

Presseartikel zu Oskar Pastior

Inhalt:

Allgemein

- 2 Horst Schuller, Hermannstädter Zeitung, 30. März 2001 (Laudatio)
- 4 Thomas Kling, literaturen (Hommage)
- 7 Ernest Wichner, Frankfurter Rundschau, 2. Oktober 1999
- 11 Stephan Krass, Neue Zürcher Zeitung, 17. Januar 2001 (Huchel-Preis)
- 14 Michael Braun, Basler Zeitung, 4. April 2001 (Huchel-Preis)
- 17 Paul Jandl, Neue Zürcher Zeitung, 23. September 2003
- 19 Christina Weiss, 24. November 2003 (Laudatio zum Erich-Fried-Preis)

Über «Gimpelschneise»

- 25 Jörg Fischer, Basler Zeitung, 28. November 1997
- 27 Christa Wißkirchen, Faltblatt #9, Januar 2004

Über «o du roher iasmin»

- 29 Gabriele Killert/Richard Schroetter, DLRadio/Büchermarkt, 16. Juni 2003
- 31 Georg Patzer, lesen-leute 2003
- 32 Michael Markel, Südostdeutsche Jahresblätter, Heft 1/2004 (iasmin + Chlebnikov)

Über «Mein Chlebnikov»

- 34 Edith Konrad, Siebenbürgische Zeitung, 30. November 2003
- 36 Ute Eisinger, literaturkritik.de, Nr. 1/Januar 2004
- 37 Brigitte van Kann, Deutschlandfunk/Büchermarkt, 8. Januar 2004
- 39 Beat Mazenauer, Der kleine Bund, 31. Januar 2004
- 40 Oliver Ruf, die tageszeitung 14. Februar 2004 und literaturkritik.de 6. Juni 2004
- 42 Brigitte Espenlaub, Das Goethenum 9/04, 29. Februar 2004
- 44 Michael Lentz, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. April 2004

Über «Gertrude Stein: Nochmal den Text ein anderer/Reread another»

- 47 Thomas Combrink, <http://www.titel-magazin.de>, Juni 2004
- 49 Edith Konrad, Siebenbürgische Zeitung, 15. Juli 2004
- 50 (kli/nik), Die Berliner Literaturkritik, 18. August 2004
- 51 Oliver Ruf, Der kleine Bund, 9. Oktober 2004

Über «Speckturm. 12 x 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire»

- 52 Uwe Dethier, Luxemburger Tageblatt, 2. November 2007
- 54 Carsten Schwedes, Titel-Magazin, Februar 2008

Im freien Spiel mit vielen Sprachen

Laudatio auf den Dichter Oskar Pastior zur Verleihung des Ehrendoktor-Titels der Lucian-Blaga-Universität Hermannstadt

Der Dichter Oskar Pastior verteidigt schreibend die Freiheit und mißtraut den herkömmlichen Ismen und allzuflinken Diskurskonstrukten. Er meint die Freiheit des Spiels, des Sprachspiels, der Literatur, der autonomen Kunst und findet übertreibende Festlegungen auf ideologische oder ästhetische Regeln, Konventionen und Normen gefährlich.

In seinem Metier hält der Dichter nicht viel von der mechanischen «Grund-und-Zweck-Logik», sondern vertraut auf Sprünge, Assoziationen, Experimente, die Texte hervorbringen können. Seine Gedichte nennt Pastior gerne irreversible Versuchsanordnungen, Suchbilder.

Er ist gegen das gierige Verschlingen poetischer Texte, gegen oberflächliches Schnell-Lesen. «Gegen Unbestimmtheit lesen wir zu schnell.»

Er verteidigt die Muße und Langsamkeit, weil er in der Sprache nicht nur ein Mittel zum Zweck, ein Vehikel, einen Informationstransporter sieht, sondern einen wunderbaren und wesentlichen Teil sinnlicher Lebensäußerung, die eine eigene Körperlichkeit und ein eigenes Rauschen besitzt. Oskar Pastior nimmt die Sprache beim Wort, bei der Silbe, beim Laut. Er gehört zu den schon seit der Kabbala, dann im Barock, bei Dadaisten und Potentiellisten bezeugten konkreten Dichtern. Pastior ist ein konkreter Konkreter. Er bremst den beeilten Schnell-Hinweg-Leser durch reizende Verfremdungen.

Der Fächer schöner Irritation ist weit. Pastior spielt humorvoll-subversiv mit Redewendungen, nimmt idiomatische Wendungen wörtlich, führt rhythmische Reduktionen, intralinguale Übersetzungen durch, erfindet Scheinsprachen, zerlegt Wörter, verfremdet sie durch Phonemverschiebungen, durch den Ausfall oder das Einbauen von Buchstaben, reduziert ganze Sätze auf eine Schlußsilbe, läßt sich vom Silbenklang zu neuen Wörtern anregen, verfremdet vertraute Orthographien durch phonetische Transkribierung, spannt Vokalschnüre durch seine Gedichte, setzt gerne Bindestrich oder Silbentrennungszeichen ein, verwendet Großschreibung als Stütze des Lautspiels, nutzt syntaktische Polyvalenz, montiert bekannte Texte neu gegen den Strich, kreuzt, verschränkt, transplantiert Texte verschiedener Autoren, mischt typologische und referenzielle Formen von Intertextualität.

Als überzeugter Vorleser appelliert er grundsätzlich an den Hörsinn seines Publikums.

Gleichgesinnte oder sprachverwandte Wortkünstler aus der Gilde der Wörtlichnehmer nennen den Dichter «O Skaro» einen «Sprachmelker», «Federfex» oder «Wortschwelger». Seine Sprache, die nicht dem Sündenfall der Reduktion auf ein körperloses Begriffsmuster erliegt, wird als Sprache des Paradieses gepriesen.

Oskar Pastior, der 1927 als ältester von vier Geschwistern in Hermannstadt geboren wurde, hat schon früh und hellhörig mit rhythmischer und formelnhaft gebundener Sprache etwas anfangen können. Das abwechselnde Öffnen und Schließen der Jalousien im Elternhaus in der Reißenfelsgasse begleitete er mit leierndem Sprechgesang, den er im Rückblick als sein erstes Gedicht bezeichnete. Dieses Gedicht hat er später ergänzt und zu einem sogenannten Testament erweitert. In der Schule faszinierten ihn die Grammatikstunden seines sprachbesessenen Lehrers, an dessen Erklärungen zum Lehnwort er sich heute noch erinnert.

Für die Abiturprüfung im Fach Chemie baute er sich eine Eselsbrücke, um die Reihenfolge der Elemente (Beryllium, Lithium, Bor...) im periodischen Großsystem zu memorieren. Auch diese fünf Zeilen, deren erste «Beli Boku / Stisa Flune» lauten, gehören mit zur Sprachbiographie des Dichters, zu der Pastior aktiv und passiv verfügbare Kenntnisse von Dialekt, Muttersprache, Staatssprache, Wandersprache, Schulsprache, Lektüresprachen und Privatidiomen zählt. Seine sprachliche Situation hat er mit der Chiffre «krimgotisch» bezeichnet. Damit ist in diesem Fall nun nicht etwa jene vom flämischen Diplomaten Buschbeck im 16. Jahrhundert in der Türkei notierte Reliktsprache, sondern der gesamte Fundus gemeint, den Pastior in Siebenbürgen, Rumänien, und

während der Deportationszeit in Sowjetrußland gesammelt und den er, befreit vom Zwang zur Einsprachigkeit, in höchst origineller und souveräner Mischung und Dosierung literarisch eingesetzt hat. Pastior schreibt über die «permanente Zithaftigkeit der Wörter», darüber, daß ständig «Sprache in der Sprache» vorkomme.

Von Oskar Pastior sind bis zur Zeit 38 Bücher erschienen, zwei davon in rumänischer Übersetzung. Dazu kommen vier Hörspiele und rund 20 Bücher mit Übersetzungen aus dem Rumänischen bzw. Niederländischen, Französischen, Italienischen, Russischen und Japanischen. Sein erstes Buch, ein Kinderbuch, erschien 1960 in Bukarest, wo er nach Abschluß eines Philologiestudiums als Rundfunkredakteur arbeitete. Der Titel «Fludribusch im Pflanzenheim» verrät die Spiellaune des Autors, die dieser später allerdings an den Zaum nehmen mußte, weil die Drohung mit der Realismuskeule, der Formalismusvorwurf im reglementierten Literaturbetrieb nicht ausblieben. Die jüngste Veröffentlichung, «Villanella & Pantum» (München 2000), nennt im Titel italienische Hirtenlieder und malaische Gedichte, deren besondere Struktur – ähnlich wie im Falle von Palindrom, Anagramm, Sestine, Sonett, Ballade und Kettendichtung – Pastior herausfordert, sie auf textgeneratives Potential hin zu testen, «an den Normen entlang, gegen die Norm».

Im Jahre 1968 kehrte Pastior von einer Reise nach Wien und Saarbrücken nicht mehr zurück. Daraufhin wurde sein Band «Namen aufgeben» 1968 in Bukarest eingestampft.

Das Deportationserlebnis mit 17 Jahren, die anhaltende Traumatisierung durch Beglückungsideologen, die politische und praktische Isolation vom internationalen Sprach- und Literaturgeschehen, die drohende Vereinnahmung seines Talentes mögen ihn zu diesem Schritt gedrängt haben. Aus seinem Systemwechsel hat Pastior kein klingendes Kapital geschlagen: «Die Begriffe *Exil* und *Emigration* nehme ich für mich nicht in Anspruch, es sei denn auf einer metaphorischen Ebene, das heißt, mein Leben lang und wo immer.»

Die neugewonnene Lage im Westen setzte bei Pastior Produktivität frei. Auch als freischaffender Schriftsteller in Westberlin blieb er geistig den rumänischen Kulturwerten verbunden. Pastior ist im deutschen Sprachraum die bisher überzeugendste Vermittlung rumänischer Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts zu danken. Für diese aus innerem Auftrag erbrachte Leistung zeichnete ihn jüngst die Rumänische Kulturstiftung in Bukarest mit ihrem Sonderpreis aus. Weitere zehn wichtige Preise erhielt er von Schriftstellerverbänden, Stiftungen, Städten, Akademien. Gelesen hat er vor verschiedensprachigem Publikum in vielen Ländern Europas und in Übersee.

Der Dichter Oskar Pastior ist Mitglied des Bielefelder Colloquiums «Neue Poesie», der Berliner Akademie der Künste, des Literarischen Colloquiums Berlin, der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung, der Internationalen Arbeitsgruppe OULIPO («Ouvroir de Littérature Potentielle»). Er wurde ausgezeichnet mit dem Lyrik-Preis des Rumänischen Schriftstellerverbandes, dem Berliner Kunstpreis, dem Preis des Südwestfunk-Literaturmagazins, mit dem Ernst-Meister-Preis, dem Hugo-Ball-Preis, dem Siebenbürgisch-Sächsischen Kulturpreis, dem Horst-Bienek-Preis für Lyrik der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, gemeinsam mit dem übersetzten Autor Gellu Naum mit dem Preis der Stadt Münster für Europäische Poesie, mit dem Walter-Hasenclever-Literaturpreis der Stadt Aachen für das Gesamtwerk, dem Peter-Huchel-Preis und – wie schon erwähnt – mit dem Sonderpreis «Pentru excelenta operei literare» der Rumänischen Kulturstiftung Bukarest.

Oskar Pastior hat in Poetik-Vorlesungen, Dankreden und Literaturgesprächen über sich und seine einzelgängerische Schreibweise bereitwillig Auskunft gegeben. Zu dem minimalen Wunschkatalog, den Pastior in einem Brief an Bernard Noël (1995) aufstellte, gehören «relationale Solidarität, Verständnis, Einverständnis». Möge die heutige Auszeichnung mit dem Ehrendoktor der Hermannstädter Lucian-Blaga-Universität ein bescheidenes Zeichen dafür sein, daß der Zauber des Wünschens, daß die Magie poetischer Kommunikationsvorgänge manchmal hilft, Wünsche sich erfüllen zu lassen.

Wir bitten den Dichter Oskar Pastior, heute unseren Dank für sein Werk entgegenzunehmen.

Thomas Kling

Oskar Pastiors Sprachhalden mögen immer weiter glühen

Ein Rezept mit 12 Eiern

Die Landschaften am Niederrhein sind bekanntlich platt, die ausgesprochenen Sprachgegenden waren es einmal; also ausgesprochenes Flachland, in dem ich wohne. Sehe ich zur A46 hinüber, wenn der Wind so und so steht, kann ich sie besser hören als mir lieb ist; blicke ich über die Autobahn, sehe ich eine sanfte Erhebung, einen langgestreckten Hügel, einen Blick-Deich in etwa, von mir aus nur durch die rauschende Verkehrsader, sowie durch Rübenäcker und Kornfelder getrennt – diese Serialität wird hierzulande Rheinische Fruchtfolge genannt. Sehe ich auf den grünen Langhügel, kann ich, als pendelnder Autofahrer, nicht unbedingt ahnen, dass es sich um eine Halde handelt. Um eine künstlich erzeugte Erhebung für das Auge. Eine Augenerhebung: Diese Halde, die sommers des öfteren von einer Schafherde begrast wird, idyllisch-idyllisch, und in der Adventszeit, vielleicht, da kaum Bäumchen dort stehen, einen weithin glitzernden einsamen Tannebaum abbekommt, den Truckern zum Trost.

Diese pastorale Halde – im Abendschein ist sie eine glühende Halde –, ist, Sie werden das längst geahnt haben, die Müllkippe der Stadt Neuss. Die ich nur als solche nicht erkennen kann. Sie ist ja grüngemacht und stinkt wohl nicht. Pastior würde sie, die Neusser Müllhalde, stehenden Fußes als Programmalde erkennen. Er hat nämlich, in einem seiner Nachwörter, bei denen es sich jeweils um dementistarken Labyrinth-Wegweiser handelt, nach denen man sich in seinen Büchern noch herrlicher verlaufen kann, Pastior hat dieses hier geschrieben:

«Meine Halden sind natürlich Abraumhalden, taubes Gestein, Ausgeschwemmtes (wie jede Übersetzung). In der Nacht, wenn die Selbstentzündung in den Stoffen sichtbar wird, glühen die Halden von innen.»

Pastiors Gedichte wären also glühende Halden. Die an sich unter anderem aus «taubem Gestein» bestehen. Abraumhalden: Also aus nicht erzählenden, keine Edelmetall-Adern aufweisenden zerkleinerten Formationen und abgetragenen, wieder aufgetragenen Schichten bestehend. Kein Erz-Herz-Schmerz also, totalitärer Brachial-Kitsch, von dem einer mit der *venia legendi* wie Oskar Pastior die Schnauze seit seiner Jugend reichlich voll gehabt hat. Die wurde für den Siebenbürger Sachsen nach Nationalsozialismus und Krieg spätestens beendet durch den Abtransport in den sowjetischen Donbas. Kessel klopfen, Schlacke schütten, Abraumhalden füllen, Kohldampf schieben, letzteres ein Euphemismus für das Hungernüssen. Solche Menschen halten sich oft über Wasser (über Wasser und Brot, um genauer zu sein), indem sie sich nach dem Schuften durch Erzählungen am Leben halten; sie greifen zu dem, was sie im Kopf haben – Kochrezepte von opulenten Speisen zum Beispiel: «Und ich kenne da noch ein Rezept mit 12 (!) Eiern...», so hat es mir einmal Oskar Pastior erzählt.

Daraus entstanden Jahrzehnte später, nach abenteuerlicher Flucht aus Rumänien, die jedem TV-Fernsehspiel zur Ehre gereichen würde – und mit der der Dichter nie hausieren gegangen ist; wie er überhaupt nicht auf dem Dissidenten-Ticket gereist ist –, aus diesem Lebensfond entstanden in den transusigen 70ern die gargantuesken Speisegedichte «Fleischeslust».

Erinnerung – lassen wir das Sprachmaterialhafte des Werkes einmal außen vor, freilich ohne das Sprachmaterial außer acht zu lassen, und denken an die von innen glühenden, an die Erinnerungshalden, an all das Ausgebrannte, Miese, arrogant Übersehene und Verdrängte, an das aus dem Kanon Ausgeschiedene, denken wir an die Erinnerungsschlacke, zusammengebacken aus vergessenen Worten, aus fremdklingenden Sprachpartikeln, aus niemals so ganz fremden Fremdsprachen und hundert anderen Inhaltsstoffen. Aus solcher Schlacke kann einer wie er immer noch Funken schlagen – Poesie machen.

«Taubes Gestein»? Wer nicht hören kann, fühlt nichts. Wer nicht buchstabieren kann, übersieht. Angst essen Seele auf, wir kennen das von Faßbinder; Dichtung, scheint Pastior leise beizufügen, hält Leib und Seele zusammen. Man denke des weiteren an seine «sonetburger», die nun weder beatnikhaftes Fastfood waren, die man sich durch die Gurgel hätte stopfen können, und sicher auch keine katastrophistisch-mehlschwitzige Sättigungsbeilage, mit denen vor zwanzig-dreißig Jahren sich die Leute die Mägen beziehungsweise die Köpfe zuzementierten, in der Meinung, es handele sich um dabei um Dichtung, die vorhält.

Ab den «Speisegedichten» war er ein Geheimtip, und man muss hinzufügen, ein Dauergeheimtip - erst sehr sukzessive wurde der Dichter im Westen von Berlin aus zum Abräumer. Was allerdings auch wieder bis weit in die 80er Jahre dauern sollte.

Aber was heißt schon bei einem Lyriker Abräumer? Weiter schaufeln, heißt das: «Um das permanente Ackern komme ich nicht herum», sagt er, das heißt halt, Lesungen machen, reisen. Das gehört schließlich auch zur Realität des Dichtens – das Gedichte verkaufen, das ganze nervige Management. Wenn man es nicht vorzieht, am Gängelband eines Agenten, und weitgehend schön connectionfrei, seine Prozente abzuliefern.

Gedichte unter die Leute bringen, unter eine feste Leserschaft, das hat Pastior immer gut gekonnt, er ist ein alter Rundfunkhase, aus Bukarester Zeiten noch, und er kann seiner Wirkung, der Wortwirkkraft, sicher sein. Wortwirkkraft! Wie das aussieht – «Voicecatcher» wollte ich natürlich sagen. Wenn das bescheuerte Wort «Hingucker» inzwischen als bescheuert erkannt worden ist, hier ein noch bescheuerteres: Hinhörer – Dichters Stimme nämlich, wenn der Schreiber zum Vortragenden wird. Dazu vergegenwärtige man sich, was Paul Zumthor über «Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft» anführt: «Wenn der Poet oder sein Interpret singen oder rezitieren – der Text sei improvisiert, formal festgelegt oder memoriert – verleiht allein die Stimme dem Text Autorität. Das Prestige der Tradition ist das Agieren der Stimme.»

Und wenn heutzutage, das ist ja öffentlich deutlich geworden seit den 90ern, erneut, und nach langer Durststrecke, welche die Dichterlesung durchgemacht hat, erneut versucht wird, der Stimme des Textes die Stimme durch öffentliche Lektüre wiederzugeben beziehungsweise zu erweitern, dann kann von Pastior gesagt werden, er sei an qualitativer Stimmenarbeit von Anfang an interessiert und durchführend beteiligt gewesen. Es ist schon länger her, dass der Berliner Proteus dies hier, eingedenk der folkloristisch zwangsgrundierten deutsch-rumänischen Funk-Minderheitsprogramme zu sagen wusste:

«Freut euch, Leute, freundliche Lautgruppen sind einmarschiert, sei haben das Rundgebäude besetzt, alle Druckereimaschinen läuten, alle Redakteure haben neue Schleifen, auch neue Eulen-Säulen sind im Anrollen. Heute ist Feiertag. Euer Feuerlöscher schäumt Poesie, ei wie fein deutsch wir schreiben, Anlaut, Umlaut, Ablaut. Freut euch, geläuterte Benediktbeurer, die hoyle Welt mult.»

Der ganz normale Pastiorsche Rundumschlag gegen das Schaumschlagen also, hier einmal in der ansprechenden, gut eingespeichelten, gewissermaßen zurückgespeichelten Form ironischer Medien- und Ideologiekritik. Schnauze voll für so-und-soviel-neunundneunzig, wie das mal, nicht ganz ungenialisch, in die Gegend getextet wurde.

Dass er, über den Dichter und Sprachperformer hinaus, ein Konzeptkünstler ist, der Bild und Ton als vereinigte Medien versteht und sie zu inszenieren weiß, macht eine Dichtung von 1983 klar, die eingangs wie ausgangs mit Regieanweisungen arbeitet. Ich nenne es das «fröstelgedicht» (ich weiß nicht, ob es so heißt – es heißt jetzt so). Das Fröstelgedicht spielt mit gewissen Kälteschocks, mit sanften Unterkühlungen. Ich will nur die einheizenden Regieanweisungen bringen. Eingangs heißt es:

«Bild: Holzkohlegrill im Freien, mit 3-4 Auberginen, die schmoren, zischen, puffen (Ton mitaufnehmen).»

Dann wird das Fröstelgedicht gefröstelt oder eben zelebriert; worauf man die zweite Regieanweisung zu lesen bekommt:

«Textaufnahme im Studio, nachher mit Auberginenton mischen, so dass nach dem letzten Wort» ein zwiefaches «frösteln», wie Sie jetzt schon wissen können «so dass nach dem letzten Wort noch eine Zisch-Eruption («pfff») zu hören ist.»

Das ist in dem vom Autor 1987 selbst veranstalteten Hammer-Sammelband *Jalousien aufgemacht* nachzuvollziehen; zumindest den Pastiorleser wird es dabei kaum Wunder nehmen, dass die gerade kurz angeschürte Grill-und-Fröstel-Sprachinstallation unmittelbar auf ein Anagrammgedicht zu Ehren des Quirinus Kuhlmann folgt; einer der bedeutendsten und gleichwohl durchgeknalltesten Dichter, der sein Ende 1689 auf dem Scheiterhaufen gefunden hat. Zu Holzkohle wurde, zu Asche, zu Menschen-Schlacke. Womit wir wieder, vom Grabhügel über die Hügelgräber der Tradition, bei den Konglomerat-Halden und der inneren Selbstentzündlichkeit der Sprachen gelandet wären. Und dieses freundliche Sprachmassiv, der Mount Oskar oder Pik Pastior, ist ja längst in den Blick gefasst und durchstiegen worden, von den ihrerseits meisterlichen Freikletterern Oswald Egger und Ulf Stolterfoht.

Da gerät noch ein anderes Massiv in den Blick, es liegt in Vorarlberg, im – man höre – Montafon. Da hielt ich mich einmal in den 80ern auf; der Blick-Berg war die Zimba, der Ort hieß Schruns; alles dort protokeltische oder präromanische Namen, könnte man vermuten. Eine Ansichtskarte der Zimba ging an Pastior, der unter Beifügung eines Sonderdrucks spornstreichs zurückschrieb: «Die ZIMBA-LIMBA – so hieß bei uns in Hermannstadt die 1. Grundschulklasse. Ich geh immer noch in die Zimba-Limba, wie diese Produkte Dir zeigen. Jetzt schrunsen sie zu Dir.» Wir gehen immer in die Schule und begreifen, so zum Beispiel spaltet sich Material auf, so wird das Memoria-Maschinen geheizt, so knistern die selbstentzündlichen Halden. So etwa wird in polyphoner und vielzüngiger Sprache der Kitsch verkohlt, so werden Sprach-Gewissheiten, vermeintliche Einzigartigkeiten auf den Grill gelegt und Transmutationen unterzogen. Mögen sie lange noch Funken schlagen und ihre Zisch-Eruptionen abgeben. Und weiterglühen, nachts – die Halden des Oskar Pastior.

Thomas Kling hielt diese Rede als Hommage auf den Ehrengast Oskar Pastior während des «Literarischen März 2003» in Darmstadt.

