷⁵, nur so können sie die Regeln im Lager einigermaßen einhalten.

Leopolds Selbstwahrnehmung reicht im Gegensatz zu Kati so weit, dass er auch diesen Vorgang, das Schaffen einer Parallelwelt, noch reflektieren kann:

Man musste im Schrott Namen suchen und im Kopf angenehme Wörter finden gegen das Gift, weil man spürte, dass diese Substanzen ihre Attacken fortsetzen und ihr Komplott auch gegen uns Internierte richten.²⁷⁶

An der für Realität(en) konstitutiven Funktion von Sprache wird deutlich, wie groß die Macht dieser Ausdrucksform ist. Pastior problematisiert, dass Sprache sich für ihn in einem unauflösbaren Spannungsfeld befindet: Auf der einen Seite steht sein Bedürfnis als Dichter,

²⁷¹ Pastior: Ingwer und Jedoch, S. 23.

²⁷² Ebd. S. 23.

²⁷³ Müller: Atemschaukel, S. 104.

²⁷⁴ Pastior: Ingwer und Jedoch, S. 23.

²⁷⁵ Ebd. S. 23.

²⁷⁶ Müller: Atemschaukel, S. 183.

sich auszudrücken. Auf der anderen Seite steht die Sprache einer Geschichtsschreibung, die Unwahrheiten produziert („denn vor den Folgen des Geredes von Spänen, die im Namen der Geschichte zu fallen hätten, graust es mich“²⁷⁷). Mit seiner Poesie beginnt auch er, Geschichte zu schreiben, er bedient sich nicht der Rhetorik und Inhalte der Machthabenden:

Mein Lebenslauf ist insoweit Geschichte, als ich anteilig existiere – gegen diesen Automatismus bin ich, zusammen mit jedem einzelnen, in der Minderheit. Indem ich schreibe, begeben sich aber ganz allein in die Mehrheit.²⁷⁸

Müllers ProtagonistInnen befinden sich in einem ähnlichen Spannungsfeld. Ihrem Bedarf nach eigenem Ausdruck kommen sie im Geheimen bei, denn offiziell wird von den Oberen bestimmt, wann geschwiegen und wann gesprochen wird. Diese wiederum sind sich der Gefahr, die vom geschriebenen Wort ausgeht, bzw. der Tatsache, dass jemand sich „in die Mehrheit begibt“, bewusst – das Schreiben ist im Lager ausdrücklich verboten²⁷⁹.

Im Lager hat die Sprache identitätsstiftende Funktion, denn sie arbeitet in den Köpfen von Leopold und Kathi gegen die Kapos, und verleiht ihnen selbst ein wichtiges Stück Identität. Pastior geht noch weiter, er möchte sich nicht nur mit der Sprache identifizieren, sondern will eins werden mit ihr – Sprache „enthält“ ihn selbst:

Was Poesie ist, weiß ich nicht. Unter der Voraussetzung, daß [sic] Maß nicht mehr zu kennen, messe ich Sätzen eine Bedeutung zu, die mich vielleicht enthält.²⁸⁰

Diese Identifikation mit Poesie trifft auch auf Kati und Leopold zu. Denn wenn Katis unklare Sätze sie selbst „enthalten“, oder auch nur einen kleinen Teil dessen, wie sie wahrnimmt, überlebt sie Dank ihrer Sprache. Für Leopold scheint das noch einmal plausibler, schließlich teilt er die Dichteridentität mit Pastior.

Die ProtagonistInnen gestehen sich selbst durch ihr poetisches Sprechen Freiheit zu, obwohl es ihnen unter Androhung des Todes verboten wird. Ihr Selbstbewusstsein wird durch Sprache konstruiert. Erst als sie beginnen, inadäquat zu sprechen, können sie sich selbst wieder begreifen. Ihr Sprechen oder Denken gegen die Norm, stellt für Kati und Leopold jenen Freiraum im Lager dar, der sie überleben lässt. Sie finden Schutz in der schönen Kunst, einer Realität, die sich deutlich von der Situation im Lager abhebt. Nur eine Lösung, die derart realitätsfern ist, kann Wirkung zeigen.

²⁷⁷ Pastior: Ingwer und Jedoch, S. 23.

²⁷⁸ Ebd. S. 23.

²⁷⁹ Müller: Atemschaukel, S. 116.

²⁸⁰ Pastior: Ingwer und Jedoch, S. 23.

Mit ihren Sprachexperimenten üben Müller und Pastior Kritik, sie fordern die Auseinandersetzung mit dem Sprachgebrauch geradezu ein. Pastior bemerkt in seinem Gedichtband *JALOUSIEN AUFGEMACHT* zur Lesart seiner Texte:

Das Wort ‚Mißverständnis‘, im Kleistzitat vergegenwärtigt, geistert schon seit Jahren, wenn auch recht vage, durch meinen Kopf – auch angesichts aller, selbst der besten, Rezensionen, die zu meinen Texten geschrieben wurden; sozusagen eine ‚Ästhetik (Rezeptionsästhetik) des Mißverständnisses‘, die aufgestellt werden müsste.²⁸¹

Pastior referiert auch hier wieder, wenn auch augenzwinkernd, auf die Unzuverlässigkeit der Sprache. Er schlägt vor, diese Unzuverlässigkeit zur Regel einer eigenen Ästhetik zu machen. In diesem Sinne bleiben auch die Fragen aus seinem Text *GESCHICHTE, POESIE* offen, sie werden weiterhin gestellt.

Im Kontext der Körperlichkeit in Pastiors Werk spielt *GESCHICHTE, POESIE* insofern eine wichtige Rolle, als darin das leibliche Bedürfnis nach Poesie angedeutet wird. Sprache stellt, wie in den Gedichten aus *FLEISCHESLUST*, eine lebensnotwendige Konstante dar, die dem körperlichen Bedürfnis nach Nahrung gleichkommt. Die poetische Sprache fungiert in diesem Text als Garant für Autonomie innerhalb von Geschichte.

Im Roman „Atemschaukel“ wird diese Dimension von Sprache deutlich. Im Kontext des Lagers trägt Poesie maßgeblich zum Überleben bei. Kati und Leopold erhalten die Vitalität ihres Körpers, indem sie eine poetische Sprache erfinden. Michael Lentz betont, inwiefern diese Funktion von Sprache dem realen Pastior entspricht:

Zugleich zeichnet Herta Müller die Initiation eines Schriftstellers nach und stiftet dazu an, die Sprachkunst Oskar Pastiors zu verstehen als das, was sie zunächst ist: existentielle Poesie und nicht Sprachspiel.²⁸²

Lentz erwähnt zudem, dass der im Roman so zentrale Begriff des »Hungerengels« von Pastior selbst stamme.²⁸³ Die Grenze zwischen dem Roman Müllers, der biographischen Realität Pastiors sowie seiner Teilhabe am Entstehungsprozess des Buches verschwimmt also auf allen Ebenen. Fest steht, dass das Thema der Zuverlässigkeit und Lebensnotwendigkeit von Sprache beide Autoren bewegt.

²⁸¹ Pastior: *Jalousien aufgemacht*, S. 49.

²⁸² Lentz, Michael: *Pastiorphonie*. In: Michael Lentz: *Textleben. Über Literatur, woraus sie gemacht ist, was ihr vorausgeht und was aus ihr folgt*. Hg. v. Hubert Winkels. Frankfurt: S. Fischer 2011, S. 232-250, hier S. 249.

²⁸³ Ebd. S. 248

5.2 Der Textkörper: Gewichtete Gedichte

In Pastiors Spätwerk kommt, wie im ersten Teil der Arbeit gezeigt wurde, der nacherzählbare (semantische) Sinn in den Texten zusehends abhanden. Ein metaphorischer Körper gewinnt an Wichtigkeit. Ich nenne ihn den »Textkörper« und verstehe darunter die formale Seite des Textes. Diese schließt die Regeln nach denen er konstruiert ist, sowie seine äußere Form mit ein. Indem Pastior Texte nach »Spielregeln« schreibt, bedient er sich der Sprache als Material und verweist auf die Sprache selbst. Er ist der Ansicht, Sprache könne eine außersprachliche Realität nicht abbilden.

In einem Interview erläutert Pastior seine Sprachauffassung und bedient sich ebenfalls der Metapher der Körpers:

Ludwig Harig: Hat Literatur es mit dem Beschreiben oder dem Beschwören, mit dem schönen Sagen oder dem Nutzeffekt, mit all diesen Dingen oder etwas ganz anderem zu tun?
Oskar Pastior: [...] Kurzum, mit allem Erdenklichen hat die zu tun, die Literatur – angenommen, es gäbe etwas so Allgemeines hinter dem Begriff, den es ja gibt. Also auch mit sich selber. Gegenstand; Material; Aussage; Rezeption; die ganze komplexe Bedingtheit der Literatur in Zeit und Raum, Verhältnissen und Individuen – mir gelingt es nicht, diese Aspekte säuberlich auseinanderzuhalten. Wahrscheinlich kommt man nicht herum, sich in einem speziellen Sinn als Mystiker zu sehen. Als in einem großen Konnex existentiell Beteiligter, Ein-Gemischter. Der im Einzelfall, am Einzeltext also, die Wirrnis, indem er sie leibhaftig demonstriert, leibhaftig zu entwirren versucht. Mit leibhaftig meine ich die Sprache als Leib.²⁸⁴

Die Texte, die unter Voraussetzung einer contrainte (»Einschränkung«) entstanden sind, werden im Laufe des Werkes immer komplexer. Dies geht so weit, dass der semantische Sinn der Texte nicht verstehbar ist. Erst wenn die Spielregeln bekannt sind, können wichtige Dimensionen von Pastiors Texten verstanden werden. Es wird deutlich, wie sehr das Konzept hinter dem Text in den Vordergrund rückt.

Dennoch handelt es sich um keine sinnfreien Texte. Die Betonung des Sprachmaterials hat nicht die absolute Absenz von Sinn zur Folge:

Wenn Schrift der Sprache äußerlich ist (Saussure) und die Sprache von der Schrift sogar bedroht wird, dann ist verständlich, daß der Anti-Biograph Pastior, stets auf der Flucht vor dem Verhängnis des erinnernden und abbildenden Schreibens, diese verwirft: und zwar methodisch materialhaft verwirft, Buchstabe für Buchstabe, also den Sprachleib aufsucht, der dann irgendwie irgendwo auch sein eigener ist, aus vielen Muttersprachen zusammengesetzt (ein Teil seiner tatsächlichen Biographie) und ihn zum Klingen bringt, durch Eingriffe,

²⁸⁴ Harig, Pastior: Ludwig Harig im Gespräch mit Oskar Pastior, WA 3, S. 251.

