**Grazziella Predoiu**
Temeswar

# Übersetzen als „Sonderfall des Selberschreibens“: Oskar Pastior/Francesco Petrarca *33 Gedichte*

**Abstract**: The article focuses on Pastior’s Petrarch project and on analysing it in relation to translation and self-creation. Pastior, who translated from Arhezi, Blaga, Urmuz, Chlebnikov, Baudelaire, understands translation as deconstruction of terms and further reconstructing them according to different rules. He aims for a transposition of Petrarch’s ideas and perceptions into his own system upon dismantling the metaphors of his “predecessors”. Pastior transposes love as expressed in the Canzoniere motif into another concept – the concept of language – where the erotic discourse becomes a discourse about poetry. This way a book on the relation poet-language comes into existence, where Pastior transposes Petrarch’s love poetry into poetology. In the author’s vision the Petrarch-Laura relationship is a reflection of his own relationship to the language. He delves into the language, in an attempt to look for deeper, hidden meanings.
**Keywords**: Petrarca, Oskar Pastior, translation, transposition, poetology, poetry, language.

Ausgehend von den Sonetten Petrarcas **Auf das Leben und den Tod der Madonna Laura** hat Pastior seine 33 Petrarca-Gedichte verfasst, die er in den *Wiener Vorlesungen* als „geknickten Umgang mit Texten“ (Pastior 1995: 37) bezeichnet hat. Petrarcas Sammlung, auf die Pastior rekurriert, enthält 366 Gedichte unter symbolischer Anspielung auf die Tage des Jahres. Als Muse und Inspirationsquelle steht die Begegnung mit Laura, die nach Aussagen des italienischen Dichters am 6. April 1327 in der Kirche Saint-Claire in Avignon stattgefunden hatte. Laura tritt in ihren menschlich-konkreten Zügen nie in Erscheinung, sondern nur als metaphysischer Fluchtpunkt des sich erforschenden Dichtergenius, als Spiegel seiner Selbstanalyse. In seinen Gedichten kommen weder Kommunikation zustande noch Erfüllung, sondern nur Hoffnung und Sehnsucht, die Liebe beruht nicht auf Reziprozität.



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Durch die Zuwendung zu Petrarca gelingt Pastior ein Brückenschlag aus der Vergangenheit in die Gegenwart, eine Bewältigung der sprachlichen und bildlichen Grenzen seines Vorgängers.
Doch wie es der Dichter betonte, handelt es sich weder um Übersetzungen noch um Nachdichtungen: „Es gibt streng genommen kein Übersetzen. Nur Konfrontation, Begegnung mit der Grenze, die Illusion des Kennen und Lernens", äußert sich Pastior in einer poetologischen Aussage *Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen* (Pastior 1983b: 181), um später das Übersetzen als „Sonderfall des Selberschreibens" (Pastior 1995: 39) zu etikettieren. Pastior hat als Übersetzer aktiv gewirkt. Er hat den russischen Dichter Chlebnikov, seine sogenannte „Sternensprache" ins Deutsche übertragen. Zu Hilfe kamen ihm dabei seine Russischkenntnisse, die er sich in den 5 Lagerjahren angeeignet hatte. „Eine mikro- und makromolekulare Sprachaffäre also. „Übersetzung" war das nicht – höchstens in dem Maße, als ich mich bemühte, die großen Wortfelder […] zu halten" (Pastior 1995: 39), gesteht der Dichter. Es folgten Transpositionen der rumänischen Avantgardisten Urmuz, Tristan Tzara, Gellu Naum oder aber von Werken namhafter rumänischer Schriftsteller und Dichter: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Panait Istrati, Marin Sorescu.
Übersetzung versteht der zeitgenössische Lyriker als Dekonstruktion bei gleichzeitiger Rekonstruktion nach anderen Regeln. Dazu äußerte er sich in dem theoretischen Beitrag *Petrarca und andere Versuchsanordnungen*:

> In dem Wust von Überlegungen zu Petrarca taucht das Wort vom „Übersetzen" gar nicht auf. Es ist die Hilfskonstruktion einer ehrenwerten großen Gilde. Aber bei guten Texten ein falsches Wort für etwas, das es gar nicht gibt (Pastior 1994: 277).