Ernest Wichner, Frankfurter Rundschau, 2. Oktober 1999

Die Sümpfe und die Tannen der Dichter

Am Ort der Korrosion: Eine Reise nach Hermannstadt mit Oskar Pastior

Dass Oskar Pastior einer der bedeutendsten deutschen Dichter der zweiten Jahrhunderthälfte und darüber hinaus der wichtigste Vermittler rumänischer Dichtung ins Deutsche ist, weiß der Direktor des Bukarester Goethe-Institutes nicht, es scheint ihn auch nicht sonderlich zu interessieren, denn die Bio-Bibliografie, der er dies hätte entnehmen können, hat er nach gut eineinhalb Monaten noch nicht zur Kenntnis genommen. Dass Oskar Pastior und Gellu Naum – der 85-jährige rumänische Dichter, der mehrfach schon für den Nobelpreis vorgeschlagen wurde – in diesem Frühjahr den Preis für Europäische Poesie der Stadt Münster erhalten haben, und die in Bukarest ansässige Fundatia Culturala Româna die beiden Dichter gerne zusammen mit dem dortigen Goethe-Institut vorstellen wollte, ficht den charakterstarken Herrn nicht an: Er weiß nichts und will auch nichts wissen. Schließlich wird er schon im nächsten Jahr pensioniert werden.

Also gibt es keine Lesung im Goethe-Institut, und wir haben genügend Zeit, Gellu Naum etwa vierzig Kilometer südöstlich von Bukarest in Comana zu besuchen, in dem Dorf, in das er sich schon in den sechziger Jahren zurückgezogen hat, als die Ärzte ihm dringend geraten hatten, das Übersetzen aufzugeben und seine angegriffenen Nerven zu schonen. Seitdem lebt er den Sommer über in dem mit Hilfe junger Künstlerfreunde geschmackvoll restaurierten Bauernhaus und veröffentlicht seit 1968, als das Publikationsverbot gegen ihn aufgehoben wurde, seine interpunktionslosen und auf seltsame Weise sowohl sachlich wie auch melancholisch, ja mitunter deftig und sarkastisch klingenden poetischen Berichte, Weltformeln und Notate. Surrealistische Dichtung, die weit nach dem zeitlichen wie literarischen Ende des Surrealismus diesen ein zweites Mal erfindet; durchtränkt von der Schönheit schlichter Anschauung, so scheint es, von der Imaginationskraft des analphabetischen Bauern, der die Wahrheit kennt und ihr viele falsche Namen nachzurufen weiß. Einen «rustikalen Surrealisten» nennt ihn sein tschechischer Kollege Ludwík Kundera.

Doch die Ruhe in seinen Sümpfen mit Ausfahrten zum Angeln und tagelang einsamem Dösen im Schilf, die schier vorgeschichtliche Landschaft, die unmittelbar hinter dem Gartenzaun begann, sie sind dahin. In seinen letzten Jahren, als Ceausescu das aberwitzige Projekt eines großen Kanals von Bukarest in südlicher Richtung zur Donau hin in Angriff nehmen ließ – ein ähnliches Vorhaben war schon in den fünfziger Jahren gescheitert und hatte unzählige politische Häftlinge das Leben gekostet –, sank der Grundwasserspiegel in der gesamten Region dramatisch ab, Gellu Naums Sümpfe verschwanden und hinterließen ausgedehnte feuchte Senken, in denen nun nach den sintflutartigen Regenfällen dieses Sommers der Plastikmüll dümpelt. Von Mircea Dinescu stammt auch die auf diese Katastrophe zutreffende Bemerkung, Ceausescu sei nicht in die Geschichte, sondern in die Geographie eingegangen. Gellu Naum aber reagiert auf solche Kapitalverbrechen mit Texten von metaphysischer, elegischer Ironie.

Gegen Morgen

Wenn die Regenzeit in unseren Sümpfen zu lange dauert stehn wir da mein Ichthyosaurus und ich strahlend übers ganze Gesicht von dem die Exkreme rinnen und picken uns was noch zu finden ist an Brotresten aus der Tasche (sonst verbringen wir im Leben die meiste Zeit im Wachzustand) dank unserer Reziprozität sind wir porös wie Filter – selbst das Urgestein ist hier von axiomatischen Irrtümern kontaminiert (hat sich an Sumpf & Boden überfressen) das nennt man Metaphernbildung und natürlich hat unser loses Gebrabbel stets die Allgemeinempfindlichkeit im Auge besonders gegen Morgen wenn wir durch den Himmel einiger Forste traben die hier und dort vergessen wurden. (Aus dem Rumänischen von Oskar Pastior)

Die nach der Wende begonnene neue rumänische Enzyklopädie teilt unter dem Stichwort Comana unbekümmert mit, dass sich dort ein 700 Hektar großer See mit bedeutenden Fischkulturen befinde.

Das Kloster stamme aus dem 15. Jahrhundert und die Skt. Nikolaus-Kirche sei im 16. und 17. Jahrhundert wieder aufgebaut worden. Dass sie eben auf schauerliche Weise neu ausgemalt worden ist, weiß das brave Nachschlagewerk ebenso wenig, wie dass es Fische in Comana bestenfalls in Konserven gibt. Das ganze Dorf aber spricht davon, dass der Archimandrit des Klosters früher für die Securitate gearbeitet hat, und die barfüßigen Zigeunkinder, die sich um das Kloster herumtreiben, zählen im schattigen Halbdunkel unter den Bäumen die erbeuteten Barschaften. Ach ja, die Zigeuner. In ganz Rumänien scheint man sich einig zu sein, dass man alles andere als rassistisch sei – die Zigeuner fräßen einen aber eines Tages noch mal auf.

In Bukarest dann folgen wir den Spuren von Oskar Pastior. Das Hotel Lido mit dem Schwimmbad, das in den fünfziger Jahren als mondän galt, strahlt in neuem Glanz. Wenige Schritte weiter steht das Gebäude, in dem der Bibliothekar Alfred Kittner den Studenten Oskar Pastior mit der Dichtung der europäischen Moderne vertraut gemacht hatte. Die meisten der heimlich und mitunter bloß bis zum nächsten Morgen ausgeliehenen Bücher stammten allerdings aus Alfred Kittners Privatbibliothek; das Gebäude aber beherbergt heute eine orientalische Botschaft. Dann das gutbürgerliche Mietshaus, in dem Alfred Margul-Sperber wohnte, mit dem großen alten Baum im Innenhof. Sperber, der jüdische Dichter aus der Bukowina, Freund und Förderer von Paul Celan, hatte auch Oskar Pastior, den deutschen Lehrerssohn aus Hermannstadt, gastfreundlich empfangen und seine frühen Gedichte mit wachem Interesse gelesen und kommentiert.

Noch scheint kaum jemandem die merkwürdige poetische Verwandtschaft zwischen Paul Celan und Oskar Pastior aufgefallen zu sein, die gewiss nicht auf den gemeinsamen Mentor Alfred Margul-Sperber zurückverweist, sondern in den Werken beider Dichter im Spannungsverhältnis von Hermetik und Artistik, von klang- und lautgesteuertem Sprechen und Sinnkonstruktion aufzusuchen ist. Auch dass die Übersetzungstheorien beider Dichter sich berühren, die ja immer auch Poetiken sind; die Implantation anderssprachiger Elemente in ihre jeweils deutschsprachige Dichtung ist dann erst als Zufall hinlänglich beschrieben, wenn alle weiteren Annahmen überzeugend falsifiziert worden sind. Alfred Margul-Sperber, der politisch noch unbelastete Freund Paul Celans und der kommunistische Staatsdichter und Preisträger, der Oskar Pastior die Distanz zu den literarischen Hofschranzen der Macht empfahl, steht beide Male an einem folgenreichen Anfang. Ob es dieser Baum war, der seinem Arbeitszimmer das angenehme Schattengrün spendete oder jener, wir können es hier und jetzt nicht mehr klären. Oskar Pastior hat das Haus seit einunddreißig Jahren nicht mehr gesehen.

Dann gehen wir auf die Feuerwache zu: foisorul de foc. Sie steht – wilhelminisch hieße dies in unseren Breiten – als Rundbau mitten auf einem verschlafenen Platz, dessen kleinstädtische Seitenstraßen, mit großen Natursteinen gepflastert, als schier archaische Gewalt verkehrsberuhigend wirken. Das Zimmer des Studenten und späteren Rundfunkredakteurs Oskar Pastior ist seit seinem Einzug in diese Wohnung Mitte der fünfziger Jahre nicht mehr gestrichen worden. An den Wänden hängen noch die Bilderleisten, die seine damalige Ehefrau Roswith Capesius, die Malereistudentin, Opernbühnenbildnerin und spätere Volkskundlerin an der rumänischen Akademie der Wissenschaften, angebracht hat. Dort stand der Schreibtisch, da haben wir gegessen. Und immer ging es durch die Wohnung der enteigneten Hausbesitzer, deren Tochter den ehemals ungeliebten, weil von der Wohnungsverwaltung hineingesetzten, Mieter erkannt hat und nun erzählt, wie es weiterging: einunddreißig Jahre lang. Auch jetzt geht es weiter, hinaus in eine helle Mittagssonne; wir lassen das ehemalige Schulmädchen zurück in der großen Wohnung seiner Eltern, zwischen Möbeln, die die Wiederkehr einer Zeit zu ertrotzen scheinen, die bei ihrer Anfertigung schon Vergangenheit war. Draußen die Sonne ist reale Gegenwart. Ihre totale Verfinsterung vor etwa einem Monat muss mitunter für die Bindehautentzündungen herhalten, die das Land epidemieartig heimsuchen, auch die gehäuft auftretende Meningitis dieses Spätsommers soll von den wenigen Minuten Finsternis herrühren. Die schulpflichtigen Kinder werden sich über die abendlichen Fernsehnachrichten freuen: auf Grund der Konjunktivitisepidemie wird in Bukarest und in sieben weiteren Bezirken der Schulbeginn auf unbestimmte Zeit verschoben. Dabei soll es auch in Bukarest und Umgebung Leute geben, denen schlichte Augentropfen geholfen haben.

Vom Bukarester Nordbahnhof sind die bettelnden und drogensüchtigen Straßenkinder verschwunden. Strikte Einlasskontrollen halten ihn frei von Herumtreibern und Bettlern, bunte Fähnchen aus aller Herren Ländern eskamotieren geschickt den fehlenden Anstrich und allüberall bröckelnden Putz. Bloß da, wo der reisende Mensch hinzutreten sich genötigt sieht, lassen sich keine Fähnchen anbringen; tiefe Löcher auf den Bahnsteigen und trostlos heruntergekommene Züge, deren Türen und Fenster nicht mehr schließen, deren Toiletten die Verkörperung der Seuchen-, Verletzungs-, ja Lebensgefahr darstellen, führen drastisch die Verelendung der «öffentlichen Hand» vor Augen. So kann eine Zivilisation durch Verschleiß ruiniert werden. Zwei Tage später, als Oskar Pastior in Hermannstadt gefragt wird, wie sich die Stadt verändert habe, wird er antworten: durch Korrosion.

Von Bukarest bis Hermannstadt ruckelt, scheppert, poltert und fährt man gute sechs Stunden durch das verschlafene und wie ins 19. Jahrhundert zurückgefallen wirkende Prahova-Tal, durch die ehemals vornehmen Urlaubsorte in den Karpaten, deren Villen und Chalets mittlerweile renoviert oder doch zumindest frisch gestrichen werden und dadurch ein etwas vornehmeres und weltläufigeres 19. Jahrhundert vorstellen, vorbei an Kronstadt (rum. Brasov), das in den fünfziger Jahren Orasul Stalin (Stalinstadt) hieß, und diesen Namen heute noch – oder wieder – verdiente. Von der historischen Altstadt sieht der Bahnreisende nicht einmal einen Turm; so wirkungsvoll hat man sie durch schäbigste Wohnblockbauten verstellt, so elend sieht der Bahnhof aus und so vollkommen proletarisiert sind die Reisenden, dass man allmählich anzunehmen beginnt, die Siebenbürger Sachsen hätten bei ihrer Auswanderung nach Deutschland auch ihre Stadt mitgenommen.

Etwas anders empfängt einen dann Hermannstadt. Auch hier verstellen erst einmal spätkommunistische Menschenverwahrnstanalten den Blick, doch die Altstadt, auf einer Anhöhe gelegen, kann ihre Türme wirkungsvoller gegen die gesichtslose Gegenwart durchsetzen. Auch hier ist der Bahnhof in einem beklagenswerten Zustand, doch gelingt es dem alten kakanischen Bau, einen Rest von Würde zu behalten, während der Bahnhof in Kronstadt – ein sachlich-strenges Bauwerk aus den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts – einem auf den ersten Blick schon vorführt, wie schlecht gewisse Zweckbauten der Moderne altern: wenn Beton und Marmorumfang schäbig aussehen, ist der Bau erledigt, dem Auge eine Zumutung.

Die gleiche Strecke hatte Oskar Pastior auf seiner letzten Reise durch Rumänien, als er zu Ostern 1968 von Bukarest aus über Hermannstadt nach Wien fuhr, zurückgelegt. Einer Interviewerin hat er vor einigen Jahren auf die Frage, wann er zum letzten Mal in Rumänien gewesen sei, geantwortet: als ich zum ersten Mal weggefahren bin. Jetzt aber fahren wir nicht weg, jetzt folgt Oskar Pastior einer Einladung der rumänisch-deutschen Kulturgesellschaft und des deutschen Generalkonsulats nach Hermannstadt, jetzt zeigt er mir seine Stadt.

Die österreichische Kaserne unterhalb der Altstadt und die Messehallen, in denen man ihn mit Hunderten seiner Mitbürger im «klirrenden Januar 1945» zusammengesperrt hatte, um ihn zu fünf Jahren Zwangsarbeit ins Donbass zu deportieren, sind abgerissen worden, heute parken da Autos. In der Nähe der «Bretter»-Promenade halten wir vergebens Ausschau nach dem ehemaligen «Thalia»-Kino, in dem der Knabe Oskar Pastior Fritz Langs «Nibelungen»-Film gesehen hat, gehen durch die verkehrsberuhigte Heltauergasse und suchen das Hinterhofkino auf, das dann für die Tonfilmzeit stand, weiter über den Großen Ring bis an dessen nordwestliche Spitze, wo das Gheorghe-Lazar-Gymnasium einen kakanisch-gründerzeitlichen Riegel bildet, und blicken in die Strada Gheorghe Lazar, als Oskar Pastior über die niedrigen Dächer ans untere Ende der Straße weist, wo eine einzelne schlanke und wie zerzaust und ausgedünnt wirkende Tanne über den Dächern ihr schütteres Astwerk im Winde flattern lässt: Minkas Tanne schaukelt noch. Die Tanne im Garten der Minka Bruckner, der alten Deutschlehrerin seiner Mutter. Wir haben die Reißenfelsgasse betreten, in deren Haus Nr. 4 Oskar Pastior am 20. Oktober 1927 geboren wurde. In einem 1969 erschienenen Gedicht herrschte über den Titel noch Gewissheit, heute spricht Oskar Pastior sein Gedicht wie eine Beschwörung:

Minkas Tanne schaukelt

hinter vier Giebeln

Aufsatzkorrekturen

Beschreibung meiner Gasse

Das Dauernde in Czernys Etüden

Warum hat Frau Holle besseres Leckeis als Hagen?

Gegenüberstellung von Ideal und Elida

Mein schönstes Erlebnis oder

Der Weg zu Schule

Exposition und Durchführung

Minkas Tanne schaukelt

hinter vier Blechfahnen

Korrekturen

«Was ich bin und wie ich rede und schreibe, ist da natürlich angelegt», sagt Oskar Pastior über seine Beziehung zu Hermannstadt; seine erste Sprache beschreibt er als «noch sehr dicht an Luthers Hochdeutsch, oft bis in die Wortwahl – wir sprachen und sprechen, leicht verschlafen, umständlich rückversichert, parallel zur schweren Mundart, aber schlagfertig im Hintersinn, nicht im Argument; ein Hochdeutsch der Lehrer und des Mittelstandes, Realisten, Taktiker, Skeptiker, die den Ungarn, den Rumänen, den k. u. k.-Beamten seit Generationen immer auch aufs Maul sahen. Das Schulwesen natürlich evangelisch A. B., nämlich Augsburger Bekenntnis.» Natürlich besuchen wir die Stadtpfarrkirche, eine gotische Kathedrale aus dem 14. und 15. Jahrhundert, wo Oskar Pastior in der Matthäuspassion mitgesungen hatte, das Haus mit den steinernen Jungfrauen, die in seinem Text die «thörichten Jungfrauen» heißen, die verschiedenen «Löcher», Stiegen und Durchgänge, die Harteneck-Türme, das zerstörte Barock-Theater, dessen irgendwann einmal begonnener Wiederaufbau ruht – er möge bitte so lange noch ruhen, bis man auch in Hermannstadt begriffen hat, dass mit schnell eingegossenem Beton kein Barocktheater wieder aufzubauen ist. Dann machen wir uns auf die Suche nach dem Heiligen Nepomuk, den 173 österreichische Jesuiten seitlich der katholischen Kirche auf den Großen Ring gestellt hatten. Heute steht an seiner Stelle das ganz und gar unproportionierte Denkmal für Gheorghe Lazar, den rumänischen Gelehrten und Schulreformer vom Beginn des 19. Jahrhunderts, während der arme Nepomuk hinter einen neuen Bretterzaun im Hof des katholischen Pfarrhauses verschwunden ist. Die Figur einer symbolischen Rumänisierung dieses bedeutendsten Platzes siebenbürgisch-sächsischen Bürgerstolzes verdrängt somit die Figur der symbolischer Katholisierung durch Wien und beschreibt Geschichte als eine Folge wechselnder Inbesitznahmen. Hermannstadt, so scheint es, ist jene *zugspitze*, über die in Oskar Pastiors *völkerwanderungsgedicht* die legendären Ethnien hinweggezogen: «die wunden / und die sandalen / die postboten und die restposten / die schulden und die wonnen / die daumen und die karten / die wangen und die gurten / und die rouladen / die waden und die schwalben / die pulpen die schluchzen die latter die fluten / die waben und maden und schaben und karren / die backen und die gurken / die bracker und die schnaken / die galonen und die waller / die tafeln rahmen flanken fersen / korken und tuschen / wolken und zensuren...»

Zehn Jahre nachdem die letzten *Zensuren* über Hermannstadt hinweggezogen sind, sie hatten es immerhin so weit gebracht, dass Oskar Pastiors Name von 1968 bis 1989 in Rumänien nicht genannt und nicht gedruckt werden durfte, hat Oskar Pastior im vollbesetzten Barocksaal des Brukenthal-Museums in seiner Heimatstadt aus seinen Werken vorgelesen. Und am erfreulichsten waren jene 30 bis 40 Gymnasiasten, in der überwiegenden Zahl wohl rumänische Jugendliche, die das deutschsprachige Brukenthal-Gymnasium besuchen; sie haben am Abend des 2. September einen großen europäischen Dichter aus ihrer Stadt kennen gelernt und schienen dies beim Weggehen auch schon begriffen zu haben.

Stephan Krass, *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Januar 2001

Das Weltall der Worte

Ein Besuch in Oskar Pastiors Sprachlaboratorium

Der Dichter Oskar Pastior, der soeben den Peter-Huchel-Preis erhalten hat, ist eine singuläre Erscheinung in der deutschen Lyrik-Szene. Pastior, 1927 in Siebenbürgen geboren, hat in vielen Gedichtbänden die Baupläne des Wortkörpers erforscht. Ein Anatom und Architekt der Sprache, der zu den bedeutendsten Gegenwartslyrikern gehört.

Merkwürdige Kunstwörter führen, Codenamen gleich, in das Sprachlaboratorium von Oskar Pastior. ENRITSUDAHL lautet so eine Zauberformel aus diesem Geheimalphabet, bei deren Nennung sich die Türen zum Elementar-Reich der Buchstaben öffnen. In dem Kunstwort ENRITSUDAHL bildet die Letternfolge die Häufigkeitsverteilung der Buchstaben ab, wie sie in der Sprache gebraucht werden. Das E führt die Hitliste des Alphabets an, das R kommt vor S, und das A, mit dem alles beginnt, liegt abgeschlagen auf Platz neun. Die Rangfolge der Buchstaben in der Sprache schert sich nicht um die Ordnung des Alphabets.

Wer das Spiel mit den Buchstaben als Arbeit an den Fundamenten des Sprachkörpers begreift, muss solche Regeln kennen. Oskar Pastior hat den Buchstabenkosmos auf so vielen Bahnen durchmessen, dass er über die Stellung der Gestirne am Wörterhimmel genau Bescheid weiss. Um die Fixsterne der Grammatiken kreisen die semantischen Felder der Texte in grossen Suchbewegungen und bilden immer neue Figurationen. Das Teleskop des Buchstaben-Astronomen ist ständig auf das Weltall der Worte gerichtet. Hin und wieder sieht er die Kopfzeile einer Sestine in einem Sternschnuppenregen durch den offenen Raum fallen. Da nimmt er ein Blatt Papier und fängt die Buchstaben auf. Später wird eine ganze Sestine daraus: ein Gedicht aus sechs Strophen mit jeweils sechs Zeilen und einer dreizeiligen Schlussstrophe. Für Pastior ist die Sestine das «neue Analogmodell für das Zustandekommen eines poetischen Gedankens».

Wenn der Letternforscher die Erscheinungen der Buchstaben nicht am Himmel beobachtet, dann nimmt er eine Pappschachtel zur Hand, stülpt sie um und reiht kleine Papierschnipsel aneinander, die jeweils einen Buchstaben tragen. Die Schnipsel hat er selbst hergestellt, indem er die leeren Heftchen, die als Behältnis für Zigarettenpapier dienen, in Streifen geschnitten hat. 26 Buchstaben hat das Alphabet, aber zur Wort- oder Zeilenbildung braucht man die meisten Lettern natürlich mehrmals. So viele Zigaretten sind noch nie für ein Alphabet in Rauch aufgegangen. So haben diese Buchstabenkärtchen mit Rauchzeichen die gemeinsame Eigenschaft, dass sie auftauchen und wieder verschwinden. Denn Pastior benutzt die Papierschnipsel, um Anagramme herzustellen. Kein Buchstabe bleibt an seinem Ort, sondern wird so lange hin und her geschoben, gewechselt und mit seinen Nachbarn vertauscht, bis ein neues Wortgebilde entstanden ist.

Indem es die Sprache beim Wort nimmt, deckt das Anagramm verschiedene Lesarten auf. Es formuliert einen Widerspruch gegen jede Art von Eindeutigkeit. Von Zeile zu Zeile setzt das Verfahren sich fort und generiert eine neue Wortschöpfung aus der vorhergehenden. Das Anagramm ist in erster Linie Form, Verfahren, Technik, dann erst Inhalt, Aussage, Bedeutung. «Was zusammen steht, muss nicht zusammengehören», sagt Oskar Pastior lapidar und liest sich die entstehenden Textversionen laut vor. Denn seine Poesie ist Klang.

Je primer, desto besser

Wie Pastior den Buchstabenhimmel erforscht, so erkundet er die Baupläne des Wortkörpers. Astronomie und Anatomie gehören in seinem Sprachlaboratorium zu den Komplementärdisziplinen. Oft sitzt er vor seinen Wortlisten, die er aus verschiedenen Lexika transkribiert hat, um die Begriffe auf ihre Palindrom-Tauglichkeit zu prüfen. Akkurat stehen die Wortreihen in langen Kolonnen auf weissem Grund. In dem Gedichtband «Kopfnuss Januskopf» hat er das Silbenpalindrom zum Formprinzip gemacht. Im titelgebenden Palindrom ordnen sich die

Silben«Kopf» und «Nus(s)» dergestalt um die Achsensilbe «Ja», dass sich vorwärts und rückwärts gelesen derselbe Text ergibt. «Molekulares Cracking» nennt Pastior das Aufknacken von Wörtern, in deren Schale sich oft ein Kern verbirgt, der seine «Wahrheit» erst in der Transformation enthüllt. Solche poetischen Ordnungsverfahren setzen die Konstruktion vor die Inspiration, das Experiment vor die Intuition und die Kombinatorik vor die Sinnproduktion: «Texte sind generell Primzahlen. Je primer, umso besser.»

