

## „die krimgotische Schleuse sich entfächern zu lassen“

*Für Oskar Pastior:*

*zum Randphänomen seines Siebzigsten*

*Warum nicht einmal – genauer gesagt: Anfang bis Mitte der Siebziger Jahre – die Schiene der Einsprachigkeit durchbrechen? Warum eigentlich nicht bedenkenlos und ohne Rücksicht auf die Philologen diese eingefahrene und, weil man doch mehr im Kopf hat, immer auch zensierende literarische Gewohnheit lyrisch beiseiteschieben und alle biographisch angeschwemmten Brocken und Kenntnisse anderer Sprachen, und seien es auch nur Spurenelemente, einmal quasi gleichzeitig herauslassen?<sup>1</sup>*

Das „Randphänomen“, das dabei zustande kam, nannte Pastior „Krimgotisch“<sup>2</sup> und sammelte die dazugehörigen Texte in dem Bändchen *Der krimgotische Fächer. Lieder und Balladen*, das 1978 bei Renner in Erlangen erschien.

Behandelt man das Wort „Randphänomen“ „pastiorisch“, so findet man nicht nur den Bezug auf randständig gelagertes Phänomen von poetischer Sprache, sondern – wie beim Umsprung eines Vexierbildes – auch den Bezug auf Rand, der Sprache umrandet. Ist diese doch in Felder eingelassen, die sie sowohl ein – wie ausschließen, zum Beispiel die des Geschreis, des Singsangs, des Stöhnens, des Lallens, Lachens und aller möglichen emotional besetzter Mundgeräusche. Die Langue definiert, grenzt also Ränder ab; die Parole aber verschiebt sie unablässig, deicht tönende Mundphänomene – um nur beim Phonischen zu bleiben – phonemisch und im gleichen Atemzug schon semisemantisch ein, sodass sich aus der sonst nicht fassbaren Gleitmasse gestisch-tönender Leibesäußerungen Brocken absetzen, die sich bereits im lexikalischen Weichbild befinden. Irgendwann gehört ein qualitativer Sprung dazu, gewiss, doch davor gibt es Fassungen von Quasiverbalitäten, die vielleicht nur Einzelnen, einer kleinen, eventuell nur momentanen Gruppe gehören und alsbald wieder zerfallen können. Anmutungen, Annäherungen, Ähnlichkeiten, Projektionssplitter. Rand hinter Rändern, und es lässt sich ablesen, dass auch der konventionierte Rand nur Rand vor weiteren Rändern ist. Pastior schreibt:

*Das Randphänomen, sobald es in den Blickwinkel gerät, läuft Gefahr sich einzubüßen. (...) Es ist die Fassungslosigkeit selbst.<sup>3</sup>*

Man kann die „krimgotischen“ Texte der 70er Jahre als Ergebnisse des bewussten Auf-die-Probe-Stellens sprachlicher Randständigkeit sehen. Nimmt man sie wahr – lesend, noch besser hörend<sup>4</sup> –, wird man in den Prozess der Bedeutungsgenerierung hineingezogen. Was zunächst peripher anmutet, wandert ins Zentrum, wird im allmählichen Auflaufen der verbalen Partikel semantisch aufgeladen und in optimalen Fällen, etwa durch die wiederholte Verwendung, zum ‚echten‘ (die Paradoxie sei gestattet) Wortsimulat, das sich, würde man verweilen können, für eine lexikalisch legitime Definition bereithielte. Sie wird natürlich nicht vorgenommen, denn das Gebilde ist singulär, Bestandteil ausschließlich dieses Textes, und zerfällt mit dem Vorübergehen des Textes („Einmalige kleine Sprechsysteme, also keine“<sup>5</sup>).

Pastior hat alle Sorgfalt darauf verwandt, den Verdacht purer Beliebigkeit der Partikelarrangements einerseits und der sprachlichen Ränderungen andererseits abzuwehren. Liest man beim Hören eines Stückes die Druckfassung mit, so bemerkt man seine minutiöse Literalisierung, also die Bindung des Gehörten an die Buchstaben. Pastior artikuliert äußerst präzise. Weder gibt es spontane Lautäußerungen, noch verschleift er die Phoneme. Seine Oralität ist durch die Buchstäblichkeit gebändigt. Was doch alles andere als selbstverständlich ist, denn die literale Fassung von Sprache kanalisiert, ja reduziert jedenfalls die vokalische Potenz. Es gibt allerdings Stellen, an denen die phonemische Lautung von Wortgebilden sich nicht mit dem

