Oskar Pastior, *durch – und zurück. Gedichte* (2007), *Urmuz. Das gesamte Werk* (1976) – eine poetische Lektüre

Rudolf WINDISCH*

Key-words: *Oskar Pastior, German poet/writer, modern 'concrete poetry', unusual poems/literature, language cloning, translation*

Thomas Steinfeld überschreibt einen Bericht über die Verleihung des Deutschen Buchpreises an Sybille Lewitscharoff für ihren Roman *Blumenberg* mit der sorgenvollen Frage: „Das Leben sei mit uns. Warum darf nur die Literatur keine Geschichte haben?" (Steinfeld 2011:13). Er resümiert hier einige kritische Stimmen, denen zufolge die Auswahl des kleinen Romans „an vergangenen Vorstellungen von Literatur und vom Leben orientiert [sei] und enthalte *nichts von heute*. Das sei doch nur Literatur für die Germanisten unter den Kritikern". Ein schlagendes Argument, wie es scheint. Endlich ist hier eine Philologen-Gruppe ausgemacht, der man offensichtlich die richtige Einschätzung, worin eigentlich das Neue besteht, das die Literatur notwendigerweise bieten sollte, um eine Auszeichnung zu verdienen, nicht zutraut. Steinfeld fährt als advocatus auf dieser Schiene mit, wenn er noch einen weiteren, von den Kritikern aber offensichtlich nicht ausgenutzten Punkt nachschickt, indem er ihnen zutraut, dass man dem *Blumenberg* am liebsten noch das „ihm zukommende Prädikat *romantisch* (denn dieser Roman ist ja auch eine Auseinandersetzung mit der dt. Romantik) als Schimpfwort hinterhergeworfen" hätte. Standen aber die Philologen, vielleicht gerade auch die Germanisten und die von ihnen betriebene Literaturexegese und Kritik, nicht schon immer an irgendeinem Pranger? Wir wissen nicht, wieweit Sybille Lewitscharoff ihren Kritikern eine Erwiderung zukommen ließ, möglicherweise erwartet sie von ihnen zunächst einmal, vor aller Kritik, eine unvoreingenommene Lektüre. Bestätigt dieser selbstgerechte Einwand gegen die Verleihung des Deutschen Buchpreises[1] (wobei es sich lohnt, Steinfelds Verteidigung der Romantik als eine „der größten Modernisierungen" einer Rückbesinnung zu unterziehen) nun auch Pastiors Einschätzung über die von ihm – ohne ausdrücklichen Verweis – ins Auge gefasste

* Universität Rostock, Deutschland.

[1] Die *Süddeutsche Zeitung* hatte am 28. November 2011, S. 14, einen Auszug aus der Laudatio abgedruckt, die Martin Mosebach am 20. November zur Verleihung des Kleist-Preises an Sibylle Lewitscharoff gehalten hat: „Die Wirklichkeit des Löwen. Über Sibylle Lewitscharoff, die Romanschriftstellerei und das Verhältnis von Tag und Traum"; am 21.11. 2011 hatte Lewitscharoff in der *SZ* einen Beitrag geliefert: „Für den Wohlklang, gegen das Gebrüll. Warum Heinrich von Kleist, der sich vor 200 Jahren das Leben nahm, seinen Reiz nur wider Willen auf mich ausübt".

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

Leser-Zielgruppe? Das lässt sich nur schwer bestimmen, zumindest kann man ihm selbst nach Lektüre einiger seiner Gedichte eine solche Neigung nicht unterstellen[2]. Wenn nun schon keine Philologen in den Genuss seiner lyrischen Gestaltungen kommen sollten, wer sonst dürfte/sollte seine Zeilen (um keinen von den Germanisten/ Philologen gewöhnlich benutzten spezifischen Text- oder Gattungsbegriff wie etwa Sonett zu verwenden) lesen? Ob sich der Leser aber, der sich nicht dem Verdacht der « déformation professionelle » aussetzen möchte, in einen Zustand der philologischen Unschuld zurück versetzen kann, um die Bewertung des Herausgebers des vorliegenden Gedicht-Bandes von Pastior zu teilen? So liest man auf dem Cover: „Oskar Pastior war einer der größten Dichter und Sprachartisten des 20. Jahrhunderts. Mit Phantasie und Witz hat er mit Worten, Lauten und Buchstaben gespielt. Er stellte ihre Bedeutungen auf den Kopf und entlockte der Sprache neue, erstaunliche Töne.“ Eine prägnante Kurzfassung, die zur Lektüre von Pastiors in *durch und zurück* gesammelten Gedichte verlockt. Fraglich bleibt zunächst aber, wie man die in den Worten [sind nicht eher ‚Wörter‘ gemeint?], Lauten, Buchstaben ausgedrückte „Bedeutungen auf den Kopf stellen“ kann? Man erinnert sich an antike Schrifttechniken wie die linksläufige oder auch die sog. bousdrofedón-Schreibung (wobei die Buchstaben auf der nächsten, ‚gewendeten‘ Zeile, auch auf dem Kopf stehen konnten). Sicher, wenn man wie im Gedicht „Brösel im Menetekel“ (Pastior 2007: 133) „Multiple Teerose!“ liest bzw. hört, stellt man sie automatisch, mit Vertauschung von *t-* mit *skl-* zu *Sklerose*, „auf den Kopf“. Die Verknüpfung von *multiple* mit *Teerose* ist für den ‚normalen‘ Sprecher unzulässig, sachlich *non-sense*. So hat der Dichter mit diesem ‚auf-den-Kopf-Stellen‘ zwar kein neues Wort erzeugt – beide, die *Teerose* wie auch die *Sklerose* sind längst bekannt – ob er der Sprache aber „neue, erstaunliche Töne entlockt“? Ob die – von Pastior allerdings nicht durchgeführte – Kommutation von *t-* : *skl-* mit Blick auf die zugrundeliegende Bedeutung mehr als nur ein simpler „Portmanteau“-Gag (also *t-* / *skl-* + *e/erose*) zu werten ist, steht offen.

Weitere Verständnisprobleme ergeben sich gerade auch unter Berücksichtigung von Pastiors großzügig konzipierten poetologischen Kriterien, auf die eingangs angespielt wurde. Dies belegt die Lektüre weiterer Gedichte, so etwa die „Meeresruh“ (S. 129). Die ersten beiden Zeilen dieses Gedichtes aus dem Zyklus „Der krimgotische Fächer“ (S. 111-129) lauten: „BlaU VerT ElS PinS / K i x l i m baU“ [versteckt sich hier nicht türkisch-rumänisch *chihlimbar* „Bernstein“?] // XainmeS“. Auf welche – möglicherweise – zugrundeliegenden Wörter oder Bedeutungen lassen sich solche ‚auf-den-Kopf-gestellten‘ Verszeilen zurückführen? Das ist nur schwer zu erkennen. Zweifellos gelingen dem Dichter hier „neue, erstaunliche Töne“. Nur nebenbei: spielt Pastior mit seinem „krimgotischen Fächer“ auf jene längst untergegangenen, von der Historisch-Vergleichenden Sprachwissenschaft (vgl. Binnig [5]1999; Beck 1989) aufgelisteten Sprachreste auf der Krim an? Versteht er den Begriff als Synonym für die dem Durchschnitts-Deutschsprecher unverständlichen Elemente seiner siebenbürgisch-sächsischen Mundart, die er ohne nähere Kennzeichnung immer wieder in seine Gedichte

[2] Wir beschränken uns wegen des kaum noch überschaubaren Umfangs von Pastiors literarische Produktion auf eine Durchsicht seiner Gedichte in (Pastior 2007).

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

einfügt? Fällt sie denn unter einen dialekträumlich übergreifenden gotischen „Fächer"? Eine solche Sicht würde der Erforschung der siebenbürgischen Mundart, wie sie schon sein Landsmann Klein (Klein 1966) durchgeführt hatte, aber widersprechen. Nun verirrt sich Pastior mit der Erklärung dieses krimgotischen Fächers keineswegs auf unwegsames linguistisches Terrain, sondern liefert, wie man bei ihm in *Minze Minze flaumiran Schpektrum* nachlesen kann[3], eine allseits zufriedenstellende, nicht weiter hinterfragbare Deutung:

> Bereits an dieser Stelle zeigt sich, daß es den krimgotischen Fächer an sich [was heißt ‚eigentlich' *an sich*?] nicht gibt und die Beschäftigung mit seinen Nebenformen die einzig mögliche ist. In diesem Buch sind diese endlich, wenn auch getrennt, vereint". Wenn das nicht hilft, sollte man Pastiors aufgesetzter Frage lauschen: „Hat es (…) am Ende etwas mit erdkundlichen oder gar Wandersprachen zu tun? […] Wie alle echten Randphänomene buhlt nun das Randphänomen des krimgotischen Fächers um seine Beschreibbarkeit; es sehnt sich nach Formalisierung [aber welcher Elemente/ Formen?]. […] So besehen, ist das Randphänomen des krimgotischen Fächers ein unabsehbarer [sic!] Thesaurus an Einmischung in die liederlich-balladeske Vergeßlichkeit seiner inneren Angelegenheiten [also welcher?] – es ist, wie bereits angedeutet, ein Phänomen.