Zugriffe – aufgreifen, umgreifen, umstellen, aufstellen, rausstellen – der anderen Bedeutung, des neuen Sinns.²⁸⁵

Diese selbstreferentielle Ebene besitzt jeder Text, der einer determinativen Regel unterworfen ist. Im folgenden Text etwa ist diese Ebene augenfällig:

*in der ersten zeile stellt sich der dichter ein geschlechtsorgan vor in
der zweiten zeile stellt sich der dichter kein geschlechtsor-
gan vor in der dritten zeile stellt sich der dichter vor wie der
leser sich ein geschlechtsorgan vorstellt in der vierten zeile
stellt sich der leser vor wie sich ein geschlechtsorgan den
dichter vorstellt [...]*²⁸⁶

Der Text hat sogar performativen Charakter: Er vollzieht, was er verspricht. Das Ich erzählt von einer ersten, zweiten etc. Zeile, während der Text sich tatsächlich in der betreffenden Zeile »aufhält«. Auch wird versucht, die Lesenden in die performative Geschichte einzubeziehen – geht man davon aus, dass die Lesenden sich tatsächlich in diesem Moment ein Geschlechtsorgan vorstellen, vollziehen sie den Inhalt von Zeile vier.

Jedenfalls verweist der Text auf seine eigene Gestalt, der Textkörper als solcher ist mit der Erwähnung der Zeilen, die mit den realen Zeilen übereinstimmt, angedeutet.

Hinzu kommt, dass inhaltlich ein Körperteil erwähnt wird.

²⁸⁵ Schmatz: Radikale Interpretation, S. 163.

²⁸⁶ Pastior: Gedichtgedichte, WA 2, S. 18.

5.2.1 Palindrome

Auch in den Palindromtexten wird auf den Textkörper verwiesen. Pastior bildet keine herkömmlichen Buchstaben-Palindrome, sondern erfindet komplexe andere Palindrom-Systeme.

knöpft das ding das ding das knöpft
melkt die milch die milch die melkt

springt der kopf im kopf der springt
liest der text im text der liest

geht das knie durchs knie das geht
reibt das aug durchs aug das reibt

zehrt das ohr vom ohr das zehrt
bald sich ballt was bald sich ballt:

zehrt das ohr vom ohr das zehrt
reibt das aug durchs aug das reibt

geht das knie durchs knie das geht
liest der text im text der liest

springt der kopf im kopf der springt
melkt die milch die milch die melkt

knöpft das ding das ding das knöpft²⁸⁷

Es handelt sich hierbei um einen Wörtergruppenpalindromtext. Die Wörteranordnung der einzelnen Zeilen kann rückwärts, sowie der gesamte Text von unten nach oben gelesen werden. Die Umkehrung der Aussagen führt inhaltlich oft zu paradoxen Bildern, die meistens durch die Aktivität eines per se passiven Körperteils oder Gegenstands erzeugt werden (etwa der „kopf der springt“, das „aug das reibt“, das „ohr das zehrt“). Damit die Palindrom-Zeile gelingt, ist immer ein Mittelwort vonnöten, das die zwei Zeilenhälften in Bezug zueinander setzt.

Pastiors Intention hinter den Wörtergruppenpalindromtexten lautet folgendermaßen:

Nämlich zu zeigen, dass in solchen Dimensionen der Widerlauf deutlich auf der Kippe zur Wiederholung steht. Eine Sache der Optik? Nicht ganz. Die Optik „bemisst sich“ aus der Beschaffenheit des Lichts. Der Hund, der in die Küche lief, erhält „zum Schluss“ einen Grabstein „auf dem geschrieben stand: Ein Hund lief in die Küche...“ usw.²⁸⁸

²⁸⁷ Pastior: Kopfnuß Januskopf, S. 83.

²⁸⁸ Ebd. S. 157.

Diese Kreisstruktur des Gesamttextes ist auch ohne Pastiors Kommentar zu eruieren, zudem besitzt der Text eine bildhafte semantische Ebene, die Spielraum für inhaltliche Deutungen gibt. Anders in den Silbenpalindromzeilen mit Achse:

Hängematte : zum thema gehen
(kurzen tag auf akzentcour)

null uhr null

roh, daddy, schmust diderot
menschwerdung : für dung schwärmen

zuck leitgedanke – dann geleitzug
zenwaltorso thorvaldsen

anomalie in lima – noah
lehne die wupper : woody allen [...] ²⁸⁹

Das Konzept dieses Textes ist bereits um einiges schwieriger zu entschlüsseln als jenes des ersten Beispiels. Vermutlich ist es ohne den Hinweis, dass es sich um »Silbenpalindromzeilen mit Achse« handelt für die RezipientInnen kaum zu erkennen. Dieser Hinweis erfolgt dabei wohlgerne nicht als Titel des Textes, sondern wird nur im Inhaltsverzeichnis angeführt – Pastior intendiert die Verrätselung des Inhalts.

Diese Palindrome basieren auf lautlichen Analogien, sowie der beliebigen Umstellung einzelner Silben. Das Prinzip des Gleichlautes, das sich nicht an orthographischen Maßstäben orientiert, wird etwa im ersten Satz deutlich: „Zum“ bildet die Achse des Palindroms, die Silben aus „thema gehen“ wurden aus dem Wort „hängematte“ entnommen. Würde „thema gehen“ den Silben aus dem Ursprungswort auch orthographisch entsprechen käme folgende Silbenfolge zustande: „tte-ma ge-hän“.

Pastior spielt also tatsächlich mit dem Potential einzelner Worte, das er so weit wie möglich ausschöpft. Die dafür so ausschlaggebende akustische Ebene betont er selbst auch im Nachwort zum Band: „Aus „zaren“ wird auf der Buchstabenebene niemals „ne rast“ – aus „nordachse“ niemals das „eskadron“, obwohl das Ohr doch auf diese Weise linear verfährt.“ ²⁹⁰

Pastior schöpft die Möglichkeiten, mit dem Silbenmaterial der Wörter zu verfahren aus und formuliert immer wieder neue Regeln:

Trennungen, die das Ohr setzt und auf der anderen Seite wieder schließt, also das Rüberziehen

²⁸⁹ Pastior: Kopfnuß Januskopf, S. 87.

²⁹⁰ Ebd. S. 145.

(oder Doppeln) von Lauten – „quartal : talg war“ – und gewollt unrealistische Akzentverlagerungen – „kochte : teekoch“.²⁹¹

Die Arbeit am und mit dem Textkörper wird anhand der Palindromgedichte besonders anschaulich. Der Schwerpunkt liegt eindeutig auf der Form einzelner Wörter oder Wortgruppen. Dies gilt sowohl für die Rezeption der Texte, die erst mit Kenntnis des von Pastior angewandten Prinzips wirklich produktiv wird, als auch für die Arbeit Pastiors, die stark von formalen Überlegungen geprägt gewesen sein muss.

Daraus haben sich Arbeitsweisen ergeben, die auch physisch eine andere Haltung des Dichters verlangt hat: Pastior schrieb die Texte aus KOPFNUß JANUSKOPF mit der Hand, wobei er etwa den Wörterpalindromblock auf einem Blatt Papier gleichzeitig von links oben und rechts unten zu schreiben begann.²⁹²

5.2.2 Anagramme

Eine weitere Form, mit Sprache auf konzeptionelle Weise zu verfahren, stellt die Bildung von Anagrammen dar. Diese Form determiniert das verwendete Sprachmaterial noch stärker als das Palindrom – der Autor muss mit einer vorgegebenen Anzahl und Auswahl an Buchstaben auskommen. Im Gegensatz zu den Palindromen verbieten die Regeln des Anagramms außerdem, die akustische Ebene einzubeziehen. Pastior behilft sich aber, indem er auch Phantasiewörter bildet:

DER GESCHLOSSENE MAGEN
Enge Esse – Mordschlange,
Seerosengegend, Schlam-
massel gegen Schoenred-
Ramschgenossen, Edelge-
selche, Monds arge Segen.
Glosende Messe, Chargen,
Gossen Gelaendeschmer,
laengres Mensch-Gedose,
Don Messer Geschlaenge.
Arme Schosslegenden, Ge-
meng, erdengrosse Lasche,
morsche Lendengasse, Ge-
soge, marschenges Elend.²⁹³

²⁹¹ Pastior: Kopfnuß Januskopf, S. 154.

²⁹² Vgl. Ebd. S. 153.

²⁹³ Pastior: Anagrammgedichte, WA 4, S. 244.

Die traditionellen Aufgaben des Autors erübrigen sich in einem solchen Text weitgehend. Gänzlich aufgehoben wird die poetische Handschrift, obwohl es den Anschein macht, als schreibe sich ein Anagramm selbst, aber nicht. Renate Kühn zeigte mit ihrem ‚Rosenbaertlein-Experiment‘, dass ein und dieselbe Zeile (»Und schert ihr Rosenbärtlein ab« aus einem Gedicht Hans Arps) von verschiedenen AutorInnen unterschiedlich anagrammiert wird und zudem eine individuelle Handschrift zu erkennen ist.²⁹⁴ Die AutorInnen – unter ihnen auch Pastor – schrieben mit dem selben Wortmaterial ganz unterschiedlich lange und stilistisch diverse Texte.

Erika Greber weist darauf hin, dass es sich bei Anagrammen um das ‚Zerteilen des Opfers‘²⁹⁵ handelt, welchem ‚die in der kulturellen Imagination verankerte Idee des ‚Zeichenkörpers‘²⁹⁶ zugrunde liegt. Auch Ferdinand de Saussure wäre in seinen Studien zum Anagramm von einer ‚Analogie von Körper und Text‘²⁹⁷ ausgegangen. Die Vorstellung eines Textkörpers ist also besonders für Anagramme schlüssig. Greber spricht von einem ‚Buchstaben-Körper‘²⁹⁸, der zerstückelt werde und definiert das Anagramm als

Eine textogene semiologische Praxis, deren Konzeptualisierung von einer Semiotik des Zeichens zu einer Semiotik des Textes führt. [...] Der Selbstwert der Schriftzeichen, der ihren Bedeutungswert überschießt und unterläuft, basiert auf ihrer materiellen und medialen Qualität: als Form und Figur, als Laut und Buchstabe.²⁹⁹

In diesem Sinne wird der Verweis auf die semiologische Ebene des von mir benannten Textkörpers im Anagramm besonders deutlich. Das ständige Generieren neuer Anagramme verweist auf das Potential, das dem Textkörper innewohnt: Eine bestimmte Buchstabenfolge besitzt, aufgrund ihrer äußerlichen Beschaffenheit aus Buchstaben, die Eigenschaft, dass ihre Reihenfolge beliebig geändert werden kann. Ohne den Textkörper zu »befragen«, ist das Bilden von Anagrammen nicht möglich. Der semantische Gehalt der Wörter ist somit zweitrangig.