Dieses Prinzip lässt sich auch für Pastiors Arbeit an einer Lettern-Poetik formulieren, die sich am Zahlenwert der Buchstaben orientiert. Von A=1 bis Z=26 kann für jeden Buchstaben, jedes Wort, jede Zeile ein Zahlenwert berechnet werden, der für die Arbeit am Text zur Grundlage wird. «Subversion durch Zusatzregeln», nannte Oskar Pastior in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1994) diese Technik, den Schwierigkeitsgrad seiner Künste ständig zu erhöhen.«Poiesis und Poesie». Dass diese Arbeit im Steinbruch der Sprache im buchstäblichen und nicht im übertragenen Sinne Handwerk ist, wird schnell plausibel, wenn man das Werkzeug betrachtet. Neben dem erwähnten Inventar zählt auch eine Schreibmaschine der Marke «Olympia Reporter» zum eisernen Bestand, bei deren Anblick man eher an frühere Perioden der Gutenberg-Ära zu denken geneigt ist. Vielleicht ist dieses Gerät aber auch in einer überaus produktiven Latenzphase zwischen der ersten und der zweiten Lautverschiebung zu verorten. Das selbsttätige Rezitieren hat Pastior ihr jedenfalls noch nicht beigebracht. Dafür muss man ihn selber hören. Denn «das Ohr im Aug liest mit». Wenn es einen kongenialen Interpreten des eigenen Werks gibt, dann ist Pastior ein Virtuose auf diesem Gebiet. Beim Besuch in seinem Berliner Sprachlaboratorium gehört ein Abstecher in sein Tonstudio unbedingt dazu. Mal schrill expressiv, mal leise ironisch, mal hart konturiert, mal mild melancholisch, bald zornig, bald zärtlich, bald heftig, bald sanft schwirren die Töne im Äther, und wenn man sie greifen wollte, haben sie sich bereits in einen anderen Zustand verwandelt. Der Resonanzraum von Pastiors Stimme umfängt ein ganzes Ton-Universum und transferiert seinen Buchstabenkosmos in ein polyphones Klangbild.

Die biographischen Quellen, aus denen der Wort- und Klangpoet seine Sprach- und Lautfiguren schöpft, sind vielfältig. Er selbst bringt sie in eine chronologische Reihenfolge. Nach ihrer spezifischen Mischung und Fließgeschwindigkeit ergäbe sich wohl ein diffuseres Bild. «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.» Die Sprachsozialisation wirft ein eigenes Licht auf Biographien. Wo sie aus so vielen Quellen fließt, ist die Erkenntnis nicht fern, dass wir nicht kommunizieren, weil wir uns verstehen, sondern dass wir kommunizieren müssen, weil wir uns nicht verstehen. Eine geglückte Kommunikation wäre also eine, die sich über Privatidiome herstellt, und das kann nur «ansatzweise poetisch» gelingen. Er selbst, sagt Pastior, verdankt seiner Mehrsprachigkeit «die Aufweichung des normativen Denkens».

Familie der Wörtlichnehmer

Von «Inter-esse» an der Sprache und ihren Buchstabenelementen spricht Pastior, und er zerlegt auch in seiner Alltagsdiktion das Wort phonetisch in seine zwei Bestandteile: inter-esse, dazwischen sein. So verhält es sich auch in seinem jüngsten Gedichtband, «Villanella und Pantum», für den er soeben den Peter-Huchel-Preis erhalten hat. Die «Villanella» ist ein neapolitanisches Tanzlied aus dem 16. Jahrhundert, das «Pantum» kam von den malaysischen Inseln Mitte des 19. Jahrhunderts nach Frankreich, wo es eine «längere Inkubations- und Pflegezeit» hatte. Dabei interessiert sich Pastior nicht für den Traditionsgehalt oder das exotische Flair, sondern für das lyrische Potenzial, das die Formensprache dieser beiden Versfiguren auszeichnet. Erst Pastiors Intervention spannt den unterschiedlichen poetischen Materialreichtum der lyrischen Sprechweisen zusammen. «also das differenz am trivial / besteht aus einem obsolet / das widersteht im regelfall // und im vertraun aufs Futteral/ dem alphajet – wer will versteht / also das differenz am trivial-», lautet der Anfang der Villanella «Wollflauschmantel». – Der Architekt kennt den Bauplan seines

Poesie-Gebäudes und lädt zur Begehung ein. Keine Angst, das Bauwerk steht auf festem Grund, auch wenn dem Gast die Gesetze von Pastiors eigenwilliger Begriffsstatik nicht vertraut sind. Das ändert sich schnell, wenn der Besucher in diesem Haus der Poesie das Sprachlaboratorium betritt ... «jene spielerische Fakultät, die «meine» Familie der Wörtlichnehmer auszeichnet, nämlich einander Befremdliches herzustellen – habe ich sie schon genannt?»

Michael Braun, Basler Zeitung, 4. April 2001

Der siebenbürgische Alchemist und seine Kunstmaschine

Ein Porträt von Oskar Pastior, der gestern in Staufen für seinen Gedichtband «Villanella & Pantum» mit dem Peter-Huchel-Preis ausgezeichnet wurde

Aus seiner frühen Versunkenheit in das kindliche Sprachspiel ist der Dichter Oskar Pastior bis heute nicht erwacht. Die erste poetische «Grübelspeise», die er als Kind zu sich nahm, bestand aus einer Litanei aus drei Wörtern. Sie wurde rituell gemurmelt an einem siebenbürgischen Sommernachmittag in den dreissiger Jahren, als es darum ging, die endlos sich dehnende Zeit auszufüllen.

Allein gelassen in seinem Zimmer, brummte und summt der Junge seine magischen Zeilen fast wie ein Gebet vor sich hin: «Jalousien aufgemacht, Jalousien zugemacht / Jalousien aufgemacht, Jalousien zugemacht...» An dieser kindlichen Selbstvergessenheit, an dem absichtslosen, freien Spiel mit Wörtern, der Freude an verbalen Slapsticks und gebetsmühlenhaften Litaneien hat der Dichter Pastior im Grunde bis heute festgehalten. Zwar vergingen noch viele Jahre, geprägt durch die Entbehrungen im rumänischen Kommunismus, bis aus dem Bautechniker und Kistennagler Pastior der überragende Sprachakrobat unserer Gegenwart wurde. Aber der Leidenschaft für wortwitzige Sprachwerke ist er zeitlebens treu geblieben. 1968 setzte sich der Rundfunkredaktor und Dichter aus Hermannstadt in den Westen ab, um hier seinen poetischen Weg «vom Sichersten ins Tausendste» – so der Titel seines ersten in Deutschland veröffentlichten Gedichtbands – zu gehen. Seit dieser Zeit verblüfft er die literarische Welt regelmässig mit fantasievollen poetischen «Wechselbälgen», die sich der «Aufweichung normativen Denkens» verpflichtet fühlen. Seit nunmehr dreissig Jahren brütet Oskar Pastior in seinem Sprachlaboratorium über neuen alchemistischen Verfahren zur Herstellung poetischer Aggregatzustände der Sprache. In unermüdlichem Experimentierereifer setzt er seine «kleine Kunstmaschine» in Bewegung: Hierzu benutzt er eine grosse Zahl von Wörterbüchern, sein autobiographisch gespeistes Archiv mit Versatzstücken der indoeuropäischen Sprachwelt – und wechselnde poetische Regelprogramme, mit denen seine Kunstmaschine gefüttert wird.

Krimgotischer Fächer

Sein Sprachenreservoir, aus dem er seine Wort- und Klang-Figuren schöpft, hat er einmal als «krimgotischen Fächer» bezeichnet: Dieser umfasst die siebenbürgisch-sächsische Mundart seiner Grosseltern, Reste von Schullatein und «Pharma-Griechisch», das archaische Neuhochdeutsch der Eltern, ein im sowjetischen Arbeitslager zwischen 1944 und 1949 implantiertes Basis-Russisch, das Gassen-Rumänisch und -Ungarisch, und nicht zuletzt universitäre Rudimente von Alt-, Mittelhochdeutsch, Englisch und Französisch.

Dieses Repertoire der Vielsprachigkeit nutzt Pastior für den systematischen Aufbau einer ganz eigenen lyrischen Formenwelt. Alle nur denkbaren Gedichttypen der poetischen Tradition werden von ihm auf ihren aktuellen Gebrauchswert geprüft. In den achtziger Jahren startete er sein Formenerweiterungsprogramm mit «Sonetburgern» und «Anagrammgedichten», um dann den Schwierigkeitsgrad seiner Exerzitien immer weiter zu steigern.

Vokalisieren & Gimpelstifte

Die Gattungen und Genres, mit denen Oskar Pastior seine Kunstmaschine füttert, werden seither nicht nur immer abseitiger, sondern unterliegen einer immer strengeren Regelmässigkeit. Auf die so genannten Palindrome des Bandes «Kopfnuss Januskopf» folgten «Vokalisieren & Gimpelstifte», als gelte es, die kompliziertesten Prozeduren für die Erzeugung poetischer Strukturen zu finden. Den problematischen Höhepunkt in der Exekutierung rigoroser poetischer Spielregeln markierte Pastior mit dem Band «Eine kleine Kunstmaschine», einem Band mit 34 Sestinen, einer Gedichtform, die auf sechs Strophen von je sechs Zeilen eine dreizeilige Coda folgen lässt. Wer sich die Ergebnisse der Pastior'schen Bemühungen ansieht, kann die Skepsis des Vertheoretikers Gerhard Storz nur

bestätigen, die da konstatiert, dass die Sestine «mehr pedantisch als virtuos» und daher eher als «arithmetische Fleissaufgabe» denn als poetische Errungenschaft zu betrachten sei. Es hängt mit Pastiors Vernarrtheit in diese rigiden Regelsysteme unmittelbar zusammen, dass sich der ursprünglich sprachmystische Impuls seines Werks in nicht wenigen seiner Texte in einer humorigen Munterkeit und forcierten Lustigkeit verliert, die sich mit kalauergestützten Wort-Verknüpfungen begnügt.

Sprachspielerische Evergreens

Und jetzt also die Villanella und das Pantum! In seinem jüngsten Gedichtband versucht Oskar Pastior aus den wohl entlegensten Gedichtformen der europäischen Poesiegeschichte neue lyrische Funken zu schlagen. Den Huchel-Preis erhält er für einen Akt der Wiedererweckung zweier Poesietypen, über die sich jahrhundertlang der Staub des Vergessens gelegt hatte. Ursprünglich ein volkstümliches neapolitanisches Hirten- und Tanzlied aus dem 16. Jahrhundert, hat Pastior die Villanella zu einem Instrument der Sprachdynamisierung umfunktioniert. Ihren lyrischen Reiz bezieht die Villanella aus ihren vertrackten Wiederholungsstrukturen. In einer bestimmten Systematik wiederholen sich in den fünf dreizeiligen und der abschliessenden vierzeiligen Strophe ganze Verszeilen. Ähnlich repetitive Muster hat Pastior im Pantum entdeckt, einer im 19. Jahrhundert von den Malaiischen Inseln nach Frankreich gelangten Gedichtform, die von der experimentellen «Oulipo»-Bewegung («Ouvroir de Littérature Potentielle»), der Pastior selbst seit 1993 angehört, begierig aufgegriffen wurde. Pastior gelingt das Kunststück, aus den komplizierten Formgesetzen von Villanella und Pantum fast populäre Songs hervorzuzaubern, in denen er nicht nur der reinen Wortkombinations-Lust frönt, sondern auch mythische und autobiographische Motive deponiert. Am eingängigsten sind in diesem preisgekrönten Buch freilich die sprachspielerischen Evergreens, etwa die Villanella «kalkwappen mit chorknaben etc.», in der sich der Dichter zum «permutativen Wucher» mit bestimmten Wortgruppen anfeuert: «kaldaunen kalmücken orion kalauern / gemeinsamkeiten die sich zeigen in / kollekten kollegen portagen & ibris / kahle zweige sängerinnen kalte hunde / oder karyatiden im gewissen hirnsinn / kaldaunen kalauern kalmücken orion...» Oft scheint es, als glaube der Dichter, mit Hilfe der tollkühn verwirbelten Wortkombinatorik und den Operationen am «Erkenntnisleib der Sprache» jenen «paradiesischen Zustand» der Sprache zu erreichen, den er schon in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen anvisiert hat.

Danksagung mit Zahlenwerten

Gewiss: Es gibt in der Pastior'schen Kunstmaschine immer auch ein spezielles Entregelungs-Element, das die Gedichte davor bewahrt, in jenem Dilemma zu erstarren, das der Dichter in einem Palindrom als «Schema Masche» benannt hat. Aber gerade Pastiors Staufener «Danksagung» zum Huchel-Preis offenbarte das mitunter gewaltsam Demonstrative seiner Schreibart. Denn er folgte hier seiner neuesten arithmetischen Obsession, Wörter in rein quantitative Zahlenwerte zu übersetzen, um daraus neue Wortkombinationstechniken abzuleiten. Bei Michelle Grangaud, einer Autorin der «Oulipo»-Gruppe, hat sich Pastior diese jüngste Leidenschaft geborgt, die sich von der «textgenerierten Einschränkung mittels Buchstabengewichtung» neuen poetischen Aufschwung erhofft. Mit der Hingabe an «verehrte Schlüsselzahlen» und ihre systematische Gliederung lassen sich unendlich viele Gedichte generieren – aber führt Zahlenmagie direkt zur Sprachmagie? Und enthalten diese Gedichte mehr als nur handwerkliche Penibilität und Exerziten-Eifer?

Biographischer Subtext

In seiner Laudatio auf «das Gemenge» der Pastior'schen «Privatsprache» erkannte Ernest Wichner sehr wohl die Gefahren, die ein naives Verharren in Wortverliebtheit mit sich bringt. So versuchte er in einer eingehenden Analyse der «villanella von ausgemachtem intimduft» nachzuweisen, dass Pastiors Kunst nicht in ein geschichtsloses sprachliches Schlaraffenland führt, sondern auch die biographischen Bedrängungen konnotiert, denen der Dichter ausgesetzt war. In Pastiors Sprach-

Melange, so Wichner, läuft immer ein biographischer Subtext mit, der die lyrischen Feuerwerkereien mit Geschichtsstoff auflädt.

Den Furor seiner Sprachbegeisterung wird der Dichter Oskar Pastior auch zukünftig nicht bändigen wollen. Stattdessen ist zu erwarten, dass er Rache üben wird: «Ich räche mich an der verschlossenen Logik der Tatsachen durch scholastische Sprachtölpelerei (Bauernschläue, Übertölpeln, Aberwitz, sich listig dumm stellen)...»

Fleischeslust und duale Reibe

Die Kulturtage Lana feiern Oskar Pastior

Wo Hören und Sehen wuchern, dort ist der Dichter zu Hause. Eine Roma-Kapelle schmettert ihre Blechbläser-Melancholie in die üppige Botanik, Schloss Pienzenau bei Meran glänzt mit allen Möglichkeiten seiner gut gepflegten Renaissance, und Oskar Pastior fühlt sich geehrt. Fünf Tage lang und an wechselnden Orten feierte man bei den Kulturtagen Lana in Südtirol den nahen 75. Geburtstag eines Dichters, bei dem das Sinnliche allenthalben über den Tiefsinn triumphiert.

Der Text, dieser Wortleib, nährt sich vom Fleisch der Alphabete. «Fleischeslust» heisst ein frühes Prosabuch Oskar Pastiors, und mit zwingender Nahtlosigkeit heisst so auch ein Festessen, das «Grünzeug in Taschen und Beuteln oder Spiegelgefechte mit Teigwaren» androht und «Heuschreckenpudding auch Apfelbettelmann genannt». Wenn Herbst ist in Meran, dann ist es, Oskar Pastior zu Ehren, ein «O-Ton <Automne> – Linguistikherbst», wie ein Gedicht aus dem Band «Das Hören des Genitivs» heisst, das Wolfgang von Schweinitz vertont hat. Christian Steinbacher sprach beim Fest über Oskar Pastior als Zeichner, einen «Un-Dürer» geradezu, dessen Minimalismus die Ironie seiner Texte fortführt, und Oswald Egger näherte sich den «Numeralen Arelien bei Oskar Pastior». «Es gibt ein Mass in der Erde und das Unmassende in der Rede.» Mit den Zahlenwerten, die sich aus dem Platz der Buchstaben in der Reihenfolge des Alphabets ergeben, hat Oskar Pastior seine Lyrik mitunter berechnet. Das Unberechenbare des Tiefsinns hat er der Lyrik mit den Mitteln mathematischer Regeln auszutreiben versucht. Die Erkenntnis folgt auf dem Fuss dieser Lust. Die Welt des Gedichts, an ihren Zahlenwerten gemessen, ist nicht anders als die Welt, in der sich schliesslich alles Sein wieder zur Eins hin dreht: das Universum.

Der poetische Kontinent Pastior umfasst Biographie und Sprache, ohne dass beide genau voneinander zu trennen wären. Der 1927 im siebenbürgischen Hermannstadt geborene Poet ist ein Weltbürger dieser Unschärfe geblieben, ein Übersetzer in mehr als einem Sinn des Wortes. Die Transformationen des Klangs, der Buchstaben und der Metrik hat Oskar Pastior mit den Kunstmaschinen seiner Gedichtbände untersucht, hat Anagramme, Palindrome, Sestinen, Sonette oder «Gedichtgedichte» geschrieben, die trotz allen Unterschieden noch einmal die grosse Transformation der Sprache, von hier nach dort, spiegeln. «Übersetzung ist das falsche Wort für etwas, das es eigentlich nicht gibt», sagt Oskar Pastior, und deshalb ist man bei den Kulturtagen Lana den Aporien des Übersetzens nicht ausgewichen, sondern hat sich Literatur aus dem Rumänischen, Ungarischen, Friesischen und Dänischen gewidmet. Der aus der Vojvodina, der ungarischsprachigen Region des heutigen Serbiens, stammende Ottó Tolnai erzählte von einem sich selbst poetisierenden Alltag seiner Heimat; Johann Lippets «Banater Alphabet» war eine murmelnde Rückkehr in alte Dörfer und Landschaften, in die der surreale Witz von Herta Müllers sorgsam gereimten und visuell bearbeiteten Gedichten wie ein Blitz fuhr.

Der junge Bukarester Dichter Virgil Constantin Banescu las aus Gedichten, deren lapidare Trauer nur eine melancholische Kehrseite von Nora Iugas anspielungsreichem Zyklus «Der Autobus mit den Buckligen» war. Von den Roma über Rumänien nach Rom. Inger Christensen, wie Oskar Pastior zu den frühen Gästen zählend, die die Kulturtage Lana in den letzten fünfzehn Jahren begleitet haben, las ihre schon 1969 entstandenen «Wassertreppen», eines der schönsten Exempel auf die Transformation. Auf den Plätzen Roms mit ihren alten Brunnen verschiebt sich das immergleiche Geschehen unter dem Laster jener gesteigerten Aufmerksamkeit, der sich auch Oskar Pastiors eigenes Werk nicht entziehen will. Charles Baudelaires Poem «Harmonie du Soir», eines der «Lebensgedichte» Oskar Pastiors, verwandelte sich in Lana in alle möglichen anagrammatischen Zustände. «O du roher Jasmin» heisst die Folge von Pastiors Bemühungen, die diese Woche bei Urs Engeler in Buchform erscheinen. Über Baudelaire, dem grossen Franzosen,

schweben bei Pastior die Verdikte des Unpathetischen: Als «Idealbauer», «Adriabeule» oder «duale Reibe» kommt der Dichter der «Blumen des Bösen» daher. Blumen, ganz im Guten, hat man Oskar Pastior in Lana zuhauf gereicht. Die Verse geschüttelt, der Dichter gerührt.

Christina Weiss, 24. November 2002

Vom Schreiben leben!

Laudatio von Kulturstatsministerin Christina Weiss für Oskar Pastior bei der Verleihung des Erich-Fried-Preises am 24. November 2002

«Er stimmt nicht zu und sagt nicht nein», ist ein Satz von Jean Starobinski, sehr verehrte Zuhörerinnen und Zuhörer, der auch auf Oskar Pastior zutreffen könnte. Denn ihm sind Ja und Nein gleichermaßen verdächtig. Sie sind es nicht nur angesichts der folgenden Hypothesen über ihn, sie sind es auch, was sein eigenes Schreiben angeht. Zustimmung und Ablehnung legen die Rede auf etwas Bestimmtes fest. Damit geht aber für Oskar Pastior die Sprachbewegung zu Ende. Dagegen optierte er schon in seinem ersten in der Bundesrepublik 1969 erschienenen Gedichtband vom «Sichersten ins Tausendste» für ihre Erhaltung:

Ich sitze stumm und kraule
Das Kleinhirn zweck Belebung
Die Sprache zwecks Bestrebung
Und die bewegt sich doch...

Die Bewegung ist Prägung, aber auch Aufgabe. Denn wie kommt Sprache überhaupt in Gang? – und was hält sie in Bewegung? Eine bewußt erfahrene Mehrsprachigkeit, das Augenmerk immer auf den anderen Ausdruck, den Ausdruck des anderen gerichtet, schärft Oskar Pastiors Bewußtsein für die eigenen Sprachmöglichkeiten, für den Klang und die Zwischentöne der eigenen Wörter, aber auch für die diversen Vernutzungen der Sprache. Der ideologisch belasteten, ästhetisch wie politisch kontrollierten Sprache setzt Oskar Pastior ein Sprachspiel entgegen, das nach allen Regeln der Kunst Subversion betreibt. Er redet nicht mittels Sprache über etwas, er redet nicht erklärend, botschaftend, abbildend, vermittelnd. Er vollzieht alles, was er zu sagen hat, direkt am und mit dem sprachlichen Material.

Oskar Pastior sieht und hört, nimmt wahr, wie Jalousien aufgehen, Jalousien zugehen, wie Augen und Füße sich bewegen. Besonders natürlich die Hand, die schreibt. Und überträgt diese Wahrnehmungen Schritt für Schritt auf die Sprache, auf den Klang, den Buchstaben, auf Worte und den Rhythmus, so als würden nun Buchstaben wandern, Klänge fließen oder Worte sich drehen und wenden. Es sind Emotionen, Gemütsbewegungen ja auch, die sich hier zusammenlesen. Schreiben ist beschwören, wie er selber sagt: «Heraufbeschwören, zitieren, vorführen, beim Wort nehmen, es am Beispiel packen, es übersetzen, übertragen, verteidigen und hochhalten. Die Willkür, mit der es für diverseste Interessen benützt wird – auch von mir – erkennbar machen, exorzieren.» Nehmen, vorführen, zitieren, übertragen und hochhalten, aber auch verteidigen und exorzieren sind Verben, Tuwörter, mit denen Oskar Pastior sein Beschwören benennt, und sein poetisches Verfahren in Schwung hält.

Um sein Material in Mikrostrukturen aufzuspalten, um Redewendungen umzustülpen, Festgefahrenes anzustoßen und grotesk aufblitzende Ähnlichkeiten auszuspielen, muss Oskar Pastior die Geschichte seiner Wörter rekapitulieren. Und die Geschichte seiner Wörter deckt sich zu einem bedeutenden Teil mit der Geschichte seines Lebens. Das Gedächtnis der Sprachwendungen, Dialekte, der staatsdienenden Normsprache, der Schlagzeilen, Schlager, Abzählverse und Kinderreime schüttelt Oskar Pastior aus. Der Leser erlebt diesen Austauschprozess mit. Es kann gar nicht mehr darum gehen, ein geradliniges oder gar eindeutiges Verständnis zu ermitteln, die Aussage liegt in der Teilhabe am Sprachvollzug, und dieser entfaltet sich in jedem Leserhirn anders. Bewegung auch hier.