graphemischen Schriftbild deckt: man liest etwa „zorgfelix“ und hört ‚sorgfältigst‘<sup>6</sup> oder „perückende“ = ‚berückende‘<sup>7</sup>, „Trazparet“ = ‚Transparent‘<sup>8</sup>. Einem „müpherlikerseits“ (‚mütterlicherseits‘) geht ein „öterlikerseits“ voraus, das im Nachhinein als ‚väterlicherseits‘ verstehbar wäre, und es folgt mit „Giloikerlikerseits“ eine offenbar ganz freie Analogiebildung ohne semantische Implikation.<sup>9</sup> Was vom Ohr unmittelbar verstanden oder doch zu Verständlichem zurechtgehört wird, zeigt sich dem (mit)lesenden Auge in orthographischer Verstellung, ja Verrätselung, die es allein nicht oder nur mit Mühe aufzudröseln vermöchte. Auch die Orthographie ritzt ihre Ränder.

Durch die Art, wie Pastior intonatorisch verfährt, werden die den Texten innewohnenden Satzgefüge und -folgen plastisch. Seine eindringliche, ruhige bis getragene Stimme simuliert Satzsinne, auch wo das Leseauge keinen zu finden vermag. Der Simulation von Syntax dienen – wenn auch nicht in allen Stücken – die Satzzeichen (reichlich z.B. in der „Ballade der Mary Merdjahn im Anblick ihres enigmatischen Hunes (Lidel Wuj Ganges)“<sup>10</sup>, wo die ganze Palette vom Komma bis zum Anführungszeichen eingesetzt wird) ebenso wie die Verwendung normsprachlicher Partikel (Artikel, Pronomen, Konjunktionen, Präpositionen), die Großschreibung mit ihrer Pointierung von Worthierarchie und vor allem das immer wieder wirksame Schema von Subjekt, Prädikat, Objekt, das durchschlägt, auch wenn der Satzsinne verschlossen bleibt. Es gibt keinen Zweifel: Es handelt sich um sprachkonforme Texturen. Selbst noch ein Stück wie „Rach Reglob“, das beim bloßen Lesen syntaktisch zu verschwimmen scheint, weist beim Hören seine Syntax vor. Ausfälle von normierter Syntax bewegen sich generell im Spielraum gewohnter freier prosodischer Attituden. Über das, was als Quelle des Wörtermaterials dient, hat sich Pastior verschiedentlich geäußert. Am deutlichsten im Anschluss an das oben anfänglich Zitierte:

*Konkret, wie ich zu sagen pflege: die siebenbürgisch-sächsische Mundart der Großeltern; das leicht archaische Neuhochdeutsch der Eltern; das Rumänisch der Straße und der Behörden; ein bisschen Ungarisch; primitives Lagerrussisch; Reste von Schullatein, Pharmagriechisch, Uni-, Mittel- und Althochdeutsch; angelesenes Französisch, Englisch... alles vor einem mittleren indoeuropäischen Ohr... und, alles in allem, ein mich mitausmachendes Randphänomen.<sup>11</sup>*

Damit spricht er die „Gemengelage“ seiner „Mehrsprachigkeit“ an, der er „die Schärfung des Bewußtseins für die eigene Schreibmöglichkeiten und -positionen“ und „die Aufweichung des normativen Denkens“ verdanke.<sup>12</sup> Aus ihr kristallisiert sich seine „Privatsprache“: „Sie ist für mich die einzige Chance“, bemerkt er lapidar. „Sie erlaubt mir (...) eine tendenziell maximale Bedeutungsdichte anzupeilen *und* zu erreichen.“<sup>13</sup> In den „krimgotischen“ Texten lassen sich zahlreiche eigen- und fremdsprachliche lexikalische Bezüge und Anklänge auffinden, und über das lexikalisch Identifizierbare hinaus glaubt man, beim Hören intonatorische Entsprechungen zu mancherlei Sprachen – skandinavische, jiddisch, schwyzerdütsch, englisch, französisch u.a. – zu vernehmen. „Die Sprachen sind in mir inkompatibel gemengt, Wasser und Fett, eine Art Emulsion, bis zur Verseifung.“<sup>14</sup>