²⁹⁴ Vgl. Kühn, Renate: Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm. Bielefeld: Aisthesis 1994 (Aisthesis Essay Bd 4).

²⁹⁵ Greber, Erika: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002 (Pictura et poesis, Bd 9), S. 177.

²⁹⁶ Ebd. S. 177.

²⁹⁷ Ebd. S. 177.

²⁹⁸ Ebd. S. 177.

²⁹⁹ Ebd. S. 171.

5.2.3 Gewichtete Gedichte

Eines der komplexesten Schreibsysteme Pastiors stellen die »gewichteten Gedichte« dar. Die Idee dazu stammt von der Oulipotin Michelle Grangaud. Sie bezeichnete ihre so entstandenen Gedichte als *poèmes timbrés*. Pastior übernahm die Technik von ihr und verfasste damit anfangs Grußkarten, in denen er sie auf den Namen der AdressatInnen anwendete.³⁰⁰

Bei diesem Verfahren wird jedem Buchstaben ein Zahlenwert zugeschrieben (a=1, ..., z=26). Zu Beginn wird die Summe (das Gewicht) der Buchstaben der Titelzeile ausgerechnet – jede Zeile des Gedichtes muss danach diese Summe ergeben. Der zu erreichende Wert ist immer vor Beginn des Textes angegeben.

Pastior selbst erwähnt überdies, das „klassische Anagramm spielt leichtfüßig hinein“³⁰¹, denn die einzelnen Zeilen könnten zu Anagrammen umgestellt werden, ohne dass sich das Gewicht der Zeile verändert.

Hierzu ein Beispiel:

191: Péter Esterházy

Lieber Péter, hier sind
neunzehntausend
Pfersichwachsienen,
acht Geheimnisse, einfach
mit Kaffee fuenf Dezibel:
Boa, die Zufall-Emergese [...] ³⁰²

In diesem Text wiegt Pastior den Namen Péter Esterházy. In einem anschließenden Kommentar diskutiert Pastior einige Fragen und Bedeutungsfacetten des Verfahrens, das damit mehr, als nur das Ergebnis eines Rechenvorgangs darstellt. So identifiziert er Esterházy nahezu mit der Zahl 191, wenn er den Aufwand beschreibt, Zeilen herauszubekommen, von denen „jede einzelne ganz 191 (also Du) sein kannst“³⁰³. Pastior hebt die Signifikanz des eigenen Namen hervor, mit dem immer unterschrieben wird und denkt über die Anzahl und Reihung des Alphabets grundsätzlich nach.³⁰⁴

³⁰⁰ Vgl. Pastior, Oskar: Vier Schriftbewegungen. In: Materialität und Medialität von Schrift. Hg. v. Erika Greber, Konrad Ehlich, Jan-Dirk Müller. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Schrift und Bild in Bewegung, Bd 1). Sowie Pastior, Oskar: Gewichtete Gedichte. Chronologie der Materialien. Mit Beiträgen von Ralph Kaufmann und Oswald Egger. Hg. v. Oswald Egger. Wien, Hombroich: Das böhmische Dorf 2006 (-broich).

³⁰¹ Pastior: Gewichtete Gedichte, S. 198.

³⁰² Ebd. S. 14.

³⁰³ Ebd. S. 14.

³⁰⁴ Ebd. S. 15.

Die Konstruiertheit dieser Textform sticht hervor und wirft meines Erachtens die Frage nach der Willkür der auf diese Weise entstehenden Gedichte auf. Schließlich handelt es sich bei den meisten Inhalten um (scheinbaren) Nonsens. Heiner Boehncke und Bernd Kuhne betonen, dass bei oulipotischen Verfahren jedoch nicht „in blindem Scrabble-Eifer kombiniert wird, sondern die Selbstreflexion des eingeschränkten Materials mitinszeniert wird, deutet auf die ästhetische Funktion des Formzwangs.“³⁰⁵ Die Form zwingt die „Bedeutung dazu, sich klein zu machen.“³⁰⁶

Astrid Poier-Bernhard weist in Bezug auf Pastiors Vokalisieren darauf hin, dass er bewusst bestimmte Worte wähle:

[...] zeigt sich, dass es aber nicht die literarische Einschränkung ist, die ungewöhnliche, kunstsprachliche Wörter bedingt – die Festlegung der Vokalstruktur lässt viel Freiheit. Hätte Pastior einen „sinnvollen“ Text mit entsprechender Vokalstruktur schreiben wollen, wäre das wohl kein Problem gewesen.³⁰⁷

Diese Beobachtung halte ich für schlüssig, da sie auch die gewichteten Gedichte (auf die die Behauptung ebenso zutrifft) zu mehr als Rechenübungen erklärt.

Das »Wiegen« von Wörtern stellt ein typisch oulipotisches Verfahren dar, das veranschaulicht, wie stark Oulipo mit Mathematik verbunden ist³⁰⁸. Es besteht eine Affinität zum Verknüpfen dieser so konträren Bereiche. Uwe Schleypen hebt hervor, dass die Gemeinsamkeit der oulipotischen Literaturauffassung und Mathematik in einem amimetischen Bild der Wirklichkeit liegt:

So wie die Kunst, indem sie sich auf die Sprache konzentriert, die radikale Konsequenz aus den Erfahrungen des 19. Jahrhunderts zieht, wonach eine absolute Erkenntnis [...] nicht möglich ist, so erfahren Logik und Mathematik Anfang des 20. Jahrhunderts, dass auch sie keinen absoluten Wahrheitswert haben. [...] Sie [beide Disziplinen – Anm. LZ] können nicht den Anspruch erheben, Wirklichkeit korrekt abzubilden, d.h. unumschränkt „wahr“ zu sein. Die Mathematik und die Logik haben Konsequenzen aus dieser Tatsache gezogen, indem sie ihre Theorien auf einem Zeichensystem und einigen unbeweisbaren Grundaussagen, sogenannten Axiomen aufbauen. *Oulipo* schafft literarische Texte aus der Sprache und aus formalen Regeln, den *contraintes*. Hier liegt der tiefere Zusammenhang zwischen oulipotischer Literatur und Mathematik. Beide nehmen bewusst eine amimetische Stellung gegenüber der Wirklichkeit ein. Sie sind sich ihrer Relativität bewusst und schaffen sich daher in einem Axiomensystem bzw. in den *contraintes* einen eigenen Bezugspunkt.³⁰⁹

³⁰⁵ Boehncke, Kuhne: Anstiftung zur Poesie, S. 9.

³⁰⁶ Ebd. S. 9.

³⁰⁷ Poier-Bernhard: „Babylonische Kombination“ als literarisches Verfahren, S. 205.

³⁰⁸ Anmerkung: Für weitere mathematische Verfahren bei Pastior Vgl. Predoiu: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie, S. 163.

³⁰⁹ Schleypen, Uwe: Auf Sand gebaut. Die Fundierung von Literatur und Mathematik aus oulipotischer Sicht. In: Körper und Schrift. Beiträge zum 16. Nachwuchskolloquium der Romanistik. Hg. v. Claudia Gronemann,

Der Mathematiker Ralph Kaufmann verfasste im Anschluss an die gewichteten Gedichte einen Aufsatz, in dem er „eine sprachlich-mathematische Analyse des zugrundeliegenden Algorithmus“³¹⁰ vornimmt. Kaufmann ermittelt den Algorithmus, Zahl-Wort-Folgen, verschiedene Lemmata und den Faktor der Periodizität des Pastior'schen Schreibsystems. Schließlich hängt er noch eine Tabelle an, in der die Werte von ausgeschriebenen Zahlwörtern ermittelt und aufgelistet werden.³¹¹ Die Erörterung des gesuchten „Algorismus“ ergibt schließlich folgendes Fazit:

Letztendlich kann man sagen, daß die Iteration die Entropie des Wortes, welches einen hohen Informationsgehalt hat, erhöht und somit den Informationsgehalt erniedrigt. Alle Worte münden in die eine Folge oder einen der Fixpunkte. Die Kenntnis dieser Folge oder des Fixpunktes enthält so gut wie keine Information über das ursprüngliche Wort. Das Wort wird sozusagen durch einen dynamischen Prozess statistisch verteilt.³¹²

So wenig literaturwissenschaftlich sie anmutet, so sehr kommt die naturwissenschaftliche Analyse der gewichteten Gedichte zu einem Schluss, der für die literarische Befassung mit den Texten fruchtbar ist. Das nach dem Wert des ersten Wortes errechnete neue Wort gibt keine Information über das Ausgangswort. Auch sind die Wiederholung der Worte und die Steigerung und Verringerung der Informationsdichte zentrale Fragen der Interpretation.

Die mathematische Auseinandersetzung mit diesen Texten stellt sich als möglich heraus, was wohl in der von Schleypen erläuterten animetischen Haltung von Mathematik und oulipotischer Literatur, gegenüber der Wirklichkeit liegt. Ein literarischer Text, der in irgendeiner Weise noch auf dem Prinzip der Mimesis aufbaut, könnte mit Kaufmanns Zugang nicht erfasst werden.

Der Inhalt der Texte tritt in den gewichteten Gedichten hinter der Präsenz des Textkörpers zurück. Die Idee, Wörter zu wiegen stellt zudem eine körperliche Metapher dar: Sie suggeriert, Sprache habe wie physische Körper ein Eigengewicht, das es einzukalkulieren gilt.

Diese Konstruktion von Gedichten mutet wie eine logische Konsequenz aus Pastiors Poetologie an, in der, im oulipotischen Sinne, die Potentialität von Sprache erprobt wird. Die Komplexität seiner Schreibverfahren nimmt im Laufe des Werkes zu – angefangen bei

Christiane Maaß u.a. Bonn: Romanistischer Verlag 2001 (Forum junge Romanistik Bd 7), S. 390.

³¹⁰ Kaufmann, Ralph: Anmerkungen zu Oskar Pastiors Algorismus. In: Gewichtete Gedichte, S. 45-59, hier S. 45.

³¹¹ Ebd. S. 46-59.

³¹² Ebd. S. 54.

weniger abstrakten Regeln wie den Vokalisieren, steht zum Schluss das Wiegen der Worte. Auf diese Weise tritt die Relevanz eines Textkörpers immer mehr in den Vordergrund.