Dennoch bindet sich Oskar Pastior an bestimmte Sprechmuster. An das Anagramm, das Palindrom, das Sonett, an Villanellen und Pantums, an Sestinen. Er legt sich Beschränkungen auf, Überdeterminationen wie er sagt, *contraintes*, um es oulipotisch zu sagen: «Formzwänge,

alphabetische, konsonantische, vokalische, syllabische, phonetische, graphische, prosodische, rimische, rhythmische und numerische Programme und Strukturen.» – Ein fast unüberblickbares Feld, ein Arbeitsacker sozusagen. Und Oskar Pastior sticht um, arbeitet sich ab, womit er keineswegs gegen die Regelmäßigkeit in der Poesie angeht, vielmehr wird seine Arbeit gerade von selbsterdachten und aus der Tradition der literarischen Produktionstechniken überlieferten Regeln angestoßen.

Wie sind aber Einschränkungen, gar Beschränkungen auf ganz bestimmte, sehr eng gefasste Regeln und Vorgaben mit der pastiorschen Bewegung zu verkuppeln? Oskar Pastior bewegt sich an der Norm entlang gegen die Norm. Norm, die Form eines Sonetts oder einer Sestine zum Beispiel, sieht er, «ach und bitte», wie er sagt, als ein «Analogmodell für das Zustandekommen des Gedankens beim Denken von Gedanken», – ein Geisteszustand also, das Bewußsein: wo was und wo wer ist, wenn ein Gedanke sich ereignet. Eine Art, fast, von sprachlicher Gewissensprüfung. Aber, wie wir wissen, sagt Oskar Pastior nicht ja und nicht nein. Es ist die Beschreibung, die für ihn Relevanz besitzt, die Beschreibung des Weges bei dieser Prüfung. Form ermöglicht deshalb für Oskar Pastior erst den Herstellungsprozess. Form ist Inspiration, wenn man es so ausdrücken will, und sie ist es selbst, die in Bewegung gerät, wenn der Dichter Pastior in Gedanken zur Seite tritt, an den Rand, aber auch ein Auge zudrückt, blinzelt oder einfach die Form aus verschiedenen Perspektiven betrachtet.

Er sagt dabei: «Ich optiere für das Unterschiedene, die Differenz im Sprachbewusstsein, den kleinen schiefen Schritt zur Seite, durch den wir Symmetrien (und andere Raster) erst erkennen und – immer etwas anders – produzieren können.» Form, das ist immer schon ein anderes. Oskar Pastior bewegt sich beständig darauf zu.

Es wäre aber falsch anzunehmen, der Anfang, die Regel, eine besondere Sprechweise eines Gedichts, eines Sonetts, Palindroms oder eines Anagramms wäre das Feststehende, von dem sich Oskar Pastior losmachen würde, befreien. Eine Leine, ein Seil, an dem er schwingt. Vielmehr steht für Oskar Pastior nichts wirklich fest, am wenigsten eine Form selbst. Ein Anagramm ist ja Umschreibung, Letterkehr, Umstellung schon bevor sich Pastior dessen «innewird». Er kommt dann in Gedanken zur Umschreibung, er bewegt sich zur Umstellung und stellt um, umschreibt, nicht nur sein eigenes Anagramm, sondern auch das Anagrammatische selbst, wie wir im Gedicht «Ein Wort gibt das andere» erfahren können:

Ein Wort gibt das andere
Dann aber wiegt oder ist
gar da, wo den eins treibt
oder drin absteigt. Wen a-
ber stiert Ade-Ding an? Wo
anderswo bitte gerade in
eines da dran. Wort gibt e-
ben eins wie Rad Grat Tod.
Bin Wag Teit oder anders.

In diesem pastiorschen «Mützentausch der Buchstaben» gibt ein Wort sich dem anderen weiter. Begibt sich in seine Obhut, um übers Rad, Grat, Tod anders zu werden. Ein Prozess. Sicherlich eine Bewegung. Wird aber das Ade-Ding-Wort seines anagrammatischen Mützentausches der Buchstaben beraubt, hätten wir ja immer und immer wieder dasselbe Gesicht vor Augen – schließlich ist unter der Mütze doch ein und derselbe Kopf. Nicht nur der Rhythmus bräche ab, auch der Prozess käme dann zum Stillstand. So aber macht dieses Anagramm, machen Pastiors Gedichte Sinn, Wort für Wort als Buchstabe für Buchstabe. Und vor allem: wenn sie Sinn machen, leuchtet es ein, dem Ade-Ding-Wort, dem Buchstaben, dem Anagramm und vielleicht zuletzt dem Pastior-Leser, dem Mützenverfolger.

Auch um diese Kontrolle seiner Sinn-erzeugnisse geht es Oskar Pastior beim Schreiben oder dem «Textaufkommen». Er hat, nicht anders als wir, ja mit Sprachexperimenten zu tun, mit Versuchsanordnungen. Können da Abläufe nicht schnell vom Sichersten ins Tausendste, in die Beliebigkeit geraten und ins Chaos? Können Denkanstöße nicht dem Herstellungsprozess zuwiderlaufen, ihn hemmen, stoppen, Langeweile, Wiederholungen erzeugen? «Oder sollte man vielleicht nur fragen: Pastior, wie groß muss, kann darf ein Textelement als Leseschritt gerade noch sein, um in einer wie auch immer gearteten Wiederholung sich nicht dekorativ/ornamental der Abnützung preiszugeben? Ist aber nicht jeder gute Text eine Arabeske? Ab welcher Schwelle beginnt eine Struktur auf ihrer Leitmotivistik (und -motorik) auszurutschen?» – Ausrutschen, umfallen und sitzenbleiben! Genau das könnte «einer Struktur» passieren, wenn Oskar Pastior das Ausrutschen nicht selbst als Struktur entdecken würde, und die Denkanstöße wären dann nichts als ein Kegeln mit Worten oder Buchstaben. Das Umfallen der Prozess, den er ihnen macht.

Oskar Pastior sieht voraus und verliert das Unfassbare, das Unhaltbare nicht aus den Augen. Einwände, die er selber hat und Vorwürfe, die er sich selber macht, wird er anstößig miteinander verschlingen. Wiederholungen zum Beispiel sind ja nur eine andere Sprechweise, eine andere Sprache, «eigenwilliger vielleicht», so hofft Pastior, «als andere Sprachen (etwa Deutsch, oder Prophetisch, oder Mitternächtlich, oder Kölsch, Brass, Fach, Slang, oder einfach Montan-Roman; es gibt wie gesagt noch und noch)». Eine berechtigte Hoffnung. Denn eine Wiederholung, um es sich vor Augen zu halten, wird doch erst dann eigensinnig, werden ihre internen Differenzen sichtbar als eine pastiorsche Liste ihrer Eigenwilligkeiten.

Zum kontrollierten Textaufkommen gehört für Oskar Pastior auch, sich in den Tropen zu bewegen. Nicht unbedingt in der heißen Zone zwischen den Wendekreisen, aber in Sprachkreisen der Metonymie, der Synekdoche, des Oxymorons und vor allem im Dunstkreis undurchsichtiger Metaphern: «Ich weiss wahrscheinlich gar nicht», sagt Pastior, «was eine Metapher an und für sich ist. Angenommen ich wüsste es; dann könnte ich es erst recht gar nicht sagen, ohne es metaphorisch zu sagen. Umgekehrt könnte ich nie zu diesem Wissen gelangt sein, da alle Überlegungen, die mich dazu geführt hätten, wissenschaftlich unrein d.h. metaphorisch gewesen wären, was ich ja aber nicht wüsste. Es wird einem tatsächlich zugemutet, über etwas, das sonst nicht wäre, mit etwas nachzudenken, das sonst nicht wäre. Wie könnte ich außersprachlich nachdenken (...). Unter dem Gesichtspunkt der Metapher ist alles was ich schreibe ein Beweis für, gegen und durch die metaphorische Beschaffenheit des Geschriebenen. Die Metapher drückt sich nämlich hartnäckig vor Definitionen. (Definitionen in meinen Texten sind hingegen natürlich Metapher!).»

Nehmen wir Oskar Pastior beim Wort: und das eben Gehörte ist metaphorisch. Nicht an und für sich, das stimmt, denn das wäre doch im pastiorschen Sinne eine Übertragung, eine Metapher, die keinen Sinn macht. Eine Metapher, die an eine Bedeutung glaubt, die sich jenseits des Textes aufhalten würde, jenseits dessen, was da-steht, jenseits eines Wortes, eines Buchstabens. Metaphorische Beschaffenheit dagegen beschreibt die Zugehörigkeit des Sinns zum Wort, ihre Verschlungenheit.

Lebendige Texte, wie Oskar Pastior sie schreibt, sind lebendige Metaphern wie der unerwartete Kuss eines Geliebten, die Schamröte, die unvermittelt im Gesicht auftaucht oder eine plötzliche Ohrfeige, die einen heimsucht – jedenfalls etwas Handfestes wie der pastiorsche Textkörper allemal.

Diesen metaphorische Körper, den Oskar Pastior mit dem sprachlichen Material formt, sein Sich-dem-Text-hingeben, die geradezu wollüstige Obsession – «ein Wahnsystem» – mit dem er den Sprachkörper befühl und erregt, sind im Grunde erotische Zuneigungen zum Text.

Und der Text ist das Leben. Vom Schreiben lebt einer in einem erotischen Beziehungsgeflecht. Keine Dreiecksbeziehung. Der monogame Pastior lässt nicht ab von seiner Liebe. Kein Seitensprung. Nur in Gedanken. Und die sind frei, solange das Inter-esse nicht bei der Sache, sondern in der Sprache bleibt. Aber Realität existiert für Oskar Pastior nicht jenseits der Sprache, besser: des «Vorwärtsschreibens». Von der Wahrnehmung bis zur «Unterhaltung des Wissens» sind

es Gedanken, das Denken, Geist, die Realität erzeugen, beschreiben, glauben und meinen. Gedanken ihrerseits kommen der Sprache dabei weder zuvor, noch hinken sie hinterher.

Die Verschlungenheit von Sprache und Denken hat für Pastior die Konsequenz, die Folge, nichts anderes tun zu können, als Realität sprachlich zu denken – im Vorwärtsschreiben. «Indem ich schreibe, begeben mich ganz allein in eine Minderheit.» Oskar Pastior sagt «allein»: Seine Sprachkritik ist Existenzkritik, ist Selbstzweifel, Gewissenhaftigkeit – Gemütsbewegungen als sprachliches Vorwärtskommen.

Es ist für Oskar Pastior offensichtlich: «Ich bin was ich schreibe. Was ich schreibe ist ein anderes. Beweise mir, dass du nicht bist was du nicht bist, Sprache. Die ich bin und ich ist.» Und das ich ist im Vorwärtsschreiben, in dem Oskar Pastior im Fluss ist; und es auch immer die Fremdheit des anderen Ichs – doch auch gleichen – an sich selbst, das heißt im Schreiben erfährt. Auch eine Differenz. Aber was getrennt ist, ermöglicht auch immer wieder ein Zusammenkommen. Sein ist eines. Pastior ist dagegen beständig mit dem einen konfrontiert, das das andere wird und so fort. Und so weiter.

Oskar Pastior ist im Fluss, «um im Bild zu bleiben». Dennoch ist es hier nicht die bildende Kunst – Duchamps «Akt eine Treppe herabsteigend» zum Beispiel – an die man als erstes denkt, sondern an die Musik, die Pastior der «kraus waldigen und ondulatorischen Landschaft» seiner Heimat zuschreibt. Obwohl auch Duchamps das auflösende und damit bewegende Moment von Kunst ins Bild rücken wollte, sind die Kompositionsverfahren der Musik, ja die Musik selbst das Motiv in der pastiorschen Dichtung. Nicht Lyrik. Oskar Pastior führt die Semantik in die Musik ein. Nicht umgekehrt. Er befreit sein sprachliches Material nicht von der Bedeutung, sondern steuert sie, – die Bedeutung –, der Kadenz, Assonanz, Dissonanz, Kakophonie und Euphonie bei. Pastior macht Musik, keine bestimmte Melodie, eher Unerwartetes, eine Improvisation mit sechszwanzig Buchstaben:

«Was Poesie ist, weiß ich nicht. Unter der Voraussetzung, dass Maß nicht mehr zu kennen, messe ich Sätzen eine Bedeutung zu, die mich vielleicht enthält. Dann gibt es Sprünge. Und dann gibt es keine Sprünge mehr. Poesie im nachhinein verkommt zu Geschichte.»

Lebt Oskar Pastior vom Schreiben ist sein sprachliches Auskommen nie wirklich gesichert. Denn er lebt mit und bewegt sich im Sog der selbstgestellten Frage: «Wie schuldhaft ist die Sprache, wenn und weil sie ja die Wirklichkeit ist.» Als Wirklichkeit macht die Sprache natürlich auch Geschichte. Als Werbesprache, Fernseh- oder Romansprache. Damit ist der einzelne ein Opfer, wenn er sozusagen zum Sprachhandelnden wird. An dieser Tatsache geht Oskar Pastior nicht einfach vorbei. Er orientiert sich daran, wenn er sagt: «Indem ich inadäquat spreche, hoffe ich, mich adäquat zu verhalten: es sind Warnbilder und Beschwörungsformeln. Mein Lebenslauf ist insoweit Geschichte, als ich anteilig existiere – gegen den Automatismus bin ich, zusammen mit jedem einzelnen, in der Minderheit. Indem ich schreibe, begeben mich ganz allein in die Minderheit.»

Anteilige Existenz an der Geschichte verschiebt die Verantwortung, die Sprachpflegeverantwortung, in den Bereich des einzelnen, ins Private, in einen Bewußtseinsprozess, der in Oskar Pastiors Dichtung wirksam ist: «Indem ich gegen den Automatismus der Angst vor dem Automatismus anschreibe, spiele ich öffentlich mit der Geschichte des Automatismus.» – Nicht Tilgung, Leugnung, nicht Verschleierung, sondern Umgang, zur Schau-stellung, Spiel mit dieser Schuldfrage nimmt Pastior die Angst und lässt uns dabei oftmals nichts davon merken, wenn seine Buchstaben über ihn stolpern, wenn wir schmunzeln, lachen.

Dennoch und ganz bestimmt ist Oskar Pastior ein epischer Dichter.

Das liegt nicht nur an seinen Großformen, seinen fortgeschrittenen Versen, an seinem rhapsodischen Vortrag, seinen Formeln und Wiederholungen, es liegt vor allem an seinen Heldinnen und Helden. Die «Halden» sind dann nur anstößig zu lesen als Helden, die ihrerseits

«natürlich Abraumhalden, taubes Gestein, Ausgeschwemmtes» sind. Oskar Pastior berichtet von den Schicksalskämpfen, vom Glück und den Kümernissen seiner Palindrome, Anagramme, seiner Sestinen, Sonette, Pantums oder Villanellen, und beschreibt immer auch sich und uns selbst. Er erzählt Kunststücken einer Geistes-Geschichte. Es ist die Geistesgeschichte «als Forschung und Wissenschaft», die Philosophie ebenso beinhaltet wie Biologie, Physik oder die Primzahlen, eine Aneignung aus Zuneigung, eine «Unterhaltung des Wissens» wie Oskar Pastior selbst sagt. Unterhaltung ist natürlich ein weit hergeholtes Thema. Auch sie verbindet Oskar Pastior mit Horaz, mit dessen Erkenntnis, Dichtung müsse nützlich und unterhaltsam sein. Oskar Pastior schafft es jedenfalls, spielend, Hilfestellung der Unterhaltung auch dieses Wissens zu leisten.

Oskar Pastior demonstriert seinem Leser, wie man sich fremde Texte aneignet, sich einmischt. «Weniger wissend als verzweifelt unternehmungslustig, weniger informiert als unbedarft neugierig, einfach mal sehen, was dabei herauskommt», schreibt er über seinen Kreuzungsversuch einer Anekdote von Heinrich von Kleist mit einem Gedicht Gottfried Benns, seine «Berliner Kontamination». Der Wortschatz des einen Textes wird in die Formstruktur des jeweils anderen gefasst. Pastiors verbale und syntaktische Entscheidungen wirken als Katalysator; zwei völlig neue Texte entstehen, in denen Wort für Wort entführt, verführt, einen neuen, den pastiorschen Zungenschlag erhält.

Es gibt keine unschuldigen Wörter, jedes einzelne repräsentiert die unendliche Geschichte seiner Verwendungen, deshalb realisiert jeder Leser jedes poetische, d.h. nicht in einen zweckmäßigen Kontext eingebundene Wort in anderer Bedeutungsfülle.

Der Text ist ein unablässiger, unabschließbarer Austauschprozess zwischen seinen Lesarten. Dieses Phänomen führt Oskar Pastior musterhaft vor -bestaunenswerte Exempel der Poetik der Moderne, die der französische Sprachphilosoph Roland Barthes als Lust-Texte bildhaft definiert: «Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, dass der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe -dieser Textur- verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.»

Wie sehr diese verbalen Gespinste über Jahrhunderte hinweg anzureichern, in subjektive Geschichts-Sekrete verspinnbar sind, zeigen die 33 Petrarca-Gedichte Oskar Pastiors. Übersetzungen über 500 Jahre hinweg, mit denen er «Petrarcas Methaphern 'in statu nascendi' überraschen» wollte. Klaus Ramm präsentiert in seinem Lesebuch als Rarität aus der Dichterwerkstatt vier Fassungen einer solchen übersetzenden Anverwandlung, die erstaunliche Progression in und durch einen fremden Text hindurch zum eigenen Text, von der wörtlichen Annäherung bis zur kommentierenden Zuneigung.

Was Pastior mit dem sprachlichen Material treibt, sein unablässiges Sich-in-den-Text-verlieren, wie er den Sprachleib befühlte und reizt, sind erotische Zuneigungen zur Sprache.

Der Text bannt durch seine Sinnlichkeit. Klangkörper, die Emotionen erregen, Kopfsprünge ins abenteuerliche Labyrinth des eigenen Denkens. Der Leser verliert immer wieder den Sinnboden unter seinen Verstandesfüßen. Das, womit wir am unbedenklichsten umgehen, das alltägliche Sprechen, reißt auf zu Abgründen. Pastiors Texte lassen ihrem abstürzenden Leser aber sogleich Flügel wachsen. Die Erotik der Wörter ist ihre Sogkraft, die Spannung ihrer Bedeutungsfacetten; ihre Sinnlichkeit entlädt sich mitten in der Tabuzone des begrifflichen, abstrakten Denkens. Geisteslust und Fleischeslust sind eins geworden. Oskar Pastior lädt ein zum Sprachbankett:

Die Vorspeise besteht aus appetitlichen Phantasiewörtern, den Gaumenkitzeln oder Lockrufen. Diese ermöglichen es der folgenden Hauptspeise, in einem Kontext zu stehen und, mit handfesten Beispielen aus dem pflanzlichen und tierischen Bereich aufwartend, ihren das Abstraktionsvermögen betreffenden Lernzielen vielfältig gerecht zu werden.

Die Auxiliare der Hauptspeise, eine Menge Flüchtigkeitsteilchen oder Geschmacksbildner, unterstützen die peristaltische Einverleibung der Begriffe, kurz ihre Individuation. Die Hauptspeise wird von Urlauten begleitet. Dazu werden Jahrgänge kredenzt. Je belesener der Speiser, desto erlesener die Länder- und Völkerkunde, desto sinnreicher die historische, desto historischer die sinnliche Erfahrung, eine wahre Enzyklopädie. Die Nachspeise endlich serviert in der Regel Persönlichkeiten des Kultur- und Geisteslebens, aber auch Staatsmänner, berühmte Räuber, Domherren, Sänger, Köche und schöne Damen, die alle auf der Zunge zergehen. Insgesamt zehren Vor-, Haupt- und Nachspeise vom nominal-agglutinierenden Wortschatz und sind dem oralen Stil zuzuordnen. Sie dienen der Unterhaltung des Wissens. Vielen Dank.

Jörg Fischer, Basler Zeitung, 28. November 1997

Oskar Pastiors «Gimpelschneise in die Winterreise-Texte von Wilhelm Müller» *Sprachliche Versuche, die Sirenen zu verführen*

Wer die Gelegenheit hat, Oskar Pastior als Rezitator seiner Gedichte zu hören, wird eine eigenartige Erfahrung machen: Geöffneten Ohren beginnen die Texte zu singen und sofort verstehbar zu werden, auch wenn die Worte sich gegen den Begriff stemmen und den Versen jeder alltagssprachliche Sinn fernzuliegen scheint. Pastiors rhapsodischer Vortrag, dessen virtuose Leichtigkeit auf akribische Vorbereitung schliessen lässt, verrät die kalkulierte Ökonomie der Texte, wobei sich in den Wortmelodien und dem Rhythmus die unaufdringliche Präsenz kompositorischer Regeln hörbar mitteilt. Das Suggestive, ja Soghafte dieser Textpartituren setzt sich in der Lektüre der Gedichte fort. Und erst allmählich entdeckt man deren kryptische Vielfalt, das Spiel mit dem Potentiellen und den Potenzen der Sprache, ihren unausgeschöpften Reserven, aber auch ihren verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten.

Auf das lustvolle Experimentierfeld seiner Sprech- und Sprachmächtigkeit hat Pastior den 1824 entstandenen Zyklus «Die Winterreise» von Wilhelm Müller (1794-1827) gelockt, eine Arbeit, welche die Dauer eines Jahrzehnts in Anspruch nahm und jetzt in Urs Engelters Verlag als Compact-Buch (mit einer vom Autor besprochenen CD) erschienen ist. Der Titel «Gimpelschneise in die Winterreise-Texte von Wilhelm Müller» lässt hinterlistig offen, was der Autor mit Müllers Gedichten oder Müllers Gedichte mit dem Autor machen. Die Spur ist mit den Ohren aufzunehmen: Das «i» und «ei», die dominanten Vokale, verweisen auf jene Dimensionen, nach denen Pastior den poetischen Vorwurf Müllers aushorcht.

Untiefen, Fallstricke

Zu allen 24 Gedichten des Winterreise-Zyklus werden korrespondierende «homolinguale» Texte, also gleichsam Übersetzungen aus der einen in die gleiche Sprache vorgelegt. Deren Bezüge, Verweise oder Entsprechungen herauszufinden, darf sich der Philologe gerechterweise entlohnen lassen; für den geniessenden Leser/Hörer bedeutet aber jede Entdeckung einen beglückenden Vorstoss in neue Untiefen und Fallstricke einer dichtgewebten Textur. Die vom Autor angelegten «Beziehungsweisen», zwischen Gimpelschneise- und Winterreise-Texte als Scharnier eingelassen, sind sparsame Hinweise auf die poetische Faktur der Texte, sie legen aber auch neue Spuren und appellieren an die Souveränität des Lesers/Hörers, sich, so Pastior in seinen poetologischen Selbstauskünften, von den Gedichten lesen zu lassen.

Zahlenspiele, Buchstabenspiele

Nur einige wenige Funde seien hier mitgeteilt: Aus Wilhelm Müllers «Gute Nacht» (Nr. 1) macht Pastior das «zwischenjahr des fibonacci», dessen Binnengliederung auf Inger Christensens Gedichtband «alfabet/alphabet» rekurriert. Die Anordnung der Wörter in den ersten fünf Zeilen des vierstrophigen Gedichts folgt streng der Fibonacci-Reihe, wonach ein Glied der Reihe stets die Summe der beiden vorhergehenden Glieder darstellt. Das Spiel mit den Zahlen überlagert das Spiel mit den Buchstaben des Alphabets als Ineinandergreifen zweier Ebenen, die zugleich in das Metrum der Gedicht-Vorlage Müllers eingelassen sind. Den berühmten «Lindenbaum» (Nr. 5) transformiert Pastior in den «blindenraum, eine beschreibung» – alles andere als ein vordergründiges Spiel mit Assonanzen. Denn es sind die im Dunkeln zugemachten Augen, die in der homolingualen Übersetzung den «blindenraum» öffnen: «schubert ist manch müllerndem der blindenhund. er riecht fast was ihn hört» nimmt nicht nur Bezug auf die ungleich berühmtere Ton-Dichtung, sondern reflektiert im Text auf die Beziehung zwischen Gedicht und Leser/Hörer.

