

der alleinige prosodische Maßstab gewesen sein muss, sondern dass weitere Möglichkeiten der ›Tongebung‹ miteinbezogen sein dürften. Gewiss ist, dass Theorien derartiger ›Tongebung‹ schon zeitgenössisch kein Werkzeug für die »dumpfen Buchstäbler[.]«⁶² sind, sondern sie allein vor dem Hintergrund ihrer lautlichen Realisation verstanden werden müssten.

WAS IST HIER DEFECT? SPRACHDIFFERENZ UND LAUT IN GEDICHTEN ERNST JANDLS UND OSKAR PASTIORS

Till Dembeck

Dass Ernst Jandl sich im Nachhinein darüber freute, von Siegfried Unseld als »Lyriker ohne eigene Sprache«¹ bezeichnet worden zu sein, wohingegen Oskar Pastior stolz darauf war, nur seine eigene Sprache zu haben, also nur ›pastior‹ schreiben zu können, widerspricht sich nur scheinbar. Denn in beiden Fällen erweist sich Sprache nicht als das, was sie dem Augenschein nach doch sein sollte, nämlich geteiltes Eigentum: Jandl beansprucht gar kein Spracheigentum, und Pastior behauptet, der alleinige Eigentümer der Sprache zu sein, die er verwendet. Die Vorstellung, dass Sprache zugleich die meine ist, weil ich sie ›beherrsche‹, und die der Gemeinschaft, weil sie von ihr verstanden wird, teilen Jandl wie Pastior nicht. Genauer könnte man formulieren, dass Jandls und Pastiors Lyrik Abgrenzbarkeit und Beherrschbarkeit desjenigen nicht akzeptieren, was man seit de Saussure *langue* nennt und was in der Tat irgendwie als ›Gemeinschaftseigentum‹ beschrieben werden müsste. Sie stellen nicht nur die Unterscheidbarkeit zwischen konkreten Idiolekten und den *langues* in Frage, sondern überhaupt die Anwendbarkeit von Begriffen wie ›Grenze‹, ›Territorium‹ und ›Gemeinschaft‹ im Hinblick auf Sprache und die Vorstellung, dass sprachliche Strukturen genau einer *langue* zugehörig sind – eine Eigenschaft, für die erst kürzlich der Begriff der ›Sprachigkeit‹ geprägt wurde.²

Diese Infragestellung leisten die Texte jenseits poetologischer Kundgaben vor allem in ihrer Lautlichkeit und insbesondere dort, wo sie ganz

¹ Ernst Jandl: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstadt, Neuwied 1987 (1985), S. 37.

² Robert Stockhammer, Susan Arndt, Dirk Naguschewski: Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache, in: Dies. (Hg.): Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur, Berlin 2007, S. 7–27.

offenkundig auf mehr als nur eine *langue* zurückgreifen. In der Aneignung »fremdsprachiger« Lautlichkeit, die in Wirklichkeit eine Enteignung, ein Angriff auf sprachliche Eigentumsverhältnisse überhaupt ist, säen die Gedichte aber nicht nur Zweifel, sondern sie eröffnen zugleich Bereiche von Sprachlichkeit, deren mangelnde Festgelegtheit sie gerade für produktiv halten. Es handelt sich bei Jandls und Pastiors »mehrsprachiger« Lyrik nicht nur um die Inszenierung sprachtheoretischer Poin-ten, sondern letztlich um ein sprachpolitisches Projekt.

Die folgenden Ausführungen fassen – das gilt zumindest für Jandl – vergleichsweise populäre Texte ins Auge: einerseits Jandls Gedichte »chan-son«, »calypso« und »16 jahr« aus *Laut und Luise* (1966, alle drei Gedichte sind 1957 entstanden), andererseits Texte aus Pastiors *Der krimgotische Fächer* (1978). Im Anschluss an die Lektüren werden einige allgemeinere Überlegungen zu einer »Dichtung für die Ohren« angestellt.

1. Sprachfehler als Kulturpolitik: Ernst Jandls *Laut und Luise*

In einem Text über Jandl stellt Helmut Heißenbüttel einen bemerkenswerten Bezug zwischen dessen Gedichten und einem Grundproblem der historischen Sprachwissenschaft her.³ Heißenbüttel liest Jandls Gedicht »16 jahr«:⁴

thechdthen jahr
thüdothdbahnhof
thechdthen jahr
wath tholl
wath tholl
der machen
thüdothdbahnhof
thechdthen jahr
wath tholl
wath tholl
der bursch
wath tholl
der machen
wath tholl
wath tholl
der machen
thechdthen jahr

3 Helmut Heißenbüttel: Das Lautgedicht und das teleologische Kriterium. Über Ernst Jandl mithilfe von Roman Jakobson, in: Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): Ernst Jandl: Materialienbuch, Darmstadt, Neuwied 1982, S. 17–28, hier S. 24–28.

4 Ernst Jandl: *Laut und Luise*. Verstreute Gedichte 2, hg. von Klaus Siblewski, Darmstadt, Neuwied 1997 (= poetische werke in 10 bänden, Bd. 2), S. 26.

thüdothdbahnhof
wath tholl
der machen
der bursch
mit theine
thechdthen jahr

Es handelt sich um die Beschreibung eines Sechzehnjährigen, der am Südostbahnhof nichts mit sich anfangen weiß und dessen Ratlosigkeit die Wiederholungsstruktur des Textes lebhaft vor Augen führt. Zugleich wird, so kann man sich zumindest denken, durch den Gebrauch des englischen »th« die lispelnden Sprechweise dieses Sechzehnjährigen indiziert. Die Nutzung der englischen Orthographie macht dabei deutlich, so Heißenbüttels Hinweis, dass die idiosynkratische Abweichung, die das Lispeln im Deutschen zweifellos darstellt, im Englischen regelhaft verwendet wird. Der Laut ist hier ein eigenständiges Phonem, nicht bloß eine phonetisch fehlerhafte Variante.

Das ist für Beschreibungen von Sprachgeschichte insofern bedeutsam, als, wie Heißenbüttel mit Bezug auf Jakobson, de Saussure und die Junggrammatiker erläutert, letztlich jeder historische Lautwandel nur auf zur Regel gewordenen idiosynkratischen Abweichungen beruht. Unterschiedliche Sätze von Phonemen stehen den unterschiedlichen Sprachen nur deshalb zu Verfügung, weil die Unterscheidung zwischen Phon und Phonem unterschiedlich getroffen werden kann. Der Vorrat phonetischer Differenzierungen aber ist unerschöpflich und stellt daher ein ebenso unerschöpfliches Irritationspotential für jedes phonemische System dar, wie es einer *langue* angeblich eigen ist.

Dem Sechzehnjährigen mangelt es dank seines Sprachfehlers an Souveränität. Er verfügt nicht so über die Sprache »aller«, wie es vorgesehen ist und erwartet wird. Er überschreitet regelmäßig die Grenze dessen, was das phonetisch umrissene »Gebiet« dieser Sprache ausmacht; ihm als Grenzgänger bereitet sich kein Weg und bietet sich kein Ausweg. Nicht zufällig kommt er vom Südostbahnhof nicht weg: Hier mögen zwar die souveränen Sprachbenutzer, diejenigen mit einer eigenen Sprache, die sie beherrschen, bequem auf Reisen gehen, Grenzen hin zu anderen, ebenso fest gefügten Sprachräumen überschreiten und deren Idiome leihweise benutzen. Der Sechzehnjährige aber muss auf der Schwelle zu »anderen« Städten, Ländern und Sprachen verharren, weil er die Begrenzung »seiner« Sprache nicht in den Griff bekommt.