Michael Lentz findet

> […] eine Reihe von Texten bei Pastior, die Poesie und Poetik in eins sind. Sie liefern gleichsam ihre eigene Gebrauchsanweisung. Lexika, Etymologien und Wörterbücher durchforsten, Wörter unterschiedlicher Herkunft klonen (Pastior 2007: 312).

Bei „klonen" denkt man, wenn man nicht Naturwissenschaftler ist, an jenes in England generierte Schaf, also etwas Artgerechtes: als Etymologie für „klonen" findet man den Verweis auf griech. κλῶν „Zweig, Schössling". Wie betreibt nun Pastior unter Einsatz der gerade angegeben Hilfsmittel das sprachlich-literarische Klonen? Kommt hier auch etwas Artverwandtes heraus, das sich einer eigenen Lebendigkeit erfreut? Sprache soll doch künstlerisch-kreativ sein, nicht nur kommunikativ, oder? Für letzteres muss sie sich doch, in dieser Funktion, der bekannten sprachlichen Elemente bedienen und das frisch Geklonte müsste ja erst unter die Sprecher getragen werden, um aufgenommen zu werden. Versuchen wir an einem willkürlich ausgesuchten Text Pastiors zu klonen, etwa mit dem „Gelsenvertreiben" (S. 114). Jeder kennt die lästigen ‚Sommernacht-Fenster-offengelassen Quälgeister' (das PC-Rechtschreibe-programm aber nicht). Aus eigener leidvoller Erfahrung erwartet man sich endlich neue Vertreibungstaktiken. Was lesen wir dann in der 1. Strophe?

> Simtar haische Guggl: Simtsar
> Simtsar Guggl haische: Tsimsar
> Tsimsar haische: Guggl Tsimtsar
> Tsimtsar glaische Tsintsar glaische
> waische Guschlwurg Tsintsar

[3] Pastior in einer Erklärung, die auf den 16. Februar 1978 datiert ist (Pastior 2004: 149−151).

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

Das ist nun zweifelsohne geniales Klonen von *Simtar* über die Zwischenstufen zu *Tsintsar*, nur wo ist nun der Klon, etwa das letzte, *Tsintsar*? Quid est? Schauen wir doch in die Hilfsmitte, nur in welche? Hat Pastior hier wieder ein Beispiel aus seiner vielsprachigen Kompetenz gegriffen? Also welches Lexikon? Wenn nicht Ungarisch, so könnte wieder etwas Rumänisches vorliegen. Inzwischen halten wir zum Verständnis von Pastiors Dichtungen neben einem ungarischen Wörterbuch auch den rumän. *DEX* (vgl. auch *dexonline.ro*) bereit. Wir finden dort, in der Tat, als rumänisch, das Wort, dessen korrekte Aussprache sich mit der deutschen Schreibung bei Pastior nicht genau wiedergeben lässt: *ţânţari* (Plural), die normdeutsche „Schnake(n)“, im sermo urbanus: *culex pipiens*. Es ist also nichts Neues beim Klonen herausgekommen, vielmehr hat der Poet in geschickter Assonanz auf etwa hingeleitet, das ihm längst bekannt war, der dt. Leser aber für eine kreative Ableitung halten könnte. Wie also könnte man auch in der Sprache, nicht nur im Tierbereich oder in der Zellbiologie, etwas „klonen“? Wie ist es mit den von Pastior eingesetzten Sprachen wie Deutsch, Rumänisch oder auch Italienisch (*infra*)? Gehören sie nicht (außer dem von Pastior ebenfalls eingesetzten Ungarischen aus Siebenbürgen) zu einer Familie, der weitläufigen „indogermanischen“? Sie haben sich doch, unter Einfluss ihrer Sprecher, weitgehend eigenständig, ohne regenerative Eingriffe entwickelt? Sicher, es gibt Gartenfreunde, die auf ein- und denselben Stamm zwei verschiedene Früchte pfropfen, z.B. Apfel und Zwetschge, aber das scheint eher eine Abart des natürlichen Wachstums, ein Eingriff. Nun handelt es sich bei diesem Schössling um eine nicht nur bei den ‚Alten‘, sondern später auch, etwa bei Joachim Du Bellay, oft benutzte Metapher, die er als Anleitung zur Förderung seiner Muttersprache, des Französischen und ihrer Pflege, wie im Falle einer jungen « vergette », eines jungen Triebes, als Leitbild empfiehlt. Dies ist aber kein Pfropfen, Klonen, sondern artgerechte, pflegende Aufzucht. Bleiben wir aber bei der Metapher des Klonens, wie wir sie aus Pastiors „Gelsenvertreiben“ nachvollziehen wollen. Dies scheint mit den *ţânţari* nicht einfach, denn im *DEX* sind sie in einem zweiten Lemma mit der Erklärung vermerkt, „Etymologie unbekannt“. Wie nun? Schwirrte die rumän. „Gelse“ *ţânţar* lautgesetzlich noch einwandfrei aus lat. *zinzalus* (auch fem. *zinzala*) hervor (vgl. span. *zenzalo*, ital. *zanzara*), so konnte der *DEX* im 2. Fall nur mit der Bedeutung dienen „Bezeichnung der aromunischen Bevölkerung Mazedoniens durch die lokale slawische Bevölkerung“. Erstaunlich, dass der *DEX* hier nicht auf eine der vielen klassischen « homophonie(s) gênante(s) » in den romanischen Sprachen, vor allem im Französischen, verweist (man darf in den romanistischen Handbüchern unter diesem Stichwort oder bei Jules Gilliéron nachschauen), da die zweifellos mit spöttischem Unterton als „ţânţari“ benannten Aromunen deshalb so genannt werden, weil sie – sprachgeschichtlich wiederum ‚korrekt‘ – lat. *c*, *qu*^{e,i} mit *ts* wiedergeben, also lat. *quinque* > *tsintsi* mit *ts*, nicht wie rumän. *cinci* = [tschintsch] oder ital. *cinque* mit *tsch*. Aber wie konnten die slawischen Makedonier die Lautung *ts* anstelle *tsch* als einen für diese balkanromanische Ethnie typischen Phonetismus heraushören? Oder wurde hier gar das eine Lemma zum Synonym für das andere, also die *ţânţari* „Gelsen“ für die Aromunen? Das wäre freilich nicht p.c. gewesen! Hatte vielleicht auch Pastior?… nein, das glauben wir nun doch nicht! Wäre ihre etymologisch-lautgesetzliche Herleitung nicht nachweisbar, so hätten diese Plagegeister dank ihres aufdringlichen

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

Geräuschvolumens von zwei *ts*-Lauten den Anspruch auf eine fast vollendete onomatopoetische Wortbildung für sich in Anspruch nehmen können. So bleibt es beim Verweis auf die historische rumänische Lautlehre, die den Bedeutungsunterschied von (homophonem) *ţânţari* erklären könnte.

Letzte Frage: Könnte Pastiors – am besten laut zu murmelnde – Beschwörung nicht doch als Anleitung zur Vertreibung der von ihm angerufenen Plagegeister umgesetzt werden? Wir versuchen es lieber mit den Nachfüll-Plättchen auf dem von uns erprobten elektrischen „Gelsenstecker". Nun wollen wir das dichterische Klonen, das hier eine beachtliche lautmalerische Fabulierkunst verrät, allerdings frei von inhaltlich fassbarer Bedeutung, nicht weiter verfolgen.

Vielleicht noch ein letztes Beispiel für das kreative ‚Auf-den-Kopf-Stellen': dass Pastior geniale Spiele mit der Sprache betreibt, beispielsweise selbst gemäß den ‚normalen' Wortbildungsregeln des Deutschen, wird bei einer ersten Lektüre seiner Texte schnell ersichtlich; nur müssen die von ihm generierten Neuformen um jeden Preis jenseits jeglicher semantischer Durchsichtigkeit bzw. kommunikativer Vermittlung liegen? Dazu ein Beispiel von S. 61: „Windzulassungsgebührenempfängeranteilsentschädigungsklagebegründungsurteilsverzichtsstrafgewinn".

Hatten nicht schon die Germanisten als besonders illustratives Beispiel für die deutsche Wortbildung in ihren *Einführungen* die „Donaudampfschifffahrt…" angeführt? Wo liegt die kreative Schöpfung solcher lexikalischer Basteleien, wie etwa die Beispiele „schweifungsgefährten" oder auch das „– außenklüwerfirmament", oder des „opfertopfverstopfer" (was vor Ort ja recht lustig anzusehen wäre)? Meinte Pastior vielleicht den Opfer*stock*, der ihm möglicherweise, unbedacht, in Lehnübertragung zu rumän. *colectă caseta* zum *-topf* wurde (Beispiele S. 194)?