Doch bezieht ohren- und augenscheinlich die Partikelbildung ihr Material auch aus einem offenbar mit solcher Sprachemulsion nur sehr weitläufig vermittelten Generierungspool. Es fallen auch im Formierungsgeschiebe asemantische Artikulationen an, die in das mitlaufende, löchrige Bedeutungsgeflecht mit seinen Annäherungen und Anspielungen eingesponnen werden. In solchem Kontakt gewinnen asemantische Lautfolgen einen Hauch von Bedeutsamkeit, wie sie umgekehrt nachbarlich bestehende Eindeutigkeiten zu verrätseln vermögen. Noch genauer besehen, zeigen solche mit sich selbst identische oralsprachliche Reihenbildungen sich fähig, unterwegs Bedeutungsknötchen und Sinntentakeln allererst entstehen zu lassen, sodass hier die fraglose Prävalenz des semantischen Magnetfeldes mit seiner direktivisch-strikten Durchsetzungsbegier außer Kurs gerät.

Pastior vermeidet jedoch sorgfältig die Schwelle zur nur gestisch-emotionalen, aus untergründigen Impulsen gespeisten Lautprotuberanz, die zensurfrei alle Mundgeräusche gebraucht, wie es etwa François Dufrêne in

seinen Cri-rythmen praktiziert. Pastiors Artikulationen sind konsequent an den Phonemen, also den standardisierten Lauten seiner Wortsprache, geeicht, und es schwingt sich durch die Reihung seiner Lautgruppenbildungen seine Stimme als Sinndeterminator, der Satzverläufe und Bedeutungsvalenzen sicherstellt, auch wo normsprachlich betrachtet keine zu finden sind.

*Tun, als ob man rede. Das Reden imitieren. Darum auch die bewußte Intonation, wenn ich laut vorlese: Staunen, Frage, Antwort, Zögern, Zweifel, Einverständnis – die ganze Regie, die es dann ‚tiefsinnig‘ erscheinen läßt. (...) Ich lese die Dinge so selbstverständlich, weil sie mir total plausibel sind, ohne sie ‚übersetzen‘ zu wollen.<sup>15</sup>*

In hohem Maße hilfreich beim „krimgotischen“ Artikulieren ist das „Randphänomen“ der Namen. Ein Name bezeichnet eine Einzelheit und individualisiert sie in Abgrenzung von allen anderen Einzelheiten einer gemeinsamen Gattung, Familie, Gruppe usw. (Wobei auch diese selbst wieder Einzelheiten sein und Namen tragen können... Das Randphänomen bleibt in Gang.) Ein Name bewegt sich, da er sich auf eine Singularität bezieht, diesseits des Begriffs und entzieht sich der Implantation in ein übergreifendes System und damit der Definierbarkeit. Namen sind von sich her ‚bedeutungslos‘. Sie eignen sich als Elementarmaterial für „krimgotische“ Texturen, da sie im Textgeflecht eine Position besetzen, ohne einen Inhalt vertreten zu müssen. Die Stücke im *Krimgotischen Fächer* nutzen diesen sprachlichen Sachverhalt weidlich aus. Selten werden konkrete Namen verwendet; um so vielfältiger werden Namen mit offenen Referenzen erfunden – von imaginären Personen, Wesen, Orten. Doch es mischen sich auch Namen: für nicht-definierbare Gegenstände darunter, welche die Sprache üblicherweise mit Begriffen bedenken würde. Ein Beispiel für „krimgotisches“ Namengetümmel ist das folgende Stück:<sup>16</sup>

*ONTARIO!*

*Blake d’Krak  
wa hyrrschall Greck Ödi Peck?  
Großaufnahme*

*Lyhn grigge die Fneh  
Khanin traz Üdergeen  
white Modnes Lib –  
Rauzone*

*Wawe gynt / Lofkati Schnoh /  
Hele rox Eppersen die Shell /  
und Yänndy McPiers / neer an Eskin  
die Hockn / Nöges Alu har wuhl –  
ab die Vierunddreißigste!*

*O Klape du lac  
o Dämon d’Hurst  
o Zuper-Snofs Milton d’Cri  
o Niles Feuer und Kork*

*White Naxö Nazur  
Broz Kies Offenbarungsgewalt –  
Orton-Erie!*

*Brägg Blodnes paip Zirbel Mikry*

okrak

Löck Öi-Pinpinz Blinke du Clic

okrak

Bull d'Ozero Ewelod Skai

okrak

Arkti Folks Anorak

Ta Wickedibou – Take-truc

Ta Snockediwaw – Sturion

Ta Video'ptyzin – Ovid

Üdergeen

Üdergeen...