Auf die Gründe seiner „Bekanntschaft" mit Petrarca geht der Lyriker selbst ein: die Zusammenkünfte des Petrarca-Kreises und eine Anregung von Michael Krüger, in dessen Edition *Akzente* das Werk schließlich erschienen ist. Damit erläutert Pastior aber nur die biografischen Hintergründe, in die er dann das Inspirationserlebnis situiert. „Es geschah plötzlich", heißt es im Nachwort des Bandes, „ich glaubte eine poetologische Aufgabenstellung zu entdecken" (Pastior 1983a: 78) und sein Vorhaben lautet:

> […] einmal zu sehen, was innerhalb der poetischen Vorgänge, im Spannungsfeld der Begriffs- und Metaphernbildung, sich während der Kenntnisnahme durch Sprache ergeben könnte. [...] es reizte mich sie [die Metaphern] abzuklopfen, anzurubbeln, wie Abziehbilder; bloß mit dem Unterschied, dass ich hier ja die



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

> glänzend-bunte Oberflächenschicht der Bilder probeweise „beseitigen“ wollte, um herauszufinden, was sich, eher matt, monochrom, an Anschauung, Erkenntnisvorgängen, ja vielleicht Erkenntnistheorie „darunter“ verbirgt. […] Neugierig war ich auf den fremden, also „meinen“ Petrarca-, durch den methodischen Trick, seine Metaphern „in statu nascendi“ zu überraschen, konnte ich durch die Zeitfalte schlüpfen und mich ihm nähern, ein wenig (Pastior 1983a: 78).[1]

Es ging Pastior um eine Demontage der Metaphern seines „Vorgängers“, um die Transposition der Ideen, Vorstellungen in sein eigenes System. Vier Prinzipien kommen dabei zum Tragen:

> a) Unkenntnis der „Original“- Sprache (Petrarcas Italienisch) – das hat durch allmähliches Erlernen eines Vokabulars die natürliche Grenze des Projektes bis Text Nr. 33 hinausgeschoben; b) Auflösung der Bildmetaphern Petrarcas in diskursive Syntax [...] eine Detektivarbeit, in der sich Hypothetisches und Potentielles berühren musste, um [...] Petrarcas Metaphorik in statu nascendi ‚herauszubilden'; c) totale Vernachlässigung der Sonettform zugunsten einer schlichten Linearität mit dem Duktus von Prosablöcken; d) Aufhebung der historisierenden Hemmschwelle, die es verboten hätte, nachpetrarkistischen Wortschatz (oder auch anachronistische Zitate) aufzunehmen – so dass nun »mein« Petrarca z.B. selbstverständlich »seinen« Wittgenstein (den ich persönlich nicht gelesen habe) kennt und, selbst in seiner „hohen Tonlage“, einen einigermaßen selbstreferenziellen Zungenschlag hat. Es fällt auf, dass alle vier Einschränkungen Verzichtsregeln oder jedenfalls ein Komplex „abwesender Tugenden“ einer Übersetzung nach mimetischen Normen sind. Daher sind die 33 Gedichte auch wirklich was anderes (Pastior 1996: 79-80).

„Nicht im Vergleich mit dem Original [liegt] der Angelpunkt, sondern in der künstlichen Gleichzeitigkeit beider“ (Pastior 1983a: 83), gesteht Pastior im Vertrauen auf das Novum seines Textes. Wie es der des Italienischen nicht mächtige Dichter im Nachwort des Bandes bezeugt, hat ihm die Morphologie und Syntax des vertrauten Rumänisch „Vergleichsmomente“ eingebracht, er hat sich nicht mit vorhandenen deutschen Übersetzungen zufriedengegeben, sondern sich alleine mit „Wörterbücher[n] und Konjugationstabellen“ (Pastior 1983: 79) abgeholfen: Textaneignung durch eine Wort für Wort Erschließung, mithilfe der Lautfelder, so ähnlich wie im Falle der Chlebnikov-Nachdichtungen.
Alle Gedichte, die Pastior aus den **Canzoniere** seines italienischen Meisters wählt, sind Sonette, die bei ihm zu Prosatexten werden. Der Band ist in drei

[1] Verwendet werden in diesem Beitrag die von Pastior eingesetzten Anführungszeichen in Zitaten.