Man folgt gerne Pastiors, von Lentz zitiertem kreativen Prinzip, „Warum nicht einmal […] die Schiene der Einsprachigkeit durchbrechen?" (Pastior 2007: 312), indem Pastior „alle biographisch angeschwemmten Brocken und Kenntnisse anderer Sprachen, und seien es auch nur Spurenelemente, einmal quasi gleichzeitig herauslassen [möchte]?". Sicher, es ist ihm unbenommen, „die siebenbürgisch-sächsische Mundart der Großeltern; das leicht archaische Hochdeutsch der Eltern; das Rumänisch der Straße und der Behörden; ein bissel Ungarisch, primitives Lagerrussisch […] und andere „Reste […] alles vor einem mittleren indoeuropäischen Ohr […] und, alles in allem, ein mich mitausmachendes Randphänomen" einzubringen. Überfordert er damit aber nicht das normale „mitteleuropäische Ohr", selbst wenn er sich – nur ein literarisch-lyrischer Bescheidenheitstopos? – als „Randphänomen" sieht? Eine Reminiszenz an frühere von Komplexen geprägte deutsch-auslandsdeutsche literarische Selbsteinschätzung? Ob seine heute noch in Siebenbürgen lebenden sächsischen Landsleute diese Art des „brockenweisen" Verschnitts ihrer altertümlichen deutschen Mundart goutieren, wagt man nicht zu beurteilen. Und die Rumänen, welche Vorstellungen mögen sie von einer mit rumänischen Einsprengseln durchtränkten deutschen Dichtkunst haben?

Ob beispielsweise auch das Gedicht „Hozu" (S. 116–117) in die Reihe der zahlreichen lautmalerischen Ableitungen und Umstellungen von lexikalischen Basiswörtern einzuordnen ist, die Pastiors Sammlung bereichern? Zumindest zeichnet sich hier kein Aufhänger für ein semantisch erkennbares Grundwort ab.

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

Man fragt: was ist ein/eine „Hozu“, stammt er/ sie/ es aus Pastiors „krimgotischem Fächer“, der offensichtlich auch die siebenbürgischen Mundart einschließt? Der eben zitierte Hinweis Pastiors auf die von überallher, etwa „indoeuropäisch“ (warum nicht in ideologiefreier, traditioneller Terminologie indo*germanisch*?), aufgesammelten Brocken hilft hier kaum weiter. Oder handelt es sich wieder um Elemente aus dem bereits erwähnten krimgotischen (Mundart-)Fächer? Kommen wir mithilfe von Pastiors *Minze Minze Flaumiran*[4] nochmals auf diesen Fächer zurück. Wir finden hier (Pastior 2004: 336) folgende bemerkenswerte Aufklärung zu diesem in der Linguistik bisher nicht bekannten Phänomen; vorausgesetzt wir lesen richtig, dann handelt sich um die/eine „…west-östliche Überschneidungsstrasse der unablässig angepeilten Gingko – et cetera – Bilobas von Berlin über Weimar – Siebenbürgen/ Hermannstadt – Donbas – Schwarzmeergeographie in Richtung Persien – mit einem Wort: Bülbül“. War aber *Gingko-Biloba*[s], ein in europäischen Gärten doch selten zu findender Baum, nicht als Pflanzenextrakt zur Steigerung der Gehirnleistung, etwa auch der Sprachkompetenz, bekannt geworden? Sicher, der Weg streift, einschließlich Persien, Gebiete mit indogermanischen Sprachen; wer aber versteht sich darauf, von dort überall Brocken zur Anreicherung seiner eigenen sprachlichen Kompetenz aufzuklauben? Sicher, das kann alles nur in einem großen Bülbül enden! Wo also finde ich den Brocken, aus dem möglicherweise der Titel stammt und schließlich der poetische Text selbst? Was ist *Taz*, oder *Owi-zaz* in der 1. Zeile? Was gar bringt mir *oku-sain Soizu* (vielleicht eine Ableitung von „Hozu“ bzw. umgekehrt?). Im 3. Abschnitt erkennen wir wieder das von Pastior stilisierte lautliche Abgleiten wie *alla Paz > alla Taz > Nfaz > Ntu Taz* (ist die Großschreibung hier signifikant?). Was will uns der Dichter wieder sagen? Könnte die Reihe *Oinhoitn / Aizhaizn / Oinhoitn / Aizhaizn* eine Anspielung auf dialektale Varianten des Deutschen sein, z.B. auf Pastiors erlernte Mundart, etwa *Oinhoiten* „Einheiten“? Im *SSW* werden wir nicht fündig. Wie müssen wir, vielleicht lautmalerisch, den Verse *(Hozu ter Mezzar / ter Zaiku Roibar / ter Kiri-Hazn-Tazn)* hören? Verbirgt sich hinter *Hozu* und *ter* vielleicht ungar. *hosszu* „lang“ und „Platz“, sind die übrigen Elemente orientalische Eigennamen? Keinesfalls lohnt sich der Versuch, das ‚auf-den-Kopf-stellen‘ hier weiter zu erproben. So stehen wir – fraglos – vor den beiden Schlusszeilen dieses Poems (S. 117): *Nö / (blänntä)*. Nicht besser steht es mit der Einsicht in der/ die/ das (?) *Latzomygon* (S. 127), wo einer der Vers geradezu beschwörend lautet: *Latom Zongolam / latom Yggolaz / latom Womyzym*; man könnte die Assonanz des Zeilenanfangs entziffern als ungar. *látom* „ich sehe“ (Infinitiv *lát*) + grammatisches/ logisches Objekte, was sagt uns das?

Vielleicht sollte man noch ein weiteres Beispiel für diese von der Literatur-Kritik sicherlich noch nicht definitiv kanonisierte Poesie-Gattung, z.B. die *Oden an Jajanden und Neineinden* (S. 159) anführen! Beim ersten Blick/ Hören erkennen wir das Wort „Oden“, im Plural, das wir ja auch in einem Wörterbuch finden, würden wir es denn nicht kennen; morphologisch interessant sind dann die Adressaten dieser *Oden*, da sie eine Kreation entsprechend zweier rekursiver Wortbildungen darstellen: die asyndetische Verdoppelung zweier selbstständiger Wörter, die wir

[4] Zur weiteren Schau kann man bei Pastior lesen und betrachten: „Der krimgotische Fächer. Lieder und Balladen. Mit 15 Bildtafeln des Autors“ (Pastior 2004: 51–111).

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

bereits aus dem Evangelium secundum Matthäum 5, 37 kennen („Eure Rede aber sei *ja, ja, nein, nein*“). Aus diesen beiden Konjunktionen *ja* bzw. *nein* werden hier mittels eines (Pseudo-) Pluralmorphems des Typs: „der Doktoran*d* – die Doktoran*den*“ zwei nomina agentis generiert – eine grammatikalisch bemerkenswerte Schöpfung. Was aber sagt uns der – morphologisch unspektakuläre – der Rest der „Oden“: *Ichen Daten Duten Pum / Duten Daten Ichen Pum / Huten Tuten Com Puten / Doten Hapen Com Poten*? Zumindest ein Wort – außer dem Titel –, das zweimal vorkommt, nämlich „Ausreisen“, entspricht allgemeinem Sprachgebrauch. Wir dürfen darauf eingehen, da sich laut Herausgeber dieses Bandes die „Oden“ in Pastiors Schaffensperiode der „Texte der Jahre 1974–1980“ einreihen. Pastior war zu diesem Zeitpunkt schon lange in Deutschland sesshaft, wir dürfen ihm aber die Erinnerung an Zeiten in Siebenbürgen unterstellen, als „ausreisen“ eines der täglichen, politisch motivierten Gedankenspiele der deutsch-sächsischen Bevölkerung im kommunistischen Rumänien war: sollen wir „ausreisen“ – „ja“ oder „nein“? So könnte Pastiors scheinbar simple Wortbildung mit „ja“ und „nein“ eine allzu menschliche Fragestellung, sicherlich auch aus seiner eigenen Erfahrung, spiegeln.

Zwecks lyrisch gestimmter Einstellung nach so viel dunkler, unverständlicher Poesie sollte man zur Abwechslung auch andere Gedichte lesen, etwa den Anfang von Pastiors „Wiengedicht“ (S. 103–104):

> Das Wiengedicht also besteht aus zwei Zeilen: der /rechten Zeile und der linken Zeile. Von der Oper aus / betrachtet, befindet sich die rechte Zeile links und die / linke Zeile rechts; das ist ein Vorteil für beide, denn so // kann man sie nicht verwechseln. […]

Was nun, ist das auch logisch? Man ist verwirrt und nimmt den Stadtplan von Wien in die Hand, sucht die Oper und stellt fest, es stimmt: die linke Zeile ist rechts, die rechte links. Aus der kommunalen Topographik wird Pastiors scheinbares Verwirrspiel klar. Erstens ist das „Wiengedicht“ kein Gedicht über die Stadt „Wien“, wie man vermuten könnte, sondern auf das gleichnamige Flüsschen, das in nordwestlicher Richtung durch Wien dem Donaukanal zustrebt. Links und rechts der „Wien“ liegen nun jene beiden „Zeilen“, die aber keine Vers-Zeilen sind, sondern zwei breite Straßen (österr. „Gassen“?), die ihre Zuordnung links-rechts – wie geographisch üblich – Wien abwärts erhielten, also die „linke Wienzeile“ links der Wien, die rechte rechts. Steht man das nächste Mal, wie Pastior, vor der Oper, so ist es wieder so, wie er es beschreibt, links ist rechts und *vice versa*. Damit man sich in Wien nicht an der Wien verläuft, sollte man das nächste Mal, je nachdem ob man in die linke oder die rechte Wienzeile will, und wenn man es außerdem noch gnädig hat, von der Oper aus einfach andersherum hatschen.