Felle bor Helleon

Kanu di Gnac

Einige wenige reale Namen – Ontario, Milton, Shell, Ovid, vielleicht auch „Greck Ödi Peck“ – Gregory Peck (?) – sowie Wörter wie „Großaufnahme“, „die Vierunddreißigste“, „Offenbarungsgewalt“, spannen ein Referenznetz (Filmaufnahmen?) aus winzigen, isolierten Zuverlässigkeiten, die ihrerseits jedoch in dem vorherrschenden fremdvokabulären Ablauf befremdlich wirken, auch wenn sie sich als Fixpunkte aufführen. Namen erweisen sich so im „krimgotischen“ poetischen Horizont als optimale „Randphänomene“, da sie ohne weiteres Begriffs- und Referenzgrenzen durchdringen, ohne dass die Qualität von Sprache in Frage gestellt würde.

Pastior ist auch nach dem *Krimgotischen Fächer* der poetischen Valenz von Namen auf der Spur geblieben. Ein Kabinettstück ist der Text „Zugspitze“ von 1983.<sup>17</sup> Gegenstandswörter, im Gebrauch oder fiktiv, verwandelt er dank loser Klanganalogien in ‚Namen‘ von erdachten Stämmen einer Völkerwanderungszeit. Es entsteht ein Wörterstrom, auf dem kuriose, monströse, banale, hybride Vorstellungsgebilde tänzeln. Ein weiteres, sehr konzentriertes Textbeispiel, in dem Namen und Gegenstandsbegriffe umeinander pendeln, ist „Eber Schlegel Dimmer“<sup>18</sup>.

Auf einem ganz anderen Blatt steht der Zwang, der der Methode des Anagrammschreibens innewohnt, der Pastior nach dem *Krimgotischen Fächer* einen Arbeitsschwerpunkt gewidmet hat. Diese Methode treibt in der Nötigung des Regelmechanismus immer wieder zu asemantischen Letterngruppen, die sich in der Rolle als ‚Namen‘ von ihrer Begriffslosigkeit exculpieren können. Als Beispiel sei „List gegen List“<sup>19</sup> genannt. Vor allem bei Anagrammgedichten, die eine kurze Ausgangszeile haben, kommt die artikulatorische Gelenkigkeit, die in den silbischen Lautfolgen der „krimgotischen“ Texte trainiert wurde, wieder mit ins Spiel; nun jedoch als phantasmisches Ausgreifen in den vorgegebenen rigiden Letternstrudel, der sich präzise wie ein Kaleidoskop transformieren lassen soll. Die Zeilen eines Anagrammgedichts sind eingespannt zwischen der jeweils neuen Singularität der Letternordnung und der Tautologie ihres Repertoires. Ihr Modell der beweglichen Unbeweglichkeit steht dem der „krimgotischen“ Stücke diametral entgegen, da diese zwar auch die Singularität der Partikelordnungen zur Auflösung der sprachlichen Identitäten nutzen, zugleich aber jede partikuläre Lautkonstellation alle vorangehenden hinter sich lässt und in ein Anderes, auch material Neues treibt. Dieser fugitiven Tendenz sind retardierende, stauende, rückkoppelnde Mittel in den Weg gestellt in Form von Wiederholungsstrukturen, Variationen, Permutationen, dank derer jedoch die alteritäre Verfasstheit der Wort- und Partikelfolgen eher noch greller erscheint.

Nur auf den ersten Blick widerspricht dem die Bemerkung, dass es unter den im Titel als „Balladen“ bezeichneten „krimgotischen“ Texten einige gibt, die narrative Züge aufweisen, etwa „Ballade vom defekten Kabel“<sup>20</sup> oder die bereits erwähnte umfangreiche „Ballade der Mary Merdiahn im Anblick ihres

enigmatischen Hunes (Lidel Wuy Ganges)<sup>21</sup>. Nur der erstgenannten „Ballade“ lässt sich, schon vom Titel beflügelt, so etwas wie eine erzählerische Konsequenz entnehmen. „Die Ballade der Mary Merdjahn“ dagegen enthält zwar dramatische Signale in Gestalt von Ausrufen, Fragen, direkter Rede, Versalschrift u.a. Doch es bleibt bei momentanen Anmutungen. Jede Wörter- und Partikelgruppe, in Zeilen gefasst, ist in sich so kohärent, dass sie als Minimalform auch für sich bestehen könnte, und es bedarf der erwähnten stilistischen Mittel der Wiederholung und Variation und der Pastior'schen stimmlichen Sinndeterminationen, um den – täuschenden – Eindruck durchwandernder Fabelmomente zu vermitteln. Solche Texte treten als Vexierbilder auf, die eine versteckte Figur suggerieren, obwohl es keine gibt.