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Teile gegliedert: die 33 pastiorschen Texte, dann die 33 Sonette von Petrarca und zuletzt das Nachwort, in welchem der rumäniendeutsche Lyriker seine Methode erläutert. Dass hier nicht Fremd- und Muttersprachliches gegenübergestellt werden, weist von der Original-Nachbildungs-Konstellation ab auf die Eigenständigkeit der deutschen Gedichte. Auf sie kommt es an, das Interesse an Petrarca ist ihnen nachgeordnet. Man wird in die italienische Fassung schauen, um die deutsche besser zu verstehen. Genau die Umkehrung dessen, was eine Übersetzung sein soll. Meine Untersuchung soll der Frage nachgehen, welchen Grad von Selbstständigkeit die Texte gegenüber denen Petrarcas erlangen, die im zweiten Teil des Buches abgedruckt sind und auf die sie sich schon durch die Titelgebung beziehen. Dabei behandle ich parallel die italienische Fassung, die mir anhand von Nachdichtungen vertraut wurde, und die von Pastior erzielte Prosaform. Aus der Summe der 33 Sonette werden nur Einzelne besprochen.

Jeder pastiorsche Prosatext enthält ein selbstständiges Motiv, manche verketten sich zu Motivschwerpunkten, wie das übernommene Augen- und Denkmotiv. Pastior seziert die Metaphernsprache seines Kollegen, dringt tief in das Gewebe des fremden Textes ein, verzichtet auf das Verfahren der Silbenumstellung und des Buchstabentausches, auf Sprachexperimente und entdeckt „unterschwellig Sinnenhaftes“ (Pastior 1983a: 82). Es geht ihm nicht um die Transposition der Liebesmetaphorik. Stattdessen setzt der Dichter:

> […] ein Vorgehen Wort für Wort, das Abwägen möglicher Synonyme, des Wortfelds, dann die Beziehung zum Nachbarwort, nicht der größere Zusammenhang, sondern immer nur die Mikrostruktur. Wo sich eine Metapher abzuzeichnen beginnt, genau auf die Spannung von wörtlicher und übertragener Bedeutung achten und festhalten (Matuschek 1994: 271).

Lässt man sich auf Pastiors Methodenerklärung ein, die Metaphern „in statu nascendi zu überraschen“, und mikroskopiert dessen Metaphern, so fällt auf, dass der Dichter Motive und Metaphern in einem neuen Zusammenhang verbindet und somit Petrarcas System destruiert. Wenn Pastior „duo begli occhi che legatto m’hanno“ (Pastior 1983a: 44) liest, möchte er nicht die Tradition der Augenmetapher, des fesselnden Blickes streifen, beim Vers „E tremo e spero; ed ardo, e son un ghiaccio“ (Pastior 1983: 47) nicht an die konventionellen Liebesparodien anknüpfen. Ein Auszug aus Petrarca „nel cor mi scrisse Amore“ (Pastior 1983a: 43) „in meinem Herzen ist die Liebe eingeschrieben“ ergibt in Pastiors Text „wie eingefleischt“ (Pastior 1983a:



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

7), wodurch die Symbolik der Liebeserklärung verschwindet. Weitere Beispiele lassen sich aufzählen: aus „sospiri“ (Pastior 1983a: 43), dem Seufzen entsteht „sich Luft machen“ (Pastior 1983: 7); der Vers „Amor, io fallo, e veggio il mio fallire“ (Pastior 1983a: 57) wird bei Pastior zu „Knirps, ich bin dir nicht gewachsen“ (Pastior 1983: 21); „Benedetto sia'l giorne“ (Pastior 1983a: 44) „Gesegnet sei der Tag“ ergibt „Guter Tag, von dem ich spreche“ (Pastior 1983a: 8); „O cameretta, che già fosti un porto“ (Pastior 1983a: 9) „oh Kämmerlein, das oft mir Zuflucht bot“ ergibt „Meine vier Wände, wie sicher sie schienen“ (Pastior 1983a: 15). Die von Petrarca übernommenen und montierten Zitate setzt Pastior in Anführungszeichen und signalisiert sie als Fremdgut. Um sie herum streut er Eigengedanken.

Pastior verändert und verzerrt Petrarcas Metaphern, so dass die metaphorischen Verbindungen verloren gehen. Petrarca bevorzugte das Wortspiel Laura l'aura (der Wind, der Hauch), oder lauro (Lorbeer), das Verb LAUdando, wobei die Vorsilbe lau- hervorgehoben wurde, oder das Adjektiv aureo und die Ableitungen des Verbs dorare, denn sie enthielten alle einen Hinweis auf die Geliebte Laura. Diese wortspielerischen Angebote nimmt Pastior in keinem der 33 Texte wahr. Laura kommt bei ihm nicht direkt vor. Das siebzehnte Sonett (Pastior 1983a: 23) spielt auf die Begegnung Petrarcas und Lauras an, beschwört die Erinnerung herauf, aber das Begehren, die Suche nach der Geliebten fehlen. Das Unerreichbare, das Objekt des Begehrens ist bei Pastior die Sprache, Petrarcas Sprache, der Text. Sie wird zum Thema seiner Dichtung in ähnlicher Weise, wie es für Petrarca die Geliebte Laura gewesen ist. Der petrarkische Text wird zu einem Partner in einem Dialog, der auch ein Dialog mit dem Autor ist, den Pastior in seinem dekompositorischen Spiel reaktualisiert.