Jandls Gedicht begegnet dem Sechzehnjährigen mit Humor, wenn nicht mit Sympathie. Denn die Grenzüberschreitungen, wie sie die kosmopolitischen Sprachreisenden unausgesetzt betreiben, denen der Südostbahnhof nur Durchgangsstation ist, bleiben immer nur scheinbar. Sie tasten,

um der eigenen Souveränität willen, die Begrenztheit ihres Idioms nie an. Dagegen leistet der Sechzehnjährige, der bewegungslos verharrt, dessen hilfloses Idiom aber die feste Fügung des vorgeblichen Gemeinschaftseigentums der *langue* in Bewegung setzt, die eigentlich grenzüberschreitende Heldentat. Darin besteht die humoristisch gewendete Tragik des Textes: dass dem eigentlichen Helden der Sprache die Sprache konsequent entgleiten und abhanden kommen muss – und dass ihm deshalb die Möglichkeit genommen ist, sich ›frei‹ in der Sprache zu bewegen. Instinktiv weiß er wahrscheinlich um den Status des Südostbahnhofes als eines Raums der reinen (lautlichen) Übergängigkeit. Das Einbringen des ›englischen‹ Phonems und der ›englischen‹ Orthographie in den ›deutschen‹ Text, der vom Verweilen des Sechzehnjährigen am Südostbahnhof erzählt, macht diesen Text also nicht mehrsprachig in dem Sinne, dass mehr als eine *langue* in ihm präsent wäre. Vielmehr stellt der Text in der Tat die Möglichkeit der Eingrenzung von *langue* als solcher in Frage.⁵ Ähnlich funktioniert die Mischung aus Deutsch und Englisch in »calypso«, auch wenn hier nicht nur einzelne Laute, sondern ganze Wörter aus dem Englischen übernommen werden.⁶

⁵ Auf einer anderen linguistischen Strukturebene beschreibt auch Neundlinger eine ähnliche Operation: »Die affirmative Nähe zu einem Slang an der Grenze zum Sprachstatus besteht [...] in der Transformation offensichtlicher Regelvergehen zu morphologisch signifikanten Merkmalen in der Schrift«. Helmut Neundlinger: Von »tagenglas« zu »leuchten«, in: Michael Hammerschmid, ders. (Hg.): »von einen sprachen«. Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls, Innsbruck, Wien, Bozen 2008, S. 11–17, hier S. 13. Allgemeiner noch resümiert Schmitz-Emans: »Die Inszenierung von Artikulationsschwellen in Jandls Dichtung [...] hat [...] programmatischen Sinn. [...] so möchte auch Jandls Poesie eine Poesie der (noch) fast oder gänzlich Sprachlosen sein« – was durchaus politisch gemeint sei. Monika Schmitz-Emans: Lebens-Zeichen am Rande des Verstummens. Motive der Sprachreflexion bei Johann Georg Hamann und Ernst Jandl, in: Poetica, H. 24 (1992), S. 62–89, hier S. 77. Es ist bemerkenswert, dass sich detailliertere Studien zu Jandls Sprachgebrauch oft auf sein Konzept der »heruntergekommenen Sprache« konzentrieren und nicht auf die konkreten frühen Texte; neben dem Buch von Hammerschmid und Neundlinger siehe zum Beispiel Klaus Jeziorkowski: *der gelbe Hund* – ein Verfahren und ein Verlaufen, in: Michael Vogt (Hg.): »stehn JANDL gross hinten drauf«. Interpretationen zu Texten Ernst Jandls, Bielefeld 2000, S. 113–127; Franz Josef Szernin: Zu Ernst Jandls *stanzen*, in: Ebd., S. 143–161; Anna Gajewska: Ernst Jandls poetisches Konzept der »heruntergekommenen Sprache« – »den menschen in seiner totalen auflösung zeigen, seinen zeitlebens sich vollziehenden tod«, in: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 2008, S. 241–260. Unfreiwillig komisch ist Werner Abrahams Versuch zu ergründen, inwiefern Jandls Gedichte eine »projektive Grammatik« beziehungsweise ein »projektives Wörterbuch« entfalten, wie Jandl selbst behauptet. Abraham geht es in erster Linie um die Frage, inwiefern Jandls explizite Poetik und seine poetische Praxis für sprachwissenschaftliche Beschreibungen des Sprachwandels »interessant« sind (Antwort: erstere weniger, letztere mehr, aber nicht hinsichtlich des »Wörterbuchs«.) »Interessantheit« wird aber wiederum in eben jenen Termini einer Linguistik der *langue* bestimmt, die Jandls Gedichte unterlaufen. Werner Abraham: Das Konzept der »projektiven Sprache« bei Ernst Jandl, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, H. 56/4 (1982), S. 539–558.

⁶ Jandl: Laut und Luise, S. 18f.

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

wer de wimen
arr so ander
so quait ander
denn anderwo

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

als ich anderschdehn
mange lanquidsch
will ich anderschdehn
auch lanquidsch in rioo

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

wenn de senden
mi across de meer
wai mi not senden wer
ich wulld laik du go

yes yes de senden
mi across de meer
wer ich was not yet
ich laik du go sehr

ich was not yet
in brasilien
yes nach brasilien
wulld ich laik du go

Der Titel des Gedichts verweist auf eine zur Entstehungszeit des Gedichts populäre Tanzmusik, die ursprünglich von afrikanischen Sklaven in der Karibik entwickelt wurde und überwiegend von Gesang in Pidgin- beziehungsweise Kreolsprachen begleitet wurde. Dazu passt, dass auch dieser Text von einer Person handelt, die sich in einen Schwellenraum versetzt sieht. Der Wunsch, nach Brasilien zu gehen, wird ja den Bestrebungen anderer entgegengesetzt, den Sprecher zwar »across de meer«, aber eben nicht ins Land seiner Träume zu versenden.⁷

Die Anverwandlung der englischen Wörter im Text geschieht auf sehr unterschiedliche Weise. Die Orthographie folgt teils deutschem, teils englischem Standard; teils werden englische Wörter nach deutscher Laut-Buchstabe-Zuordnung geschrieben und so gewissermaßen phonetisch imitiert (»laik du«, »wer de wimen arr«, »quait« und so weiter), wobei deutsche und englische Laut-Buchstabe-Zuordnungen sich teils sogar in ein und demselben Wort vermischt finden (»lanquidsch«). Es finden sich deutsche Worte, die offenbar für englische gehalten werden, weil sie – aus der Perspektive der deutschen Grammatik – fehlerhaft gebraucht werden (insbesondere »ander« für »anders«/»different«); und umgekehrt wird das Englische auch durch fehlerhafte »buchstäbliche« Rückübersetzung im Deutschen hörbar (zum Beispiel »als« für »as« im Sinne von »weil«⁸). An einigen Stellen ist vollends unklar, ob es sich um englische oder deutsche Wörter handelt. So könnte in »mange lanquitsch / will ich anderschdehn« das Wort »will« sinnvollerweise sowohl eine Form des deutschen »wollen« sein als auch ein englisches Futur anzeigen. Die bemerkenswerteste Wortbildung liegt aber wohl in dem oft wiederholten Wort »wulld« vor, das einerseits aus einer Fehlschreibung des englischen »would« hervorgegangen sein könnte, andererseits eine Verwechslung mit dem deutschen »wollt« indizieren mag. Kurzum: Der Text deckt eine große Bandbreite an Mischstrukturen ab und markiert darin wie auch in der wechselhaften rhythmischen Form und den ostentativ erzwungenen Reimen (»go«/»Rioo«) eine unsouveräne Sprecherposition – in der sich aber zugleich die Sehnsucht nicht nur nach Selbstbestimmung ausdrückt, sondern mittelbar auch nach einer Position der Überlegenheit. So jedenfalls lässt sich die Hoffnung, die Frauen in Brasilien seien »so ander«, auch lesen – die Frauen sind dort nicht nur »anders«, sondern auch irgendwie »under«.⁹ Die humoristische Pointe

7 Zur überzeichnenden Bezugnahme auf den Modetanz siehe Anne Uhrmacher: Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache, Tübingen 2007, S. 121–132.