Eine Beobachtung Lajarriges in Bezug auf Pastiors oulipotische Texte, erweist sich in diesem Zusammenhang als beachtenswert. Trotz Pastiors nicht mimetischer Sprachauffassung gebe es eine Referenz auf Pastiors Person, die dem Dichter erst *durch* die oulipotischen Schreibregeln möglich werde. Lajarrige nennt dieses ein „'oulipobiographische[s]' Schreiben“³¹³, das um die Brüche in Pastiors realer Biographie kreise. Besonders in Anbetracht der scheinbaren Unpersönlichkeit der formalen Regeln wirkt Lajarriges Aussage „Autobiographie et contrainte ne sont guère dissociables chez Pastior.“³¹⁴ vorerst widersprüchlich. Doch die Erklärung leuchtet ein: Indem autobiographische Elemente den Filter der contrainte durchlaufen, könne er sie kommunizieren, ohne sie direkt auszusprechen.³¹⁵ In Bezug auf den Textkörper ist diese Annahme sehr interessant, da sie den einschränkenden Spielregeln ihre Anonymität nimmt. Es wird darauf hingewiesen, dass die Regeln nicht nur auf den Textkörper referieren, sondern auch auf Pastiors Person.

Poier-Bernhard betont, indem die Texte auf ihren Textkörper zurück verweisen, bieten sie die Möglichkeit, ein neues Sprachverständnis zu entwickeln:

Pastiors Kunstsprache will das Sprachbewußtsein fördern, indem es auf semantischer Ebene irritiert und den LeserInnen die Sicherheit des Verstehens nimmt; gleichzeitig macht Pastior aufgrund seiner genauen, zumeist streng regelgeleiteten Formarbeit, seinem Sinn für rhythmische und klangliche Muster, seinem Bewußtsein für Vertextungsprinzipien, den Rezipienten ein ästhetisches Angebot auf der Form- und Lautebene. Das Interesse der ZuhörerInnen wird eben nicht vom sprachlichen Zeichen „hinaus in die Welt“ gelenkt, sondern zurück auf das Zeichen – wobei das Akustische bei Pastior gegenüber dem Graphischen im Vordergrund steht.³¹⁶

³¹³ Lajarrige, Jacques: À propos de quelques potentialités oulipobiographiques de l'écriture de l'Histoire chez Oskar Pastior. In : Etudes Germaniques. Chemins de la poésie allemande de F. Hölderlin à V. Braun. Nr. 2 (2011), S. 491-512, hier S. 491.

³¹⁴ Ebd. S. 493.

³¹⁵ Ebd. S. 512.

³¹⁶ Poier-Bernhard: „Babylonische Kombination“ als literarisches Verfahren, S.206.

5.3 Der physische Körper: Oskar Pastior performt Texte

Als letzte Körperform soll nun der reale, physische Körper ins Blickfeld genommen werden. Der Grund für den Fokus auf den physischen Körper liegt in der von Pastior praktizierten »Aufführung« seiner Texte. Im Interview mit Edith Konradt betont er, wie sehr er sich mit seinem Text identifiziert:

Frage: Oft erweckt es den Anschein, als wollten Sie als Person gar nicht in Erscheinung treten. Hat diese Haltung des Creator absconditus biographische oder poetologische Gründe?
Pastior: [...]Indem Sie so fragen, behaupten Sie, ich träte als Autor nicht Erscheinung – das stimmt einfach nicht: Was in jedem Buch, bei jeder Lesung in Erscheinung tritt, ist doch der Text in Person! [...]Ich bin, was ich schreibe; ich ist, was ich schreibt, und nicht was ich oder andere über mich und meine Texte reden.³¹⁷

Pastior las die Texte auf Lesungen, in Hörspielen, im Fernsehen und in Kooperation mit MusikerInnen auf Konzerten, sowie auf CDs, die er seinen Gedichtbänden beilegte. Er hatte eine charakteristische Art, seine Gedichte vorzutragen, die diese oft in einem neuen Licht erscheinen lassen. Im folgenden Kapitel soll demnach erläutert werden, um welche Ebenen die Texte durch die stimmliche Interpretation Pastiors erweitert werden.

In Pastiors Werk gibt es eine Bewegung weg von der Schrift. Beziehungsweise scheint ihm die Schrift – und damit einhergehend das (leise) Lesen – zum Ausdruck nicht zu reichen. Das wird schon anhand der verschiedenen Medien, derer er sich zur Schrift zusätzlich bedient, deutlich.

In vielen seiner Projekte, wie etwa in den Hörrichten, gibt es einen expliziten Fokus auf die akustische Dimension von Sprache:

*Beim Hören von Musik wird nämlich im Ohr Zeit freigesetzt: das Ohr produziert Freizeit. Auf dieser Erkenntnis beruht das Ohren-Leasing, ein blühender Dienstleistungszweig. Die also mit Hilfe von Leih-Ohren erzeugte Freizeit kann gespeichert werden, z.B. auf Band, wodurch die Summe der Freizeit ständig zunimmt, denn nichts geht verloren. [...] Leihen Sie Ihr Ohr der Musik!*³¹⁸

Pastior erklärt die Präsenz des Akustischen mit einer körperlichen Metapher:

³¹⁷ Konradt, Edith; Pastior, Oskar: Aus dem Gespräch mit Oskar Pastior. In: Oskar Pastior – Deutsche Autoren aus dem östlichen Europa. Tonkassette mit Begleitheft. Hg. v. Stiftung Gerhard Hauptmann-Haus. Deutsch-osteuropäisches Forum. Köln: Verlag für Wissenschaft und Politik 1993 (Aus dem Begleitheft), S. 16-31, hier S. 20-21.

³¹⁸ Pastior: Hörricht, WA 2, S. 134.

Eine materiale Auffassung von Sprache setzt immer auch auf Lautung. Selbst wenn sie die klanglich nicht auffälligen Dinge wie Relationen, Wertigkeiten von Absenzen, Syntagmatisches und Spielregeln (oder Verstöße gegen sie) ebenfalls durchaus zu den Materialien zählt. Die Haut (der Laut) ist mir dabei näher als das Hemd (die Letter).³¹⁹

Er bezeichnet die lautliche Ebene als Haut, die ihm mehr liege, als die Buchstabenebene. Klaus Ramm sieht in Pastiors Sprachauffassung die Lust an der Arbeit am lautlichen Sprachleib, für ihn sei das „grafische System der Sprache zu spröde“³²⁰.

Zur Erläuterung nun einer der populärsten³²¹ Texte Pastiors:

Testament – auf jeden Fall

Jalousien aufgemacht, Jalousien zugemacht.
Jaluzien aufgerauft, Zuluzien raufgezut.
Luluzien zugemault, Zulustoßen zugemault.

Maulusinen angenehm, Aulusinen zugenehm.
Zufaliden aftamat, Infaliden aftamat. A-
fluminion zugesaut, Alufloorion zugebart.

Marmelodien zusalat, Marmeloiden busalat.
Aufgemalt o aufgemalt, zuggedaut o zuge-
duzt. Duzentrum o Lepenslau, Hufenbruzen

Openbrekt. Primolimes Heiferzocht, Bene-
lialia Zuverzum. Ma mu, Amarilles off off.
Bulamanium Absalom, Albumenium Zusalon.

Nostradamul Hanomag, Lanatolior Gartem-
slauch. Futusilior Abfallgeist, Mutuna-
lia Pirrenholst. Zephaluden Enziaul, Ze-

phaleden Ychtiol. Nebelnieren Löwentran,
V-Scharnieren Besenraum. Ebeltüren C-Streu-
sals, Aventuiren Abstrahldom. Stalagmisa

Oberom, Virostrato Luftballon. Jalopeten
angemacht, Sulalaika Kukumatz. Mulu aufu,
mulu zuzu, zuzu muz. Monte Ma o Monte Zu.³²²

³¹⁹ Lentz: Lautpoesie/ -musik nach 1945, S. 1089.

³²⁰ Ramm: Zehrt das Ohr vom Ohr das zehrt, S. 78.

³²¹ Anmerkung: Pastior erklärt: „Seit mich beim 3. Erlanger Poetenfest im Sommer 1982 die erste Strophe von »Testament – auf jeden Fall«, auf ein weißes Laken gemalt zwischen den Bäumen des Burgberggrabens zur Lektüre aufforderte, und ich »Jalousien aufgemacht, Jalousien zugemacht usw.« zum ersten Mal auch öffentlich laut vorlas (und merkte, dass das ja ging und Rhythmus hatte) ist das Jalousiengedicht so was wie ein ohrwurmartiges Marken- und wohl auch Reduktionszeichen für mich geworden, das ich mir, selbst wenn alles in ihm jedes Mal auf eine andere Weise stimmt, halt gefallen lassen muss.“

Pastior: Nachbemerkung des Autors, WA 3, S.335-338, hier S. 337.

³²² Pastior: Wechselbalg, WA 3, S. 184.

Der Text besteht überwiegend aus Neologismen, die sich am rhythmischen Gleichklang mit der Wortfolge der ersten Zeile orientieren. In der ersten Strophe ist noch ein Anklang an die Wörter „Jalousien aufgemacht, Jalousien zugemacht“ zu erkennen³²³, dieser wird immer abstrakter und ist zum Schluss gar nicht mehr gegeben. In diesem Effekt liegt möglicherweise die humoristische Wirkung des Textes.

Die Wörter haben außerdem lautliche Ähnlichkeiten mit lexikalisch korrekten Wörter. Die Assoziation zu anderen Begriffen kann nicht restlos geklärt oder bewiesen werden, sie liegt aber in einigen Fällen nah: Etwa „Infaliden“ und Invalide, „aftamat“ für „aftermath“ (Englisch für Nachwirkung, Folgezeit), „Marmelodien“ als Symbiose der Wörter Marmelade und Melodie, „zageduzt“ erinnert an das Verb „duzen“, „Heiferzocht“ und Eifersucht, „Amarilles“ und amarillo (Spanisch für gelb), „Nostradamul“ für Nostradamus, „Gartenslauch“ für Gartenschlauch, „Monte Ma o Monte Zu“ für Montezuma.

Zusätzlich korrespondieren die Hauptwörter jedes Satzes miteinander (etwa in Form gleicher Endungen). Ab der zweiten Strophe stimmt das rhythmische Ende einer Phrase nicht mehr mit dem Ende der Zeile überein.

Auf rein schriftlicher Ebene können also viele Aspekte des Textes analytisch erfasst werden. Jedoch wird erst im Vortrag Pastiors die Rhythmik des Textes deutlich und der Wortwitz hörbar. Denn Pastior betont die Wörter, die beim alleinigen Lesen in ihrer Fremdartigkeit schwer erfassbar sind, so, dass sich rhythmische Schwerpunkte ausmachen lassen.