Statik, Balance

Oft sind es gestische Momente in der Vorlage, die Pastior aufgreift und aus denen er seine poetische Regel formt. So wird das Gedicht «katapult» streng symmetrisch um die Versachse «runder winde

wunderlindenrinde» gebaut, wobei die vorangehenden vier Strophen der Versachse in Umkehrung folgen. Das «rückwärts sehn» und die «runden Lindenbäume» aus Müllers «Rückblick» (Nr. 8) präbendieren die innere Statik und die ästhetische Balance des nachgeschaffenen Textes. Die wachsende Vertrautheit mit den Gedichten Pastiors und seinen poetischen Verfahrensweisen, wie Anagrammen oder Palindromen, erschliesst nach und nach die Komplexität der Texte sowie die Fülle ihrer Lustreize.

Palindrome, Anagramme

Ihre Musikalität beziehen die Texte der «Gimpelschneise» nicht allein aus Rhythmus, Wortmelodie und Vortrag. Auch die strenge, beileibe nicht dogmatische Regelhaftigkeit verweist auf kompositorische Verfahren, wie sie beispielsweise in den Kanons Johann Sebastian Bachs hervortreten und vor allem das serielle Komponieren in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts bestimmen. Palindrome und Kanons, Anagramme und thematisch-motivische Arbeit sowie mathematisch fassbare Serien zeitigen Grenzgänge zwischen dem Oszillieren der Töne und dem der Worte. Sie treffen sich in der «Spielregel Einschränkung», jener «Versuchsanordnung» einer vorgestellten Gesetzmässigkeit, mit der Oskar Pastior die Sprache gegen den Missbrauch abschirmt und sie gleichermassen für das Lustprinzip vereinnahmt. Ihn interessiert an der potentiellen Sprache der experimentellen Poesie, so Pastior, «das Wandelbare; das sich (und mich) Verwandelnde; indem ichs tue, tut es mich». Roland Barthes hat sich mit Blick auf das Lied gefragt: «Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied?» Seine Frage zielt auf das Unnennbare der ästhetischen Wirkung und seiner erotischen Versuchung; sie liesse sich vielleicht so beantworten: Oskar Pastiors Winterreise könnten auch die Sirenen verfallen.

Für Rätselfreunde mit Gehör

Wer geglaubt hat, der kurze kommentierende Mittelteil biete eine gangbare Verständnis-Brücke, könnte böse einknicken. Zwischen den 24 Gedichten von Oskar Pastior und den 24 Winterreise-Texten von Wilhelm Müller (1794-1827) erfahren wir immerhin etwas über den Anlass dieser Arbeit: die Anregung, für eine Grazer Herbstveranstaltung Schuberts Winterreise-Liedern «neue Texte» zu verfassen (was dann aber unterbrochen liegenblieb, bis Urs Engeler einen neuen Anstoß gab). Nun, mit der Winterreise ist schon allerhand angestellt worden, und auch dies verträgt sie. Fast wie eine Warnung klingt Pastiors salopper Hinweis: «Wer vergleichen will, mag vergleichen.» Denn der Vergleich, sei es per Gedächtnis, sei es durch Hin- und Herblättern, ist doch natürlich das erste, was uns Normallesern einfällt. Woran sonst soll man sich halten? Allerdings sind vier der Texte schon früher ohne Hinweis auf die Winterreise erschienen (in: *Jalousien aufgemacht*, 1987). Dass es sich hier nicht um Parodien oder Kontrafakturen im herkömmlichen Sinn handelt, ist gleich klar. Vielmehr sind in gut Pastiorscher Manier der Sprache anscheinend sämtliche Zügel gelockert und Gelenke verdreht. Anscheinend, aber nur scheinbar. Denn wir befinden uns immer noch auf dem von der Vorlage angelegten Grundriss. Ein aufmerksames Gehör (und es ist eigentlich unerlässlich, sicher auch vom Autor vorausgesetzt, dass man Schuberts Zyklus im Ohr hat) registriert bei 16 von 24 Texten die metrische Übereinstimmung mit dem Original. Auch einzelne Wörter oder zumindest deutliche Assonanzen sowie grammatische Elemente der Vorlage lassen sich finden – aber ist die kriminalistische Suche der angemessene Umgang? Pastiors sparsame Hinweise zu einzelnen Nummern bieten keineswegs einen Schlüssel im Sinne von Rätsellösungen, sondern schaffen neue Rätsel. Er hat seine ausgetüftelten Methoden, von denen er gelegentlich was verrät oder auch nicht. Zum Beispiel ist in dem ersten Text (zu Müllers *Fremd bin ich eingezogen*) die sogenannte Fibonacci-Zahlenreihe eingearbeitet, bei der jedes Glied der Summe der beiden vorhergehenden Werte bildet (also 2, 3, 5, 8, 13 etc.). Das klingt dann so:

zwischenjahr des fibonacci

naht 2 macht 3 nach außen
hemd 5 gibt wieder 8
die 13 war gelaufen
plus minus Gänsehaut
der kragen 21
die ärmel 30/4
nun ist die 55
mir K L M N O

Gute Nacht

Fremd bin ich eingezogen
Fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh' –
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Muss man dies verstehen wollen? Ist es Sinn, Unsinn, Jux? Oder spricht hier die Sprache mit sich selbst? Diese Fragen begleiten seit jeher die Tradition der poetischen Sprachspiele. (Solche sind

übrigens in der Reclam-Ausgabe *Poetische Sprachspiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2002, zahlreich versammelt.)

Oskar Pastior, geboren 1927 in Rumänien, seit 1968 in Deutschland, ist bekannt für seine intensiv-kreative Bearbeitung poetischer Texte. Letztens hat er sich ein Gedicht von Baudelaire vorgenommen, um es mit Anagrammen, Akronymen, Silbengewichtungen und anderen Techniken 43mal von allen Seiten anzupeilen (*o du roher iasmin*, Urs Engeler Editor, 2002). Er selbst spricht im vorliegenden Band von seiner Tätigkeit mit ernst klingenden Worten wie *Arbeitsgang*, *nominale Kontamination*, *Vokalfakultäten*, *Oberflächenabtastung*, aber dann kommt mit *polyglotte Gimpelei* doch das Schlitzohr zum Vorschein (das Wort *Gimpel* scheint er überhaupt zu lieben). Die Aufnahme auf der CD fügt durchaus der Lektüre etwas hinzu, nicht nur, weil er beiläufig noch kleine Erläuterungen dreingibt. Seine Stimme verleiht diesen ganzen hochgradig verrückten Absurditäten etwas Vertrauliches, ja fast Gemütliches, eine menschlich-kommunikative Sprechhaltung, die man nicht erwartet hätte. Er nimmt seine Sprach-Spiel-Arbeiten wichtig, teilt sie manchmal nach At sinnvoller Botschaften mit – und dann entwischt er uns listig doch wieder, ein ratlos kopfschüttelndes Publikum zurücklassend. Ich habe ihn bei einer Lesung im Kölner Literaturhaus erlebt, zusammen mit der Jazzsängerin Gabriele Hasler, die seine Windungen und Findungen kongenial in eine vorsprachliche und vormusikalische Klangwelt übersetzte. Richtig banal, abgegriffen und stinknormal kam einem mit der Zeit unsere geregelte Alltagssprache vor. Und doch: Wenn das Publikum reagierte (mit verhaltenem Lachen), war es an den Stellen, die einen unvermuteten Sinn in all dem Unsinn erkennen ließen. Ach ja, unsere liebe Sprache, kostbare Errungenschaft der Evolution! Wir sind ihrer so sicher, dass wir sie spielerisch verrenken und verwurschteln können, ihr Kopf und Beine vertauschen und den Leib aufschlitzen können, bis das Sägemehl herausrieselt – am Ende ist sie doch noch da, lieblich und selbstverständlich. *Quod erat demonstrandum*, vielleicht.

Oskar Pastior: oh du roher iasmin

In Berlin, wo Fledermäuse aus begreiflichen Gründen immer seltener werden – grell erleuchtete Glaspaläste und verblendeter Beton sind einfach kein geeigneter Lebensraum für diese tagscheuen Tiere – ausgerechnet in Berlin behauptet sich noch eine seltene Spezies, von der man allerdings nur ein einziges, einzigartiges Exemplar je zu Gesicht bekam. In Bleis erweitertem Bestiarium wird sie als siebenbürger berliner Oulipo-Stadtfledermaus (*vampyrus spectrum*) aufgeführt, oder auch als «eule da riba» aus der Familie der «brue di aale».

Wir kennen sie unter dem Namen Pastiorfledermaus oder einfach Pastior. Wenn sie sich nach Anbruch der Dämmerung in einem der schön restaurierten Gemäuer des Literaturbetriebs sehen läßt, ist stets eine treue Gemeinde zur Stelle, um ihren unglaublichen Lautgesängen zu lauschen. Neulich, nach einem dieser abendlichen Rituale konnte man erleben, wie die Pastiorfledermaus im eichengetäfelten Treppenflur mit den burgunderroten Stofftapeten plötzlich aus dem Gebälk herunterschoß und sich auf der Schulter der Literaturkritikerin «Queropalpolar» niederließ, wobei sie ihr etwas ins Ohr fauchte, das so klang wie: «rhino sore du mai-marode uhr». Das hieß etwa: «Niemand hat meinen Gedichtband besprochen, was soll das»,- Die erschrockene Queropalpolar sagte nur: «Das kann ich nicht glauben.» – «Debile aura» fiepte da die Oulipo-Fledermaus, «schläbypopartäne» – und schlug heftig mit den Flügeln.

Ist es denn möglich? Dichterwaldhüter, hochdekorierte Spezialbürokraten, aus Siebenbürgen eingeflogene Art (brut) pfleger tun alles, um dieses subtile Geschöpf zu umsorgen. Und nun dieses Versagen unseres Feuilletons, das doch bekanntlich das weltbeste ist?

«O du roher iasmin», so der Titel des noch ungewürdigten Gedichtbandes, – O du «präsumptive Welt ohne Pantum», vermag denn niemand das «greise geheimnis», «das letterngewicht» von «dreiundfuenfzig einheiten ananastee oder sogar einundsechzig stoss spargelzeiten» in eine kleine Kolumne zu packen?

Man ist betört von den Lautimaginationen, der Sinn- und Silbenmimikry, die auf unsere Gehörknöchelchen trifft, ohne ihr Geheimnis preiszugeben. Pastior findet seine Nahrung in der Welt, die ja bekanntlich (laut Borges) die Bibliothek ist. Mit allerfeinstem Fühl- und Hörvermögen ausgestattet, bewegt er sich überaus gewandt darin, indem er – für unsere Sinne unhörbar – Signale aussendet und so Rücksprache hält mit seiner Beute. Er vertilgt Silben, Wörter, ganze Texte in großer Zahl bzw. schlägt ihnen kleine Wunden, aus denen er das Blut saugt. Er wird auch mit großer und erhabener Beute fertig. Zuletzt hat er das Gedicht «Harmonie du soir» geschlagen, zerlegt und verzehrt, d.h. den lyrischen Balg in einer opulenten Suite von Verdauungsvorgängen in Eigene einverleibt und wieder ausgestoßen. Aus «Harmonie du soir» wurde so, anagrammatisch «o du roher iasmin», nach der Substantiv-Verb-Adjektiv + 7-Methode (d.h. um sieben Stellen jeweils im Taschenwörterbuch weitergedreht) wiederum «hasard du solde», was übersetzt als «zufall unterm strich» herauskommt. Aus Baudelaires Eingangsstrophe «Voici venir les temps où vibrant sur sa tige/ Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir; /Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir/ Valse mélancolique et langoureux vertige!» – bei Friedhelm Kemp wie folgt übersetzt: «Nun naht die Zeit, wo bebend auf ihrem Stiel die Blüten alle sich verhauchen gleich einem Weihrauchfaß;/ Töne und Düfte kreisen in der Abendluft: schwermütiger Walzer und süchtiger Taumel!» Daraus wird bei Pastior in nur vier Verarbeitungsschritten: «sie graben Würmer aus die spanner! alternde auf ihrer kesselpauke; / der schießprügel geht um wie einer der das meiste bietet; / echolote wie pariser streifen durch den überschuß in achselhöhlen;/ pergamentene blasiertheit und laszive anstalt von bedürfnis!» Was diese Zeilen versprechen, hält Pastior mit jedem weiteren Wortbruch respektive Zeilenbruch. Das von eigenen Säften drainierte und mi pastiorschem Weisensaft aromatisierte Urpoem wird des weiteren «buchstabengewichtet», «oberflächenübersetzt»: «chaque fleur» mutiert so zu «schlackenflöhen», «valse mélancolique» zu «das falsche mehl kolchis». Sodann wird in einem weiteren Schritt «syntaktisch aufgeriffelt», dann im Abstand von einigen Stunden je um 1, 2, 3, 4 vokale weitergedreht, «zungenfrei gepointet», als

«phantasie mit stallgeruch» filibustert, bis die Vorlage schließlich auch ihre ausgeweidete Form einbüßt zugunsten von «geschwenkten» Zeilen und «Zopfmodulen» und ganz ins Pastior-Fledermäusische assimiliert worden ist in dieser großen, reich instrumentierten, sein bisheriges Werk kadenzierenden Dekadenzanstrengung.

Was weiß der Text noch von Baudelaire? Was weiß der Fuchs von der Maus, die er frißt und sich einverleibt samt ihrer Mäuseseele. Der Glanz der Mäuseaugen lebt im Fuchsfell weiter, wenn man so will. Pastior nimmt, was er gebrauchen kann und braut daraus seinen Absurd-Absud.

Dass poetische Sprache «unverständlich» sein muß, ist selbstverständlich Prämisse. Die Mitteilungssprache ist mit zuviel Sprachschrott kontaminiert, bar jeder Unschuld und also unfruchtbar. Ihn daher Dadaist, Surrealist, Futurist, Oulipotist zu nennen, kurz: einen Revenant aller bereits kanonisch geglaubten Literaturschrecken wäre nicht falsch, der leidigen Ismen wegen aber auch nicht angemessen. Pastior ist Magier und ein verspielter Komödiant, Prestidigitateur und ein im Nebel- Stochastiker. Das heißt: er läßt nicht das Erlebnis, sondern den ZUFALL, den es für einen gläubigen Atomisten und Kabbalisten seines Schlages eigentlich nicht gibt, sprechen, um ihm dann mit allerlei Reglements, Selbstfesselungskünsten und spitzfindigem Spiel ins Wort bzw. in den Rücken zu fallen. Dem reinen Automatismus der Surrealisten (falls es so etwas überhaupt gibt) zieht Pastior den Somnambulismus der Regeln vor.

Oskar Pastior: o du roher iasmin

Jetzt ist er schon fünfundsiebzig geworden, und wenn es mit rechten Dingen zuginge, müsste er der bekannteste Dichter sein. Ist er aber nicht. Pastior ist zu radikal, er sprengt mit seinen gesunden Dichtersinnen die Sprache, bis sie wieder zusammenpasst. Vor sehr vielen Jahren hat er Baudelaires *Les fleurs du mal* gelesen, jetzt variiert er auf gut oulipotisch Namen, Titel und das Gedicht *Harmonie du soir*. Erstaunt sieht man, was alles in dieser Dichtung steckt: Viele Sprachen, viel Substanz, viel Musik, viel Tradition. Von Rabelais bis «lemurfassduell», von «hei duo rosmarin» bis «attische rehkeule» übersetzt Pastior die französischen Wörter präzise, dass es sie schaudert, und schüttelt und rührt sie, sie werden «gefeilscht, gefleischt, nein geschleift», bis sie wieder ihre polyglotte Sinne und ihre neue «harmonie du soir» wiedergewonnen haben haben. Ist das experimentell? Sprachlicher Untergrundkampf? Nein, es ist nur genau. Dass es dann auch noch witzig ist: umso schöner.

Oskar Pastior: o du roher iasmin / Mein Chlebnikov

Als vorzüglicher Kenner nicht nur einer Sprache und als Virtuose produktiver Nutzung sprachlicher Materialangebote sieht Oskar Pastior die Kommunikationstauglichkeit der Sprache eher skeptisch. Allzu gut kennt er deren Unschärfen, ihre Ideologiebefrachtung und missbräuchliche Indienstnahme. Darum sucht er für seine Poesie eine Sprache zu gewinnen, die nichts sein will als sie selbst, zweckfreies Materialspiel – möglichst ohne «Innewohnlichkeiten» und Botschaften. In ähnlichem Sinn distanziert er sich im Titelanagramm des Bandes *o du roher iasmin* sowie im Nachwort von einem «weihrauchtrunkenen Metapherngeschmack». (S. 65) Seine 43 *intonationen* zu «*Harmonie du soir*» von Charles Baudelaire seien zwar von «alter anhänglichkeit» an diesen «betörenden» Text angeregt worden, doch im Ergebnis stellten sie «materiale strategien der anordnung und ortung» (S. 65) dar, also Arabesken.

Im Text har mo ni dü so ar (S. 52-53) etwa wird Baudelaires (regelwidrig geschriebener) Gedichttitel in Silben zerlegt (regelabweichend auch das, da der französische Diphthong aus «soir» getrennt und auf zwei Silben verteilt wird), und aus den so erhaltenen sechs Lautgruppen werden durch Stellungspermutationen die 39 Verse einer Sestine gebildet, wobei nicht nur auf der Senkrechten die Wiederholungsmuster dieser normativen Gedichtform aufscheinen; auch auf der Waagerechten sind die <Verse> so nach der komplexen Sestinenformel gefügt, dass jede Zeile die Verhältnisse einer ganzen Sestinenstrophe spiegelt: Sechs Sestinen also in einer Sestine ähnlich abgebildet, wie in wetscherahnenclub aus sonetburger (1983) vierzehn Sonette in einem Sonett oder wie in kolben und zehen aus Villanella & Pantum (2000) Zeile für Zeile ein Pantum im Pantum erscheint. Ein Text im Korsett künstlicher Regeln, eine Arabeske «unterhalb des gedanklichen Limits» und ohne naive Harmonieangebote.

Solche Verfahren der «Transscriptase», d. h. Umgestaltungen oder Umfunktionierungen von Vorlagentexten, sind nicht neu bei Pastior, doch dieser Band bietet ein breites Spektrum unterschiedlicher Umtextungsmöglichkeiten auf der Grundlage begrenzter Vorgaben. Die Autornamen, der Band- und ein Zyklentitel, wenige Einzelzeilen und sonst immer wieder und wieder der zum Kürzel *hds* destillierte Titel *Harmonie du soir* veranlassen die 43 «Intonationen» Pastiors, die sich als Anagramm, Akronym, Sestine, Palindrom darbieten und die verschiedenen Ebenen sprachlicher Materialangebote nutzen.

In den *zopfmodulen* (S. 56, 57-63) sind es die Buchstaben aus «harmonie du soir», die sich auf- und absteigend, links- und rechtsbündig hüpfend zu Mustern verschränken, in *hds in gleichabständigen reihen* (S. 54) bilden die Buchstaben des deutschen Alphabets ein symmetrisches Flächenornament. Buchstabenkombinatorik kann durch Zahlenspiele ergänzt werden (S. 21-22) oder führt über die deutsch-französische Lautungsdifferenz gleicher Grapheme in den umfänglichen Bereich lautbezogener Arbeitstechniken mit vokalischen oder konsonantischen Reihenbildungen (S. 23, 32, 37), gleichabständigen Phonemsubstitutionen (S. 33, 34, 35, 36) oder Lautpalindromen (S. 43). Substitutive Verfahren im Wortbereich stellen die sog. Oberflächenversionen (S. 18) oder Oberflächenübersetzungen (S. 20) dar, neu in diesem Band sind meines Wissens semantisch substitutive Similitäts- und Oppositionsspiele (S. 24, 25, 26, 27) sowie syntaktische Repliken (S. 29). Mehrere Texte sind im Verhältnis zur Vorlage «zungenfrei gepointet». (S. 38)

Dass «baudelaire» anagrammatisch (S. 7-9) u. a. als *adriabeule*, *debile aura*, *idealbauer*, *dealer baiu* oder *barde a lieu* zu lesen ist, erheitert gewiss, führt aber ebenso gewiss nicht nur von ihm weg, sondern in neuer Weise wieder zu ihm hin. Es ist dabei freilich nicht auszuschließen, dass die geschauten kommenden Zeiten – *voici venir les temps* – auf dem Weg von Baudelaire zu Pastior irgendwann zu *les empty temps* (S. 38) geworden sind – *empty*, englisch «leer», «hohl», «nichtig», «eitel»: *voici wenn ihr lest – falls ihr lest – und dann lest dass lest in einer restlichspra-/che ein ballast ist [...] lest/emp.* (S. 38) So kämen denn doch, nicht ohne Pastiors Willen, hintergründigere «Innewohnlichkeiten» ins Spiel.

Findet Pastior bei Baudelaire Ausgangs- und Anknüpfungsmöglichkeiten, von denen er sich auf eigenen Wegen entfernt, so stellen seine Texte aus *Mein Chlebnikov* Wege versuchter Annäherungen dar. Der Titel bekundet durch das Possessivpronomen einerseits die Anhänglichkeit an den Russen als Anreger, andererseits stellt er auch klar, dass es sich um keine herkömmlichen Übersetzungen handelt, sondern um Fort- und Umdichtungen Velimir Chlebnikovs (1885-1922) mit Mitteln und Möglichkeiten der deutschen Sprache. Wie anders auch wäre der eigengesetzlichen «Sternensprache» des russischen Kubofuturisten translatorisch beizukommen, einer Sprache jenseits von Begrifflichkeiten, die Klangprioritäten setzt und Deformationen des Normalsprachlichen zur Grundlage neuer Bezüglichkeiten macht?

Natürlich lassen sich Lautmalereien als klangliche Nachahmungen von Naturlauten in jeder Sprache herstellen (obwohl schon der Hahn in verschiedenen Sprachen recht unterschiedlich kräht), und Kontaminationen oder Zusammensetzungen aus Teilen, die normsprachlich nicht zusammengesetzt werden, lassen sich leicht erkennen; doch wie übersetzt man etwa «vremysch», gebildet aus «vremja» (Zeit) in Analogie zu «kamysch» (Schilfrohr), wenn in Letzterem zugleich die Wortwurzel «kam» (Stein) steckt und ein Text von nur 21 Wörtern diese drei gleich achtmal einsetzt und miteinander verflucht? Pastiors *zeitgeschöhn binsgeschülf* (S. 35) stellt eine der Möglichkeiten grundsätzlicher Unmöglichkeit dar. «Chlebnikov spricht, während ich dolmetsche», heißt es vorlagenabweichend gleich im ersten Text. (S. 13) Originales Sprechen und Verdolmetschung verhalten sich wie Parallelen, die sich angeblich in der Unendlichkeit schneiden. Pastiors Leistung steht über jedem Zweifel. Es ist bemerkenswert, wie er etwa im *Protokoll vom El* (S. 9-15) die L-Häufungen der Vorlage in eigenem Wortschatz eher noch überbietet, wie er durch deutsche Alliterationen fesselnde Klangwirkungen erzielt oder wie er – *spring knirps* – russische Palindrome durch phantasievolle deutsche ersetzt (*Rätsel, Nebel, Manie ...*, S. 71). Vollends überwältigend aber ist die fast grenzenlose, über Chlebnikov hinausgehende wortschöpferische Kunst in *Allerleilach* (S. 47-49), in *Lieb-Satz* (S. 51-57) oder in *M-Satz* (S. 57-63). Spätestens da wird deutlich, dass Pastiors Chlebnikov-Übersetzungen auch jenseits der freien Variation *getoengedroehn um den verstand* (S. 79-101) ganz erhebliche poetische Eigenleistungen darstellen. Es sind freie Aneignungen, aber auch Anverwandlungen, pastiorsche «Transscriptasen» über Sprachgrenzen hinweg.

Pastiors Übersetzungen sind nicht neu, der Großteil erschien erstmals 1972 in Peter Urbans deutscher Chlebnikov-Ausgabe. Neu ist die Zusammenfassung der 28 Texte und einer Grafik Pastiors (S. 73) zum eigenständigen Band, der parallele Mitdruck des russischen Originals, vor allem aber die hochwertige Tonaufnahme in der Lesung des Autors. Damit setzen diese beiden Bände die 1997 von Urs Engeler begonnene, gediegen und ansprechend gestaltete Präsentation in Text und Ton hervorragend fort.