8 Siehe ebd., S. 125f.

9 Die libidinöse Dimension des Textes hebt Neundlinger hervor, der den Text insgesamt als »gewaltlosen Triumph des Artikulationsbedürfnisses über die vermeintlich stärkeren Zwänge grammatikalischer, lexikalischer und syntaktischer Konventionen« charakterisiert. Helmut Neundlinger: Die »Gesellschaft der Laute«; Jandl konkret, in: Hammerschmid, ders. (Hg.): »von einen sprachen«, S. 89–96, hier S. 91.

des Textes besteht aber nicht darin, dass er den selbstbewusst und allzumenschlich vorgetragenen Mangel an Sprachsouveränität gutwillig wendet, sondern darin, dass er, indem er an seinen stärksten Stellen sowohl die Wertigkeit einzelner Wörter hinsichtlich einer *langue* als auch deren Bedeutung unsicher werden lässt, auch den Leser in den Souveränitätsverlust treibt.¹⁰

In seinem Verfahren noch radikaler und zugleich ungleich »technischer« verfährt schließlich »chanson«. In einer Abfolge von Permutationen werden vier scheinbar ganz zufällig zusammengestellte Begriffe aus drei Sprachen in ziemlich unwegsames Gelände verschoben:¹¹

l'amour
die tür
the chair
der bauch

the chair
die tür
l'amour
der bauch

der bauch
die tür
the chair
l'amour

l'amour
die tür
the chair

le tür
d'amour
der chair
the bauch

le chair
der tür
die bauch
th'amour

10 Zur humoristischen Lesart des Textes (im Sinne Jean Pauls) siehe Uhrmacher: Spielarten des Komischen, S. 128f.

11 Jandl: Laut und Luise, S. 10f.

le bauch
th'amour
die chair
der tür

l'amour
die tür
the chair
am'lour

tie dür
che thair
ber dauch

tie dair
che lauch
am thür
ber'dour

che dauch
am'thour
ber dür
tie lair

l'amour
die tür
the chair

Die vier Substantive »amour«, »Tür«, »chair« und »Bauch« haben – das macht die ständige Wiederholung deutlich oder das *bewirkt* sie vielleicht gar – lautlich gesehen mehreres gemeinsam. Zum einen etablieren sie, mit ihren Artikeln zusammen gelesen, einen jambischen Rhythmus. Zum anderen aber finden sich Tendenzen zu einer Assonanz der Wortenden. In standardisierter Aussprache endet das Wort »amour« auf dem stimmhaften uvularen Frikativ /ʁ/, »bauch« auf dem stimmlosen velaren Frikativ /x/. Im ersten Falle wird der Reibelaut am Gaumenzäpfchen, im zweiten am Zungenrücken gebildet – diese Laute sind zumindest nicht weit von einander entfernt. Das Wort »tür« endet in der Standardaussprache auf einem nicht-silbischen /ʁ/, das Wort »chair« auf einem ebenfalls nicht-silbischen /ə/ – also auf zwei Vokalen, die in den standardisierten phonetischen Schemata auch nicht weit voneinander entfernt angesiedelt sind. Das reicht natürlich nicht, um eine wirkliche Assonanz zu behaupten. Allerdings bieten die frikativen Phoneme und

das Graphem »r« in den verwendeten *langues* ohnehin einen vergleichsweise großen phonetischen Spielraum.¹² Im Verlauf des Gedichts werden die Bestandteile der ersten vier Verse permutiert. Jede vierte Strophe ist von den Permutationen ausgenommen, hier werden die ersten drei Verse des Gedichts jeweils unverändert wiederholt. Es ergeben sich so drei Abschnitte, die jeweils unterschiedliche Einheiten zur Permutation nutzen, und zwar so, dass zunehmend kleinere Einheiten Gegenstand der Umstellungen werden. Im ersten Abschnitt werden nur die Verse in ihrer Reihenfolge vertauscht, in der zweiten auch die Artikel von den Substantiven gelöst und in die Vertauschungen einbezogen. Bereits hier ergeben sich erste Interferenzen zwischen dem Deutschen beziehungsweise Englischen und dem Französischen, weil die Artikel »der«/»die« und »the« vor dem französischen »amour« eine Liaison erfahren.

Entscheidend ist nun, was im dritten Abschnitt passiert. Hier wird sowohl von den Artikeln als auch von den Substantiven jeweils der Anfangsbuchstabe (beziehungsweise – im Fall von »amour« – die ersten beiden Buchstaben) abgelöst und in die Permutationen einbezogen, wobei sich die Permutationen in der ersten Strophe dieses Abschnitts innerhalb der Verse abspielen, danach aber auch über die Versgrenzen hinwegreichen. Der Effekt dieses Verfahrens besteht darin, dass zunehmend unklar wird, wie die entstehenden Wörter überhaupt auszusprechen sind: Welcher Laut-Buchstaben-Zuordnung könnte »tie« unterworfen sein – ist es ein englisches oder ein deutsches Wort? Wie verhält es sich mit »dour«, »thour« und »lair« – Wörtern, denen sich sowohl im Französischen als auch im Englischen eine einigermaßen eindeutige Lautfolge zuordnen ließe. Und worum handelt es sich bei dem Wort »che«? Kommt hier mit dem Italienischen eine Sprache ins Spiel, zu der das Ausgangsmaterial scheinbar doch gar keine Verbindung hat?

Auch hier kommt es also, wie schon in den beiden anderen Gedichten, zu einer Verunsicherung der Abgrenzung der *langues*. Das Gedicht entzieht sich zunehmend einem Zugriff, der die Begrenzungen der Sprachen zu kennen glaubt und daraus seine Souveränität ableitet. Das ist aber noch nicht alles. Denn dieses Gedicht versetzt den Leser auf sehr viel systematischere Weise als »calypso« in eine Situation, die derjenigen des Sechzehnjährigen am Südostbahnhof äquivalent ist. Denn wenn durch die »Sprachmischung« am Schluss alle Laut-Buchstaben-Zuordnungen zweifelhaft werden, so entzieht sich dasjenige, was das Gedicht doch augenscheinlich ausmacht, nämlich seine Lautgestalt, zugleich

¹² Siehe hierzu auch Jandls Selbstauskunft, in der dritten »Phase« dieses Gedichts komme es zu einer »partielle[n] Vermischung der Laute«, während »der jambische Takt und die Kontur [...] konstant« bleiben – wobei mit Kontur eben das Profil der Versenden gemeint ist. Jandl: Das Öffnen und Schließen des Mundes, S. 17.

konsequent dem lesenden Zugriff. Nun mag es sich tatsächlich fügen, dass die beiden Frikative beziehungsweise die beiden nicht-silbischen Vokale am Ausgang der vier Wörter einander »gleich« werden. Das Gedicht macht klar, dass alles darauf ankommt, wie man die aufgeschriebenen neuen Wörter ausspricht, zugleich aber zeigt es, dass man eben diese Aussprache aus der bloßen Schrift nicht ableiten kann. Damit greift das Gedicht nicht nur unsere vermeintliche Souveränität im Umgang mit »unseren« Sprachen an, sondern überhaupt unser Vermögen, aus phonetischem Material Phoneme zu abstrahieren – und umgekehrt. Es findet in diesem Sinne keine Aneignung fremder Sprachen durch das Deutsche statt, sondern eine Enteignung der uns nur scheinbar »eigenen« Fähigkeit, überhaupt die bedeutungsunterscheidenden Elemente der Sprache zu isolieren. Darin kann man auf einer übergeordneten Ebene auch die Enteignung der menschlichen Kulturfähigkeit sehen – denn die Fähigkeit, Bedeutungsunterscheidendes wiederholt auszumachen, kann man mit gutem Grund als die Grundlage jeder Kultur ansehen. Jandls Gedichte bergen neben einer sprachtheoretischen insofern auch eine unmittelbar sprach- beziehungsweise kulturpolitische Dimension.