Er ahmt etwa die Bewegung des Auf- und Zumachens von Jalousien stimmlich nach: Tonal hebt er die Stimme bis zur Mitte des Satzes an und senkt sie bis zum Ende des Satzes. Dieses Schema wird jedes Mal wiederholt. An zwei Stellen aber integriert Pastior rhythmische Brüche: In der dritten („Ma mu, Amarilles off off.“) und in der letzten Strophe („Mulu aufu, mulu zuzu, zuzu muz.“).

Zudem baut er mithilfe seiner Betonung der Silben und Wörter Spannung auf, die beim Lesen des Textes nicht gegeben ist. Der Gestus verändert sich analog zum Tempo des Vorlesens: Die erste Strophe wird noch langsam und freundlich gesprochen, das Tempo steigert sich bis zur vierten Strophe immer mehr, der Ton wird zunehmend aggressiver und unruhig. In den letzten zwei Strophen geht Pastior wieder zu einer langsameren Sprechweise über, der abschließende Satz wird wieder im selben Tonfall wie der Beginn vorgetragen.

³²³ Anmerkung: Pastior merkt an, die erste Zeile des Textes stellt zugleich sein erstes Gedicht dar, das er sich bereits als Kind selbst aufsagte. „Es veranschaulichte den siebenbürgischen Sommernachmittag eines Kindes in Hinblick auf die Nichtverlässlichkeit von geschlossenen Räumen.“ Pastior: Jalousien aufgemacht, S. 215.

Auf dem Schallplatten-Mitschnitt aus der Fernsehsendung LYRICS sind auch die Reaktionen des Publikums aufgezeichnet: Es reagiert durchwegs heiter und ist besonders im Mittelteil, Rund um das Wort „Gartenslauch“ äußerst belustigt, was sich möglicherweise auch auf den Eifer Pastiors auswirkt – er verliert sich in ebendieser Zeile und hält, wenn man genau hinhört, kurz inne.

Die Musikalität der Texte wird durch die spezielle Betonung Pastiors evoziert, ist aber, wie auch in TESTAMENT – AUF JEDEN FALL deutlich wird, maßgeblich durch den Klang der Worte selbst bestimmt. Pastior findet insbesondere diese Dimension reizvoll:

Und die Musik des Textes ist eben nicht nur die physikalische Frequenz der Vokaltöne und Mitlautgeräusche oder rhythmische Kaskade im Silbenfall – Sprachmusik kommt ja, und das ist ihre Stärke, vor allem aus dem Beziehungsgeflecht der Sprache selber, den Tentakeln der Grammatik, der Syntaxerfüllung (oder Nichterfüllung), der assoziativen Weiterführung (oder Streuung, oder Blockade), den logisch-alogischen Interferenzen – ein ganzes Gewimmel von Vorgängen und Nachdenklichkeiten, die „hinter“ der Akustik stattfinden, auch wenn sie über die akustisch vernehmbaren Sätze ablaufen.³²⁴

Der Umgang mit so abstrakten Texten wird dadurch erleichtert und gewinnt eine neue Sinnenebene hinzu.

³²⁴ Sienerth, Pastior: Interview, S. 216.

5.3.1 Musikalität und Bedeutungserweiterung

Die im ersten Beispiel noch etwas vage zu bestimmende Erweiterung des schriftlichen Textes durch das Vorlesen Pastiors wird in einigen Texten aus dem Band GIMPELSCHNEISE IN DIE WINTERREISE-TEXTE VON WILHELM MÜLLER deutlicher. So trägt Pastior einige Texte melodisch vor. Im Text SIE IST DEN LEIERMANN übernimmt Pastior die Rhythmik und Melodie des Originals DER LEIERMANN, die Metrik des Gedichtes fordert eine melodische Interpretation geradezu heraus („wenn es sie nicht gäbe/ wo es sie nicht gibt/ weil sie es nicht gäbe/ wenn es sie nicht gibt [...]“³²⁵), und auch die Texte AM BUSENTOR³²⁶ und TEILVERBAND IST WIRTSHAUS³²⁷ singt Pastior beinahe.

Musik stellt in der GIMPELSCHNEISE grundsätzlich das zentrale Motiv dar – schließlich abstrahiert Pastior in diesen Gedichten die Texte von Wilhelm Müllers Gedichtzyklus WINTERREISE, der 1827 von Franz Schubert vertont wurde. Pastior übernimmt also die Melodien der Originale, thematisiert aber auch im Text den Bezug zur Musik:

fünf vor sieben

einszwei dreivier einszwei dreivier
einszwei dreivier einszwei drei
zweimal so und zweimal anders
sind sie einszweidrei vorbei

zweitens so und erstens anders
hebt einszwei zu sinken an
senkt dreivier einszwei zur dritten
denken vierdreizwei eins wie

einszweidrei und viermal drittens
halb einszwei und halb dreivier
so und sozusagen wieder
zieht einem dreizwei einsvier³²⁸

Pastior liest den Text³²⁹ im 4/4 Takt, der durch die Metrik vorgegeben ist. Die Zeilen werden zunehmend entgegen des Rhythmus der ersten Strophe vorgetragen. Bevor er zu lesen beginnt, erklärt Pastior noch: „Letzte Hoffnung. Fünf vor Sieben. Wenn alles gesagt ist, reduziert auch sie sich bloß auf den Rhythmus.“³³⁰ Die kryptische Anleitung mag sich auf die Sprache

³²⁵ Pastior, Müller: Gimpelschneise, S. 24.

³²⁶ Ebd. S. 22.

³²⁷ Ebd. S. 21.

³²⁸ Ebd. S. 16.

³²⁹ Anmerkung: Der Text basiert auf dem Text „Letzte Hoffnung“ von Wilhelm Müller.

³³⁰ Pastior, Müller: Gimpelschneise, CD, track 16.

beziehen, die hier stellenweise auf ihren Rhythmus reduziert wird. Pastior lenkt durch seine eigenwillige rhythmische Phrasierung beim Lesen alle Aufmerksamkeit auf die Musikalität des Textes, weniger auf Inhalte. Der Rhythmus findet sogar Eingang in die Sprache, da die Silbenzahlen versprachlicht angegeben sind („einszwei dreivier“).

Am Ende des folgenden Textes werden im klanglichen Bereich Bedeutungen gewonnen, die die Möglichkeiten der Sprechsprache andeuten:

fornace, fornaio

- a) [...]
- b) [...]
- c) es kanes soles dafes
es muses dafes sol
fes estas selor-desüm
fü simswas alüm-sör

usw.³³¹

Die Wörter dieses Textendes muten auf den ersten Blick wie Nonsens an, stellen sich dann aber als lexikalisch korrekte Wörter heraus, die sich hinter anders gebildeten Worteinheiten verbergen. Pastior fügt nach dem Lesen des Textes den Kommentar „Hilfszeitwörter etcetera“³³² an, um auf die richtige Les- oder Hörart dieser Passage hinzuweisen. Indem er die Hilfszeitwörter können, sollen, dürfen, müssen, mit dem darauf folgenden „es“ zusammenschmelzen lässt, verweist er auf die Sprechsprache, in der die Trennung von Wörtern aufgehoben, bzw. nicht so klar ersichtlich ist, wie in der Schriftsprache. Zusätzlich ist die Schreibweise der Hilfszeitwörter orthographisch inkorrekt und entspricht deren Aussprache.

Danach abstrahiert Pastior diese Wörter erneut, indem er sie mit einer anderen Sprache korrespondieren lässt (die mir persönlich nicht zugänglich ist), wie seine Erklärung zu dem Text andeutet: „Schließlich, bloß angestochen, ein möglicher Schmelzfluß durch Hilfszeitwörter unter Beigabe von polyglotter Gimpelei.“³³³

Die Texte der GIMPELSCHNEISE sind – neben dem wichtigen Faktor der Musikalität, oder Vortragbarkeit – von vielen anderen Regeln bestimmt: Pastior »übersetzt« die Texte Wilhelm Müllers in seine eigene Sprache, oder in seine Sprachsysteme und tut dies mithilfe

³³¹ Pastior: Gimpelschneise, S. 3.

³³² Pastior: Gimpelschneise, CD, track 3.

³³³ Pastior: Gimpelschneise, S. e.

verschiedenster contraintes, die von Text zu Text wechseln. Daher ist in der GIMPELSCHNEISE eine Überlappung des physischen, mit dem Textkörper zu erkennen.

Das Wirken der contraintes und die stimmliche Interpretation Pastiors erweitern den schriftlichen Text um neue Bezugspunkte. Indem der Text aufgrund der angewandten Regeln auf sich selbst verweist, bildet der Textkörper einen Referenzpunkt. Eine zusätzliche Referenz bietet Pastior durch seinen Vortrag an.

Nimmt man noch die semantische Ebene, auf der die LeserInnen beim individuellen Lesen persönliche Assoziationen entwickeln, hinzu, erhält der Text mindestens drei Ebenen, die zum Verstehen beitragen. Obwohl sich die Frage nach dem Sinn in Pastiors abstrakten Texten so oft stellt, sind bei genauerer Betrachtung also viele Bezugspunkte da, an denen eine Orientierung möglich ist.

In O DU ROHER IASMIN nähert sich Pastior Baudelaires Gedicht HARMONIE DU SOIR auf verschiedene verfahrenstechnische Arten. Auch hier spielt die Lautlichkeit (neben den zahlreichen contraintes) eine wichtige Rolle.

Pastior nimmt beispielsweise eine Oberflächenübersetzung des Textes vor. Um diese anschaulich zu machen, zitiere ich jeweils den Beginn der beiden Texte:

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'en encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
Valse mélancolique et langoureux vertige !³³⁴

karbon knie sud ovar

wo saß sie wenn ihr gang & viehbrands ur attische
schlackenflöhe aus poren des einsickernden zensors
(lektion eins) barfuß turnten – dann lehrt uns sogar
das falsche mehl kolchis auf langohr musverzicht und³³⁵

So unklar die Gemeinsamkeiten der Texte auf schriftlicher und semantischer Ebene sind, so eindeutig werden sie, sobald die Lautebene bedacht wird. Pastior übersetzt die französischen Wörter in deutsche Wörter, die ähnlich klingen. Er nimmt sich stellenweise die Freiheit, einige Buchstaben hinzuzufügen, wenn dadurch ein semantisch sinnvolles Wort auf Deutsch

³³⁴ Pastior: o du roher iasmin, S. 16.