Nun aber belässt der Wortbildungspoet den Leser nicht in dieser Verwirrung. Zu dessen Überraschung fügt er seinem Gedicht eine poetologisch-sprachwissenschaftliche Überlegung an, die ihrerseits zweideutig daherkommt:

> […] Von der Ästhetik aus / betrachtet, ist das Wiengedicht eher surreal als sym- / bolisch [dem möchte man zustimmen], eher eine Erfindung aus der Türkenzeit als / aus der Wagnerzeit und eher eine Übersetzung als / eine Unterführung (S. 104).

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

Der Verweis auf die Ästhetik lässt aufhorchen, reklamiert Pastior sie aus dichterischer Empfindsamkeit? Warum seine kritische Bewertung seines eigenen Wiengedicht[es] als „skurril“? War nun aber die erkennbar umgedrehte Wegbeschreibung nicht eindeutiger im Vergleich zu dieser auktorialen Reflexion, was hätte denn „symbolisch“ sein können/sollen, was hat die Türkenzeit mit der Wien und der neben ihr verlaufenden Wienzeile heute noch zu tun? Für die Stadtgeschichte waren aus jener Türkenzeit, nach dem Fall von Konstantinopel und nach Katastrophe von Mohács tatsächlich keine erbaulichen Erinnerungen geblieben, außer dem tatsächlich glücklichen Umstand, dass die Stadt von der Türkengefahr verschont geblieben war; aber was ist daran „symbolisch“? Dagegen dürfte die von Pastior beschworene Wagnerzeit, sicherlich meint er den seinerzeit berühmten Wiener Architekten Otto Wagner und dessen von der Wiener Sezession mitgeprägten ‚Nutzstil‘ („Nichts, was nicht brauchbar ist, kann schön sein“). Zweifellos kommt dieser Stil den Vorstellungen Pastiors zur Erzeugung einer „konkreten Poesie“ entgegen, deren poetologischer Ehrgeiz nicht mehr der Darstellung von Gedanken oder Gefühlen galt, sondern bevorzugt dem Einsatz der sprachlichen Mittel selbst zum Ausdruck der lautlichen, akustischen oder bildhaften Wahrnehmung; bleibt noch das simple Wortspiel mit den Präpositionen *Über*-setzung: *Unter*-führung, das in Pastiors programmatisch anspruchsvollem Kontext keine sprachästhetische Anerkennung weckt.

Eine andere, sprachlich brillante Verwirrung des Lesers bietet Pastior mit einer zunächst streng sachlich geführten Abhandlung über das Thema „druckfehlergedicht“ (S. 63): es

> […] besteht aus aneinandergereihten druckfehlern druckfehler sind falsche oder fehlende oder überzählige oder nicht ordentlich im raum befindliche oder dem drucktypenleitbild nicht entsprechende oder einfach schludrig vermanschte buchstaben satzzeichen zwischenräume u a m nun ist es theoretisch möglich ja sogar wahrscheinlich daß sich beim druck eines druckfehlers ein druckfehler einschleicht in dem fall ist es aber so gut wie unwahrscheinlich daß der eingeschlichene druckfehler den zu druckenden druckfehler aufhebt […] (S. 63).

Der Leser wird allmählich unsicher, ob der *druckfehler* als solcher noch zu finden ist und ob er nicht den Faden der in der Sachbeschreibung anklingenden Behebung verloren hat:

> […] es sei denn der eingeschlichene druckfehler ist zufällig sowohl identisch mit als auch prozessual gesehen rückläufig zum zu druckenden druckfehler das ergebnis nennen wir korrektur […].

Dieser ‚Sach‘-Beschreibung, wie auch der editorischen Forderung nach einem druckfehlerfreien Gedicht, kann der Leser noch halbwegs folgen –

> da aber das aus aneinandergereihten druckfehlern bestehende druckfehlergedicht wie jedes gedicht ohne druckfehler gedruckt werden muß sind die druckfehler aus denen es besteht im grunde keine druckfehler sondern urtext [spätestens hier kommt der Leser nicht mehr mit] und die sich beim druck dennoch einschleichenden druckfehler nicht druckfehlerdruckfehler sondern einfach druckfehler;

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

aber die Korrektur scheint doch wohl noch nicht abgeschlossen, sie scheint ihrerseits wieder Fehler zu verursachen:

> und erst beim abdruck des gedruckten druckfehlergedichtes könnten sich druckfehler einschleichen die in ganz unwahrscheinlichen fällen korrekturen wären das heißt mit dem urtext also dem druckfehlergedicht wieder übereinstimmten (S. 63).

Alles klar? Was tut nun der geplagte Korrektor? Er möchte, um

> die sich einschleichenden druckfehler zu bestimmen um überhaupt eine korrektur in erwägung ziehen zu können er träumt von einem aus aneinandergereihten korrekturen bestehenden urtext […].

Der Überblick in diese verwirrende Abfolge sich widersprechender bzw. aufhebender Korrekturen bleibt dann wohl dem geplagten „drucker" – und nicht dem schreibenden Dichter-Poeten? – überlassen; dem Leser scheint ein solches Gedicht – folgt man dem Korrektur-Analysten Pastior – eher als „[…] ein sehr fades gedicht da letzterer über die im prozessualen bereich eingeschlichenen ästhetischen kriterien als leser einfach nicht verfügt bzw verfügen kanp [sic!]" (S. 63) – also traut Pastior seinen Lesern nicht einmal das Verständnis für eine „fades gedicht" zu? Lesen wir richtig, „ästhetische kriterien"? Welches Verständnis kann dem Leser überhaupt noch eingeräumt werden, wenn er nicht mal etwas Fades (Sedlaczek 2011)[5] versteht? Aber sind heute solche Druckfehler am Computer nicht mittels des Rechtschreibefehlerprogrammes ausmerzbar? Tippt man – wie hier – einen Text Pastiors ein, so markiert dieses Programm sowohl ein von Pastior erzeugtes *druckfehlerdruckfehler* oder Kleinschreibung von Substantiven wie *u*rtext, da nicht Dudenreif, oder weil man selbst Druckfelher gemacht hat, die ihrerseits wieder eine Korrektur der Korrektur verlangen könnten. Ob der Dichter uns das wohl sagen wollte?

So bleibt ein Meisterstück aberwitziger Sprachkonfusion, wo der immer noch gültige Satz vom logischen Widerspruch im Duktus unumstößlicher Rechtschaffenheit exakt in sein Gegenteil verkehrt wird: nach einer – vordergründig – scheinbar verständlichen Einleitung gleitet man über die virtuose Syntax hinein in sprachliche Ohne-Sinn Zeilen und zappelt wie Gregor Samsa in seinem Sich-auf-die-Füße-Drehen-Wollen um das richtige Verstehen. Ob man diese Kunstfertigkeit aber nach ästhetisch-literarischen Kriterien als neue poetische Kreativität bewerten darf?

Wir wollen noch ein anderes Gedicht Pastiors lesen, das durch einen längeren, thematisch und logisch-syntaktisch gebundenen Textabschnitte auffällt: „Über das Zeichnen von Auberginen" (S. 106−110):

> Wo kein Donner, da auch durch brütendstes [sic!] Nachdenken keine Aubergine; da ist es finster; denn finster kommt von finis terrae; wo auch das Schreiben über das Sprechen über das Zeichnen von Auberginen seine Erklärung hat, falls einer noch lange genug darüber nachdenkt (S. 106)

[5] Hier sind weitere, im vorliegenden Text eingesetzte Austriazismen zu finden.

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

– ja über was nachdenkt, etwa über die genialisch falsche etymologische Deutung von „finster“ oder über die holprige präpositionale Syntax mit „über das […]“ anstelle eines Genetivs (dessen Funktion der Dichter S. 109 oder 245ff. in einer grammatikalischen Reflexion würdigt)? Uns erinnert das an die im rheinischen Volksmund nicht ungebräuchliche, von den Sprechern aber meistens ironisch verwendete Infinitiv-Ersetzung, ebenfalls durch eine Präposition: „Mer sin die Kuh am Stall am Schwanz am raus am trecke“. Neben den zahlreichen syntaktisch-stilistischen Besonderheiten sind es vor allem auch die – bisweilen dunklen – biologisch-kulinarischen Weisheiten, in die wir eingeführt werden (S. 106ff.): „Die Aubergine gehört zu den Früchten, die roh nicht gegessen werden“ – stimmt! Und weiter: „Die Einführung der Auberginenkultur geht rasch und billiger vonstatten als die Aufzucht von Fleischtieren: Afghanistan z.B. wird z.Zt. mit Hilfe der Aubergine fleischlich revolutioniert“ – Darf man das denn heute so noch sagen? Die von Pastior zum Zeichnen von Auberginen („vulgo Eierfrucht“[6], so das vor allem in Siebenbürgen und im Banat gebräuchliche Wort) mittels der aus verschiedenen Sprachen, z.B. Slawisch oder Rumänisch, in ausufernden, teils naturwissenschaftlich angehauchten Überlegungen (S. 107) und Anweisungen laufen dann – man darf dies fast schon voraussagen – in gut geplantem Wirrwarr wild durcheinander: „Wer Aubergine sagt, muß auch Berberitze sagen“ und „…wer Berberitze sagt, muß auch Corcoduscha sagen“ – wieso? Sind beide Pflanzen etwa geklont, oder sind sie für den Zeichner, vielleicht auch für den biobewußten Frischgemüsezubereiter, denn zu verwechseln?