Pastior gelingt eine poetische Strategie, mit der er Satz- und Textsinn vermeidet, ohne vom Grund her – wie es andere gleichzeitig arbeitende Autoren der phonetischen Poesie tun – den Sinnparameter abzuweisen. Mit dem, was er schreibt, bewegt er sich genau an einem Rand entlang, an dem, für die Dauer solcher Texte, die Sprache vor dem peinlichen Déjà vu bewahrt und ihre Auslieferung an den Handel mit Stereotypen vermieden wird. Darin rumort die Einsicht, dass Sprache in Gebrauch immer auch Second-hand-Sprache ist und ihre bedeutungswalenden Bausteine sich in der Form zahlloser kontingenter semantischer Schichten angelagert haben. Diese Gebilde sind in hohem Maße labil und lassen sich als Puzzleelemente von unglaublicher Elastizität in beliebige Konfigurationen einpassen. Pastior spielt diesen so heillosen wie chancenreichen metaphorischen Aggregatzustand gebrauchter Sprache in vielfältigen poetischen Strategien aus. In seinem Konzept der „krimgotischen“ „Privatsprache“ steckt, kaum versteckt, sowohl die Weigerung, über die dubiose metaphorische Diffusität von Sprache hinwegzusehen, als wäre diese von adamitischer oder sollte man sagen mathematischer Eindeutigkeit und Klarheit, als auch die Lust auf einen Spielraum für Nochnicht-, das meint: Nochniegesagtes im Randphänomen eines hybriden „krimgotischen“ Zungenschlags.

Franz Mon, 1996, in *Der Literaturbote*, Heft 76, Dezember 2004

#### Anmerkungen

Die Zitate stammen aus folgenden Veröffentlichungen:

- 1 Oskar Pastior: *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1994, S. 66
- 2 Oskar Pastior: *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1994, S. 66
- 3 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer / Lieder und Balladen*. Erlangen 1978, S. 103
- 4 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer. Lieder und Balladen. Cassette gesprochen von O. Pastior*. Düsseldorf u. München 1979. (Weitere „krimgotische“ Texte, von Pastior gesprochen, enthält die Langspielplatte *Lautpoesie. Eine Anthologie*. Herausgegeben von Christian Scholz. Obermichelbach 1987; mit Textheft.)
- 5 Oskar Pastior: *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1994, S. 67
- 6 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer / Lieder und Balladen*. Erlangen 1978, S. 45, Z. 4
- 7 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer / Lieder und Balladen*. Erlangen 1978, S. 49, Z. 13
- 8 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer / Lieder und Balladen*. Erlangen 1978, S. 49, Z. 22
- 9 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer / Lieder und Balladen*. Erlangen 1978, S. 53, Z. 13, 3, 17
- 10 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer / Lieder und Balladen*. Erlangen 1978, S. 39ff.
- 11 Oskar Pastior: *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1994, S. 67
- 12 Oskar Pastior: *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1994, S. 104
- 13 Oskar Pastior: *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1994, S. 103
- 14 Oskar Pastior: *Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch*. Herausgegeben von Klaus Ramm. München 1987, S. 23
- 15 Oskar Pastior: *Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch*. Herausgegeben von Klaus Ramm. München 1987, Randbemerkung S. 36
- 16 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer / Lieder und Balladen*. Erlangen 1978, S. 57f.
- 17 Oskar Pastior: *Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch*. Herausgegeben von Klaus Ramm. München 1987, S. 92f.
- 18 Oskar Pastior: *Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch*. Herausgegeben von Klaus Ramm. München 1987, S. 181f.
- 19 Oskar Pastior: *Anagrammgedichte*. München 1985, S. 55
- 20 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer / Lieder und Balladen*. Erlangen 1978, S. 13
- 21 Oskar Pastior: *Der krimgotische Fächer / Lieder und Balladen*. Erlangen 1978, S. 39