³³⁵ Ebd. S. 23.

zu erreichen ist (etwa „karbon knie“ für Französisch „Harmonie“). Auf diese Weise entstehen auch Neologismen, wie etwa wenn aus „Chaque fleur“ „schlackenflöhe“ werden. Pastior kommentiert den Text mit den Worten „und wieder oberflächlich am Lautleib entlang“³³⁶ und bestätigt damit Prammers Begriff von Übersetzung, der ebenfalls von der Körper-Metapher geprägt ist:

Die sattsam bekannte Tatsache, dass bei Übersetzungen von Dichtung auch und vor allem die Körperlichkeit von Sprache eine Rolle spielt, legitimiert vielleicht grundsätzlich ein Verfahren, das sich hemmungslos einlässt auf den phonologischen Strom der Ausgangssprache.³³⁷

Im Text LES EMPTY TEMPS³³⁸ geht Pastior umgekehrt vor. Der Text orientiert sich an der Zeile „Voici venir les temps“ des Originals, Pastior folgt in seiner Aussprache der deutschen Artikulation. Das heißt, er spricht etwa das „c“ in „voici“ als [k] aus, wo im Französischen ein [s] gesprochen wird. Daher rührt auch das im Text vorkommende „woikiki!“³³⁹.

Im Titel der Sestine HAR MO NI DÜ SO AR³⁴⁰ verschriftlicht er wiederum die korrekte französische Aussprache von „Harmonie du soir“ nach den Regeln der deutschen Orthographie.

Anhand dieser Beispiele wird klar, dass Pastior das Spiel mit der Lautlichkeit in alle erdenklichen Richtungen erprobt. So entstehen Übersetzungen, die mit dem tatsächlichen Inhalt des Originaltextes nichts mehr zu tun haben. Thomas Strässle betont, dass sich diese Übertragung nicht, wie in den Anagrammen (die der Band ebenso enthält) an den Buchstaben orientiert, sondern

am Klangverlauf, also in mehrfacher Hinsicht an der Intonation des französischen Textes, wie sie im Akt des Übersetzens überhaupt erst intoniert wird [...] und sie als solche ins Deutsche zu ›übertragen‹, wo sie sich remorphologisiert und mithin resemantisiert.³⁴¹

Obwohl die meisten DichterInnen ihre Texte auch in Form von Lesungen präsentieren, sticht Pastiors »Vortragspraxis« hervor, da sie nicht nur zur Repräsentation seiner Werke geschieht. Vielmehr macht die stimmliche Interpretation eine wichtige Komponente seines Werkes aus.

³³⁶ Pastior: o du roher iasmin, CD, track 6.

³³⁷ Prammer: Übersetzen Überschreiben Einverleiben, S. 132.

³³⁸ Pastior: o du roher iasmin, S. 38.

³³⁹ Ebd. S. 38.

³⁴⁰ Ebd. S. 52-53.

³⁴¹ Strässle, Thomas: Werkstatt für potenzielle Übersetzung. Pastior intoniert Baudelaire. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 87.

Davon zeugen die vielen Aufnahmen seiner Lesungen und die starke Betonung des Akustischen in den Texten. Pastior betont, dass der Vortrag überdies tatsächlich an seine Person gebunden ist. Tonbandaufnahmen hätten eine ganz andere Qualität, die ihn nicht interessiere, da es ihm um den „Moment der stimmlichen Umsetzung vor Publikum“³⁴² gehe. So gebe es Texte, die er jedes Mal anders vortrage, ohne sich die jeweilige Lesart zu merken. Auf diese Weise erfahre der festgelegte Text immer wieder eine Erweiterung.³⁴³

Indem die Texte den Umweg vom Papier über Pastiors physischen Körper machen, geschieht eine Transformation der Worte, die in Bedeutungserweiterungen mündet. Die gesprochene Sprache hat schließlich andere Möglichkeiten, als das geschriebene Wort.

³⁴² Lentz: Lautpoesie/ -musik nach 1945, S. 1094.

³⁴³ Vgl. Ebd. S. 1093-1095.

6. Resümee

Pastiors Texte werden im Laufe seines Werkes immer abstrakter. Das frühe Schreiben ist von sprachspielerischen Elementen, poetologischen Gedichten und dem Erfinden eines eigenen Idioms geprägt. Mit der wachsenden Popularität des Dichters entstanden Arbeiten über Poetik und Kooperationen mit anderen DichterInnen. Das späte Werk zeichnet sich durch die oulipotische Schreibweise aus, deren Konzepte in den Vordergrund rücken.

Mit dem Begriff des Körpers können verschiedene Bereiche von Pastiors Werk erfasst werden. Indem dieser Aspekt zum Ausgangspunkt der Lektüre gewählt wird, werden poetologische Herangehensweisen ergründet und Analysen vorgenommen.

Die dargestellte Entwicklung der Schreibweisen korrespondiert mit der Präsenz des Körpers im Werk Pastiors. Es wurde anschaulich gemacht, dass der Körper in den frühen Gedichten, insbesondere in FLEISCHESLUST, inhaltlich eine wichtige Rolle spielt. Die Texte besitzen eine narrative Ebene, auf der körperliche Bedürfnisse explizit oder indirekt artikuliert werden. Der Körper tritt im Widerspiel von Hunger, Erotik und der Idee von Literatur als Lebensmittel in Erscheinung.

Im späten Werk eignet der metaphorische Begriff des Textkörpers zur Annäherung an die oulipotischen Texte. „Die Sprache als Leib“³⁴⁴, an dem gearbeitet werden kann, erweist sich als ergiebig um die Potentialität von Sprache auszuschöpfen. Am Beispiel der Palindrome, Anagramme und Gewichteten Gedichte wird die Materialität von Sprache spürbar. Die Referenz auf den Textkörper bedeutet gleichermaßen eine Einschränkung und Erweiterung der dichterischen Freiheit. Das Befragen des Textkörpers ist essentiell für das Verständnis dieser Texte.

In allen Phasen seines Schreibens bildete der Vortrag, neben den schriftlichen Veröffentlichungen, eine wichtige Konstante in Pastiors Schaffen. In zahlreichen Lesungen und Audioaufnahmen demonstriert Pastior, unter Einsatz seines physischen Körpers, wie Texte durch das laute Lesen erweitert und modifiziert werden. Die auditive Ebene ist besonders für die Texte aus O DU ROHER IASMIN und GIMPELSCHNEISE grundlegend. Pastiors Adaptionen der Texte Baudelaires und Wilhelm Müllers orientieren sich an der Lautlichkeit

³⁴⁴ Harig, Pastior: Ludwig Harig im Gespräch mit Oskar Pastior, WA 3, S. 251.

der Originale. So wird der Sprachklang des Französischen in Pastiors deutscher Übersetzung des Gedichtes HARMONIE DU SOIR integriert. In der Gimpelschneise integriert Pastior sowohl den Text von Müller, als auch die Vertonung Franz Schuberts in seine Übertragungen.

Im Kontext von Pastiors Werk umfasst der Begriff »Körper« also drei unterschiedliche Dimensionen. Auf schriftlicher Ebene bezeichnet der (äußere) Textkörper die Gestalt und Regeln des Textes, im Bereich des Akustischen wird der physische Körper zum Medium des Textes. Dem Textkörper ist zudem die inhaltliche Erwähnung konkreter Körperteile oder körperlicher Bedürfnisse eigen.

Im Vergleich zwischen Herta Müllers Roman ATEMSCHAUKELE und Pastiors Text GESCHICHTE, POESIE wurde Pastiors Sprachauffassung problematisiert. Die Abkehr vom normativen Sprechen ist in diesem Zusammenhang lebensnotwendig und unterstreicht Pastiors Misstrauen gegenüber einem Sprachverständnis, das auf dem Prinzip der Mimesis aufbaut. Indem er Sprache als losgelöst von einem Referenzpunkt in der außersprachlichen Wirklichkeit versteht, verschafft er sich Freiheit im Ausdruck. Diese Sprachauffassung ist auch den Figuren in ATEMSCHAUKELE eigen.

Erst eine experimentelle Sprache kann das Überleben des Körpers sichern. Sie schafft einen autonomen Raum, der nicht dem Regelwerk der normierten Grammatik entspricht.

Pastior verwehrt sich einem konventionellen Sprachgebrauch. Seine experimentelle Sprech- und Schreibweise ist von der Präsenz des Körpers geprägt. Der physische Körper sowie der metaphorische Textkörper ermöglichen andere, neue Ausdrucksformen. Eine Sprache, die den Körper nicht mit einbindet, gereicht dem Autor zum Ausdruck nicht.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Pastior, Oskar: »...sage, du habest es rauschen gehört«. Werkausgabe Bd 1. Hg. v. Ernest Wichner. München, Wien: Hanser 2006 (Edition Akzente).

Pastior, Oskar: »Jetzt kann man schreiben was man will«. Werkausgabe Bd 2. Hg. v. Ernest Wichner. München, Wien: Hanser 2003 (Edition Akzente).

Pastior, Oskar: »Minze Minze flaumiran Schpektrum«. Werkausgabe Bd 3. Hg. v. Ernest Wichner. München, Wien: Hanser 2004 (Edition Akzente).

Pastior, Oskar: »...was in der Mitte zu wachsen anfängt«. Werkausgabe Bd 4. Hg. v. Ernest Wichner. München: Hanser 2008 (Edition Akzente).

Pastior, Oskar; Petrarca Francesco: 33 Gedichte. München: Hanser 1983.

Pastior, Oskar: Anagrammgedichte. München: Renner 1985.

Pastior, Oskar: An die neue Aubergine. Zeichen und Plunder. Mit 45 Zeichnungen des Autors und einer Photographie. Berlin: Rainer 1976.

Pastior, Oskar: Fleischeslust. Lichtenberg: Klaus Ramm 1976.

Pastior, Oskar: Fludribusch im Pflanzenheim. Illustrationen von Roswith Capesius. Bukarest: Jugendverlag 1960.

Pastior, Oskar: Gedichte. Bukarest: Jugendverlag 1966.

Pastior, Oskar: Gedichtgedichte. Darmstadt: Luchterhand 1973.

Pastior, Oskar: Gewichtete Gedichte. Chronologie der Materialien. Mit Beiträgen von Ralph Kaufmann und Oswald Egger. Hg. v. Oswald Egger. Wien, Hombroich: Das böhmische Dorf 2006 (-broich).

Pastior, Oskar; Müller, Wilhelm: Gimpelschneise in die Winterreise-Texte von Wilhelm Müller. Mit CD. Weil am Rhein: Engeler 1997.

Pastior, Oskar: Höricht. Sechzig Übertragungen aus einem Frequenzbereich. Lichtenberg: Klaus Ramm 1975.

Pastior, Oskar: Ingwer und Jedoch. Texte aus diversem Anlass. Göttingen: Herodot 1985 (Sudelblätter 3).