Es ist die lautliche Oberfläche sowohl der italienischen Sprache als auch des lyrischen Sprechens, unter welcher die poetischen Energien gespeichert sind, welche der experimentelle Dichter auch in den Petrarca-Gedichten setzt, ohne das Original zum Schweigen zu bringen. Das italienische „ardente“ wird zu „brennend“, so wie aus dem Pronomen „cui“ das deutsche Nomen „Kür“, aus dem Zahlwort „tante“ das Hauptwort „Tand“ entsteht. Die übersetzten Wörter verzahnt Pastior mit Kommentaren und Erwägungen und schreibt sie als Prosa nieder, mit der Folgeerscheinung, dass „die von mir bei ihm so gänzlich vernachlässigte Sonettform sich später rächte, indem ich das Projekt der Sonetburger durchzog“ (Pastior 1995: 42). Es entsteht eine Symbiose aus zum Teil umgangssprachlich wiedergegebenen Petrarca-Zitaten, aus daraus abgeleiteten modernen Metaphern, Kommentaren und Überlegungen.



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Das Thema der **Canzoniere** transponiert Pastior in ein anderes Konzept, das der Sprache, denn der erotische Diskurs wird zum Diskurs über die Poesie. So entsteht ein Buch über das Verhältnis Dichter – Sprache, „wobei all die Paradoxien der Petrarkischen Liebe als Paradoxien der Pastiorschen Dichtung reflektiert werden. Über Petrarcas *stato* visiert Pastior den eigenen Zustand als methodischer Dichter. Diese Transponierung kann man nun tatsächlich Motiv für Motiv verfolgen" (Matuschek 1994: 273).
Im ersten Gedicht (Pastior 1983a: 7/Petrarca V, 43), das Pastior an die Spitze seines Bandes situiert, spricht Petrarca von der Würde des geliebten Namens, konzentriert als Wortspiel „laudando" in der Anfangssilbe „Lau-", auf die er seine Gefühle projiziert. Seine Dichterwürde sieht der Lyriker darin, den geliebten Namen zu preisen. Gleichzeitig klingt auch das Motiv der unerfüllt erfüllten Liebe an: „sospiri nel cor mi scrisse Amore." Ein Blick auf Pastiors Text signalisiert die Unterschiede, denn der Liebesseufzer fehlt, die Opposition Ich-Du strukturiert den Text.

> Wenn, um mir Luft zu machen, ich den Laut bewege, der dich bei mir „wie eingefleischt" vertritt, nennt er, kaum über die Lippen gebracht, bereits sich selber „wie selbstverständlich" und „so wertvoll" – er wird zum eigentlichen Anwalt, außerhalb von mir (Pastior 1983a: 7).

Wenn die Überantwortung des petrarkistisch Liebenden an die Liebende aufgehoben wird, können auch Rollentausch und Kontextverschiebungen deutlich markiert werden. „Nel cor mi scrisse Amore" (Petrarca 1983a: 43) des Ausgangstextes gerinnt bei Pastior zu „wie eingefleischt" (Pastior 1983a: 7), die Liebesseufzer der „sospiri" werden degradiert und umgangssprachlich durch Anatomisches „um mir Luft zu machen" ersetzt (Pastior 1983a: 7). Vage, wie unüberhörbar, wird hier die religiöse Idee von der Fleischwerdung des Wortes evoziert. Dabei klingt in dem Luftmachen und der Verbindung mit dem Laut die Idee des Schreibens als Überlebensstrategie an – „du/bist nur in Sätzen in Sicherheit, die dich wiegt", so die Botschaft aus einem **Wechselbalg**-Gedicht (Pastior 1980: 58) – zusammen mit der poetologischen Äußerung des Dichters, von der Lautebene fasziniert zu sein. Sprach Petrarca von Namen, so beruft sich auch sein „Nachfolger" darauf: „Wer Namen einwirft, übernimmt Verantwortung" (Pastior 1983a: 7). Die Verantwortung gegenüber Namen mag die Verantwortung dessen sein:

> […] der sich mit diesem selbstverständlich Wertvollen auf ein Titelblatt schreibt. [Daraus] ergibt sich […] ein programmatisches Einleitungsgedicht für einen Band,



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

> in dem ein moderner Autor sich über einen verpflichtenden Namen der Tradition selbst reflektiert (Matuschek 1994: 273).