«In liebevoller Zuleiblichung»

Oskar Pastior <übersetzt> Velimir Chlebnikov

Wie ein «Freiheitsrausch» sei «die Arbeit an und mit Chlebnikov» gewesen, bemerkt Oskar Pastior im Rückblick auf seine Auseinandersetzung mit den Texten des russischen Futuristen: von den Übersetzungen für die 1972 von Peter Urban herausgegebene Chlebnikov-Werkausgabe bis zum 1997 im Pastior-Gedichtband «Das Hören des Genitivs» gewissermaßen nachgereichten Text «getoengedroehn um den verstand». Nun versammelt eine neue Publikation alle Texte Pastiors «von und mit und zu» Velimir Chlebnikov sowie die entsprechenden russischen Originaltexte – nebst einer CD, auf der Pastior im O-Ton zu hören ist.

Der russische Naturwissenschaftler und Dichter Velimir Chlebnikov (1885-1922) zählt zu den Bahnbrechern der russischen Avantgarde, die am Anfang des 20. Jahrhunderts nichts Geringeres anstrebte als eine radikal neue, von Künstlern gestaltete und gelenkte Gesellschaft. Chlebnikov allerdings verknüpfte seine künstlerischen mit wissenschaftlichen Verfahren. Als Mathematiker suchte er unter anderem nach einer historischen «Weltformel», mit Hilfe derer zukünftige Ereignisse berechnet werden könnten, und fand heraus, dass die Zahl 317 und deren Vielfache eine gewisse Regel-, also auch Gesetzmäßigkeit in der Abfolge geschichtlicher Vorgänge aufzeigen könne. Mit der gleichen verblüffenden Akribie und Experimentierlust widmete er sich als Dichter der Entwicklung einer transmental/transrationalen «Weltsprache», die primär nicht bedeutungsbezogen sein sollte. Er operierte zunächst mit Wortstämmen, dann konzentrierte er sich auf Laute, nämlich auf die Konsonanten, deren «Wahrheit», d. h. universell gültige Beschaffenheit, er mit mathematischen Begriffen und Zeichen zu erfassen und theoretisch zu begründen strebte. Sein Schüler Wladimir Majakowskij bemerkte anerkennend, dass Chlebnikov «ein ganzes Periodensystem des Wortes» geschaffen habe. Trotzdem sollte sein Werk, wie schon Majakowskij feststellen musste (vgl. Chlebnikov, Werke 1), ein Fall für «Insider» bleiben: «Chlebnikows Ruhm als Dichter ist unermeßlich viel geringer als seine Bedeutung. Von den hundert, die ihn gelesen haben, nannten ihn fünfzig einfach einen Graphomanen, vierzig haben ihn als Unterhaltung gelesen und sich gewundert, warum sie von all dem keine Unterhaltung hatten, und nur zehn (die Futuristen-Dichter, die Philologen des «Opojaz») kannten und liebten diesen Kolumbus neuer poetischer Kontinente [...] . Chlebnikov ist kein Dichter für den Gebrauch. [...] Chlebnikov ist ein Dichter für Produzenten.» Er starb wenige Monate vor der Gründung der UdSSR, zu deren Zeiten es ihn als Persona ingrata offiziell nicht gegeben hat

Oskar Pastior begegnete Chlebnikows poetischem Werk 1969, als Peter Urban auch an ihn appellierte, am Übersetzungsprojekt mitzuwirken – mit Ergebnissen, die wiederum bahnbrechend waren: sowohl für die Chlebnikov-Rezeption als auch für die literarische Produktion der beteiligten deutschen Autoren. Im Nachwort zu «Mein Chlebnikov» hält Pastior fest: «An Chlebnikov – ich war gerade nach Berlin gekommen – reizte mich gerade die Unmöglichkeit, seinen Wortgeflechten mit einer Sinn-Klang-Rhythmus-Übertragung beizukommen – als Herausforderung, seine poetische Methode, die er als «Sternensprache» universell theoretisiert, aber den Ableitungs-, Kombinations- und Flexionsmöglichkeiten der russischen Sprache entnommen hatte, auf die im Deutschen, anders angelegten Möglichkeiten zu übertragen.» (S. 103 f.).

Die Lösungen, die Pastior findet, sind von Text zu Text verschieden und auch für den Leser/Hörer eine Herausforderung, da sich Pastiors Verfahrensweisen nicht ohne weiteres nachvollziehen lassen. Etwas müheloser ist ein Zugang zu jenen Texten zu finden, in denen er wie Chlebnikov mit Wortstämmen experimentiert, wie «lach» im Text «Allerleilach»: «ich bin zum Verlachen ins Lachen verlacht, ins lache Gelächter über lacherlei Lachnis» (S. 49); oder «mach» im Text «M-Satz». «Macht mag Macht, Macht macht Macht, Macht macht Macht möglich, Macht macht machtmachende Macht möglich, Machthaber mächtig. Die Mächtigeren. Entmachtende Macht. Entmachtung?» (S. 61). Der umfangreichste Text, der von einem Wortstamm ausgehend

morphologische und syntaktische Möglichkeiten sprachschöpferisch umsetzt, trägt den Titel «Lieb-Satz» und füllt etwas mehr als drei Druckseiten: für «Liebler liebhafter Erlebnisse. – Ad libitum.» (S. 51). Am Rande sei hier eine ebenso bezeichnende wie skurrile, von Majakowskij überlieferte Anekdote wiedergegeben: Chlebnikovs sechsseitiger, «lieb»-Text konnte nicht veröffentlicht werden, weil in der Provinzdruckerei das L nicht reichte!

Relativ einfach auszumachen ist auch die Palindromstruktur, die Pastior in «Rätsel, Nebel, Manie...» vom entsprechenden Chlebnikov-Text übernimmt: «Ton tut not. [...] Spring, Knirps,!» (S. 71); oder Chlebnikovs theoretische Erklärung des L, mit der Pastiors «Protokoll vom El» unter anderem operiert: «Das Lot im Schnürlregen und im Rinnsal. / El als der Weg eines Punkts aus der Höhe, / aufgehoben im Wall einer Fläche. / Die Sohle, das Fleisch, die Plane, das Land.» (S. 13). Doch bleiben für den Leser/Hörer so manche «fragen an den ergänzenden verstand» offen – «sinnsinn in, jedwedem binding / sinn ist ein anderer / – als was?» (S. 91). Unbenommen bleibt hingegen jedem der Spaß, sich anhand von Pastiors Texten an jene Sprach-Freiheit heranzutasten, die jenseits unserer allzu begriffsstutzigen bzw. begriffsschwangeren Alltagsgepflogenheiten zu entdecken ist: «in liebeloher Zulieblung» sozusagen.

Sein Chlebnikov

Über Oskar Pastiors klangvolle Interpretationen eines Gründers der Moderne

Überaus dankenswert ist die Neigung der Ein-Mann-Institution Urs Engeler, Editor, in seiner Buchreihe zur Zeitschrift «Zwischen den Zeilen» Nachdichtungen zu bringen – und unter diesen vermehrt Neu-Übersetzungen von Dichtern, deren Œuvre, ist es einmal ins Deutsche transponiert, allzu schnell ein gültiges Gesicht erhält. Wie Musik und Theaterstücke leben auch Gedichte in jedem neuen Durchgang neu auf, sie von einer Sprache in eine weitere zu übersetzen belebt sie umso mehr. Geschieht dies in mehreren Stimmen, kann im Leser ein Eindruck davon entstehen, wie groß die Spielräume der Übersetzer und wie freisinnig das Original sein mag.

Im Falle von Velimir Chlebnikov war das in dem Sinne Beste schon 1972, zu seinem 50. Todestag, geschehen: Bei Rowohlt erschien die Gesamtausgabe, worin Peter Urban die fähigsten Dichter und Philologen seiner Generation den Wegbereiter der russischen Avantgarde ins Deutsche bringen lässt, darunter auch Pastior. So erhielt – und das ist ein seltener Glücksfall in der Praxis des Übersetzens – jeder Chlebnikov-Text mehrere Interpretationen, von streng interlinearen, kommentierten Versionen seiner um die Semantik der Wortwurzel spielenden Sprach-Auslotungen bis hin zu deutschen Entsprechungen dieses Verfahrens, die mit dem im Russischen entstehenden Sinn nichts mehr gemein haben.

Pastior gehörte freilich zu jenen Extremisten, auf die letztgenannte Charakterisierung zutrifft: Als «Oulipote» macht er sich die Spielregel zu eigen, um in seiner Sprache selber zu spielen. Die Auseinandersetzung mit den Verfahren Chlebnikovs ist allerdings ernsthaft, so ernsthaft, dass Chlebnikov in Pastiors Poetik-Vorlesungen regelmäßig den Ehrenplatz erhält. Als ehemaliger Zwangsarbeiter in der Sowjetunion ist der deutschsprachige Siebenbürger ja im Russischen unfreiwilligerweise bewandert – anders als im Italienischen, mit dem er aus Petrarca pastiarke Bastarde fabrizierte. Das macht aus Seinem Chlebnikov Unseren Chlebnikov – einen Besessenen, der, wäre seine Sprache deutsch gewesen, geschrieben hätte wie Pastior ihn schreibt.

Die neue Ausgabe würdigt Pastiors Chlebnikov-Leidenschaft, in dem hier sämtliche «Übersetzungen» und andere Arbeiten zu Chlebnikov versammelt, vom Autor kommentiert und mit einer CD versehen sind, worauf Pastior seinen Chlebnikov liest. Die russischen Originaltexte, die in Urbans Ausgabe bei Rowohlt leider fehlten, enthält der Band auch. Der Essay von Felix Philipp Ingold wertet das private Verhältnis Pastiors zu Chlebnikov auf recht verständliche Weise noch auf.

Futurist und Sprachmagier

Oskar Pastior über Velimir Chlebnikov

«Von hundert, die ihn gelesen haben, nannten ihn fünfzig einfach einen Graphomanen, vierzig haben ihn als Unterhaltung gelesen und sich gewundert, weshalb sie von all dem keine Unterhaltung hatten, und nur zehn, die Futuristen-Dichter und die Philologen der Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache, kannten und liebten diesen Kolumbus neuer poetischer Kontinente...» schrieb Majakovskij 1922 in seinem Nachruf auf den früh verstorbenen Velimir Chlebnikov und befand: «Chlebnikov ist kein Dichter für den Gebrauch. ... Chlebnikov ist ein Dichter für Produzenten.»

Peter Urban folgte Majakovskijs Diktum, als er Anfang der siebziger Jahre eine zweibändige Ausgabe mit Werken und Schriften Chlebnikovs herausbrachte und damit den Dichter erstmals deutschen Lesern vorstellte: Er ermunterte Gedicht-«Produzenten», Chlebnikov ins Deutsche zu übertragen. Oskar Pastior, nach eigener Definition «Selbstschreiber», steuerte damals 27 Nachdichtungen bei, die nun der Basler Verlag Urs Engeler Editor mit den russischen Originalen zu einem Band zusammengefasst hat. Beigegeben ist eine CD, denn – «Chlebnikov kann man nicht lesen.» – wie schon Majakovskij schrieb. Nun kann man ihn hören, mit Oskar Pastiors Stimme.

Mein Chlebnikov hat Pastior seine Nachdichtungen genannt und «sein» ist der russische Dichter in mehr als einem Sinne: Chlebnikov, der Futurist und Sprachmagier, gehört zweifellos zu Pastiors poetischen Ahnen. Nachdichtend hat sich Pastior den großen Russen zu eigen gemacht, denn übersetzen im traditionellen Verständnis lässt er sich nicht: Chlebnikovs futuristische Dichtung lotete den Reichtum der russischen Sprache in nie dagewesene Tiefen aus, sie ist Sprachschöpfertum und Spracherforschung zugleich. Magie und Wissenschaft schießen in ihr zusammen; sie war es, die Linguistik und Literaturwissenschaft epochale Impulse verlieh – man denke nur an die Formale Schule, die ihre ersten Instrumente an ihr schiff, oder an den Strukturalisten Roman Jakobson, für den Chlebnikov schlicht der «größte Dichter des Jahrhunderts» war.

Chlebnikov, von Hause aus Mathematiker und Biologe, befreite die Sprache vom Ballast der Bedeutung, ihn interessierte das «Wort als solches», sein Klang, seine Beschwörungsqualitäten. Er führte die Wörter auf ihren Ursprung zurück, auf Wortwurzeln, die vielleicht einmal am Beginn der Sprache gestanden haben. Ein archaischer Fundus, Urwörter, aus denen unter Einsatz der gewaltigen Produktivkräfte der russischen Sprache mit ihren Ableitungs-, Kombinations- und Flexionsmöglichkeiten neue Schöpfungen einer zukünftigen Sprache entstanden, «Gneis und Genesis», wie Pastior sagt, Splitter einer allumspannenden «Sternensprache», von der Chlebnikov träumte.

«Invokation, Nominierung, Beschreibung und Beschwörung, Appell», beschreibt Pastior in einer Nachbemerkung Chlebnikovs Erfindung und seine Nachschöpfung: «Der Name warnt vor sich selber und seinesgleichen wie vor seiner Aussprechbarkeit, starrt gebannt in den Zeitflug, den er markiert – mein «feurott» ist mot à mot der «_ar-bog» Chlebnikovs, dem das G ins Verbum («go» – troll dich») ausgelagert wurde ... Aus dem Zeitpunkt «jetzt» entstehen die personifizierte «jezzen», aus «nun» ihre finster personifizierte Art und Weise. Und das geopfert G in seiner widerspäuigen Häufung wird als Gamma gleichzeitig zur Nummer 3 im griechischen, zur 4 im kyrillischen wie zur 7 im lateinischen Alphabet, siehe Glutenkiste oder Gelsenkirchen. Lautes Menetekel einer Neo-Neon-Zukunfts-Zuckung.»

Soweit Oskar Pastior bei seinem Versuch, «nachträglich dem Vorgang des Übersetzens auf die Spur

zu kommen». Leider unternimmt er solche Analysen bei sehr wenigen Gedichten, und so bleiben seine poetologischen Rezepturen weitgehend unter Verschluss. Einen Blick in seine sprachalminimistische Werkstatt gewährt der Dichter aber doch: Geradezu anrührend beschreibt er, dass ihm vor über 30 Jahren, als er sich für Peter Urbans Chlebnikov-Ausgabe rüstete, eine gründliche «semantisch-etymologisch-syntaktische Textanalyse» an die Hand gegeben wurde, in der eine Zeile des Dichters oft eine ganze Seite beanspruchte: «Sie struktural zu entziffern war schon spannend: was da alles innerhalb des Russischen passiert; und was das Deutsche, wenn auch anders, aber analog dazu, an Wort- und Syntagmen-Neubildungsmodalitäten bereithalten könnte, sollte, müsste...»

An Chlebnikov, schreibt Pastior, habe ihn «gerade die Unmöglichkeit, seinen Wortgeflechten mit einer Sinn-, Klang-, Rhythmusübertragung beizukommen» gereizt. Pastior ist ihnen beigegeben – mit analogen Schöpfungen eigenen Rechts, Gedichten «nach» Chlebnikov. Geholfen hat ihm dabei, neben deutschen Wörterbüchern, seine Mehrsprachigkeit, ein, wie er schreibt, «eklektisches» Germanistikstudium und wohl auch die Tatsache, dass er den Klang des Russischen noch im Ohr hatte – ein Relikt der vier Nachkriegsjahre, die der in Siebenbürgen geborene Dichter in sowjetischen Arbeitslagern verbrachte. Auch in diesem Sinne könnte man Pastiors Äußerung verstehen, die «Arbeit an und mit Chlebnikov» sei für ihn «stellenweise wie ein Freiheitsrausch» gewesen.

Überschreiten, nicht übersetzen

Gedichte sind ihrer Natur gemäss nur schwer in andere Sprachen zu übersetzen. Das fremde Idiom zerbricht zwangsläufig ihre Einheit von Form und Inhalt. Im Falle des futuristischen Poeten Welimir Chlebnikow (1885–1922) erweist sich diese Schwierigkeit gar als Unmöglichkeit. Chlebnikow hat eine eigene lautmalerische «universelle Sternensprache» kreiert, die sich allen Übertragungen aufs Entschiedenste entzieht, weil sie selbst den Inhalt negiert. Sie will einzig Form sein, konkret: russischer Wortlaut. Gerade dies jedoch hat den aus Rumänien gebürtigen Dichter Oskar Pastior gereizt. Er wollte Chlebnikows «Wortgeflechten mit einer Sinn-Klang-Rhythmus-Übertragung» beikommen, die dessen Poesie im Kern, nicht im Sinn trifft. Nicht Translation, sondern Transgression: Überschreitung ist daraus geworden.

Das Ergebnis, der Band «Mein Chlebnikow», trägt zu Recht das besitzanzeigende Fürwort im Titel. Pastiors Variationen sind Nachdichtungen, in denen sich die eigene poetische Kraft ausdrückt. Im Extremfall wächst die Aneinanderreihung von wenigen ausgesuchten Worten bei Chlebnikow zu einem seitenlangen Furioso an, in dem Pastior «eine alchemistische, mikrosynthetische, sozusagen <hüpfende> Strategie des somnambulen Findens relationaler und vektorialer <Offerten> im Deutschen» realisiert. Nun, beim lauten Lesen klingt das lustvoll anspielungsreich, es entwickelt sich schnell ein eigentlicher Leserausch: am schönsten beim wunderbaren «Protokoll vom El». Es sei deshalb empfohlen, den Band erst selbst laut zu lesen und danach die beigelegte CD einzulegen. Zur eigenen Stimmung fügt sich bestens Pastiors leichter slawischer Akzent, der Chlebnikows Texte unterschwellig wieder in die Nähe ihres russischen Wortlauts rückt.

Irres Getoengedroehn

Zwei seelenverwandte Dichter und die vielen Ableitungs-, Kombinations- und Beugungsmöglichkeiten der Sprache: Oskar Pastior und Velimir Chlebnikov

Das El. Ihm fallen Elfen ein, Elche, Lessing. Diese «Ver-El-lichung», den «El-Gewinn», die «El-Kraft im Lautleib des El» hat der herausragende Letternforscher und Sprachartist Oskar Pastior bereits vor dreißig Jahren protokolliert. Er schreibt: «Chlebnikov spricht, während ich dolmetsche, von den El, den leichten Leli.»

Anlass des Dolmetschens war ein Projekt, das Peter Urban, Übersetzer, Herausgeber und Essayist, Ende der Sechzigerjahre anging und mit dem er das anthologische Prinzip, das üblicherweise Werkausgaben zugrunde liegt, ausweitete: Deutschsprachige Schriftsteller, die ein Verhältnis zu Velimir Chlebnikov hätten haben müssen, sollten dazu angeregt werden, mit den Mitteln und Methoden dieses russischen Futuristen und «Zaum»-Dichters Entsprechungen in deutscher Sprache zu versuchen.

Hans Magnus Enzensberger beteiligte sich, Franz Mon, Paul Celan, Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker und zum Beispiel Oskar Pastior, der sich in seinem Aufsatz «Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen» an ein reizvolles Vorhaben erinnert, das es am Ende möglich machte, viele Chlebnikov-Texte in drei, vier, fünf Übertragungen parallel zu lesen. Ein Höchstmaß an Offerte. Das war 1969.

Pastior befand sich damals in Berlin. Ein Jahr zuvor hatte sich der Siebenbürger Sachse in den Westen abgesetzt und vom rumänischen Kommunismus Abschied genommen. In Deutschland dichtet er seit nunmehr drei Jahrzehnten lyrische Wechselbälger, schöpft seine Verse aus einem kryptischen Sprachreservoir, aus der Mundart seiner Kindheit, aus Resten von Schullatein und Griechisch, aus Neu- und Mittelhochdeutsch, aus romanischen und slawischen Sprachbeständen. Schon immer hatte er großen Appetit auf die kompliziertesten Verfahren dichterischer Produktion. Also versammelt sein Werk einen, wie es heißt, «krimgotischen Fächer», weiterhin Anagrammgedichte, Sonetburger, Palindrome (etwa unter dem Titel «Kopfnuss Januskopf») und in dem Band «Die Kleine Kunstmaschine» die Sestine, eine Gedichtart aus sechs Strophen mit je sechs Zeilen und einer dreizeiligen Schlusstrophe. Er wiedererweckte zwei vergessene Poesietypen, linguale Leckereien, nämlich die Villanella, ein neapolitanisches Hirten- und Tanzlied aus dem 16. Jahrhundert, und das Pantun, eine im 19. Jahrhundert von den Malaiischen Inseln nach Frankreich gelangte Gedichtform. Dafür erhielt er vor drei Jahren verdienstermaßen den Peter-Huchel-Preis.

Dass er in Chlebnikov schnell einen Anverwandten fand, einen, der wie er selbst als Alchemist im Sprachlabor rumort, ein Mitglied der Familie der Wörtlichnehmer, der dichterische Fleißaufgaben dadurch löst, dass Ableitungs-, Kombinations- und Flexionsgelegenheiten der Sprache gierig ergriffen werden, ist begreiflich. Besonders die Abstraktionsmöglichkeiten in Chlebnikovs Lyrik begeisterten Pastior: «Was da alles innerhalb des Russischen passiert; und was das Deutsche, wenn auch anders, aber analog dazu, an Wort- und Syntagmen-Neubildungsmodalitäten bereithalten könnte, sollte, müsste.» Wahrig, Kluge, Dornseiff und andere Wörterbücher halfen ihm, deutsche Stammsilbenfamilien auf ihre Chlebnikov-Verträglichkeit hin zu untersuchen.

In seiner «Allerleilach» («Kopfkopf-Koppel») spielt Pastior in dieser Weise: «Zum Lachen, dass ich nicht lache. Mich lachzig lache, mich lächerig lache, in Auflachungen die Lacher lächerlich lache, mich vor Lachen erlache, vor Lächerlichkeit mich lachend belache, nach Lache lechze vor Gelächter, lachhaft, lachhaft, lachhaftiglich lachhaft, hach.» Gleichermäßen im «Liebsatz»: «In liebeloher Zulieblischung, liebste Liebsterling liebstersten Maßlubst, wie lieb lieb Lub tut.»

Mit dem neuen, bibliophil gestalteten Gedichtband im Verlag Urs Engeler Editor wird Pastiors Chlebnikov endlich wiederentdeckt. 28 Varianten belegen die Wortmagie zweier ähnlicher Dichter. Der eine, Chlebnikov (1885-1922), zählt zum Umfeld der russischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Der andere, Pastior, 1927 geboren, gehört heute zu den bedeutendsten Lyrikern der

Gegenwart. Velimir Chlebnikov suchte als Mathematiker eine Weltformel, mit der zukünftige Ereignisse berechenbar werden, und kreierte als Graphomane eine «Weltsprache» mit universell lautlicher Gültigkeit, die Oskar Pastior verstanden hat und poetisch beherzigt. «Denn um Chlebnikov in eine andere Sprache übersetzen», das erklärt ein kluger Beitzext von Felix Philipp Ingold am Ende der neuen Ausgabe, «genügt es nicht und ist es auch nicht möglich, Chlebnikov korrekt zu <übersetzen>; Chlebnikov zu übersetzen heißt nach Chlebnikov zu dichten, heißt wie Chlebnikov zu dichten, heißt Chlebnikov fortzuschreiben in der Zielsprache – hier also im Medium des Deutschen.»

Das ist die Idee: «Das Wort in seinem jetzigen Sinn ist ein zufälliges Wort, notwendig für irgendeine Praxis. Aber das genauere Wort muss jede beliebige Schattierung eines Gedankens variieren.» So rief Wladimir Majakowski seinem Lehrmeister Velimir Chlebnikov 1922 nach. Pastior tritt dieses Erbe an, denn auch er bedient sich des «Periodensystems des Wortes» und bildet gemäß Chlebnikov eine «Sternensprache», die sich auf den historisch gewachsenen Wortbestand stützt. Ebendies tun Dolmetscher. Sie interpretieren den Kern der fremden Sprache. Das Übersetzen ist für Pastior deshalb ein «Sonderfall des Selberschreibens», «ein Experiment, dessen einmalige Anordnung, die von der Sache kommt, auch eine zum Projekt gehörende Ästhetik generiert». Erst übersetzt heißt richtig gelesen.