Pastior, Oskar: Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch. Hg. v. Klaus Ramm. München, Wien: Hanser 1987.

Pastior, Oskar: Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten. München, Wien: Hanser 1994.

- Pastior, Oskar: Kopfnuß Januskopf. Gedichte in Palindromen. München, Wien: Hanser 1990 (Edition Akzente).
- Pastior, Oskar: Der krimgotische Fächer. Lieder und Balladen. Mit 15 Bildtafeln des Autors. Erlangen: Renner 1978.
- Pastior, Oskar: Lange Weile – kurzer Punkt / Eigenzeit Sprache. In: Von Rhythmen und Eigenzeiten. Perspektiven einer Ökologie der Zeit. Hg. v. Martin Held und Karlheinz Geißler. Stuttgart: Hirzel 1995, S. 67-79.
- Pastior, Oskar: Mein Chlebnikov. Mit CD. Basel: Engeler 2003.
- Pastior, Oskar: „mein untaugliches pfauen“. In: Mein heimliches Auge. Das Jahrbuch der Erotik 10. Konkursbuch. Tübingen: Claudia Gehrke 1995, S. 62.
- Pastior, Oskar: Modeheft des Oskar Pastior. I.A. Klasse, Schuljahr 1934/ 1935. Faksimiledruck von Kinderzeichnungen. München: Renner 1987.
- Pastior, Oskar: o du roher iasmin. 43 Intonationen zu „Harmonie du soir“ von Charles Baudelaire. Mit CD. Basel, Weil am Rhein: Urs Engeler 2002.
- Pastior, Oskar: Offne Worte. Gedichte. Bukarest: Literaturverlag 1964.
- Pastior, Oskar: Oskar Pastior entdeckt Gellu Naum. Hamburg, Wien: Europa 2001.
- Pastior, Oskar: Ralph in Bukarest. Bukarest: Jugendverlag 1964.
- Pastior, Oskar; Stein, Gertrude: Reread another. A Play/ Nochmal den Text ein anderer. Mit CD. Basel: Engeler 2004.
- Pastior, Oskar: Römischer Zeichenblock. 125 Zeichnungen. Berlin: Rainer 1986.
- Pastior, Oskar: Eine Scheibe Dingsbums. Ausgewählt unter Mitwirkung von Benjamin und Ernest Wichner. Ravensburg: Maier 1990 (Ravensburger Taschenbuch 1744).
- Pastior, Oskar: sonetburger. Mit 3×14 Zeichnungen des Autors. Berlin: Rainer 1983.
- Pastior, Oskar: Speckturn. 12×5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire. Aus dem Nachlass hg. v. Klaus Ramm. Basel, Weil am Rhein: Engeler 2007 (Sammlung Urs Engeler Editor, Bd 57).
- Pastior, Oskar: Spielregel, Wildwuchs, Translation/ Règle du jeu, Ulcérations, Translation. Traduit par Jürgen Ritte. Paris : Oulipo 1995 (La Bibliothèque Oulipienne numéro 73).
- Pastior, Oskar: Ein Tangopoem und andere Texte. Berlin: Literarisches Colloquium/ Berliner Künstlerprogramm des DAAD 1978 (LCB-Editionen 50).
- Pastior, Oskar; Kusters, Weil; George, Stefan: Der Tanz der Schere. Amsterdam: De Lange Afstand 1984.

Pastior, Oskar: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt: Suhrkamp 1994 (edition suhrkamp 1922).

Pastior, Oskar; Artmann, Hans Carl; Ooka, Makoto; Tanikaa, Shuntaro: Vier Scharniere mit Zunge. Renshi-Kettendichtung. München: Renner 1989.

Pastior, Oskar: Vier Schriftbewegungen. In: Materialität und Medialität von Schrift. Hg. v. erika Greber, Konrad Ehlich, Jan-Dirk Müller. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Schrift und Bild in Bewegung, Bd 1), S. 191-200.

Pastior, Oskar: Villanella & Pantum. München, Wien: Hanser 2000 (Edition Akzente).

Pastior, Oskar: Vokalisieren und Gimpelstifte. München, Wien: Hanser 1992 (Edition Akzente).

Pastior, Oskar: Vom Umgang mit Texten. In: manuskripte. Nr. 128 (1995), S. 20-47.

Pastior, Oskar: Wechselbalg. Gedichte 1977-1980. Spenge: Klaus Ramm 1980.

Pastior, Oskar; Kusters, Wiel: Zonder weerga/ Seinesgleichen. Utrecht: Athabasca 1986.

Müller, Herta: Atemschaukel. München: Hanser 2009.

Sekundärliteratur

Boehncke, Heiner; Kuhne, Bernd: Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur. Bremen: manholt 1993.

Block, Friedrich: Oskar Pastior. In: Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Ursula Heukenkamp, Peter Geist. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 451-459.

Block, Friedrich: Textgenese als Vivisektion. Oskar Pastiors poetologische Schriften. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 94-101.

Combrink, Thomas:

<http://titelmagazin.com/artikel/6/1692/oskar-pastior-minze-minze-flaumiran-schpektrum.html>
(Zugriff: 1.12.12)

Cotten, Ann: Zum Stillschweigen, Brüllen und Formulieren, mit einer Bemerkung über die Möbiusschleife. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 59-64.

Cramer, Florian: http://www.p0es1s.net/en/projects/ulrike_gabriel_oskar_pastior.html
(Zugriff: 1.12.12)

Czernin, Franz: Die Regel, das Spiel und das Andere. Zum Werk Oskar Pastiors.
<http://ezines.onb.ac.at:8080/ejournal/pub/ejour-98/litprim/czernin/pastior.html>
(Zugriff: 3.1.13)

Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: Facultas 2004 (UTB basics Bd 2541).

Gabanyi, Anneli: Partei und Literatur in Rumänien seit 1945. München: R. Oldenburg Verlag 1975 (Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas, Bd 9).

Gilbert, Annette: „Ich lobe mir das Gemenge“. Polyglotte Auf- und Ausbrüche in Oskar Pastiors Dichtung. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 72-82.

Graf, Hansjörg; Wichner, Ernest: Oskar Pastior. In: Lexikon der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945. Begr. v. Hermann Kunisch, fortgef. v. Herbert Wiesner, Sibylle Cramer, Dietz-Rüdiger Moser, neu hg. v. Thomas Kraft. München: Nymphenburger 2003 (Bd 2 K-Z), S. 960-963.

Greber, Erika: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002 (Pictura et poesis, Bd 9).

Greber, Erika: Wendebuchstaben, Wendebilder: Palindromie der Jahrtausendwende. In: Materialität und Medialität von Schrift. Hg. v. Erika Greber, Konrad Ehlich, Jan-Dirk Müller. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Schrift und Bild in Bewegung, Bd 1), S. 131-149.

Hartung, Harald: Oskar Pastior. Das Rauschen der Sprache im Exil. In: Hartung, Harald: Masken und Stimmen. Figuren der modernen Lyrik. München, Wien: Hanser 1996, S. 222-233.

Jandl, Ernst: Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 1999 (Poetische Werke Bd 11).

Koepp, Jürgen: Die Wörter und das Lesen – Zur Hermeneutik Oskar Pastiors: Über die Konstruktion von Sinn und Bedeutung in Poetik und Hermeneutik. Bielefeld: Aisthesis 1990.

Konradt, Edith; Pastior, Oskar: Aus dem Gespräch mit Oskar Pastior. In: Oskar Pastior – Deutsche Autoren aus dem östlichen Europa. Tonkassette mit Begleitheft. Hg. v. Stiftung Gerhard Hauptmann-Haus. Deutsch-osteuropäisches Forum. Köln: Verlag für Wissenschaft und Politik 1993 (Aus dem Begleitheft), S. 16-31.

Konradt, Edith: Der Quantensprung der deutschen Poesie. Oskar Pastior in memoriam. In: Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas. Nr. 55 Heft 4 (2006), S. 35-42.

Korte, Hermann: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004

Kühn, Renate: „ein Problem mit Hörnern“. In: Kühn, Renate: Der poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik. Bielefeld: Aisthesis 1997, S. 19-37.

Kühn, Renate: Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm. Bielefeld: Aisthesis 1994 (Aisthesis Essay Bd 4).

Lajarrige, Jacques : À propos de quelques potentialités oulipobiographiques de l'écriture de l'Histoire chez Oskar Pastior. In : Etudes Germaniques. Chemins de la poésie allemande de F. Hölderlin à V. Braun. Nr. 2 (2011), S. 491-512.

Lajarrige, Jacques: Oulipotische Schreibregel als Kontinuitätsfaktor in der Lyrik Oskar Pastiors. In: Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in

der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Hg. v. Jacques Lajarrige. Innsbruck, Wien, München: Studien-Verlag 2000 (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd 10), S. 285-307.

Lajarrige, Jacques: Die Poesie und Poetik Oskar Pastiors: ein oulipotisches Schreiben? In: Akzente. Nr. 5 (1997), S. 477-485.

Lentz, Michael: Lautpoesie/ -musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme. Bd 2. Wien: edition selene 2000.

Lentz, Michael: Pastiorphonie. In: Michael Lentz: Textleben. Über Literatur, woraus sie gemacht ist, was ihr vorausgeht und was aus ihr folgt. Hg. v. Hubert Winkels. Frankfurt: S. Fischer 2011, S. 232-250.

Markel, Michael: „Anziklopedia Transsylvanica“: Transsilvanismen in den Texten Oskar Pastiors. In: Akzente. Nr. 5 (1997), S. 446-476.

Markel, Michael: Oskar Pastior. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Aufl. Hg. v. Wilhelm Kuhlmann. Berlin, New York: de Gruyter 2010 (Bd 9 Os-Roq), S. 103-108.

Marquard, Axel: Eintrag „Pastior, Oskar“ in Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, <http://www.munzinger.de/document/16000000431> (abgerufen von Universität Wien Bibliotheks- und Archivwesen am 20.9.2012.)

Mathews, Harry: Oskar oulipotisch. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 47-49.

Maurach, Martin: Von Schlaufen und Tischbeinen. Pastiors Texte als ‚visuelle Poesie‘ (Einführung zur Lesung von Oskar Pastior auf der Tagung „Materialität der Schrift“). In: Materialität und Medialität von Schrift. Hg. v. Erika Greber, Konrad Ehlich, Jan-Dirk Müller. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Schrift und Bild in Bewegung, Bd 1), S. 183-189.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie. München: Wilhelm Fink 2012.

Müller, Herta: Ist aber jemand abhanden gekommen, ragt aber ein Hündchen aus dem Schaum: Die ungewohnte Gewöhnlichkeit bei Oskar Pastior. Wespennest. Nr. 110 (1998), S. 82.