Das zweite Gedicht Petrarcas knüpft an die Namensverpflichtung an. Das lyrische Ich segnet den Augenblick, „`l giorno, e'anno, e'l tempo, e'l ora" (Petrarca 1983a: 44), an dem es seine Geliebte gesehen hat und widmet sich nur dem lobenden Angedenken dieser Begegnung. Die Metapher der „begli occhi", der schönen Augen, verbindet sich mit dem Schmerz, den Tränen „le sospiri, e le lagrime" (Petrarca 1983a: 44) einer von Amor getroffenen Seele.
Pastior behält die Zeiteinteilungen bei, diese werden nicht gepriesen als Augenblicke der Liebes-Begegnung, wie das „benedetto"/'preisen' beim zeitgenössischen Dichter gar nicht vorkommt, es ist nur das „Sprechen". Die Metapher „duo begli occhi", der zwei schönen Augen, wird von Pastior aufgelöst und refunktionalisiert: „der Ort mit den zwei Augen", wodurch das Geografische mit dem entfremdeten Körperlichen vereint wird. Daraus formuliert der Lyriker die thematische Konzentration seines Bandes:

> Ich spreche in konzentrischen Kreisen von der einen Sache; immer ins Herz; der Name, mit dem ich sie umgab, die Wellen, die er schlägt, indem ich davon spreche. Ich weiß, wovon ich spreche [...] davon, und von nichts anderem, ist die Rede (Pastior 1983: 8).

Petrarcas Herzmetapher hat der Dichter frei gestaltet, „immer ins Herz", die Requisiten Amors fehlen, das Liebes-Motiv bleibt auf der Strecke. Symbolisiert das Herz bei Petrarca die Empfindung, wird es bei Pastior zur rein topografischen Metapher, zum Zentrum der Sache umfunktioniert, statt emotionaler herrscht intellektuelle Konzentration. Damit wird er dem eigenen Ansatz gerecht, „seine [Petrarcas] Metaphern ‚in statu nascendi' zu überraschen" (Pastior 1983a: 78) und er schreibt an seinem Lebensthema weiter, das metonymisch reduziert in „davon und von nichts anderem ist die Rede" (Pastior 1983a: 8) anklingt.
Im dritten Sonett (CXXXIV, 45) besingt Petrarca die Schönheit seiner Muse im Stil der gängigen Liebeslyrik: Ihre schönen, weinenden Augen erfüllen selbst die Sonne von Eifersucht, Berg und Fluss sind von ihrem Hauch eingenommen. Der Anblick der Dame, der sich dem Sänger im Verein mit dem Liebesgott bietet, bildet den Mittelpunkt des Gedichtes. Ihre Schönheit „celesti belezze" (45) lässt die Natur verblassen und fügt dem lyrischen Ich Leid und Freud zu. Pastiors „Gedicht" ist thematisch weit von der Vorlage entfernt, von Amor, den Pastior im 15. Sonett einfach „Knirps" (Pastior