Der deutsche Leser weiß sicherlich längst, was *Corcodusa* ist! Nein? Es ist schlicht die *prunus cerasifera*.[7] Aber was hat sie mit der Aubergine gemein? Die mit schierem Sachverstand abgeleiteten Anweisungen (Typ: „wer x sagt, muss auch y sagen“!) fordern den Leser auch dieses Poems wieder heraus, muss er doch auch wenig bekannte Begriffe der Umgangssprache wie „Glymphe“ aus seinem aktiven Wortschatz abrufen können (S. 108)! Bleibt also nur die in einem Biologie-Schulbuch wohl noch ausstehende Erkenntnis: „Die Aubergine ist ein Menetekel, ein Klumpfuß, eine Glanzkeule, sie hat ein feiles Gewicht“ (S. 109). Wir greifen gerne das „Menetekel“ auf und beziehen es auf die vordergründig korrekten Sätze, die aber – je länger sie klingen – immer mehr in einen nur schwer durchschaubaren Sinn abgleiten, ja eher schon auf einen grandiosen ‚Schwach‘-Sinn, dem Pastior – zweifellos in sympathetischer Einfühlung in sein Vorbild Urmuz – dichterisch nacheifert. Unabhängig von dieser Sicht möchte man der Auberginen-Novelle Pastiors unbedingt als exzellentes Beispiel dadaistischer Schreibkultur einen Platz in der Schublade „neudeutsche Literatur“ in allen Schulbüchern reservieren.

Als letztes Beispiel für eine vordergründig zunächst – scheinbar – logische Abhandlung eines Sachverhaltes sollte noch Pastiors Poesie „Aus Forschung und Wissenschaft“ (S. 136) angeführt werden:

> Die Symmetrie an mir besteht aus einer Achse,
> die, wenn man sie aufrichtet, mal so, mal so
> verläuft. Dann wächst mir wirklich alles dop-

[6] So auch in *Minze Minze flaumiran Schpektrum*, wo Pastior (2004: 45−50), wieder auf die Auberginen mit ihrem regionalsprachlichen dt. Synonym eingeht.

[7] Rumän. *corcoduşă*, vgl. *dexonline.ro*

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

elt aus der Seite: das Bein, die Haut, der Trä-
nensack, die rechte Hand, ein Kinn, verschiedene
Haare. Gleich tritt ein zweites Auge aus dem
Kopf – […]

Das erinnert an die ‚Sachlichkeit' des Wiengedichts, gleitet aber schnell in unsinnige Erklärungen, so etwa, wenn wir erfahren (S. 136):

[...] Hinzu kommt allerdings ein

Blinddarm, die Zerzausung des Erdschattens, der
schiefe Hodenbau da Vincis, das Regenbogeneuter
der Minerva – die Symmetrie ist bitte oft sublim.

Oder hat uns Pastior hier neue Bilder, bisher ungesagte Metaphern „aus Forschung und Wissenschaft" geschenkt? Was etwa war bei da Vinci eigentlich noch von Bedeutung? Eine andere Frage wäre: Wie hält es der Dichter mit Überlegungen sprachtheoretischer Art? Begnügt er sich mit der eingangs vermerkten Technik einer gleichsam unkontrollierten, beliebigen Anreicherung seiner Texte mit Elementen aus den verschiedensten Sprachen? Nein, in seinem Zyklus „Eine kleine Kunstmaschine" (S. 227−239) leitet er das erste von sechs Gedichten, „Ein höchst merkwürdiges Stück" (S. 228−229), mit einer Sentenz von Georg Christoph Lichtenberg ein, nämlich *daß es eine Sprache geben mögte worin man eine Falschheit gar nicht sagen könnte, oder wenigstens jeder Schnitzer gegen die Wahrheit auch ein Grammaticalischer wäre* – eine Hoffnung Lichtenbergs, die sich – wie beispielsweise eine „Linguistik der Lüge" (Weinrich [7]2006) noch im letzten Jahrhundert nachwies –, nicht erfüllt hat. Verstöße gegen die Wahrheit korrelieren also (immer noch) nicht mit sprachlichen? Welche Lehre zieht Pastior nun aus dieser von Lichtenberg der Sprache eingeräumten Ausdrucksmittel, die sie aber – bis auf unsere Tage – nie umzusetzen vermochte? Nun finden sich keine Verstöße Pastiors gegen irgendeine Wahrheit in seinem Zyklus, es sind eher sachliche Verstöße im Wortsinne, wie gleich die erste Strophe des genannten Gedichtes vermeldet[8]:

Eine kleine Kunstmaschine mit unbeschreiblicher Walze
gearbeitet, hat drei, soll wohl heißen „Stellungen",
die zu erklären drei verschiedene Systeme in Bewegung
setzt, im Fall der Not nicht größer als eine Ursache;
einen mehr als halbdurchsichtig gearbeiteten Blasebalg
wie Raum für zwei bis drei andere Windmühlen-Flügel.

Steht hier die Frage nach der Wahrheit des Gedichteten zur Diskussion? Bieten Zeilen wie „Gelegentlich wird auf dem linken Windmühlen-Flügel / ein Leib und eine Seele statuiert, wobei die Walze / auch herausgenommen werden könnte;

[8] Es findet sich, teils wörtlich, bereits in Pastiors Urmuz-Ausgabe (Pastior 1976: 89) unter der Überschrift „Zitat", wobei unklar ist, ob es sich um Pastiors dt. Übersetzung der rum. Bearbeitung eines Originaltexte von Lichtenberg durch Urmuz handelt; eine ‚Sachbeschreibung' wie „Die Walze, welche alles in Bewegung setzt, hat drei verschiedene Stellungen für die drei bekannten Systeme; eine für den physischen Einfluß, eine für die gelegentlichen Ursachen, und eine für die vorherbestimmte Harmonie" dürfte wohl kaum von Lichtenberg stammen.

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

…/“ nicht Schnitzer, die ‚grammaticalisch‘ zu ahnden wären? Man wird sich – wie so oft – wieder auf die imaginäre Sprach-Freiheit des Dichters gegenüber seinem Hörer (und *vice versa*) berufen, um auch die folgenden fünf Gedichte des Zyklus zu verstehen, vielleicht auch zu schätzen: die Gedichte 2-5 (S. 230-237) verraten allein schon durch die jeweiligen Titel „sestine mit haaren; sestine mit aubergine [offensichtlich Pastiors Lieblingsfrucht], sestine mit rohgrauwut (zeugma), sestine mit leichen im dorf“, dass sich der Dichter einer überlieferten, anspruchsvollen Form, also der Sestine, bedient hat. Das gilt sowohl für das erste, wie auch für das sechste und letzte Gedicht des Zyklus „fliegen eintag polyglott“ (S. 238−239). Die entsprechende Vers-Zahl wie auch die Reimschemata einer klassischen Sestine sind vom Dichter streng gewahrt. Zusätzlich zu dem Blick auf die Form sollte man vielleicht auch den Inhalt, wie etwa in der sechsten Sestine (die Alliteration wäre zu goutieren), „fliegen eintag polyglott“ berücksichtigen. Es ist das Stichwort „polyglott“, das die Neugier des Lesers/ Hörers wecken dürfte (S. 238/9):

> voilà une sextine française-anglaise:
> this is an english-german sestina:
> oh eine deutsch-rumänische sestine:
> iată şi sextina romîno-rusească:
> äto russko-italjanskaja sestina:
> eccola una sestina italian-italiana: [...].

Nun findet das Etikett „polyglott“ für die schiere Nennung der „Sestine“ in den verschiedenen Sprachen, z.B. *une sixtine française-anglaise* usw. kaum seine Berechtigung. Damit er aber keine der erwähnten Sprachen (Französisch, Englisch, Russisch, Rumänisch, Deutsch und Italienisch, also wieder „6“) in der Beurteilung ihrer Schönheit benachteiligt wird, urteilt der Sestinen-Dichter im Geleit ganz eindeutig und unverbindlich: „ma la piu bellissima è la sestina sestina-sestina“. Ob der Trobador Arnaut Daniel (um 1150 in der Aquitaine geboren) wohl vorhersehen konnte, dass seine kunstvolle Sestinen-Form einmal gemäß dem aus Willkür falsch angesetzten Motto « l’art pour l’art » für ein weitgehend inhaltsfreies Wortspiel herhalten sollte?