2. Dialektologie als Kulturpolitik: Oskar Pastiors *Krimgotischer Fächer*
Auch Oskar Pastiors *Krimgotischer Fächer* betreibt die grundlegende Verunsicherung der Möglichkeit, stabile phonemische Unterscheidungen zu treffen.¹³ Die Kennzeichnung »krimgotisch« verweist, um den Titel eines einschlägigen linguistischen Handbuchs zu zitieren, auf eine *Rest- und Trümmersprache* mit vielfältigen Kreolisierungseffekten.¹⁴ Die »echte« krimgotische Sprache war eine germanische, also in der Sprachlandschaft

13 Die Forschung zum *Krimgotischen Fächer* ist überschaubar geblieben. Aktuell hat ihm Gilbert eine überblicksartige Darstellung gewidmet. Sie charakterisiert die Mehrsprachigkeit des Textes wie folgt: »In den krimgotischen Gedichten werden [...] nicht nur [...] Elemente verschiedener Sprachen additiv miteinander kombiniert, sondern die Sprachen und Worte aufgebrochen und »zertrümmert«, um die Reste und Fragmente zu neuen, mischsprachigen Hybriden zu synthetisieren. Es handelt sich nicht nur um einen polyglotten Ausbruch, sondern auch um einen radikalen Aufbruch der Sprache und der Sprachen.« Annette Gilbert: »Ich lobe mir das Gemenge«. Polyglotte Auf- und Ausbrüche in Oskar Pastiors Dichtung, in: text+kritik, H. 186: Oskar Pastior, April 2010, S. 72–82, hier S. 78. Nur kurz streift Hartung das Buch in einer Charakteristik Pastiors. Der *krimgotische Fächer* gilt Hartung als »Musterbuch eines persönlichen Synkretismus, der seine Quellen aufdeckt und zugleich verdunkelt«. Harald Hartung: Das Rauschen der Sprache im Exil. Annäherungen an die Dichtung Oskar Pastiors, in: Ders.: Deutsche Lyrik seit 1965. Tendenzen – Porträts, München, Zürich 1985, S. 209–222, hier S. 219. Schließlich hat Windisch eine sprachlich sensible und detaillierte Analyse zu dem Gedicht »Gelsenvertreiben« vorgelegt. Rudolf Windisch: Oskar Pastior, *durch – und zurück. Gedichte* (2007), *Urmuz. Das gesamte Werk* (1976) – eine poetische Lektüre, in: Philologica Jassyensia, Jg. VIII, H. 1/15 (2012), S. 319–337, hier S. 320–323. Weitere Hinweise im Folgenden zu den je behandelten Gedichten.

14 Hierzu und zum Folgenden MacDonald Stearns Jr.: Das Krimgotische, in: Heinrich Beck (Hg.): Germanische Rest- und Trümmersprachen, Berlin, New York 1989, S. 175–194;

der Krim verwandtschaftlich isolierte Sprache, für die es aus dem 16. Jahrhundert einige fragmentarische Schriftzeugnisse gibt und die spätestens im 18. Jahrhundert ausgestorben ist. Das Wort »Fächer« verbindet das Projekt mit der Dialektologie des Deutschen – man denke an den »Rheinischen Fächer«, eine dialektale Abstufung, die die Sprachdifferenz zwischen dem Nieder- und dem Hochdeutschen »auffächert«. (Neben der Benrather Linie spielen hier Grenzen wie die Eifel und die Hunsrücker Schranke eine Rolle, die das Ripuarische vom Moselfränkischen beziehungsweise das Moselfränkische vom Rheinfränkischen abtrennen. Übrigens ist dialektologisch auch das Siebenbürger Sächsisch, das für Pastior eine große Rolle spielt, in diesem Fächer angesiedelt, denn es handelt sich ursprünglich um einen moselfränkischen Dialekt, der eine erstaunliche Ähnlichkeit zum Luxemburgischen aufweist.) Pastior selbst charakterisiert die im *Krimgotischen Fächer* versammelten Texte als Ergebnis des Versuchs, in das eigene Schreiben

[...] auch Brocken einzubringen, die nicht direkt auf der Schiene der Einsprachigkeit liegen, Reste von all dem, was sich im Laufe meiner Biographie [...] im Kopf angesammelt hatte: SPRACHSATZ, der poetologisch ja schon immer nicht wegzudenken gewesen war. Konkret: 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, Pharma-Griechisch, Uni-Mittel- und Althochdeutsch; angelesenes Französisch, Englisch [...] alles vor einem mittleren indo-europäischen Ohr [...].¹⁵

Zugestanden wird dabei, dass das so entstandene »Krimgotisch als System überhaupt nicht« funktioniert.¹⁶

zum Begriff der Rest- und Trümmersprachen siehe das Vorwort von Heinrich Beck, S. V–VIII. Das Krimgotische ist eine Trümmersprache, »eine vollständige Sprache, von der uns aber nur Fragmente zugänglich sind« (S. 175).

15 Oskar Pastior: Text, in: Ders.: »Minze Minze flaumiran Schpektrum«, hg. von Ernest Wichner, München, Wien 2004 (= Werkausgabe, Bd. 3), S. 237.

16 Ebd. Siehe auch Oskar Pastior: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt a.M. 1994, S. 42: »Nur könnte man [...] die Machart, das Verfahren, die Schreibweise bzw. Lesemethode niemals »rein« (>destilliert<) haben oder gar beschreiben. Sie ist immer in diesem Text anders als in jenem. Denn die generelle Unsauberkeit der Sprache, diese Verschmutzung und Verschmutztheit im Hintergrundrauschen [...] ist nirgendwo gleichmäßig verteilt. [...] Nein, es gibt keine allgemeine Grammatik – jeder Text schafft sich seine eigene. [...] Aus der Unsauberkeit der Sprache kommt man nicht raus; auch daher der Wunsch, sie anders zu handhaben.« Zu Pastiors poetologischen Schriften siehe Friedrich W. Block: Textgenese als Vivisektion. Oskar Pastiors poetologische Schriften, in: text+kritik, H. 186: Oskar Pastior, April 2010, S. 94–101.

Trotz dieser Hinweise bereitet der Umgang mit den Texten Probleme. Das beginnt schon, wenn man einmal versucht, das folgende Gedicht laut vorzulesen:¹⁷

BALLADE VOM DEFEKTEN KABEL

Adafactas
Cowlbl
Ed rumplnz kataraktasch-lych
Uotrfawls
aachabrawnkts Brambl
aachr dohts ...

Schlochtehz ihm
schlochtehz ihm
ehs klaren Zohn

Ihn Uotrfawls

Humrem hä?
Do humrem
Nodo humrem
kaineschfawls

Ehs ischtolt ain däfäktäs
rumpltsch
traktaz
ä nedderschtilchz
Rompl-Grompt

Cowlbl o Cowlbl wottä
Cowlbl-gotz!

Gehbät uns ain
adakuats Ch-bell
ntmr hiechffn
s-trumpltsch Bvchuelltr
aasm
Naawbl

17 Oskar Pastior: Der krimgotische Fächer. Lieder und Balladen. Mit 15 Bildtafeln des Autors, München 1985 [1978], S. 13.

Es liegt natürlich nahe, in den ersten beiden Versen des Gedichts die deutschen Worte »ein defektes Kabel« zu vermuten. Die Orthographie ist indessen bemerkenswert, und zwar insbesondere, weil im zweiten Vers offenbar Elemente der englischen Orthographie übernommen wurden (das Wort »cow« mit weiteren, nach englischen Laut-Buchstabe-Zuordnungen so unaussprechlichen Konsonanten). Solche Schreibweisen finden sich auch im weiteren, in »Uotrfawls« (»andernfalls«?), »aachabrawnkts« (»angebranntes«?), »kaineschfawls« (»keinesfalls«?) und »Naawbl« (»Nabel«?).

Das bedeutet nun aber offenkundig nicht, dass der Text insgesamt einer englischen Orthographie folge, ja, die einzige »wirklich« englische Wendung im Text, die ich entschlüsseln kann, »wottä« für »what a«, ist als phonetische Umschrift ins Deutsche wiedergegeben. Schließlich findet sich das Wort »Adafactas« aus der ersten Zeile, so kann man zumindest vermuten, wiederholt in »däfäktäs«, das »cowlbl« in »Ch-bell«. Kurzum: man muss sich darauf einstellen, dass nicht nur unterschiedliche Orthographien verwendet werden, sondern ihre Verwendung auch noch im Verlauf des Gedichts ständig wechselt. Die unterschiedlichen Schreibungen ähnlicher oder identischer Worte verweisen dabei zumindest teilweise eher auf sprachdifferenzielle Übergänge als auf strikte Sprachgrenzen – wie es in einem dialektalen Fächer auch zu sein hat.