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

1983a: 57) nennt, jede Spur getilgt. Indem sich Pastior von Petrarca abwendet, äußert das Ich seines Textes: „Verspüre Neigung und Skepsis, Selbstachtung wie Mitgefühl, eine Bewunderung und die Angst vor jähen Wendungen – so kommt Gemeinsamkeit“ (Pastior 1983a: 9).
In antithetischen Gefühlen verdeutlicht Petrarca im fünften Sonett seinen Zustand der Ergriffenheit dem geliebten Wesen gegenüber. Zittern und Hoffen, Brennen und Eisig-Sein kennzeichnen die Ausweglosigkeit des hoffnungslos Verliebten „E tremo, e spero; el ardo, e son un ghiaccio“ (Petrarca 1983a: 47).
Thematisierung der Subjektivität, Widersprüchlichkeit ergeben die Kerngedanken in Pastiors Text, womit sich Übereinstimmungen im thematischen Bereich herausarbeiten lassen. Es sind die Zweifel dessen, der sich in der eigenen Arbeit, der eigenen Methode verstrickt hat: „Kein Grund zum Aufhören, kein Grund zum Weitermachen“ (Pastior 1983a: 11) lautet daher die Konklusion. Aus der Verworrenheit und Undifferenziertheit des lyrischen Ich Petrarcas entwickelt sich Pastiors Zweifel an einer Methode. Indem es sich an ihn wendet, spricht das Ich von den Mühen des Schaffensprozesses, „du bist die Klammer, die mich weder schützt noch bedroht“ (Pastior 1983a: 11). Diese Lesart scheint die im Nachwort des Bandes aufgestellte Behauptung zu unterstützen: „Hautnahe Berührungen mit einem (also dennoch erotischen?) Denk- und Sprachmodell der „Paare“, der „Absenz“, der Idee als „Vorschuss“ einer Sagbarkeit bis zum Entgrenzungs-Schmerz, und -Schreck…“ (Pastior 1983a: 81-82). Der in allen „Projekten“ experimentell arbeitende Dichter sieht sich vor die Schwierigkeit gestellt, seine Vorgehensweise zu modifizieren.
Im siebenten Gedicht (CLXI, 49) beklagt das lyrische Ich im petrarkischen Text sein Ausgeliefertsein an die Liebe durch das von Amor bestückte Gesicht des Geliebten, das ihm körperlichen Schmerz zufügt, ihn sticht „mi punge“. Die innere Unruhe treibt es in die Einsamkeit der Landschaft, wo es sich der Erinnerung „tenace memoria“ hingeben kann (Petrarca CLXI, 49).
Pastior greift aus der Bilderwelt seines Vorgängers die „tenace memoria“ hervor, die hartnäckige Erinnerung gehört der „Vergangenheit“ an, „passi sparsi“, „verlorene Schritte“ zielen ebenfalls auf längst Abgelaufenes „vertane Schritte“. Die sich bei Petrarca in allen Sonetten wiederholenden Motive der schönen Augen und des bezaubernden Gesichts behält Pastior in Form „d[er] Erfahrungen ‚des Auges’“, des „Gleichnis[ses] vom schönen Gesicht“ (Pastior 1983a: 13) unter Aussparung Lauras bei. Diese Bilder werden bei ihm zu „Konzepten“ (Pastior 1983a: 13), die willkürlich mit ihm, dem Dichter umgehen: „so kommt es, dass ‚ihr’ Konzepte, mit mir



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

umgeht, wie es ‚euch' passt" (Pastior 1983a: 13). Das Schicksal dessen wird getroffen, der sich den abstrakten Vorstellungen, den Konzepten, ausgeliefert fühlt. Wörter werden zu „Mitspieler[n]" (Pastior 1983a: 13), an denen die Klage des Dichters anknüpft. Könnte es eine Klage über die Armut der Sprache sein, über die Unzulänglichkeit der Wörter, die bei dem avantgardistisch arbeitenden Lyriker zu einem Topos gerinnt? Zu dieser Schlussfolgerung verleitet mich der letzte Satz des Textes, „dass ihr erkennt (die Mitspieler), wie unbefriedigend der Zustand ist" (Pastior 1983a: 13) und der Schlusssatz des nächsten Textes: „selbst der Zweifel ist mir an allen Ecken und Enden nicht mehr gewiss" (Pastior 1983a: 14).
In der familiären Behausung klagt das lyrische Ich im petrarkischen neunten Text (CCXXXIV, 51) über seine Schmerzen, seine Pein und Qual mit „lagrime notturne" (51). Eine Möglichkeit eröffnet sich dem flehenden Ich, als Dichter zu entkommen, indem er für das gemeine Volk „vulgo, nemico ed odiosa" (51) schreibt und gerettet wird. Reue klingt in Petrarcas Zeilen darüber an, dass er, Dantes Beispiel folgend, seine Dichtung der Volkssprache anvertraute und so „Gefahr lief, falschen Beifall oder falschen Spott zu ernten" (Stierle 1998: 54). Mit der Angst dessen, der das Alleinsein, die Unbeständigkeit des Publikums fürchtet, endet das Gedicht.
In Hinderbergers Übersetzung lautet das deutsche Gedicht: „Und beim gemeinen Volk, das ich gehasst/möcht Zuflucht ich – wer hätt's geglaubt! – gewinnen/Ich habe solche Angst allein zu bleiben" (Hinderberger 1948: 25). Pastior lehnt sich im Wortlaut des neunten Textes an den Petrarcas an, entfernt sich jedoch thematisch davon, denn aus der Klage um die ferne Liebe entsteht die Klage um das Alleinsein. Auslöser ist eine Krisensituation. Es ist der Kummer über das Altwerden, über die Müdigkeit der matten Glieder, auf die der semantische Kern vieler Begriffe hindeutet: „Arbeit der Gefäße, die weh tun", „von alleine Ruhe finden – eine Last" (Pastior 1983a: 15), Unmöglichkeit, „diesen Kloß zu wälzen" (Pastior 1983a: 15). Der Körper ist ebenso fremd geworden wie die Sprache. Wenn sich das petrarkische Ich eine Stärkung durch die Zuwendung zum Volk erhoffte, wünscht sich sein „Nachfolger" eine Vereinigung mit „all den Unbekannten" (Pastior 1983a: 15), getrieben von der Angst, „wieder allein zu sein" (Pastior 1983a: 15). In dem Wunsch nach Symbiose mit den Unbekannten klingt der Text aus. Ist die Deutung der Konzepte als Sprache nicht abwegig, so scheint es mir nicht gewagt, die „Unbekannten" als die fremden Bilder zu deuten, die „Metaphern in statu nascendi" (Pastior 1983a: 78), die dem sinnenden Ich Furcht einflößen. Dabei trifft sich im Bild des Alleinseins und der Angst Jahrhunderte später Pastior mit Petrarca.