Auch ein weiteres Gedicht dämpft die im Titel geweckte Erwartung auf metalinguistische Reflexionen, wenn es im Bereich der Poetologie um den/einen Original-Ton geht: *O-Ton »Automne« − Linguistikherbst* (S. 248). Spricht man *O-Ton* mit Blick auf das im Titel vorgegebene *Automne* aus, so kommt man, prosodisch nicht ganz korrekt, zur Aussprache des frz. Wortes. Hat uns der Dichter hier eine linguistische Erklärung geboten? Was hat es mit dem *Linguistikherbst* auf sich, sind deren Vertreter etwa schon in ihrem Herbst, an ihrem Lebensabend angelangt (mit solchen, wie der vorgeführten Erklärung in der Tat schon längst!), weiß Pastior da Genaueres? Lesen wir weiter:

> Stick Harwest/ Osenj/ Toamna/ Stick
> Stick Lippstick Nota Bette – heu
> was da abwest im Dümpel-Sermon:
>
> Zero-Phonem [...]

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

Da rührt sich manches. Steckt in dem *Stick*, wenn man wieder, wie Pastior es liebt, mit Wortzerlegung operiert, *Lippe* als Organ des Sprechens, *-stick* als eine aus *Lingui-stik* gewonnene Neubildung? Das darf man als eine produktive linguistische Operation bewerten[9]. Die russ./rumän. *Herbst*-Übersetzung wird man wohl nicht unter dem Titel „Linguistik" abheften wollen, *Nota Bette* ist geschenkt. Wo aber steckt das *Zero-Phonem*? Man sollte es, wenn man Phonem nicht – wie Pastior es hier im Gedicht offensichtlich tut – mit Phon, also Laut verwechselt – in der von ihm angeführten rumänischen Übersetzung *toamna* „Herbst" suchen: im Rumänischen ist im (vokalischen) Auslaut der weiblichen Substantive lautlich streng zwischen (Graphie) *ă* und *a* zu unterscheiden: *toamnă* „Herbst", ohne Artikel, dagegen *toamna* (femin. Singular) „*der* Herbst". Das weiß Pastior natürlich, nur gibt es im Deutschen die entsprechenden Schrifttypen nicht, um den relevanten Unterschied zu markieren, also ein eher ‚herbstliches' Problem?

In den weiteren Zeilen: *Der Kürbis wächst / In Eros Hemden sensen / Tristia / Trestia / Deltageflecht* erinnern uns die *Tristia*, wie nicht eigens betont werden muss, an eines der größten Dichtergenies der abendländischen Kultur. Der Wechsel von *i* zu *e*, also *Trestia*, führt problemlos zu einem gleichnamigen rumänischen Ort, bleibt aber simples Lautspiel, falls Pastior keine Assoziation zu rumän. *trestie* „(Pflanzen-) Rohr", passend zu dem Herbst mit den fallenden Blättern der Bäume/ Büsche, hörten konnte. Wenn er nun schon von einem *Linguistenherbst* dichtet, in dem die *Tristia* und *Ovids Metamorphosen* aufleuchten, so wäre ein Hinweis über Ovids Behauptung in den *Tristia*, er habe gar schon Gedichte in der Sprache der Barbaren an seinem (antiken) Verbannungsort Tomis geschrieben, aufregender gewesen. Die Linguisten hätten gerne gewusst, welche Sprache das denn gewesen sein könnte, wenn ihnen schon keines dieser Gedichte erhalten blieb. Eine solche ‚linguistische' Abhandlung war natürlich nicht in Pastiors Gedicht zu erwarten. Vielleicht liest man, wenn von Ovids Leben unter den Barbaren am Schwarzen Meer die Rede ist, in sympathetischer Einstimmung doch wieder Christoph Ranzmayrs phantastische Saga *Die letzte Welt* (Ranzmayr 1988).

Wir sind noch auf der Suche nach einer die dichterische Kreation Pastiors nachvollziehbaren poetologischen These; im bereits genannten Band 3 seiner Werksausgabe (Pastior 2004: 24) formuliert er eine geradezu logische Formel einer (imaginären) kohärenten Textabfolge

> »Kettenreaktion« … ab - b'c - c'd - d'e - inhaltlich und formal, wobei der natürliche Handlungsgang das Fortschreiten des Gedankens zwischen a und b, b' und c usw. ist. Durch das leichte Verschieben von b zu b', c zu c' usw. steigert sich das Werk in eine gehobene Parallele von a - b - c - d hinein, freilich vergrößern sich die Abstände mit dem zurückgelegten Weg, und wenn es gut geht, so ist das Endprodukt so weit gerückt, daß ein gültiges Symbol entstanden ist.

Ob nun beispielsweise das bereits erwähnte *Gelsen*-Gedicht Pstiors (S. 114) als Beispiel für ein solches Fortschreiten zu verstehen wäre, oder ist es eher dem Postulat eines konkreten Form-Dichtens laut Oulipo geschuldet? Es erscheint eher als ein *lautliches* Abgleiten von *Simtar* nach *Tsintsar*; das ein jener Formel

[9] Hinweise von Melanie Hecking, Univ. Trier, google.de/grin.com/document/v110657.pdf, abgerufen am 23.11.2011.

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

möglicherweise primär zugedachtes begrifflich-logisches „Fortschreiten“ nicht umsetzt. Wieweit hätte Pastior hier der poetischen Umsetzung einer (natürlich ‚veralteten‘) Darstellung der semantischen Beziehung einzelner Elemente innerhalb eines Wortfeldes, z.B. *Wahrnehmen*, *Verstehen*, *Lieben* usw. zugestimmt, um die Anwendbarkeit seiner Formel – eben „inhaltlich und formal“ – zu belegen?

Als sprachliches Verfahren schlägt Pastior den Rückgriff auf Relativsätze vor, „[…]sie bilden eine gehobene Wiederaufnahme des vorigen Elementes […]“; das wäre aber nur ein syntaktisches Verfahren in anaphorischer Funktion, konstruieren wir einen Relativsatz mit *Hund, Herrchen, beißen*: „Ein Hund beißt“ und „Herrschen hat einen Hund“: „der Hund, *welcher* sein Herrchen beißt…“, wo wäre „die gehobene Wiederaufnahme des vorigen Elementes“? Laut Pastior ist in diesem Zusammenhang „die echte Wiederholung von Elementen … konstruktiver, musikalischer Art“ und „ein Herabschrauben, Drosseln der aufsteigenden »Assoziations-Parallele« auf das ursprüngliche Element […]“. Wie kann man dieses – im Prinzip ansprechende – Verfahren anhand von Pastiors Gedichten wie „Allerleilach“ (S. 297) mit seinen *lach*-Assoziations-Parallelen, oder die *Gelsen*-Ableitung/ Assoziation (*Simtsar→ Tsintsar*) auf ‚konstruktiver, musikalischer‘ Manier durchspielen, um etwa neue Bilder, nicht nur bedeutungsleere, lautliche Variationen zu erzeugen? Oder war letzteres gerade der Kern von Pastiors dichterischer Konzeption?

In der bereits erwähnten Sestine *Ein höchst merkwürdiges Stück* (S. 228−229) zeichnete sich bereits das unmerkliche Abgleiten aus einer scheinbar sachlichen Ausgangslage hin zum Unverständlich-Unsinnigen ab. Pastior weist mit den Übersetzungen seines rumänischen Landsmannes Urmuz (alias Demetru Demetrescu-Buzău, 1883−1923) die Spur, auf der er in diese Sphäre des Grotesken, des Aberwitzigen abgleitet (vgl. Pastior 1976: 112−113). Allerdings fällt es nicht leicht, aus Pastiors Sammlung zu Urmuz einen idealtypischen Text auszuwählen. Als besonders markante Beispiele zur Demonstration dieser dichterischen Neigung hin zum Absurden sollte man die folgenden Texte auswählen: *Ismail und Turnavitu* (Pastior 1976: 11ff.) oder „Der Trichter und Stamate“ (S. 31ff.) oder auch „Ein wenig Metaphysik und Astronomie“ (S. 69ff.). Nimmt man den Text „Ismail und Turnavitu“, so darf man beim ersten Lesen davon ausgehen, dass es sich um die Namen zweier Männer handelt. Gleich eingangs des Textes (S. 13) erfahren wir: „Ismail setzt sich aus Augen, Favoriten d.h. Koteletten und Rockfalten zusammen und ist heute nur schwer zu finden“ – Sicher, eine zunächst knappe, nichtssagende Beschreibung des Äußeren von Ismail, die aber durch den unmotivierten Anschluss zu seiner momentanen Nicht-Auffindbarkeit die Vorstellung des Lesers von dieser Person verdunkelt. Die weitere Charakterisierung rückt Ismail in ein längst geschlossenes Zeitfenster: „Früher pflegte er auch [wieso ‚auch‘?] im Botanischen Garten zu wachsen, später jedoch, dank des Fortschritts moderner Wissenschaft, ist es gelungen, auf chemischem Wege einen synthetischen herzustellen“. Spätestens nach dieser eigenartigen Genese – „im Botanischen Garten“ – dürfte die maskuline Abstammung des Ismail außerhalb einer je von uns gemachten Erfahrung liegen. Trotz dieser grotesken Wendung fährt Urmuz ungerührt fort (S. 13):

> Ismail ist nie allein unterwegs. Aber man kann ihn gegen ½6 Uhr [das Rumän. sagt hier ‚fünf Uhr dreißig‘] früh in der Strada Arionoaiei im Zickzack und in

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

> Begleitung eines mit ihm über Schiffstaue aufs engste verbundenen Dachses herumirren sehen, den er sich im Laufe der Nacht roh und lebendig zu Gemüte führt, d.h. ihn verspeist, nachdem er ihm vorher die Ohren gebrochen und etwas Zitrone auf ihn geträufelt hat … Weitere Dachse kultiviert Ismail auch in einer Baumschule im hintersten Teil eines Grabens der Dobrudscha, wo er für sie sorgt bis sie das 16. Lebensjahr und vollere Formen erreichen, worauf er sie, vor jeder strafrechtlichen Verantwortung sicher, der Reihe nach und ohne die geringsten Gewissensbisse schändet.