Geht man nun einmal versuchsweise und dem Hinweis der hochdeutschen Überschrift folgend davon aus, dass es in dem Text zum einen um ein defektes Kabel geht und es zum anderen größtenteils deutsche Sprachvarianten sind, die sich hier finden, kann man also beispielsweise so lesen: »Ein defektes / Kabel / es rumpelt kataraktisch-lich (charakterlich?) / andernfalls / ein angebranntes ** / ** ** // Schlachtet ihn / schlachtet ihn / aus klarem Zorn // Ihn anderenfalls // Haben wir ihn, hä? / Da haben wir ihn / Nein, da haben wir ihn / keinesfalls // Es ist halt ein defektes / rumpelts / ** / ** / ein nieder** / Rumpel-** // Kabel oh Kabel »what a« / Kabel-**! / Gebt uns ein / adäquates Kabel / nicht mehr hinschaffen / ** ** / aus dem / Nabel«. Es handelt es sich, so gelesen, um die Geschichte der Auseinandersetzung mit einem defekten Kabel, das sich den Zorn seiner Benutzer zuzieht, die zunächst glauben, es reparieren zu können, dann aber die Vergeblichkeit ihres Versuchs einsehen und daraufhin ein adäquates Kabel fordern. Damit lassen sich die scheinbar ganz unaussprechlichen Buchstabenfolgen als Medieneffekt lesen: Es sind dann eben die Geräusche, die das defekte Kabel beim Versuch der Schallübertragung produziert. Das Gedicht stellt sich so auch im Ganzen als die Nachformung akustischer Übertragungsprobleme dar, als Wechselspiel zwischen der mündlichen Rede und ihrer Störung durch das überlaute Rauschen im defekten Kanal. Das ist allerdings keinesfalls alles. Seine Abgründigkeit erhält das Ge-

dicht vielmehr dadurch, dass zugleich eine ganz andere Geschichte anklingt beziehungsweise sich in einer Assoziationskette andeutet. Denn man kann die Buchstabenfolge »cow« ja auch problemlos als das englische Wort für »Kuh« lesen oder auch »Cowlbl« als »Kalbl« – und dann handelt das Gedicht vielleicht ganz konkret vom »Schlachten« oder auch – »Humrem hä?«, »Naawbl« – von der problematischen Geburt eines Kalbs.¹⁸ Kurzum: In dieser medialen Selbstbespiegelung eines »Lautgedichts« geht es auch um Leben und Tod.

Nun ist die »Ballade vom defekten Kabel« ein vergleichsweise harmloses und gut verständliches Gedicht des *Krimgotischen Fächers*. Ganz anders stellt sich schon das Eröffnungsgedicht des Bandes, »Zueignung«, dar. In diesem Text tummeln sich mehr als nur zwei Sprachen, ebenso wie in der Ballade finden sich dialektale Abstufungen, aber es gibt auch sehr viel Lautmaterial, das zumindest ich keiner Sprache zuordnen kann:¹⁹

ZUEIGNUNG

Kusch
Burkusch
Bögele neix Legato
fa!

(pust jekai
pust jekai
müstes bidden flai)

... Pam Umgum-Glünk
Pam Phönötütsch
Pam Ruttenfrunk ...

Fo Grimmazzo Schwindt!

(windel flain
windelfain
hiwwen rinzen blidd)

Pu!

18 Siehe Hartung: Das Rauschen der Sprache, S. 219f. Die verkürzende These, das Gedicht handele nur von einem Kalb, vertritt Graziella Predoiu: Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors, Frankfurt a.M. u.a. 2004, S. 107–112.
19 Pastior: Der krimgotische Fächer, S. 9f.

Wiedam ürzen Dag
dumpes Gumdrum-Biem
diggen Telfer-Whud
Ewen Ewen Ewen

... Pizza Welim Travmphahe
Phorza Sdungow Wudden Belf ...

Fa Porzando Schwindt!

Pam Runkunk Funkenrutt
Pam Magic Ruttenfrunk
Pam Wimdom Porz
Pam Sdoggendorff
Pam Klodrowotsch
Pam Ismis Blott
Pam Wuttenblidd
Pam Lunzen Trumm
Pam Konegin
Pam Sfoara

Pi Uttenflutt Schwindt!

Flum
Kataflum
Frewele runx Kusch-Kusch
pu!

(bö puskai
dulpen flai
wöles pütten bai)

Pam Telfer!
Fa Umgum-Glünk!
Fi könes Ritten-Link!

Pust
Mattasch
Kradder
Squârp!

In diesem Gedicht finden sich deutsch anmutende Wörter und Phrasen wie »Kusch« (was allerdings in vielen Sprachen existiert), »müstes bid-

den« (»müsstest bitten«?), »flai« (»flieh«?), »Phönötütsch«, »Schwindt«, »windel«, »Wiedam ürzen Dag« (»Wie am ersten Tag«?), »dumps«, »Travmphähe« (»Traumpfade«?), »Trumm«, »Konegin«, »Frewele« (»Frevel«?), »wöles« (»wolltest«?) und ein Spiel mit Anklängen an das Wort »Rundfunk« in »Pam Ruttenfrunk«, »Pam Runkunk Funkenrutt« und »Pam Magic Ruttenfrunk«, womit auch das einzige eindeutig englische Wort benannt ist (außerdem könnte sich hinter »flai« natürlich auch das englische »fly« verbergen); eindeutig italienische (und teils zugleich rumänische) Wörter wie »Legato« (»gebunden«), »fa« (»mach«, kommt mehrfach vor), »Pizza«, »Phorza« (»forza«, »Kraft«), »Porzando« (»forzando«?); vielleicht Ungarisches wie das Verb »bö« (»schreien«, »weinen«) in »bögele«, »Porz« (»Porc«, »Knorpel«), »bö« (»weit«), »puskai« (»seine/ihre Waffen/Pistolen«), »bai« (»baj«, »Schwierigkeiten«), »könes« (vielleicht »könn«, »Träne«) und »Mattasch« (»matass«, »wühle«). Das wiederkehrende Wort »Pust« könnte auf das rumänische »puști« verweisen, was »Kind« oder »Gewehr« heißt, eindeutig ein rumänisches Wort ist »Sfoara« (»sfoară«, »Seil«). In »Pust jekai« kann man das russische »пустяки«, »bedeutungslose Kleinigkeit«, hören und in »puskai« das russische »пuckай« für »lass«. Das italienische »legato« könnte natürlich (außer Rumänisch) auch Latein sein, dann könnte man mit dem vorangehenden »neix« das lateinische Wort »nex« für »Mord« assoziieren. Das abschließende Wort »Squärp« sieht dank der diakritischen Beigabe irgendwie skandinavisch aus, man könnte an das dänische wie schwedische Wort »skarp« (»scharf«) denken oder an der schwedische Wort »skärp« (»Gürtel«).²⁰

Davon ausgehend kann man spekulieren, dass der Text in der ersten Versgruppe (sich selbst) dazu auffordert, nicht weiter zu schreien/weinen, sondern »gebunden« zu sprechen – wobei unklar ist, was genau das mit Mord zu tun hat; dass es weitere Aufforderungen gibt, schneller und kräftiger vorzugehen; dass auch hier von Medien die Rede ist, insbesondere vom Rundfunk und vom Phonetischen; dass sich die Rede vielleicht vor einem Hintergrund von Gewalt erhebt (Geschrei, Gewehr, Fliehenmüssen, Frevel), sich selbst vorantreibt (»Fa!«) und bisweilen auch selbst dämpft (»Kusch«). Es handelt sich um einen Text, der sich und seine Leser auf eine – allerdings sehr unbestimmte – Art und Weise engagiert. Weiterhin könnte man den Text formal analysieren und vorführen, welche Klangmuster, Wiederholungsstrukturen und Segmentierungsschemata er verwendet – aber die Tatsache, dass der Text sehr stark strukturiert ist und so das engagierte Sprechen gewissermaßen choreographiert, ist ihm auch unmittelbar anzusehen.

20 Die »Dechiffrierung« der rumänischen und ungarischen Wörter hat Cristina Parau geleistet – ihr sei hiermit herzlich gedankt!