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Petrarca entwirft im nächsten von Pastior ausgewählten Sonett (XXXV, 52) das Bild des in einem öden Umfeld projektierten einsamen Menschen, der menschliches Beisammensein scheut und den Gedanken verfällt. Es ist kein Zufall, dass kaum eines von Petrarcas Gedichten nicht das Leitwort „pensare" enthält, konstatiert Stierle in seinen Essays zu Petrarca: „Pensare ist bei Petrarca immer die [...] Bezeichnung für innere Zustände des Denkens, Empfindens, Vorstellens, Imaginierens, Erinnerns oder Erwartens" (Stierle 1998: 56). Die Natur steht auf der Seite des flanierenden Geistes, sie nimmt Anteil an seinen Schmerzen: „Doch glaube ich, Gebirge und Gefilde/und Flüsse kennen wohl und Wälder noch/mein Leben sonst weiß niemand mehr von mir" (Pastior 1983a: 16). Mit der Landschaft:

> […] erschließt Petrarca ein neues Reflexionsmedium für das subjektive pensare. […] Das Ich, das aus der Welt der Kommunikation herausgetreten ist, erschafft sich in der einsamen Landschaft ein neues Medium der Kommunikation, in dem das abwesende Du, die Geliebte, […] zur imaginären Gegenwart [wird] (Stierle 1998: 60).

Es gelingt Petrarca, die reelle Landschaft zum „Reflexionsraum" umzupolen. An die Einsamkeit des Dichters als Vorbedingung für das Schaffen, an seine Ängste knüpft Pastior an und verändert das „Pensare" zu „Pensum":

> Einsamer Denkvorgang; mein Pensum, der Schritt, rückt wie ein Landvermesser langsam vor; das öde Umfeld, die vorgerückte Zeit; aber die Augen gehen mit und schweifen, zum Absprung bereit, über Mulden im Sand – Abwesenheit von Körpern; das ist die Hinterlassenschaft (Pastior 1983a: 16).

Es fällt das differenzierende thematische Element auf: war bei Petrarca der Ort ein Gegenstand der Rede, die Repräsentation der Traurigkeit durch das öde Umfeld, so übernimmt Pastior Elemente des räumlichen Szenarios, bindet sie jedoch an das Denken.
Vernimmt zur Zeit des Humanismus der Mensch ein symbiotisches Beisammensein mit der Natur, so hat sich das Individuum der Moderne davon entfremdet: „doch weiter geh ich nicht – unabgesichert ist die Einsamkeit; sonst lagert mir am Weg der lockere Vogel vielleicht nie mehr auf" (Pastior 1983a: 16). Gehäuft werden Attribute eines locus amoenus, „öde[s] Umfeld", „Abwesenheit von Körpern", die Natur zeigt sich als schaurige Kulisse.