Folgt der Leser diesen sprachlich-gedanklichen Wirrungen und Verirrungen, wie sie sich in den weiteren Texten des Urmuz wiederholen, dürfte er die Lust an der weiteren sprachlichen Ver-führung in sprachlogisch noch nie gelesenen Sätzen oder gar ganzen Texten, die voll größter sachlicher Rechtschaffenheit strotzen, in eine eigene Welt des Nonsens verspüren. Wo aber bleibt die zweite Gestalt, Turnavitu? Er taucht eine Seite weiter als „ein Freund von Ismail“ auf: „Turnavitu war lange Zeit nichts anderes als ein gewöhnlicher Ventilator in verschiedenen schmutzigen Griechenkaffees in der Strada Covaci und der Strada Gabroveni gewesen“. Also was nun, Turnavitu ein „Freund“, oder vielleicht gar das Logo, der Name eines Gerätes? Hier hilft der Übersetzer Pastior wieder weiter mit seinen *Überreste*[n] *des Übersetzers* (in: Urmuz, S. 112ff.); Pastior schlägt für Ismail [Izmajil] vor: 1) Ismail = Stadt in Bessarabien, Ukrainische SSR … [1976! südl. Ukraine] 2) Ismail Pascha, 1830-1895; Vizekönig von Ägypten 1863-1879 … 3) ist Ismail einfach ein türkischer Name; im Grobschlächtigen Volksmund der sexuellen Gepflogenheiten ist „Türke“ gleichbedeutend mit „aktiv“, „Grieche“ mit „passiv“. *Turnavitu* führt Pastior auf (rumän.) *a turna* „drehen, gießen, denunzieren“ zurück (für *vitu* bleibt keine etymologische Anbindung). Jenseits onomasiologischer Spekulation zwingt sich dem Leser am Ende des Textes nicht nur der Verdacht, sondern die Gewissheit auf, dass ‚es hier nicht mit rechten Dingen zugeht‘.

Es bliebe nun der eingangs erwähnten, und ironisierten, germanistischen Forschung überlasen, Pastiors Anlehnung und Übertragung der Sprache und der Gedankenwelt eines Urmuz[10] auf seine eigene dichterische Arbeit nachzuweisen. Das dürfte keine große Anstrengung kosten, da Pastiors Sympathie für Urmuz unverkennbar ist. Diese Zuneigung dürfte ihn damit zu eigenen sprachlichen Bildern angeregt haben. Zweifellos ließe sich eine literarisch-textkritische Schau auch auf den (von Pastior nicht erwähnten) rumänischen Landsmann von Urmuz, auf Grigore Cugler (vgl. Windisch 2006) und seinen grotesken Romanhelden *Apunake* noch ausweiten, um die frühe rumänische *dada*-Bewegung mit ihrer (Vorbild-)Bedeutung für die europäische Moderne des 20. Jahrhunderts genauer erfassen zu können. Hier ließe sich eine interessante Fährte bis hin zum frühen Eugen Ionescu in Frankreich verfolgen. Zudem müsste auch der von Pastior in seinem Gedichtband (Pastior 2007: 291ff.) besungene „Mein Chlebnikov“[11] hier einbezogen werden. Bleibt die (rhetorische) Frage: Wer sonst als Oskar Pastior hätte Urmuz dem deutschen Leser

[10] Zum Vergleich ein Ausschnitt aus dem Original: „Ismaïl nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 ½ dimineaţa, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei, însoţit fiind de un viezure de care se află strîns legat cu odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănîncă crud şi viu, după ce mai întîi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămîie....“ (Urmuz 1970: 9f.).

[11] Velemir Chlebnikov, 1885-1922, Russe, Mitglied der russischen „Futurologischen“ Bewegung.

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

nahebringen können? Vielleicht gibt es irgendwo in Deutschland innerhalb der thematisch ausufernden BA- und MA-Studiengänge noch Module, am ehesten vielleicht in Zusammenarbeit mit den (noch überlebenden) Rumänisch-Lektoraten, die sich im Rahmen romanistischer Studiengänge anhand Pastiors Übersetzungen auf einen rumänisch-deutschen Übersetzungsvergleich einlassen? Wie sieht es umgekehrt aus? Wer übersetzt Pastior in das Rumänische, die Sprache seiner früheren Heimat, etwa die lexikalische Wortbildungs-Étude „Allerleihlach" (Pastior 2007: 297) auf Grundlage des deutschen Basislexems *lachen*? Läuft man hier nicht Gefahr, sich am Ende selbst ‚kaputtzulachen', wenn man durchkonjugiert: „…daß ich vor Lachheit zerlache, ich bin zum Verlachen ins Lachen verlacht, ins lache Gelächter über lacherlei Lachnis"? Vielleicht finden sich solche Kreationen irgendwann mal in einem Wörterbuch des Deutschen? Dann müssten sie aber zuerst einmal – alte Philologen-Weisheit – von den Sprechern eben dieser Sprache angenommen werden um eine weitere Verbreitung zu finden. Vielleicht sollte man auch mal wieder – in kontrastiver Perspektive zu Pastior – Ringelnatz goutieren?

Konnte sich Pastior bei seinen Urmuz-Übertragungen auf seine polyglotte Sprachkompetenz berufen, musste er sich – wie er selbst bezeugt – bei seinen Petrarca-Übersetzungen (Pastior ^{2}1983) in ein ihm fremdes Medium, das Italienische, einarbeiten. Pastior verweist in seinem „Nachwort zum Projekt" (S. 77-83) für den uneingeweihten Leser auf die ihm nicht „ganz so fremde Morphologie und Syntax des vertrauten Rumänischen", die gewisse Vergleichsmöglichkeiten böten (S. 78-79). Diese aus sprachgeschichtlicher Perspektive erklärbare italienisch-rumänische Affinität hat sich dem Sprachbewusstsein der meisten Rumänen eingeprägt, sie verstehen die Italiener zur Not, umgekehrt trifft dies nicht zu. Zusätzlich zu diesem translatorischen Hinweis formuliert Pastior, was weiter sein Interesse für Petrarcas Dichtung weckte (S. 78):

> Als ich dann aber, es geschah plötzlich, eine (vermutlich mir gemäße) poetologische Aufgabenstellung zu entdecken glaubte, hatte mich bereits die Neugierde gepackt. Und zwar: versuchsweise einmal zu sehen, was innerhalb der poetischen Vorgänge, im Spannungsfeld der Begriffs- und Metaphernbildung, sich während der Kenntnisnahme durch Sprache ergeben könnte. Plump gesagt, die Metaphern (und auch der Umgang mit ihnen in manchen vorhandenen deutschen Übersetzungen) schienen mir unzuverlässig, aus zweiter Hand; es reizte mich, sie abzuklopfen, anzurubbeln, wie Abziehbilder; …

Man wird Pastior die Redlichkeit für die Begründung seiner Abkehr vom überlieferten Einstieg in Petrarcas Dichtung/Übersetzung nicht absprechen wollen. Es bleibt offen, welche der bereits vorhandenen Übersetzungen er als Anstoß für einen eigenen Übersetzungsversuch eingesehen hat. Wir dürfen nach eigener Auswahl die in Deutschland mehrfach aufgelegte, vollständige Übersetzung von Karl Förster[12] mit einem Sonett zitieren, das Pastior selbst übersetzt hat, das Sonett Nr. 15, *Amor, io fallo, e veggio il mio fallire* (*Canzoniere, Le Rime* CCXXXVI). Bei

[12] Karl Förster (nicht zu verwechseln mit dem Romanisten Wendelin Foerster), der Petrarcas Metrum/ Sonettform in einer pedantischen *mot-à-mot* -Übersetzung 1813 in einer ersten vollständigen Übersetzung herausgibt; Försters Übersetzung hat bis Anfang des 20. Jhdts. mehrere Auflagen erreicht; die Übersetzungen sind z.B. unter *google.de* abzurufen (2.12. 2011).

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

aller neugewonnener Liebe zu Petrarca fühlt Pastior ein „Handicap“, nämlich dass Petrarca „sich wiederholt“, exemplarisch *Amor, Pfeil, Stirn, Auge, Lorbeer, Sonne* (Pastior ^{2}1983: 79). War das aus heutiger Sicht zu beanstanden? Wie sollen wir aus dieser Perspektive etwa die manieristischen ‚Wiederholungen‘ eines Giacomo da Lentini (*Io viso – e non diviso – da lo viso...*) bewerten?