Ogden, Charles; Richards, Ivor: Die Bedeutung der Bedeutung (The Meaning of Meaning). Eine Untersuchung über den Einfluß der Sprache auf das Denken und über die Wissenschaft des Symbolismus. Hg. v. Jürgen Habermas, Dieter Henrich, Jacob Taubes. Frankfurt: Suhrkamp 1974.

Petersen, Jürgen: Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin: Erich Schmidt 2006.

Poier-Bernhard, Astrid: „Babylonische Kombination“ als literarisches Verfahren. „o du roher iasmin“ von Oskar Pastior und „Raphèl“ von Bernardo Schiavetta im Kontext oulipotischer Poetologie. In: Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und

Postmoderne. Hg. v. Reinhard Kacianka, Peter Zima. Tübingen, Basel: A. Francke 2004, S. 195-211.

Prammer, Theresia: Übersetzen Überschreiben Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede. Wien: Klever 2009 (Essay).

Predoiu, Graziella: Oskar Pastior oder die „Lust am artistischen Versteckspiel mit Sprache“. Anmerkungen zur Poetologie. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik Bd 5. Hg. v. Roxana Nubert. Temeswar: Mirton 2006, S. 169-183.

Predoiu, Graziella: Rebellion gegen Regeln: Ernst Jandl und Oskar Pastior. In: Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler. Hg. V. Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu. Wien: Praesens 2009, S. 395-408.

Predoiu, Graziella: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors. Frankfurt, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2004.

Ramm, Klaus: Zehrt das Ohr vom Ohr das zehrt. Ein Radioessay über die verschlungene Akustik in der Poesie Oskar Pastiors. In: Jörg Drews: Vergangene Gegenwart – gegenwärtige Vergangenheit: Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994. Bielefeld: Aisthesis 1994 (Bielefelder Schriften zur Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd 4), S. 73-96.

Schleypen, Uwe: Auf Sand gebaut. Die Fundierung von Literatur und Mathematik aus oulipotischer Sicht. In: Körper und Schrift. Beiträge zum 16. Nachwuchskolloquium der Romanistik. Hg. v. Claudia Gronemann, Christiane Maaß u.a. Bonn: Romanistischer Verlag 2001 (Forum junge Romanistik Bd 7), S. 380-392.

Schmatz, Ferdinand: Sprache gebeutelt, Wissenschaft verbeult, Rede geheult. Zur Poetik Oskar Pastiors. In: Ferdinand Schmatz: Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung. Wien: Sonderzahl 1998, S. 153-166.

Schmidt, Siegfried (Hg.): text, bedeutung, ästhetik. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1970 (Grundfragen der Literaturwissenschaft 1).

Segebrecht, Wulf: Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 230 (4.10.2006), S. L20.

Siennerth, Stefan; Pastior, Oskar: Interview. „Meine Bockigkeit, mich skrupulös als Sprache zu verhalten“. In: Siennerth, Stefan: „Daß ich in diesen Raum hineingeboren wurde...“. Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997 (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks: Reihe A, Kultur und Dichtung, Bd 53), S. 199-216.

Strässle, Thomas: Werkstatt für potenzielle Übersetzung. Pastior intoniert Baudelaire. In: Text und Kritik. Oskar Pastior. Nr. 186 (2010), S. 83-101.

Tewes, Burkhard: Namenaufgeben. Das Wort in zeitgenössischer Lyrik am Beispiel von Texten Oskar Pastiors. Essen: Die blaue Eule 1994 (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule, Bd 12).

Ulrich, Ernst: Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Nr. 45. Rodopi 1999, S. 273-304.

Zu Oskar Pastior und Securitate

Eder, Thomas: »Wie schuldhaft ist die Sprache, wenn und weil sie ja die Wirklichkeit ist?« Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Oskar Pastior und Heimrad Bäcker im Umgang mit Geschichte und der eigenen Biografie. In: Text und Kritik. Sonderband: Versuchte Rekonstruktion – Die Securitate und Oskar Pastior (2013), S. 105-127. („in print“)

Klammer, Angelika; Müller, Herta: Wie lange bleibt man eitel? Gespräch mit Herta Müller zu ihrem Roman „Atemschaukel“. Interview:
<http://www.angelikaklammer.com/interviews.php?idx=2> (Zugriff 3.1.13)

Krüger, Michael: Er bleibt mein Freund Oskar. Ein zarter, trauriger Mensch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 217 (17.9.2010), S. 34.

Mönch, Regina: Schluchten des Argwohns. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 146 (26.6.2012), S. 27.

Müller, Herta; Lovenberg von, Felicitas: Nobelpreisträgerin Herta Müller im Interview. Die Akte zeigt Oskar Pastior umzingelt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 217 (18.9.2010), S. 31.

Schlesak, Dieter: Die Schule der Schizophrenie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 267 (16.11.2010), S. 33.

Schlesak, Dieter: Securitate. Wir wurden erpresst. In: Die Zeit. Nr. 39 (23.9.2012):
<http://www.zeit.de/2010/39/Oskar-Pastior> (Zugriff 7.12.12)

Siennerth, Stefan: „Ich habe Angst vor unerfundenen Geschichten“. Zur „Securitate“-Akte Oskar Pastiors. In: Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas 1(2010), München, S. 236-271.

Siennerth, Stefan; Lovenberg, Felicitas von: „Der Mensch Pastior muss neu bewertet werden.“ Gespräch mit Stefan Siennerth. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 268 (17.11.2010), S. 29.

Wagner, Richard: Vom Nachlass zur Hinterlassenschaft. Das Doppelleben Oskar Pastiors als Dichter und Informant der Securitate. In: Neue Zürcher Zeitung (18.11.2010):
<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/vom-nachlass-zur-hinterlassenschaft-1.8414825#>

Weidermann, Volker: Der Wortschatzmagier. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung (14.5.2006): <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/georg-buechner-preis-2006-fuer-oskar-pastior-der-wortschatzmagier-1329960.html> (Zugriff 7.12.12)

Wichner, Ernest: Das Gleiche ist nicht Dasselbe. Dichtung und Verrat. In: Der Tagesspiegel (7.3.2011):
http://www.literaturhaus-berlin.de/unten/prosa/2011-03-07_EW-OP_Tsp.pdf

Wichner, Ernest: IM-Affäre Oskar Pastior. Spitzel und Bespitzelter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr.269 (18.11.2010), S. 37.

Wichner, Ernest: Oskar Pastior und die Securitate. Die späte Entdeckung des IM „Otto Stein“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 217 (18.9.2010), S. 33-34.

Zsivkovits, Lea: „Flucht in die Kunst – Experimentelle Sprache bei Herta Müller und Oskar Pastior.“ „in print“: Analele Universității Spiru Haret, Seria: Filologie, Limbi Și Literaturi Străine, ISSN: 1454-8291.

Tonträger

Konradt, Edith; Pastior, Oskar: Oskar Pastior – Deutsche Autoren aus dem östlichen Europa. Tonkassette mit Begleitheft. Hg. v. Stiftung Gerhard Hauptmann-Haus. Deutsch-osteuropäisches Forum. Köln: Verlag für Wissenschaft und Politik 1993.

Lyrics. Texte und Musik live. Schallplatte. Dortmund: pläne 1985 (Veranstaltung des WDR).

Pastior, Oskar; Gabriel, Ulrike: Oskarine.
<http://www.youtube.com/watch?v=81u8YgteTvs> oder
<http://www.youtube.com/watch?v=irpQoNcikX8> (Zugriff: 1.12.12)

Sonstiges

Deutsches Literaturarchiv Marbach:
<http://www.literaturportal.de/artikel.php?artikel=34&PHPSESSID=57532a27b802cdb1b8d57e11616ed4a1> (Zugriff: 1.12.12)

Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Hg. v. d. Dudenredaktion. 24. völlig neu überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2006.

Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/organisch> (11.12.12)

Grass, Günter: Eintagsfliegen. Gelegentliche Gedichte. Göttingen: Steidl 2012.

Høst, Gerd: Anmerkungen zum Krimgotischen. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur Nr. 114, S. 41.:
http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=PPN345204123_0114&DMDID=dmdlog8&PHYSID=phys46 (Zugriff: 1.12.12)

Literaturhaus Berlin, Oskar-Pastior-Stiftung:
<http://www.literaturhaus-berlin.de/unten/prosa/stiftung.html> (Zugriff 20.12.12)

Queneau, Raymond: Cent Mille Millions de Poèmes. Paris: Gallimard 1961.

Tagungsankündigung:
http://www.literaturhaus-berlin.de/unten/programm/langversion/oskar_pastior_23062012.pdf
(Zugriff 1.12.12)

8. Anhang

8.1 Lebenslauf

Lea Ruth Zsivkovits

- 1987 in Wien geboren
 - 2005 Praktikum im „Verein für ganzheitliche Förderung“
 - 2006 Matura am BORG Hegelgasse 12 (Schwerpunkt Polyästhetik)
 - 2007 Januar - April: Voluntaryat bei Camino Seguro (NGO), Guatemala
 - 2007 Juni: Praktikum beim Institut Keil
 - 2007-2013 Diplomstudium der Deutschen Philologie
 - 2011 Teilnahme bei der Tagung „Language and Literature: Theories and Applications. Action through words: The study of modern languages and literatures from a pragmatic perspective“, Spiru Haret Universität, Bukarest
- Vortrag: *Diese zerbrochene Sprache. Zu Gestaltsprache bei Oskar Pastior und Figurensprache bei Herta Müller*

8.2 Zusammenfassung

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Präsenz des Körpers in Oskar Pastiors Werk. Mittels Textanalysen wird gezeigt, dass dieser auf inhaltlicher, konzeptioneller und physischer Ebene relevant ist. Insbesondere der metaphorische Begriff des Textkörpers kann zur Erörterung der sprachkritischen Positionen Pastiors verwendet werden.

In seiner Arbeit als experimenteller Lyriker entzieht sich Pastior dem konventionellen Sprachgebrauch und prägt ein progressives Sprachverständnis. Die These lautet, dass die konventionelle Sprache für Pastior kein adäquates Ausdrucksmittel mehr darstellt, weshalb er versucht, sich stattdessen über den Körper, bzw. einen metaphorischen Körper auszudrücken. Der Autor kann Sprache nur dann ausschöpfen, wenn er den Körper in seine Sprachauffassung mit einbezieht.

Die Betrachtung der Texte unter dem Aspekt des Körpers wird im größeren Zusammenhang von Pastiors Gesamtwerk vorgenommen, da die Form der Körperlichkeit sich analog zu den Schreibweisen verändert.