Allen Übersetzungen und Texten von Oskar Pastior zu Velimir Chlebnikov wurden erstmalig die entsprechenden russischen Originale gegenübergestellt. Damit wird das ganze Ausmaß des Dolmetschens auf jeder Doppelseite ersichtlich. Hörbar wird es anhand der beigelegten CD, die das Buch zum Booklet macht und ferner zum Bild, denn um den rosaroten Tonträger wurden rosafarbene Halbkreise drapiert, die dem Gedichtband ein ansehnliches Äußeres geben.

Nun schenkt Oskar Pastiors Vortrag seinem Chlebnikov eine sanfte Stimme, die Stimme eines Erzählers, die behutsam ins Ohr passt. Sein Akzent, sein Ausdruck, dieser Klang, das alles ist märchenhaft. Ergänzt wurde die ursprüngliche Tonspur einer Aufnahme von 1989 aus dem Studio des Literarischen Colloquiums Berlin um die Lesung von «getoengedroehn um den verstand», ein Poem nach Chlebnikovs «blagovest umu», das Pastior als Hommage an das, was der Umgang mit Chlebnikovs Texten ihm bedeutet, aus der Hand gegeben hat: «sah ums mental-instrumentarium herum / sah um sein pfauch-gepümpel das mich pumpte / den <kleb-nie-stoff> sich fädelnd pumpen».

Raum für Worte

Oskar Pastior: Mein Chlebnikov

Sagen wir mal, der Sinn sei Behauptung, die Bedeutung der Worte allgemeine Übereinkunft; Sprache sei noch etwas anderes, Tieferes; etwas allen Sprachen Gemeinsames, syntaktisch Paradiesisches läge ihr zugrunde. Was geschieht mit der Sprache in Gedichtzeilen wie diesen: «litze latze freilich fraulach / ich liebitze lacherdingse / aber fort! kopfüblachunter / mit den ungerenten hahas!»? – Die Worte sind der Verpflichtung zu bedeuten enthoben. Sie müssen nichts; sie schwingen frei zwischen unendlicher Vergangenheit und unendlicher Zukunft und doch eingefangen in Wortstammsilben und Bedeutungssplitter. «Wortschöpferspiele»?

Der russische Dichter Velimir (Viktor) Chlebnikov (1885-1922) «war schon zu Lebzeiten eine Legende». Dies schrieb der russisch-tschuwaschische Dichter Gennadij Ajgi (geboren 1934) in seinem Essay zu dessen 100. Geburtstag. In der Mitte des 20. Jahrhunderts suchte eine neue Dichtergeneration nach eigenen Anfängen – «der <Geist Chlebnikows> schwebte über allem». Auch Oskar Pastior (geboren 1934), rumäniendeutscher Lyriker und Übersetzer, fühlte sich, als er 1969 nach Berlin kam, von diesem Geist angezogen. Peter Urban plante damals eine Chlebnikov-Ausgabe, die dann 1972 und 1985 beim Rowohlt-Verlag erschien, in der hauptsächlich «Selberschreiber» übersetzen sollten. Pastior standen zur Verfügung: das Original mit einer äußerst gründlichen Textanalyse, Wörterbücher und ein Russisch aus vier Jahren im russischen Arbeitslager am Don. «An Chlebnikov reizte mich gerade die Unmöglichkeit, seinen Wortgeflechten mit einer Sinn-Klang-Rhythmus-Übertragung beizukommen – als Herausforderung, seine poetische Methode, die er als <Sternensprache> universell theoretisiert, [...] auf die im Deutschen anders angelegten Möglichkeiten als im Russischen, zu übertragen.»

Mit der Sprache plastizieren

Am eingangs zitierten Textbeispiel läßt sich erahnen, daß es sich nicht um eine wortgetreue Übersetzung handeln kann, eher um Entsprechungen. Denn wie übersetzt man eine «Sternensprache»? Chlebnikov geht zurück an die Anfänge des kindlichen, geschichtlichen, mythologischen Ursprechens, umspielt Stammsilben mit Wortschöpfungen zu neuem poetischem Potential. Er plastiziert mit der Sprache, dem <Wortmaterial>. Darin steht ihm der 42 Jahre jüngere Pastior mit seiner eigenen poetischen Methode und Praxis nahe. Beide arbeiten mit Archaischem wie Lauten oder Silben und schaffen neue poetische Formen, Pastior bringt sie gar in rhythmische Systeme. Mit dem Chlebnikovschen Wortschaffen gelang erstmals der Aufbruch in die Ur- und Abgründe der Sprache, der Silben, der Syntax, der Laute, des Klangs. Die neue Sprache ist unverständlich. Aber das Unverständliche ist zugleich das Poetische, das durch nichts Ersetzbare. Unverständlich, wie wir auch die Natur, geschaffen durch das Wort, nicht verstehen, den Baum, die Wiese, auf der wir stehen. Unverständlich wie das Leben. So, wie der Sinn des Lebens das Leben ist, sind die Wortschöpfungen ihr eigener Sinn. Schöpfungen aus etwas Vorhandenem, Unsichtbarem, einem abgründigen Geistigen. Übersetzbar nur durch Ähnliches oder annähernde Entsprechungen. Der Baum, der Stein, der Vogel sind nicht übersetzbar. Wir können sie malen, beschreiben, besingen; alles bleibt Annäherung, Bild, worin sie anwesend sind. Bestenfalls scheint etwas durch von ihrem Wesen. Der Dichter ist im Gespräch mit den Dingen, mit der Erde, mit der Zeit. Der Dichter hat eine Zeit, die ihm entgegenkommt. Eine Zeit, die auch vergeht, aber er kann sie anhalten, Raum darin schaffen. Raum für Worte, Bruchstücke, Silben, Laute ... Ein einziger Laut kann dies en Raum füllen, eine einzige Silbe. Andrej Belyj, Chlebnikovs Zeitgenosse, nannte den Laut eine «geistige Persönlichkeit». Zu jedem Wesen gehört eine/seine Zeitgestalt, gehören Anfang-Genesis und Ende-Gneis. Ende oder Gegenwart: und überwinden sie zugleich, wie sie auch den Raum überwinden.

Wortschöpfungen als <Aufreißen des sprachlichen Schweigens>

Das erste Gedicht in <Mein Chlebnikov> in der Übertragung von Pastior heißt: <Protokoll vom El>. Gemeint ist der Buchstabe, der Laut <L>. «Chlebnikov spricht, während ich dolmetsche, / von den El, den leichten Leli. / Vom El als einer Stulpe / einem Platzregen vieler Punkte. / El als die Lichtlast eines Strahls / auf den Planken des Lastkahns, auch Zille. / Das Licht im Schnürlregen und im Rinnsal. / El als der Weg eines Punkts aus der Höhe, / aufgehallen im Wall einer Fläche.»

Chlebnikov schreckt nicht vor Wortschöpfungen zurück, im Gegenteil. Für ihn sind sie «das Aufreißen des sprachlichen Schweigens, der taubstummen Wortschichten». Das Wort, sagt er, teilt sich in das <reine> und das <alltägliche>. «Man konnte meinen, daß in ihm die nächtliche Vernunft der Sterne verborgen ist und die eines Sonnentages.» Der Dichter verbindet Anfang und Ende, Nacht und Tag, Zauber mit dem Alltag. Das Wort steht mal matt im Dunkel der Dämmerung, mal getroffen von einem Lichtstrahl oder aufleuchtend, lichterloh.

Einigen der zweisprachig angelegten Doppelseiten fehlt unvermittelt das russische Gegenstück, das heißt, der deutsche Text hat sich unter den wortschöpferischen Impulsen Pastiors wie selbstverständlich weitergeschrieben, als fortlaufender, ineinander übergehender Prozeß organischen Wachstums. Ein Gedicht ist ganz und gar Velimir Chlebnikov gewidmet: <getoengedroen um den verstand>. Es ist eine Hommage «an das, was der Umgang mit Chlebnikovs Texten mir bedeutet» und stammt von 1997, allerdings mehrfach überarbeitet und, wie er sagt, «ziemlich vermaßlost». Die übrigen Texte folgen weitgehend der Rowohlt-Ausgabe von 1972/1985, jedoch in völlig anderer Reihenfolge und anderem Zusammenhang.

Chlebnikov hatte die Vision einer allgemeinen, sich selbst organisierenden Weltsprache. Hier hat sie sich fortgeschrieben, ist verschmolzen, in eins gegangen in eine Mein-Sprache im Titel <Mein Chlebnikov>. Insofern ist diese neue Ausgabe ein gewisses Glück, schon wegen der angefügten CD, die das Lesen oder auch Mitlesen, das Nichtverstehen erleichtert. Pastior belohnt es mit seiner osteuropäisch gewärmten, schlichten Stimme eines Märchenerzählers.

Die Gedichte vertragen zwar die oberflächliche Lektüre, danken es aber mehr, wenn man sich auf sie einlässt. Wie gesagt, die Worte blühen auf zu ungeahnten Möglichkeiten. Es fehlen die Worte.

Geschwisterpaar der Poesie

Freiheitsrausch: Oskar Pastiors Porträt von Velimir Chlebnikov

Als Velimir der Erste beschied er am 30. Januar 1922 in Funktion einer ihrer Vorsitzenden: «Langweilig ist es auf der Erde» – da die Sonnen «ohne Widerspruch und Geschrei unsere Befehle ausführen». Das vermag allein Poesie, nicht Physik. Mittels der als kosmische Weltsprache konzipierten Sternensprache nämlich, Velimir des Ersten spezifische Spielart der kubofuturistischen Zaum'-Sprache. Zaum', erstmalig belegt im April 1913 in Aleksej Krucenychs «Deklaracija slova kak takovogo» (Deklaration des Wortes als solches), nannte man in der russischen Avantgarde auch «willkürliche Wörter», «selbsthafte Rede», «Sprache eigener Erfindung», «irrationale Sprache» oder «freie Sprache». Krucenyh war es wohl auch, der Ende 1912 das erste russische Gedicht in Zaum'-Sprache geschrieben hat: «Dyr bul scyl / ubesscur / skum/ vy so bu / r l ez». «Zum Korrekturlesen» war Velimir der Erste, der einmal einen Brief an seinen eigenen Schatten geschrieben hat, allerdings «unmöglich zuzulassen – er strich immer alles durch, alles, und schrieb dann einen neuen Text», berichtet Vladimir Majakowskij 1922, kurz nach dem frühen Tod dieses «Kolumbus neuer poetischer Kontinente». Ein solcher ist auch Oskar Pastior, der mit dem Band «Mein Chlebnikov» diesen bedeutendsten Dichter der transrationalen Sprache neu erfunden hat. Erschienen im Verbund mit einer CD, auf der Pastior seine Textversionen liest, versammelt das schön gestaltete Buch erstmals Pastiors gesamte «Übersetzungen» und poetologischen Kommentare zu Velimir Chlebnikov sowie dessen russische Originalgedichte in kyrillischer Schrift. Übersetzungen? «Chlebnikov spricht, während ich dolmetsche», heißt es im liebeforschenden und die Bezeichnungskraft der Sprache bebildernenden Protokoll vom El: Mit seiner «Sternensprache» unternahm Chlebnikov den komplex-archaischen Versuch der Rekonstruktion des Universums aus dem Alphabet (des Geistes), in dem jeder Buchstabe als Laut oder Graphem die Funktion eines Ideogramms hat.

Den im «Protokoll» poetisierten Buchstaben «L» definiert er in seinem «dem gesamten von Menschen bevölkerten Stern gemeinsamen» Wörterbuch der Sternensprache so: «Übergang einer Quantität von Höhe, identisch mit der Achse der Bewegung, in eine Flächendimension quer zur Bewegungsrichtung». Bei Pastior liest sich das endprotokollierend folgendermaßen: «El macht den El-Regen zum Liebenden, / die Lache zum Lieblich. / Wird ein Punkt im Wall einer Fläche aufgehoben, / gib zu Protokoll: Der Prallverlust / im Wall einer Fläche, das ist, / Protokoll: / die Ver-El-lichung, / der El-Gewinn, oder / die El-Kraft im Lautleib des El.»

Da es sich nicht um eine schnöde Textverrechnung handelt, bedurfte Pastiors Verdolmetschung eines Chlebnikov in allen Aspekten wortkünstlerischen Denkens gleichgesinnten und gleichwertigen Sprach- und Formbewußtseins. Der Titel dieses auch für das ästhetische Sprachdenken Oskar Pastiors so zentralen Bandes ist hierbei Programm. Und gleichzeitig passiert hier mehr als Nachdichtung. So ist etwas Drittes aus Chlebnikov und Pastior entstanden: «Mein Chlebnikov».

Was auf dem Papier zuweilen wie eine Kettenreaktion selbstentfachter Laut- und Wortgebung aussehen mag, ist bei diesem Geschwisterpaar der Poesie die Pyramidenspitze kalkulierter Kombinatorik auf Laut-, Silben-, Wort- und Satzebene – wobei immer ein Rest bleibt, die sich selbst schreibende, die selbstlautende Sprache: Poesie, sinnstiftende Spürbarkeit.

Verschiebungen und Neuordnungen

Ein Prinzip von Chlebnikovs vielgestaltigem Sprachsystem ist es, daß er nur Teile des Textes in Zaum' verfaßte. Nur als kontrastreiches Gewebe hat der Text Differenzqualität und kann das Bewußtsein erreichen. In Pastiors Versionen finden sich ganze Etymologien und Wortgeschichten in die oftmals kontaminierten, aus auch fremdsprachlich unterschiedlichen Quellen eingespeisten «Wörter» eingefaltet.

Chlebnikov und die Lautdichter nicht nur des russischen Futurismus erfanden Neologismen und «Logoide»: formal korrekt gebildete «Wörter» jenseits konventioneller Semantik oder Wörter, bei denen die phonologische und die morphologische Wortbildung gestört ist. Diese laut- und sinnverschobenen «Logoiden» konstruierte Chlebnikov oft aus dem Wortschatz fremder Sprachen slawischen und nichtslawischen Ursprungs. Auch Pastior wendet in vielen Variationen diese Techniken an und läßt im Verschobenen, im genau danebengesetzten Sprichwörtlichen das Wohlbekannte erahnen, erhören: «gschwäzität maulaffnis tamisch / sturiturum sodumstät damnis / nadelkissenkopferbünd. / wo hat wer sich weh verschwiegen? / wer hat wo sich schluchz verniegen / kapfensterdeklamisch?»

Gute Fragen! Ein Abzählvers? Von was ist hier überwiegend vierhebig die Rede? Fensterreklame? Einen poetologischen Kommentar zu diesen kontaminierten Verschiebungen und Neukombinationen scheint eine Sequenz aus «liebionis» zu liefern: «auf die zunge komm kühlfreue / daß vereinte sprichliebworte / durch das hüftschwertrasseln dringen / daß geküssel silbensilbern sich der rippen / annimmt die den eingriff hassen». Ein Eingriff ins Lachen? Drohender Herzstillstand? Da sei Poesie vor, die bei Pastior immer auch Poetik ist. Für «Allerleilach» und den «Lieb-Satz» sind, der russischen Vorlage entsprechend, Alliteration, Polyphton und Neukombinationen aus der Wurzel «-lach-» bzw. «-lieb-» konstitutiv. Prinzipien, die auch einem anderen Bruder im Geiste geläufig waren, dem sprachmagischen Barockdichter Quirinus Kuhlmann.

Mit der autonomisierenden Abkoppelung von Prä- und Suffixen zur kombinatorischen Bildung neuer Wörter geht bei Chlebnikov die Bedeutungsaufladung der Laute einher, bei der die Anfangskonsonanten eine spezifische semantische Valenz erlangen. So zum Beispiel in «Perun», einer Hommage an den slawischen Donner- und Fruchtbarkeitsgott und an den Buchstaben «P»: «der piffige Perun / pichelt mit Pfeidlern, Pülchern, / Prachern, Pennbrüdern, ist / frech und faul auf den Pritschen im Pesel, er / prudelt mit Poggen im Pferch, / pudelt in Pfützen, / puhlt die Pülpe der Pfebe, / prahlt, prantz in puffiger Pekesche, / prüft Punzen, Pinten, Pfründen, Puffs, / die Pulle, die Plempe, das Pud». So Pastior. «Der erste Mitlaut eines einfachen Wortes regiert das ganze Wort – er befiehlt die anderen»: «Wörter, die mit ein und demselben Mitlaut beginnen, vereinigen sich in ein und demselben Begriff und fliegen gleichsam von verschiedenen Seiten auf ein und denselben Punkt des Verstandes zu», schrieb Chlebnikov 1920 in «Unsere Grundlage».

Machwörter, Machtwörter, Wortmachten

Als akustisch-physiognomisches Porträt Velimir Chlebnikovs kann die Pastiorsche Metamorphose «was ich bin/ (lächern gammelti mrötn)» gelesen und gehört werden, eine höchst private Aneignung der Vorlage: «abglitz nd marter künft / herkomm von ruhmertöt / auglsprang blühfärbel / nd zupfe rocken stirbs / nd schlupfe kreisen dralz / nd hupfe kommen wells / ein klingoling von harnnis / ein sperrozwinger starnnis / ein starre heiter künft». Scheint da nicht auf, wovon scheinbar die Rede ist? Zukünftiges, Aufblühendes, Klingendes, Bewegung, aber auch Erstarrung und Tod und dessen Überspringen. Denn Zupfen, Springen, Hüpfen und Kreisen, das tut diese Pastiorsche Anverwandlung – eben ganz akustisch, eine Tateinheit von Wie und Was, von Sinn, Klang und Rhythmus.

In einem anderen Gedicht heißt es nicht einfach, was so immerhin möglich wäre: «Ich sterbe / erstarrt / Erstarrung» oder, zum Schluß, «Ich bin dein. Ich bin dein», was das Gedicht ganz in einen Minnekontext stellen würde, der das Geschwisterpaar Eros und Tod koppelt. In «erfahrendse» gestaltet Pastior das Benannte phonematisch und liebesliedlich ichverlöschend: «ischuschterbs / ein schtirren / sctorb / ischuschtamblns schäm / ischugrollans schwieg / ischublindins schtüm / ischutauppns schein / ischuscheuhasts schwieg / ischumühelens schrie – / ischudein / ischudeins». Das siebenteilige «getoengedroehn um den verstand. ein poem nach velimir chlebnikovs blagovest umu» bildet als längstes Unternehmen den Abschluß des Bandes. Hält sich die nur vierteilige Vorlage sprichwörtlich wortkarg – zumeist findet man nur ein einziges Wortgebilde in der Zeile, morphologisch-phonetische Variationen eines Wurzelwortes –, so holt Pastior hier aus zum die

poetischen Verfahrensweisen bündelnden Finale. Die erste Sequenz von «3 – laminate im werchsten phoph» ist eine poetologische Arabeske der Zündfigur «Sa-um» (Zaum') samt «kleb-nie-stoff» Chlebnikov: «sah ums mental-instrumentarium herum / sah um sein pfauch-gepümpel das mich pumppte / den <kleb-nie-stoff> sich fädelnd pumpen / der vorgang nannte sich <uhu> und lullte mir / das lexikon ein das war der schlaf nach / braunschweig und vor <bleg> (war nur den / neoschn poneatno) und <chälberchälþ> rann / mir sein <jest wjest owjest> um <sa> um / <scha> um <na> um <pa> – ums initial am/ sattelpaß am stereo <a-um> zu umbras kan- / ten: <laubs-ägeumus-teer-ums-kinn> ... – / ja so gings zum blockhaus ürrr ...»

Eine Art sich selbst erklärendes Märchen in vielen Kapiteln präsentieren die akustischen Realisationen. Die Stimme Pastiors ist ein Boot, das den Hörer sicher über die Textwellen setzt. Eine solche Schulung des Laut-Gehörs fördert das Denken mit den Ohren: «Das Wort bedeutet seinen Laut» (I. Terent'ev, 1919) und «tropus ist ein pott für apokryphe multiplikatoren». Eben. Das alles ist «schwarmant / tausand / in tausend» (ei wie). «Machwörter, ach, Machwörter Machtwörter Wortmachten» heißt es im konkreten «M-Satz», der «mögliche Machtfragen» verhandelt. Wie kaum ein anderes Projekt dürfte «Mein Chlebnikov» Oskar Pastior die Aktivierung aller multilingualen Vorratskammern und Inventare abverlangt haben. So also ist dieser Chlebnikov eine Erfindung Oskar Pastiors – den Velimir Chlebnikov erfunden hat: Fessel und «Freiheitsrausch», wie Pastior im Nachwort schreibt, zugleich, Animation und Amalgam. Korrekturlesen? «Rätsel, Nebel, Manie – nein, am Leben läßt er!» seinen Chlebnikov, mit diesem sich buchstäblich spiegelblickend ganz einig. Jedem hörenden Leser seinen Pastiorchlebnikov! Diesem Chlebnikovpastior alle lesenden Hörer!

Der Schlüssel neben den Handschellen

Oskar Pastior spricht Gertrude Stein nach und übersetzt sie in Anderland.

Welch ein Zufall und Glück ist es für den Rezensenten, wenn der bekannteste Satz von Gertrude Stein, in dem sie darauf pocht, dass doch eine Rose eine Rose ist, ebenfalls etwas über den hier verhandelten Text *Reread Another* verrät. Eine Rose ist nämlich keineswegs eine Rose, so wie eine Wiederholung keinesfalls etwa Stillstand bedeutet. Stein wollte uns mit diesem Satz vor Augen führen, wie klapprig und fehlerhaft unser Denken doch manchmal hinsichtlich der Unterscheidung von Identität und Differenz funktioniert. Wie ein Frosch, der nie auf den Millimeter genau die Länge seines vorherigen Sprunges wiederholt und der bei jedem Satz seine Glieder etwas anders koordiniert, damit er die angepeilte Stelle erreicht, so verändert sich mit jeder Wiederholung die Bedeutung des Gesagten um nur geringe Nuancen. Mit der ersten Rose assoziieren wir andere Erlebnisse, Bilder oder Erkenntnisse als bei den folgenden Wiederholungen.

Ein Stückchen Kopfzerbrechen

Das Stück *Reread Another* fordert dazu auf, die Prozedur zu wiederholen, den Text neu zur Hand zu nehmen und mit der Lektüre frisch zu beginnen. Oskar Pastior übersetzte diese locker entworfene Szenenfolge von Gertrude Stein bereits 1993 aus der Überzeugung heraus, dass mit jedem weiteren Rundflug über das Textgelände neue Details sichtbar werden, und er nannte seine literarische Karte *Nochmal den Text ein anderer*. Nach dem Flugversuch landet der Übersetzer mit den einfältig verspielten Worten: «Mein Kopf kann das nicht behalten wie und an was ich mich erinnern kann und wie es um mich steht und was ich machen soll. Ich habe alles im Kopf.»

Dem Leser geht es ähnlich, von der eigenen Unfähigkeit irritiert, die Worte und Sätze nicht in größere Zusammenhänge stellen zu können. Gern würde er dort eine Handlung entdecken, wo keine zu finden ist, denn er hat sich doch so daran gewöhnt, dass die Bücher den Adressaten in der Regel an die Hand nehmen, Orientierung bieten und zeigen, wo es lang geht: Und nun dieses Stückchen Kopfzerbrechen! Doch selbst die in die experimentelle Literatur und ihre Vorläufer Eingeweihten müssen eingestehen, dass Steins Text durch die Unterschiedlichkeit der verwendeten Sprachmaterialien dem Leser in der Tat keinen Zentimeter entgegenkommt. Nicht so sehr der einzelne Satz ist es, der in sich schwer verständlich wäre, ganz im Gegenteil, denn die Sätze sind recht simpel gebaut. In der Ortung von gravitativen Zentren liegt die Schwierigkeit und gleichzeitig der Reiz, denn bei längerer Lektüre wird deutlich, dass dieses Stück sich eher durch semantische Felder als einen durchgängigen roten Faden gliedern lässt. So hält man nun nach Wortverwandtschaften Ausschau, knobelt herum, was zusammengehören könnte, zieht Verbindungen und strickt sich daraus einen eigenen Text.