Schauen wir, wie Pastior seine eben angedeutete Vorstellung von Metaphernbildung umsetzt (Pastior ^{2}1983: 21, Sonett 15): „Knirps, ich bin dir nicht gewachsen“; eine ziemlich alberne imagologische Umsetzung von *Amor*; ist *Amor* nur als die bekannte, geschlechtsneutrale Putte vermittelbar? Könnte Petrarca *Amor* doch eine tiefere Bedeutung zugemessen haben, ohne jedes Mal jene Putte im Auge gehabt zu haben? Bei aller Übersetzungslizenz, ital. *fallire* kann nur mit „irren“ übersetzt werden; leider ist auch die *Madonna* in diesem Sonett Pastiors eigener Vorstellung geopfert; aus seiner sehr freien Übertragung ist sie sprachlich nicht mehr auszumachen, steckt sie möglicherweise in den „himmlisch unverbrauchte[n] Dinge“? So hat Pastior *Amor* weiter auch in den Sonetten 18 und 22 soweit umgewandelt, dass der Kenner Petrarcas, würde er den Text Pastiors ohne Verweis auf Petrarca lesen, diesen wohl kaum wiedererkennen könnte. Es geht hier nicht um eine kritische Anmerkung zu Pastiors gleichsam freier Wiedergabe der kunstvollen Sonettform jener Zeit; liest man Pastiors Übertragung von Sonett 15 mit einer der von ihm abgelehnten älteren Übersetzungen, beispielsweise in der Version des erwähnten Karl Förster, so versteht man Pastiors Kritik und kann sein Bemühen um eine Neu-Erfassung des großen Italieners nachvollziehen, vor der eine Übersetzung wie die von Karl Förster

> Amor, ich irr, und seh, daß irr ich gangen;
> Doch, wie wem Flammen an dem Busen zehren.
> Erstirbt Vernunft, weil sich die Schmerzen mehren,
> Bezwungen schon beinah von Weh und Bangen.
> keinen Bestand mehr hat.

im Vergleich dazu Pastiors Version (^{2}1983: 21)

> Knirps, ich bin dir nicht gewachsen; es geht um mein Liebes Leben; gemeinhin dieser „Topf“, der schlapp macht, dies „Feuerchen“, an den ich mich reibe, weil es so kümmerlich ist; Fehlendes tut weh, und schürt, denn auch die Verursachung nimmt ab – es ist die Schraube gegen die Vernunft, die reine Folter: (…)

zweifellos eine allzu freie Deutung des Originals bietet:

> Amor, io fallo, e veggio il mio fallire:
> Ma fo sì com’uom ch’arde, e’l foco ha’n seno;
> Che ’l duol pur cresce, e la ragion vien meno,
> Ed è già quasi vinta dal martire.

Aber warum musste *Amor* im letzten der von Pastior übersetzten 33 Sonette unbedingt in den Verdacht geraten, ein „Pappkamerad“ oder „Komplize“ zu werden? (S. 40) Wie aber verträgt sich eine solche Deutung (in spätlat.-frühmittelalterlicher Zeit sprach man von *transferre*) mit dem Wortsinn des Originals? Hätte Pastior hier nicht doch, zumindest im Ansatz, auf jenes akademische Rüstzeug zurückgreifen sollen, das er in seiner Hinwendung zu Petrarca aber nicht einsetzen möchte:

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

> Hinzu kamen der Reiz und das akrobatische Schwindelgefühl, ohne Netz (ohne akademisches Rüstzeug) unter die Kuppel einer fremden Sprache zu treten, sozusagen in einen Raum, in dem die Eigengeräuschlichkeit überdeutlich wird (S. 78).

Es bleibt die Anerkennung für Pastiors aus poetologischer und translatorischer Sicht außergewöhnliche Annäherung an Petrarcas dichterischen Kosmos. Ob man ihm aber auf seinem Weg zu Petrarca vorbehaltlos folgen möchte?

Vergessen wir die bereits gestellte Frage nicht: wäre Pastiors Gedichtzyklus in das Rumänisch übertragbar, in die Sprache, der Pastior von Kind an, neben seiner Muttersprache, zweifellos zahlreiche Anregungen für die Übernahme und Neubildung deutsch-rumänisch geprägter Sprachbilder zu verdanken hatte?

Bibliographie

Beck 1989: Heinrich Beck (Hg.), *Germanische Rest- und Trümmersprache*n (Reallexikon der germanischen Altertumskunde: Ergänzungsbände; Bd. 3), Berlin/ New York, Walter de Gruyter.

Binnig [5]1999: Wolfgang Binnig, *Gotisches Elementarbuch*, Berlin/ New York, Walter de Gruyter.

DEX = Dicţionarul Explicativ al Limbii Române, Bucureşti, Univers Enciclopedic, [2]1998.

dexonline.ro

Klein 1966: Karl Kurt Klein, *Luxemburg und Siebenbürgen. Aus den Vorarbeiten zum Siebenbürgisch-Deutschen Sprachatlas*, „Siebenbürgisches Archiv", Köln/ Graz, Band 5, 1966, S. 1−111.

Pastior 2004: Oskar Pastior, *Minze Minze flaumiran Schpektrum*, Werksausgabe, Bd. 3, hg. von Ernst Wichner, Edition Akzente, hg. von Michael Krüger, München/ Wien, Carl Hanser Verlag.

Pastior 2007: Oskar Pastior, *durch – und zurück. Gedichte*, hg. von Michael Lentz, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

Pastior [2]1983: Oskar Pastior, *Francesco Petrarca 33 Gedichte*, Edition Akzente Hanser, München/ Wien, Carl Hanser Verlag.

Pastior 1976: *Urmuz. Das gesamte Werk aus dem Rumänischen*. *Übersetzt aus dem Rumänischen und herausgegeben von Oskar Pastior*, Frühe Texte der Moderne, übersetzt von Oskar Pastior, hg. von Jörg Drews, Harmut Geerken, Klaus Ramm, edition text + kritik, München.

Ranzmayr 1988: Christoph Ranzmayr, *Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Die andere Bibliothek, hg. von Hans-Magnus Enzensberger, Greno, Nördlingen.

Sedlaczek 2011: Robert Sedlaczek, *Wörterbuch des Wienerischen. Woher die Wörter kommen*, Innsbruck/ Wien, Haymon Taschenbuch 91.

SSW: *Siebenbürgisch-sächsisches Wörterbuch*, 1–5, 1911/1924–1975; 6–9 (Q–R), 1993–2006, Köln, Böhlau.

Steinfeld 2011: Thomas Steinfeld, *Die Legende vom großen Draußen. Was tut die Kritik, wenn sie keine Kritik mehr sein will? Sie erzählt vom wilden, echten, wahren Leben*, „Süddeutsche Zeitung", 23. März 2011, S. 13.

Urmuz 1970: *Urmuz. Pagini bizare*, ediţie întocmită de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Minerva.

Weinrich [7]2006: Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, München, Beck (Erstauflage 1966).

Windisch 2006: Rudolf Windisch, „Grigore Cugler (1903−1972). Ein in Deutschland unbekannter rumänischer Dadaist", in: *Universitate şi Cultură*, *Volum dedicat Profesorului Andrei Marga cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, S. 291−306.

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)

Oskar Pastior, *Through − and Back. Poems* (2007), *Urmuz. The Complete Work* (1976) – a Poetical Reading

Oskar Pastior was born in 1927, in Hermannstadt – a member of the German community in Transylvania, Romania. Only a few days after his death in 2006, he was awarded the famous Georg-Büchner-Preis, the most important literary prize for creative poets and writers in German language. From his voluminous and abundant literary writings we have chosen a booklet, entitled *durch - und zurück* ("trough – and back") with a collection of Pastior's poems. We consider them characteristic for Pastior's creative and ingenious literary documents. But what does he mean for instance by *Krimgotischer Fächer* ("Crimea-gothic fan")? How should we proceed to obtain new linguistic forms/words by "language cloning"? May we understand his poem *Gelsenvertreiben* ("expelling gnats") as a proof for his formula of a "chain reaction" (*Kettenreaktion*) to create new words inside a semantic coherent text by means of morphological derivation, as for instance in the prose-text *Allerleihlach*? This construction represents a correct German word from a grammatical viewpoint, but it is unknown, it is unusual and it must be considered therefore a deliberately created non-sense. Is Pastior really allowed to depreciate the methods of literary text interpretation by the traditional *Germanistik*? Finally, where is the translator to 'transfer' such forms in a foreign language, for instance in English or Romanian? Pastior's translation of the Romanian Dadaist Urmuz, to whom he owes undoubtedly a lot of linguistic metaphors, acquires a special interest. To understand such ingenious, bizarre, dark and sophisticated poetry requires an excellent competence of German and a special empathy for this artistic poetry and literature to appreciate the often artificially production of utter nonsense.

BDD-A1064 © 2012 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:57 UTC)