Man muss sich nun allerdings fragen, wie weit diese Art der »Lektüre« eigentlich trägt.²¹ Zwar kann man mit verstärkter Sprachkompetenz viele Details des Textes aufschlüsseln und weitere Bedeutungen »hörbar« machen, indem man aus orthographisch verzerrten Schreibungen standard-sprachliche Morpheme extrahiert. Die orthographische Verzerrung als solche aber verschließt den Text, so viel man auch sehend in ihm hören mag. Man kann diese Texte nur unangemessen vorlesen und auch nur unangemessen *lesen*, weil man nie wissen kann, was in ihnen *noch* zu hören sein könnte. Zwar zeigen die Texte einerseits, dass sie zum Hören gemacht sind, dass nur auf dem Umweg über die akustische Imagination entschlüsselt werden kann, was gesagt wird, weil die Standardregeln der Orthographie eben nicht unbedingt gelten. Andererseits verweigern sie zugleich die Auskunft darüber, wie dieses Hörerlebnis zustande kommen mag, denn man kann nie genau wissen, welchen Lauten welche Schriftzeichen entsprechen. Die Gedichte machen so letztlich die Differenz zwischen phonetischer und phonemischer Einheitenbildung zerbrechlich, sie überführen distinkte sprachliche Differenz in (dialektale) Übergänge. Sie machen die klangliche Übergängigkeit und Unschärfe der mündlichen Sprache stark gegen die Raster einer Alphabetschrift, die von alledem in ihrer Idealform nur die distinkten phonemischen Differenzen erfassen kann, kommen aber selbst nur in eben dieser Alphabetschrift zur Erscheinung.²²

21 Siehe Michael Astner: »Kusch/Burkusch« oder: Von den Möglichkeiten der Mehrsprachigkeit und mehr. Ein manierter Versuch, in: Heinrich Stiehler (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit, Jassy, Konstanz 1996, S. 162–168, zur »Zueignung« S. 167f. Astner resümiert: »Freilich, es freut sich der Mensch, wenn er diesen oder jenen Sprachbrocken erkennt, diesem oder jenem Spurenelement auf die Spur kommt! Aber vielleicht sind die zu erkennenden Vokabeln nichts anderes als kleine Köderlein? Kleine Tick-Tacks für den Geist, zwecks Weckung, Aktivierung? Und der große Rest der Pastiorschen Wortkätzchen fliehende, also scheue, uns sich entziehende, also auch verhaltene Wesen, die uns aus unbestimmter, aber offensichtlicher Mehrsprachigkeitsferne das Lesen beibringen wollen [...]« (S. 167) Demgegenüber erstaunlich unpräzise fasst Markel den Effekt der Gedichte des *Krimgotischen Fächers* zusammen: »Punktuell realisieren sich zwar Verständnisinseln polysemer Bezüglichkeiten im Material, doch Sprache verweigert sich hier weitgehend kognitiven Abbildfunktionen u. kommunikativer Indienstnahme.« Michael Markel: Oskar Pastior, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 9: Os – Roq, Berlin, New York 2010, S. 103–108, hier S. 104.

22 Siehe Pastiors Bekenntnis: »Wenn es ein Programm zu formulieren gälte, so wäre dies sein allgemeinsten Nenner: Leser oder Hörer hellhörig machen für Differenzierungsmöglichkeiten, damit jeder zu seiner eigenen Sprache findet, um nicht auf Hüte, die angeboten werden [...], hereinzufallen.« Pastior: Das Unding an sich, S. 43. Zum Verhältnis von Klang und Schrift siehe: Ferdinand Schmatz: *Sprache gebeutelt, Wissenschaft verbeult, Rede geheult. Zur Poetik Oskar Pastiors*, in: Ders.: *Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung*, Wien 1998, S. 153–166: »Es ist bezeichnend für Pastiors Poetik, daß sie vorrangig auf der Ausdrucksebene agiert, somit dem Sprechen den Vorrang zu geben scheint, dem Treiben der Signifikanten aber nicht kalkulierend Einhalt gebietet – durch semantische Rahmensetzung zum Beispiel. Vielmehr versucht sie auf der Materialebene der Laute durch gleichsam grammatikalische

Dass diese Dekonstruktion von Spracheinheit und Phonemik nun aber keinesfalls ›bloß‹ sprachtheoretisch motiviert, sondern auch kulturpolitisch engagiert ist, zeigt sich beispielsweise an dem Gedicht »Chaims-Weht«:²³

.....für Grete Csaki
CHAIMS-WEHT

statt an
Stette

Siwen-wats
Wiebem
hette King Sais
an Wees

Tu awer eidenbrocht
mits Wow
bihaftelt

wennt
niddenbrunks ain Schlaior
confellt
ain ser fenger Schlaior
confellt

worffin
bienst
ubber dem Saings Wees statt an
Schwelle zü Schwee

Effekte simulierte Reize dazu zu verwenden, zu neuen Bedeutungen oder besser zu Bedeutung-Anrissen [!], Bedeutungsfetzen vorzustößen [...]. Formale Rahmen werden vor allem auf der Seite der Schrift gesetzt, die als Statthalter für Grammatik und Syntax aufgefaßt wird.« (S. 161) Schmatz' These ist, dass Pastior die Schrift »methodisch materialhaft verwirft, Buchstabe für Buchstabe, also den Sprachleib aufsucht [...] und ihn zum Klingen bringt, durch Eingriffe, Zugriffe [...] der anderen Bedeutung, des neuen Sinns.« (S. 163) Dieses Verfahren hat jüngst Cotten recht treffend als Einbruch von »Brüllen« in die Dichtung charakterisiert: »Brüllen also. Suchen wir, die strukturellen Eigenschaften des Brüllens in einen anderen Bereich zu übertragen. In die Artikulationsfähigkeit durch regelkonforme Sprache bricht etwa ein, was aus einer davon nicht erfassten und gemäß manchen nicht erfassbaren Sphäre kommt, die durch nichts als diese Unerschlossenheit von ihr getrennt ist. [...] Dieses Amorphe, meine ich, bricht auch in Pastiors Sprache durch.« Ann Cotten: Zum Stillschweigen, Brüllen und Formulieren, mit einer Bemerkung über die Möbiusschleife, in: text+kritik, H. 186: Oskar Pastior, April 2010, S. 59–64, hier S. 62.
23 Pastior: Der krimgotische Fächer, S. 26.

Auch dieser Text lässt sich ein Stück weit ›entschlüsseln‹, wenn man davon ausgeht, dass quasi-dialektale Verzerrungen deutscher und anderer Wörter vorliegen: »Siwen-wats Wiebem« könnte auf ›sieben Weiber‹ hinweisen, die der ›König von Sais‹ neben seinen »Wees« (›Wiesen‹?) hatte – ein König, von dessen Größe die Umschrift aus dem Englischen berichtet. Ein Du (›Tu‹) könnte im Spiel sein, das mit irgendetwas »bihaftelt«, »behaftet«, ist. Sodann wird das Niederfallen (»niddenbrunks«) eines Schleiers (»ais ser fenger Schlaior«, »ein sehr feiner Schleier‹) beschworen – woraufhin (»worffin«) etwas geschieht, was man nicht versteht, was sich aber irgendwie »ubber dem Saings Wees« (›über des Heiligen Wiese‹?) »von Schwelle zu Schwelle« bewegt (»Schwelle zü Schwee«).

Der Text ist gesättigt mit Anspielungen: König und Heiligtum zu Sais verweisen auf Friedrich Schiller und Novalis, die Schlussformulierung des Gedichts auf Paul Celans 1955 erschienenen Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* – eine Formulierung, die ihrerseits auf die Begründung des Pessach-Fests anspielt (2 Mos 12, 1–13). Mittelbar handelt der Text insofern vom Auszug des Volkes Israel aus Ägypten und von der Auslegung des zweiten Buchs Mose im Umkreis der deutschen idealistischen Philosophie um 1800. Schillers »Die Sendung Moses« (1790) spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle.²⁴ Dieser Text identifiziert die den Israeliten durch Moses gestiftete Religion mit der am Tempel der Isis gepflegten Geheimreligion, als deren Kern Schiller einen nachgerade ›philosophischen‹ Monotheismus ausgibt. Moses wird so zum Philosophen neuzeitlicher, aufklärerischer oder gar idealistischer Statur, die Gründung des Staates Israel zur Folge der popularisierenden Appropriation ägyptischer Theologie – und JHWH wird mit Isis gleichgesetzt. Das Niederfallen des Schleiers, von dem im Gedicht die Rede ist, stellt sich in dieser Denktradition als Symbol für die Offenbarung des jüdisch-christlichen Glaubens beziehungsweise für die philosophische ›Einsicht‹ des Monotheismus dar.