Der «Nachsprecher» am Werk

Pastior hat sich bei der Übersetzung die Schlüssel neben die Handschellen gelegt, was bedeutet, dass er recht nah am Original entlang übersetzt. Trotzdem konnte er der Versuchung nicht widerstehen, den Text nach eigenem Gusto fortzuspinnen. Aus dem Nichts taucht plötzlich ein «Hörich» auf, eine Miniatur aus seiner poetischen Produktion. Und was will uns das sagen? Dass es sich hier wie auch schon bei den Beschäftigungen mit Petrarca oder Chlebnikov nur noch bedingt um eine Übersetzung im herkömmlichen Sinn handelt. Er hat Gertrude Stein «nachgesprochen», wie es am Anfang seiner Übertragung heißt, und damit ist bereits vieles impliziert, was umständlich und tiefgründig in wissenschaftlichen Arbeiten erörtert werden könnte. Anders gesagt: Wer etwas *nachspricht*, kann sich auch *versprechen*, kann es falsch verstehen und auch falsch wiedergeben. Er wiederholt sich vielleicht des Öfteren, um sich des Sinnes zu vergewissern. All dieser Techniken bedient sich Pastior, und da der bei Urs Engeler erschienenen Übertragung sowohl der Originaltext

als auch eine CD mit der Hörspielfassung beigelegt sind, kann sich der Leser/Hörer von den klanglichen Qualitäten des pastiorschen Vortrags überzeugen. Für die Hörspielfassung hat er es sich nicht nehmen lassen, «mit improvisierten Reprisen, aleatorischen Einschüben, Nach- und Vorwegnahmen der Textpassagen», wie es in der Editorischen Notiz heißt, seine ursprüngliche Fassung getreu dem Titel *Nochmal den Text ein anderer* zu variieren. Die Szenen werden akustisch nur durch die kurzen Einschübe des Lochstreifenklaviers von Conlon Nancarrow voneinander getrennt.

Das Kleinkindische als Spielprinzip

Die auffälligsten Unterschiede zwischen dem ursprünglichen Text und der Metamorphose liegen in der Art des Humors und in dem Umgang mit Sprache. Bei Pastior sind dem Vokabular keine Grenzen gesetzt, das wuchert bis in die ungewöhnlichsten Wortkonstellationen wie «Drüsen laben» oder «Gaumengruben» aus. Gertrude Stein hatte sich weniger auf die Exklusivität der Worte und mehr auf die Alltagssprache verlassen. Die reine Klanglichkeit, die bei Pastior in solch infantilen Phrasen wie «Matsch Quatsch Lutsch. Futsch» oder «Fatsch Matsch Mentsch» auftritt, findet kein sprachliches Pendant bei Stein. Doch das Kleinkindische schimmert bei beiden als Spielprinzip durch. In den bei Pastior verwendeten Reimen wie «Drei vier fünf – krieg ich die Hochzeitsstrümpf», so wie natürlich gespiegelt in der Tatsache, dass dieses Stück in einer Schule spielt, deutet sich an, wie sehr doch das etwas Unbeholfene und dennoch kreative Sprechen eines Kindes speziell für eine Literatur, deren oberstes Prinzip das Beschauen und Betasten der Sprache ist, von Interesse sein kann.

Dabei bleibt das Buch trotzdem urkomisch, und die Differenz zwischen Pastior und Stein liegt auch wohl darin begründet, dass *Reread Another* eher durch die Absurdität, mit der die Worte und Sätze mit dem Finger auf sich selbst zeigen und mit sich spielen, einen grotesken Effekt erzeugt. Pastior setzt dagegen den Kalauer, der aber ostentativ als fehlgeschlagen und enthauptet präsentiert wird. Ein Humor, der sich ständig unterläuft und selbst sabotiert und durch diese Autodestruktion den Leser aufschreckt und zu der Frage antreibt, wieso wir doch geneigt sind, uns über solch triviale Dinge zu amüsieren.

Textbegegnung: Oskar Pastior – Gertrude Stein

Nach seinen Baudelaire-Intonationen und seinem Chlebnikov-Projekt ist nun Oskar Pastiors drittes «translatorisches» Experiment bei Urs Engeler Editor in Basel/Weil am Rhein erschienen: die 24 Szenen «Reread Another» von Gertrude Stein, die in drei Lesarten präsentiert werden – als Druckversionen das englische Original sowie Oskar Pastiors Adaption «Nochmal den Text ein anderer», auf Audio-CD die Hörspielfassung, die der NDR 1994 mit Pastior als Sprecher produziert hat.

«Meine Liebesbeziehung zu «Gertrude» (so heißt sie, familiär, für mich; denn «trud» wäre Mühsal und Sklavenarbeit) läuft über den Adapter der Textbegegnung», bemerkt Oskar Pastior in «eine[r] Art Nachwort» zu seiner neuen Publikation – denn neben Velimir Chlebnikov und Helmut Heißenbüttel, Georges Perec und Quirinus Kuhlmann, Laurence Sterne und Clemens Brentano, H. C. Artmann und Friederike Mayröcker, den Oulipoten und vielen Autoren des Bielefelder Colloquiums Neue Poesie zählt auch Gertrude Stein zu jenen «Cousinen des Fernantes» und «Vettern aus der mündlichen Taiga», «die nicht imstande sind, Sein und Bewußtsein, dies Unding an sich, künstlich zu trennen». Für Pastior kommt es also vor allem darauf an, «wie etwas zu einem Zeitpunkt in der Luft liegt», das heißt auf die «Sprechweise oder Sprachweise». Und in dieser Hinsicht war die 1874 in Pennsylvania geborene und 1946 in Paris verstorbene Schriftstellerin Gertrude Stein bahnbrechend: Ihr literarisches Œuvre stand im Zeichen revolutionierender Experimente und ihr Pariser Salon wurde ab 1902 zum Treffpunkt für europäische Avantgarde-Künstler wie Picasso, Matisse oder Bracque, später für amerikanische Autoren wie Dos Passos oder Hemingway, deren Stil sie nachhaltig beeinflusst hat. Sie war es auch, die für diese infolge des Ersten Weltkriegs völlig desillusionierten Schriftsteller die Bezeichnung «Lost Generation» prägte. Gertrude Steins Szenenfolge «Reread Another», die sie 1921 verfasst hat, setzt sich in weitestem Sinn ebenfalls mit dem Ersten Weltkrieg auseinander, und zwar mit jenen Wort-Splittern, die in der beschädigten Bewusstseins- und Sprachwirklichkeit weiterschwären und jede noch so alltägliche Äußerung in Frage bzw. auf den Kopf stellen oder in Stücke bzw. in Luft auflösen. Oskar Pastior assoziiert mit ihrem Text zunächst die (Sprach-)Welt seiner Eltern: «Der gemeine Feldchampignon vor, während und nach dem 1. Weltkrieg schießt darin wie ein Nuss-Puss-Draus-Breughel ins Kraut und hat was ungemein Alltägliches (Staubmantel-Zelluloid-Goldfischiges), weil damals ja auch meine Eltern jung waren. [...] Kein anderer als mein Papa war meiner ersten Lesart Gebirgszug Höhle Unterstand – so 1916, daß am Isonzo schon die nächste (kasematte) Notabiturientengeographie aus dem privaten Album lachte, blau, welche mir Gertrude aus der Mittelmeer-Sprachhalde säumig-fransig einräumte. «Doch das Wieder- und Wieder-anders-Lesen dreht dann auch die Text-Uhr (Textur) weiter: «Dies alles ist natürlich nachgedrechselt um drei Rucksackzeiten und fünfdrittel Universitäten, anderswie blaustichig», wie Pastior im Nachwort vermerkt.

Naturgemäß folgt also seine «Übersetzung» nur partiell dem Wortlaut des Originaltextes, den er phrasiert, permutiert, perforiert und mit kleinen Selbstzitatzen (etwa aus «Die Sauna von Samarkand» bzw. «Stimmen im Badhaus» und «Hörlicht aus einem Frequenzbereich») oder Kollegenstimmen (etwa Friederike Mayröcker und Joachim Schädlich) pointiert, so dass Pastiors Text eine eigene, andere Sprachzeit mit all ihren beim Wort genommenen Zwickmühlen auffächert. Ein Passus in Szene XX. hält lakonisch fest: «Eine fortgesetzte Geschichte ist eine Geschichte die wenn sie einmal begonnen hat weitergeht. Das kann sehr bald geschehen.» Und Szene XXIV. resümiert: «Mein Kopf kann das nicht behalten wie und an was ich mich erinnern kann und wie es um mich steht und was ich machen soll. Ich habe alles im Kopf. Was bist du für einer. Wer bist du. [...] Nochmal den Text. Ein anderer. «Eine lesens- und hörensweite Textbegegnung, die zu einem anderen (Sprach-)/(Nach-)Denken anzuregen vermag.

(kli/nik), Die Berliner Literaturkritik, 18. August 2004

Gertrude ist eine Gertrude ist eine Gertrude

Oskar Pastior spricht Texte von Gertrude Stein nach

Der Urs Engeler Editor Verlag hat ein Hörbuch besonderer Art herausgegeben. Das dazugehörige Buch enthält Originaltexte von Gertrude Stein aus den 20er Jahren, veröffentlicht in «Operas and Plays», daran schließen sich die Übersetzungen von Oskar Pastior an.

Auf der CD selbst sind die Texte Pastiors zu hören – von ihm allein gesprochen – die durch Improvisationen, «Reprises, aleatorische Einschübe, Nach- und Vorwegnahmen der Textpassagen aus der Vorlage» erweitert werden. Dadurch ständen dem Rezipienten gleich drei verschiedene Lesarten zur «vergleichenden Verfügung». Gertrude Steins «Reread Another» werde in Pastiors Version zu «Nochmal den Text ein anderer» und in dem er diese Programmatik wörtlich nehme, lasse er in seine Übersetzung Zitate aus seinem Hörspiel «Die Sauna von Samarkand», kleine «Selbstzitate und kollegiale Stimmerweiterungen» einfließen.

Pastior bezeichnet seine Lesarten als «permanenten permutativen Entscheidungsakt», der Versuch «die Spannbreite und linguistische Falltiefe» der Originaltexte auszuloten. «Jalousien aufgemacht beim Zitieren, wieder andere zugemacht beim Zitieren.» – so beschreibt Pastior selbst seine Erfahrung mit «nachgesprochenen» Texten.

Nochmal den Text

Die fortgesetzte Redundanz, jener Teil einer Nachricht, der keinen Informationswert hat und eigentlich bei der Übermittlung der Nachricht weggelassen werden könnte, ist typisch für Gertrude Stein («a rose is a rose is a rose»), die «Godmother» der modernen Literatur: «Ich möchte dass Sie kapieren was beim Repetieren wie der Erwiderung des Repetierten immer wieder passiert beziehungsweise zu passieren hat. Was beim Reden zurückkehrt und was wiederum beim Entgegnen zurückkehrt. Und wie wir beim Repetieren ständig zurückkehren und zurückkommen und uns umgekehrt wiederholen.»

Diese Sätze stammen aus Steins Szenenfolge «Reread Another», 1921 verfasst, 1987 in «Operas And Plays» veröffentlicht. Ins Deutsche übertragen hat sie ein Autor, der wie kaum ein anderer in Steins Tradition steht. Vor elf Jahren übersetzte Oskar Pastior das Stück – und machte daraus ein Hörspiel. Als einziger Sprecher las Pastior, improvisierte, brachte Reprisen ein, aleatorische Einlagen. Jetzt dürfen wir diese Fassung auf CD noch einmal hören, denn sie ist einem neuen Pastior-Buch beigefügt, das die Werkausgabe seiner «Übersetzungen» (von Wilhelm Müller, Charles Baudelaire und Velimir Chlebnikov) im Verlag Urs Engeler Editor vorerst beendet. Pastiors Nachahmungen «überfließen» Gertrude Steins ungeheure Sprach-Puzzles. Die intertextuelle «Liebesbeziehung» dieser beiden Hexenmeister experimenteller Dichtkunst funktioniert über Schnittstellen von «Textbegegnung». Weil der neu erschienene Band Original, Übertragung und Audioversion vereint, können sich ihre Werke verschwistern; sie werden miteinander gekoppelt und «permanent permutiert»: wiederlesen und wiederholen. «Nochmal den Text? Ein anderer.»

Ein Reiseführer in die Welt der Lyrik

Zu Oskar Pastior: Speckturn 12 x 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire

Oskar Pastior starb am 04. Oktober 2006 in Frankfurt am Main mit 79 Jahren. «Auf seinem Schreibtisch fand sich nach seinem Tod ein Stapel Manuskripte: ein ausgefunkeltes Spektrum lyrischer Texte, das zwölf Gedichte aus «Les Fleurs du Mal» von Charles Baudelaire in jeweils fünf Erscheinungsformen gleichzeitig intoniert.» Der Herausgeber Klaus Ramm hat die Texte belassen wie sie hinterlassen sind. Damit stößt Ramm eine Türe auf: die Schreibstube von Oskar Pastior. Grad, als sei Pastior nur zum Luftschnappen aus dem Zimmer, liegen diese Texte vor. «In ihnen tritt nicht nur der von Pastior stets entfesselte Reiz der Buchstaben und Wörter ins hellste Licht, sondern auch die Tragweite seiner Themen, die man ja nur allzu gern überliest.»

Seine Intonationen geben lustvoll, fast kindlich lautmalerisch Zeugnis. Speckturn erlaubt einen kleinen Ausblick auf das Spektrum in dem Pastior passiert. Er begegnet den Vorlagen Baudelaires in synektischer Auseinandersetzung.

Charles Baudelaire:

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir

Valse mélancolique et langoureux vertige !

Radikal ehrlich naht er, schleicht angestoßen von Neigung und Würdigung, in seinem persönlichen Erlebnisraum herum um die Gedanken Baudelaires. Füllt, fügt sich in diskursive Transkriptionen: Oberflächenübersetzungen[1], Anagrammgedichte[2], nach dem Buchstabenwert Gewichtetes[3], von den Stichworten der Erinnerung angestoßene lyrische Phantasien und von den ihn sein Leben lang bedrängenden Themen provozierte Prosa[4]. Kurze, ungewohnt private Texte, Angleichungen, Vergleiche, Entsprechungen, Bloßlegung eigener Gedanken und Erinnerungen, bis hinein in die siebenbürgische Kleinstadtkindheit und ihre Folgen.

[1] karbon knie sud ovar
wo saß sie wenn ihr gang & viehbrands ur attische
schlackenföhe aus poren des einsickernden zensors
(lektion eins) barfuß turnten – dann lehrt uns sogar
das falsche mehl kolchis auf langohr musverzicht ...

Speckturn ist nota bene kein Ergebnis plumper Stilübungen. Oskar Pastior gibt die Codes vor in denen er sich dem Original nähert, Anleitungen und Anhaltspunkte, notiert er den Weg wie er Gedichten begegnet. Er liest sie, übersetzt in den eigenen Augenhintergrund. Er lässt sie sich durch die Ohren sausen, ersetzt manche Variable durch eigene Historie, erinnert, verfremdet. Er macht sie sich zu Eigen.

[2]harmonie du soir
rhino sore du mai-
marode uhr in iso-
moiras heidrun o
herosion di mura

Oskar Pastior war stets Anwalt für eine Poetik des gezielten Danebentreffens und Fehlverhaltens. So hat Klaus Ramm ihn präsentiert. Oskar Pastior war immer auch ein Multisensuelles Ereignis. Bei seinen Lesungen war man Zeuge, wie ernst es Pastior mit dergleichen Variationen über ein Thema meint, ein Ohrenschaus und im Vortrag noch viel mehr vermittelnd, wie sehr ihm die Poetik am Herzen und auf der Zunge lag.

[3] die ofenrohr-harfen
schikane erdaushub
schikane danksagung
- alles auf quitte
bauchturnen oder

Im September 2007 erschien Speckturn in einer Auflage von 1.000 Exemplaren, eine Hommage an Oskar Pastior, ein Plädoyer für die Poetik, unverzichtbares Handbuch für Lyrik Liebhaber, ein editorisches Geburtstagsgeschenk an einen großen Poeten.

[4] Das Knie mit dem das Ofenrohr in die Wand ging hing am Morgen einsam aus der Wand,
das Steigrohr lag am Boden. Der Wind im Rauchfang schnaufte, und überall im Zimmer Ruß und
Schweinerei. November 1941.

Ideen-Echo aus achtzehntausend Entsprechungen

Oskar Pastiors posthum erschienener Speckturn ist aus dem knisternden Spannungsfeld von Sprachspiel und Erinnerung erwachsen und führt noch einmal die ganze Bandbreite des Werkes des letztjährigen Büchnerpreisträgers vor Augen.

Wie weit trägt die Methode? – Diese Frage stellt sich unwillkürlich bei jedem neuen Gedichtband von Oskar Pastior, denn ein Großteil seiner Buchveröffentlichungen ist geprägt vom Durchexerzieren je eines dichterischen Verfahrens, von Eigenschöpfungen wie den Gedichtgedichten und Wechselbälgern bis zu tradierten, aber gemeinhin eher als abseitig betrachteten Formen wie Sestine, Palindrom, Villanella oder Pantum. Dieser Vorliebe für ein poetisches Regelwerk, das er so virtuos auszufüllen verstand, dass die so entstandenen Gedichte eine Leichtigkeit vermitteln, die den oft langwierigen und komplexen Schreibprozess vergessen machen, verdankt Pastior seinen Ruf als Sprachspieler.

Und auf den ersten Blick scheint auch Speckturn, ein von Pastior vor seinem Tod noch nahezu vollständig vorbereiteter und jetzt von Klaus Ramm herausgegebener Band, dieses Bild zu bestätigen. Zwölf Gedichte aus Baudelaires *Fleurs du Mal* werden darin unter Anwendung fünf verschiedener Verfahren neu gestaltet; nachdem Pastior sich vor fünf Jahren *in o du roher iasmin* in 43 Intonationen einem Baudelaire-Gedicht genährt hatte, verbreitert er nun also die textliche Ausgangsbasis und reduziert die Anzahl der literarischen Methoden. So beschränkt er sich auf Anagramme, auf sich am Sprachklang der Vorlage orientierende Oberflächenübersetzungen und auf buchstabengewichtete Gedichte, denen Pastior bereits sein letztes Buch, *Gewichtete Gedichte*, gewidmet hat. Daneben stehen Texte, die in Prosa oder Gedichtform assoziativ auf das mittels dieser Verfahren gewonnene Wortmaterial Bezug nehmen.

Vielfältiges Sprachmaterial

Nun ist Anagramm nicht gleich Anagramm, wie auch ein Sonett Trakls nicht einem Rilke-Sonett gleicht. Die verwendete Methode ist lediglich der Anstoß zum poetischen Sprechen; ein Gedicht wird durch die gewählte Form mit hervorgebracht, sei es nun durch Reim und festen Rhythmus oder durch Umstellung der Buchstaben. Entscheidend ist das Ergebnis, nicht das Verfahren. Und Pastiors Ergebnisse sind atemberaubend, schon allein dadurch, dass sie jeden Leser an die Grenzen seines Wortschatzes führen. Er verwendet ohne Rücksicht auf Sprach- oder Stilgrenzen alles, was sich im Lauf seines Lebens an Sprachmaterial angesammelt hat. Darüber hinaus kreiert Pastior auch eigene Ausdrücke, die nur lose an verschiedene europäische Sprachen andocken und deren Bedeutung in der Schwebe bleibt zwischen dem, was im Wortmaterial angelegt ist, und dem, was der Leser aus ihnen heraushört.

Aber nicht nur Sprachmaterial hat sich abgelagert in Pastiors Kopf, auch eine Fülle von Personen- und Ortsnamen sowie diverse Kulturerzeugnisse findet sich in *Speckturn*. Von Heines «Asra» und Goethes «West-östlichem Divan» geht es über Sonja Henie und dem von Pastior geschwänzten Langemarckmarsch hin zu Schwägerin Dollys Ikre. So wird die Lektüre seiner Gedichte zu einem wahrhaft enzyklopädischen Vergnügen für Leser, die solche Anstiftungen zu ausschweifendem Herumstöbern lieben. Auch dies kennt man aus Pastiors früheren Büchern, die kaum je ein abgeschlossenes Universum bildeten, sondern Assoziationsräume öffneten. Also alles wie gehabt?

Enorme innere Spannung

Völlig offene Assoziationsräume neigen dazu, konturenlos und beliebig zu werden. Und bloße Ansammlungen aus dem gemeinsamen kulturellen Erbe bieten dem Leser zwar einen kontextuell

bzw. sprachmusikalisch mehr oder weniger interessanten Spielplatz an, lassen ihn aber mit sich und den Enzyklopädiën in einer Art solipsistischen Niemandsland sitzen. Lyrik kann mehr. Und auch Pastior kann mehr. Deutlich wurde dies besonders in dem (ebenfalls von Klaus Ramm herausgegebenen) Sammelband *Jalousien aufgemacht*, in dem sich Pastiors Texte, nebeneinander gestellt, gegenseitig kommentieren.

Ähnlich miteinander verstrickt, wenngleich nicht typographisch parallelgeführt, sind auch die Texte in *Speckturm*: auf die Oberflächenübersetzung mit dem Titel «karbon knie sud ovar», deren letztes Wort «Ofenrohr» lautet, folgt der Prosatext «Das Knie mit dem Ofenrohr», in dem Pastior über seine Erinnerungen an das Erdbeben 1941 in Rumänien schreibt. Der berühmte «Albatros» regt Pastior zu Überlegungen über den Spracherwerb an. Die Neubildung «Spongientanz», abgeleitet aus Baudelaires «Correspondances», führt über Khatschaturians «Säbeltanz» zu Rückblicken auf die Zeit von Pastiors Deportation als Zwangsarbeiter zum Bau des Schwarzmeerkanals und deren Nachwirkungen.

An solchen Stellen wird besonders deutlich, welch enormer innerer Spannung das Werk Oskar Pastiors abgetrotzt ist. Einen Spannungspol besetzen seine persönlichen Erinnerungen, mit denen er nie hausieren gegangen ist (und es auch gar nicht gekonnt hätte?). Den anderen Pol nehmen Pastiors «Poesiemaschinnen» ein, die Methoden, die solche Texte im charakteristischen Pastior-Sound, aber eben auch Kindheits- und Deportationserlebnisse, erst aus ihm herauszuholen scheinen. So etwa in dem Palindrom «gulagalug» oder dem «weichbild mit lazarettzug im karpaten-panorama 1942/1943». Und die Passage «Asras Vokalstruktur wandelte ja am Kanal. Und am Kanal hieß in den Fünzigern für immer – vom Kanal kam man nicht zurück; wer trotzdem am Kanal gewesen war, schwieg wie ein wandelnder Leichnam» zeigt in für Pastior ungewöhnlicher Offenheit, wo der Grund für seine Zurückhaltung bei Äußerungen über seine Vergangenheit zu suchen sein mag.

Wie weit reichen die Ohren?

Diese Spannung zwischen Verbergen und Offenbaren spiegelt sich auch in Pastiors ambivalenter Haltung zum Begriff des «Sprachspiels» wider: verteidigte er ihn vehement im Nachwort des Bandes *o du roher iasmin* von 2002, so liess er ihn in seiner Bühnerpreisrede, die er leider nicht mehr selbst vortragen konnte, nur als Notbehelf gelten, der vieles ausblendet. Neben denjenigen, die Pastiors Texte gemäß der Leitfrage der experimentellen Literatur als Wege zum Verstehen des Verstehens ansahen, gab es immer auch Leser, für die der Weltbezug dieser Gedichte relevant wurde, wie etwa die Geburtstagsgrüße von Thomas Kling zu Pastiors Fünfundsiebzigsten zeigen. Wie weit reichen die Ohren? Weit genug, um in diesen virtuosen Gedichten auch die leise Stimme der Mnemosyne zu hören? In *Speckturm* hat Oskar Pastior jedenfalls deutliche Markierungen gesetzt, um das gesamte Spektrum seiner Poesie auszuhorchen.