Pastiors Gedicht aktualisiert den so aufgerufenen Zusammenhang insofern, als der erste Vers auch als Anspielung auf den ersten Präsidenten des modernen Staates Israel, Chaim Weizmann, gelesen werden kann. Es geht insofern auch um moderne Nationalstaatlichkeit. Es ist in diesem Zusammenhang umso brisanter, dass die Celansche Formulierung »von Schwelle zu Schwelle« – falls sie denn hier mitgemeint ist – auf den Gewaltakt verweist, der dem Auszug der Israeliten aus Ägypten unmittelbar voraus ging: Die Ermordung der Erstgeborenen der Ägypter, der die Erstgeborenen der Israeliten entgingen, weil der Herr sie durch Moses angewiesen hatte, ein Lamm zu schlachten, zu verzehren und mit

24 Friedrich Schiller: Die Sendung Moses (1790), in: Ders.: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert, 4. Band: Historische Schriften, München 1980, S. 783–804.

dem Blut des Lammes die Schwellen ihrer Häuser zu markieren. Das Gedicht gibt so zu bedenken, dass Schillers ›reinigende‹ Interpretation des Monotheismus ihren eigenen Ursprung in Gewalt zu verdrängen sucht. So deutet sich ein Zusammenhang an zwischen Monotheismus, Nationalstaat und einer Gewalt, die sich auf äußerliche Merkzeichen richtet. In diesem Text, der ebenso wie die anderen hier analysierten Texte in seiner prinzipiellen Unaussprechlichkeit die Begrenzung jeder Einsprachigkeit unterläuft und die Zuordnung von Phonemen – also von wiederholt lesbaren Merkzeichen! – hintertreibt, ist dies auch zu lesen als Verweis auf die Gewalt, der sich Sprachgrenzen und Einsprachigkeiten verdanken. Darin äußert sich die Kulturpolitik des *Krimgotischen Fächers*. Dass sich die Texte an der phonetischen Schwelle zum Phonem einrichten, ist auch ein stiller Protest – und zwar durchaus im Sinne der von Celan in *Von Schwelle zu Schwelle* entfalteten Poetik des Schibboleth.²⁵

3. Lautpoesie – eine Neubestimmung

Sowohl Jandls als auch Pastiors Gedichte verweisen auf eine Grundparadoxie aller gedruckten ›Lautpoesie‹, die von der Forschung höchst selten auch nur bemerkt wird. Damit soll nicht gesagt sein, dass es sich bei den Texten um paradigmatische Ausprägungen dieser ›Gattung‹ handelte. Indes ist nicht nur der Rang Jandls und Pastiors als Vertreter der Lautpoesie unumstritten; vielmehr eröffnet der Umgang der hier betrachteten Gedichte mit Sprachlautlichkeit Einsichten, die auch für extremere Beispiele des lautpoetischen Verfahrens bedeutsam sind. Dazu gehört nicht zuletzt die Einsicht, dass Lautpoesie mit Reinheit nichts zu schaffen hat: ›Reine‹ Lautpoesie kann es nicht geben. Beispielhaft sei hier die vergleichsweise rezente ›Definition‹ aus dem *Reallexikon* zitiert:

Das Lautgedicht verzichtet auf das Wort als Bedeutungsträger; in der methodischen, eigengesetzlichen, nach subjektiven Ausdrucksabsichten vorgehenden Kombination von Lauten werden ästhetische Gebilde gestaltet, die fast ausnahmslos der akustischen Realisation bedürfen [...].²⁶

Fast alles, was hier gesagt wird, erweist sich als nachgerade falsch, wenn man von den oben betrachteten Texten Jandls und Pastiors ausgeht.

25 Siehe hierzu Till Dembeck: »No pasaran« – Lyrik, Kulturpolitik und Sprachdifferenz bei T. S. Eliot, Paul Celan und Rolf Dieter Brinkmann, in: *arcadia*, H. 48/1 (2013), S. 1–41.

26 Bernd Scheffer: Lautgedicht, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. II: H–O, hg. von Harald Fricke, Berlin, New York 2007 (2000), S. 383–385, hier S. 383. Ähnlich Armin Schäfer: Ernst Jandl, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon*. Autoren und Werke des deutsch-

Keinesfalls wird hier auf das Wort als Bedeutungsträger *verzichtet*.²⁷ Auch wenn den Wörtern nicht unmittelbar eine Bedeutung zugeordnet werden kann, heißt das nicht, dass keine Bedeutungen ›im Spiel‹ sind. Überhaupt ist die Vorstellung, dass Sprachlaute jenseits einer Bindung an ›Wörtlichkeit‹ und ›Bedeutsamkeit‹ *rein* zu haben sind, kaum haltbar – auch nicht für radikalere Formen von Lautpoesie. Dementsprechend ist auch zu bezweifeln, dass wirklich Laute das Material liefern für Gedichte, die nicht aus unmittelbar bedeutsamen Wörtern gemacht sind. Es ist bemerkenswert, dass der Begriff ›Laut‹ an dieser Stelle verwendet wird, ohne die mögliche Differenz zwischen Phon und Phonem zu berücksichtigen. Nicht nur die hier betrachteten Gedichte drehen sich aber um eben diese Unterscheidung; vielmehr kommt sie immer ins Spiel, wenn nicht unmittelbar klar ist, um welche bekannten Wörter es sich in einem Gedicht handelt und welchen Laut-Buchstabe-Zuordnungen deshalb zu folgen ist. Darin liegt viel eher ein zentrales Merkmal von ›Lautpoesie‹. Schließlich ist zwar richtig, dass Gedichte wie diejenigen von Jandl und Pastior eine ›akustische Realisation‹ einfordern. Das ist aber gerade deshalb der Fall, weil die Gedichte eben *nicht* aus Lauten gemacht sind, sondern aus Buchstaben, deren Zuordnung zu Lauten sie zweifelhaft werden lassen.²⁸

sprachigen Kulturraumes, Bd. 6: Huh – Kräf, Berlin, New York 2009, S. 99–102. Hier wird behauptet, das »Material der ›Lautgedichte‹« seien »nicht mehr Wörter, sondern die Sprachlaute selbst« – und das, obgleich unmittelbar zuvor Jandls »Sprache als ein Medium« charakterisiert wird, »in dem auf komplexe Weise die Codes von Schrift u. gesprochener Sprache aufeinander bezogen sind« (S. 100).

27 Vgl. Pastiors Selbstauskunft: »Aber der Unsinn, Text auf Musik zu reduzieren. // Komposition natürlich! // Aber der Unsinn, Text auf ein Sinnkonstrukt zu reduzieren. // Auch das Phonem (›Klang wie Bedeutung‹) ist doch nur ein Grashüpfer unter vielen in dem Rhizom, dem sie angehören, indem Sie zuhören.« Pastior: Das Unding an sich, S. 43.

28 Einen umfassenden und hellsichtigen Überblick zu den Problemen einer ›Definition‹ von Lautpoesie liefert Michael Lentz: *Lautpoesie/-musik nach 1945*. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme, Bd. 1, Wien 2000, S. 36–89. Lentz' Überblick lässt sich nicht nur entnehmen, dass durchgängig auf die Angewiesenheit der Lautpoesie auf den Vortrag verwiesen wird (siehe insbesondere S. 74–78), sondern auch, dass dabei nie gefragt wird, wie man das eigentlich *am Text* feststellt. Lentz weist darauf hin, dass die Formulierungen, Lautpoesie ›verzichte‹ auf Semantizität und sei auf akustische Realisierung angewiesen, die ohne Zitatkennzeichnung durch die (deutschsprachige) Literatur geistert, auf eine Arbeit von Reinhard Döhl aus dem Jahre 1964 zurückgeht (S. 53). Entgegen dieser Argumentation wird in der englisch- und französischsprachigen Literatur – zumeist aus einer eher produktionsästhetischen Perspektive – betont, dass auf ›Bedeutung‹ zwar nicht verzichtet wird, sie aber nicht den Ausgangspunkt der Textkonstitution bildet, der vielmehr in der Freigabe aller artikulatorischer Formen liegt (S. 78–88). Im Rückgriff auf Vorarbeiten Martin Maurachs formuliert Lentz treffend: »Die (national)sprachenunabhängige Simultaneität von artikulatorischem Bewegungsverlauf und Ausgliederung pragmatisch handlungsbezogener Spracheinheiten wird in einem in Bezug auf die Wahrnehmungshierarchie reziproken Verhältnis von figurbildendem sprachlichen Signal und grundlegendem Artikulationsprozeß wahrnehmbar gemacht.« (S. 84f.)

Aus dem Vorschlag, Lautpoesie über die von ihr betriebene Verunsicherung phonemischer Einheitenbildung zu bestimmen, lassen sich weitere Überlegungen zum Umgang dieser Art von Dichtung mit Sprache ableiten. Es ist ein Gemeinplatz der Forschung, in der Lautlichkeit von Literatur behaupte sich der »Eigensinn« des Sprachmaterials. Damit ist in der Regel zunächst gemeint, dass Lautpoesie mit der semantischen Dimension der Sprache die menschliche Sprachfähigkeit als solche angreift – im Sinne der Differenzierung de Saussures also die *langage*. Ob man nun davon ausgeht, dass Lautpoesie die Sprache entsemantisiert, wie es die oben zitierte Definition aus dem *Reallexikon* will, oder davon, dass sie sie über-semantisiert: In beiden Fällen wird der Informationswert der Rede reduziert, entweder durch Beigabe unstrukturierter Rauschens oder durch eine übermäßige Verdichtung des Signals, die es in Rauschen umschlagen lässt. So oder so wird das Zusammenspiel der verschiedenen Strukturebenen gestört, die Sprache ausmachen. Lautpoesie, so scheint es, geht an die Grenzen der *langage*, indem sie das Sprachmaterial gewissermaßen »befreit«. Sie überführt Sprechen in Rauschen – und erweist so, dass sich die Sprachsignale materiell vom Rauschen gar nicht unterscheiden.

Es bietet sich von de Saussures Systematik her aber noch eine andere Überlegung an. Denn es ist, wie gesehen, eben nicht nur *die* Sprache, also die *langage*, die in ihrem Funktionieren gestört wird, sondern vielmehr wird auch die Zugehörigkeit des verwendeten Sprachmaterials zu einer *langue* zweifelhaft, seine *Sprachigkeit* wird verunsichert.²⁹ So betrachtet fördert die Lautpoesie noch in einem anderen Sinne den Eigensinn des Sprachmaterials zutage. Kein Rauschen wird erzeugt, sondern eher wird eine Sphäre zwischen Signal und Rauschen erschlossen, die für das Funktionieren von Sprache von zentraler Bedeutung ist.

Diese Beschreibung von Lautpoesie hat den Vorteil, dass sie eine sprach- und kulturpolitische Verortung ermöglicht. Heißenbüttels sprachhistorische Lektüre zeigt auf, wie das möglich ist. Denn angesichts der einzelnen Abweichung vom phonetischen Standard – »Thüdothdbahnhof« – kann man in letzter Konsequenz nie bestimmen, worauf die neuartige Eigenheit eines Textes, die ich konstatiere, zurückzuführen ist. Geht sie

29 Zur Differenz von *langage* und *langue* siehe Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, übers. v. Herman Lommel, Berlin, New York 2001, hier S. 11. Das de Saussure sehr bewusste Problem, dass die *langue* zugleich als konkret wirksam, als soziale Tatsache vorgestellt werden muss und eine nur abstrakt, also durch die *Herauslösung* aus dem sozialen Zusammenhang zu erschließende Struktur ist, wird in der Bearbeitung der de Saussureschen Vorlesungen durch Bally und Sechehaye überdeckt. Unmissverständlich deutlich machen dies aber de Saussures Notizen; siehe hierzu etwa Johannes Fehr: Saussure: Zwischen Linguistik und Semiologie. Ein einleitender Kommentar, in: Ferdinand de Saussure, Linguistik und Semiologie, Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Briefe und Dokumente, hg. und übers. von J. F., Frankfurt a.M. 1997, S. 17–226, hier S. 75–94, S. 109–116.

auf singuläre Extravaganzen des jeweiligen Sprechers zurück und bleibt so eine bloße Abweichung? Oder entbirgt sie ein bisher nur nicht genutztes Ausdruckspotential der Sprache selbst? Diese Frage birgt kulturpolitisches Konfliktpotential: Fasst man nämlich Kultur als etwas auf, das regelt, wie Bedeutungsunterscheidendes von Bedeutungslosem unterschieden wird, und ist Politik die Sphäre, in der gemeinschaftlich bindende Entscheidungen ausgehandelt werden, so ist die Frage, was bedeutungsunterscheidend sein soll, die kulturpolitische Frage schlechthin. Lautpoesie ist Kulturpolitik, insofern sie mit und an Sprachdifferenzen arbeitet – Sprachdifferenzen allgemein verstanden als Differenzen zwischen sprachlichen Standardisierungen, von denen die Differenzen zwischen unterschiedlichen *langues* nur der am besten sichtbare Fall sind. Wenn aber stimmt, dass es Lautpoesie – jedenfalls, insofern sie gedruckt wird – gerade auszeichnet, dass sie auf der Schwelle zwischen Phon und Phonem agiert beziehungsweise Sprachigkeit und sprachliche Standardisierung überhaupt unterläuft, so sind Sprachdifferenzen immer schon das Medium dieser »Dichtung für die Ohren« – unabhängig davon, ob man auf den beiden Seiten der jeweiligen Differenzen einzelne *langues* ausmachen kann oder nicht.

Britta Herrmann [Hg.]

DICHTUNG FÜR DIE OHREN

Literatur als tonale Kunst in der Moderne

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet unter <http://dnd.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Richard Stury Stiftung, München.

© 2015 Vorwerk 8 | Berlin
www.vorwerk8.de
Gestaltung: T616 [veruschka götz] | Berlin
Satz: Dani Ziegler | Leipzig
Druck, Weiterverarbeitung: Interpress | Budapest

isbn 978-3-940384-67-6

INHALT

- 009 Britta Herrmann
Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie

I. Theoretische Perspektiven zu Lesen, Hören und Klang

- 035 Katja Mellmann
Das innere Ohr. Zum Phänomen der Subvokalisierung in stiller Lektüre
- 049 Hans Lösener
Was hören wir beim Lesen? Zu einer Aporie
kognitionspsychologischer Lesemodelle
- 067 Patrizia Noel Aziz Hanna
Pause versus Stille
- 085 Elena Ungeheuer
Sprachklang und Stimmklang als ästhetische Netzwerke.
Zur Analysierbarkeit klingender Dichtung
- 107 Reinhart Meyer-Kalkus
Rhapsodenkünste – Überlegungen zur Geschichte
und Theorie literarischer Vortragskünste
- 119 Britta Herrmann
Goethe als Sound-Objekt. Phonographische Fantasien um 1900
und Aspekte einer Medienkulturwissenschaft des Klangs

II. Aspekte tonaler Poetiken

- 145 Lars Korten
Akzent und Ton. Prosodische Klang-Grundsätze in
Martin Opitz' und Enoch Hanmanns Dichtungslehren
- 167 Till Dembeck
Was ist hier defekt? Sprachdifferenz und Laut in Gedichten
Ernst Jandls und Oskar Pastiors
- 191 Monika Schmitz-Emans
Visionen akustischer Literatur. Die Idee der Tonalität von Dichtung
als Stimulus graphischer und buchgestalterischer Kunst