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Der elfte Text setzt das Bild der Müdigkeit aus dem neunten Sonett fort. Sie wird dem Ich zugeordnet, das sich vor der Flut der fehlenden Gedanken „Gedankengänge eines Nicht-müde-werden-Könnens – zu euch, die ihr nicht müde werdet, mir zu fehlen“ (Pastior 1983a: 17) zu retten versucht. Schlaffe Gedankengänge werden mit den Reflexionen über eine verarmte Sprache verbunden „nein, was dieser Sprache fehlt, gehört zu ihr, selbst ihr Müde-Werden-Können kommt mir, während ich euch aufzuspüren trachte und dabei [...] nichts als Verlustgeschäfte häufe, abhanden“ (Pastior 1983a: 17). Sie erlaubt einen Brückenschlag zum pastiorschen Lebensthema, der Sprache, deren Verschmutztheit der Dichter in vielen Gedichten beklagt hatte. Somit beginnt sich das Thema des Bandes zu kristallisieren: ein Dialog mit dem italienischen Vorgänger von und über Sprache, die Schwierigkeit es in ein anderes Thema zu transponieren. Dass er dabei kryptisch vorgeht, erstaunt bei einem Magiker des Wortes nicht, denn „die Privatsprache (Geheimjargon) mit der sich der Autor, im Vertrauen auf die Solidarität einzelner Leser, gegen die Vereinnahmung durch totale Zeichensysteme wehrt“ (Pastior 1987: 56) kennzeichnet Pastior.
Derjenige, der im „Geistigen nicht weltoffen sein“ (Pastior 1987: 71) kann, „ohne die Existenznöte in der Welt“ (Pastior 1987: 71) zu verspüren, beklagt die Dekadenz seiner Tage. Ein Trauergefühl angesichts der Position der Dichtung in der zeitgenössischen Gesellschaft – die nicht auf Ruhm und Anerkennung basiert – ist nicht zu überhören. „Konsum, Komfort und Zeitvertreib – darauf beschränkt sich nun alles“ (Pastior 1983a: 18) ist die poetische Konklusion des Lyrikers. Ich tendiere dazu, das „dich“ dieser Verse als den großen Meister Petrarca zu deuten, zu dessen Zeiten der gesellschaftliche Status eines Lyrikers ein anderer war. Pastiors „Werben für dich“ (Pastior 1983a: 18) lässt seinen toten Kollegen auferstehen und zu einem stummen Gegenüber werden. „Du solltest, was du in großen Zügen anfingst, nicht aufgeben“ (Pastior 1983a: 18), mahnt der Dichter.
Petrarcas 14. Gedicht (CLIX, 56) begibt sich auf die Suche nach der Nymphe, die der Natur als Ebenbild Lauras gestanden haben mag. Das lyrische Sprachrohr im Text Pastiors ist auch auf der Suche nach poetischen Bildern. Wiederum herrscht der Zweifel desjenigen, der sich nicht darüber Klarheit verschaffen kann, ob er das private Sprachlabor des Vorgängers zu entschlüsseln und es für die Nachkommenschaft aufzubewahren vermag: „und bin ich [...] imstande, die Fülle aller Bilder, die du möglich machst, [...] an mich zu nehmen, ach, und draußen sichtbar tragen“ (Petrarca 1983a: 20). Die 33 Sonette sprechen über eine Krisensituation und deren Bewältigung durch Sprache.



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Der zeitgenössische Lyriker mischt, nach eigenen Aussagen, mehrere fremde Zitate, Kafka und Kleist in seinen Nachdichtungen zu Petrarca. Petrarcas: „S'Amor non è, che dunque è quel ch'i' sento?" (CXXXII, 60) ersetzt Pastior durch ein bei Kafka abgelauschtes Zitat, „wenn das, was als Gedanke in der Mitte zu wachsen anfängt, 'nicht ist' – was bleibt dir ‚zu fühlen'?" (Pastior 1983a: 24):

> Wenn das, was als Gedanke in der Mitte zu wachsen anfängt, „nicht ist" – was bleibt dir „zu fühlen"? Und „ist" es – mein Gott, wie muss es beschaffen sein? Meint (und du zitierst noch immer) das, was in der Mitte zu wachsen anfängt, es gut mit dir, wenn eben sein Ende dein Ende ist? „Tut" das weh – oder „ist" das schlimm? Ohne Wurzel, aber wachsend; die Lust, die Pein; du schürst, um auszulöschen; wohl oder übel – Geschwätzigkeit. „Ein Missverständnis, und wir gehen daran zugrunde"; noch ein Zitat (Pastior 1983a: 24).

Aufschlüsse zu diesem 24. Text gibt Pastior selbst und beruft sich auf moderne Kunst als Technik des Montierens, des Aneinander-Reihens. In der Tradition der Avantgarde entfremdet der experimentell schreibende Lyriker 2 Zitate seiner Dichterkollegen, willkürlich im Radio gehört und „vermählt" sie mit Petrarca.
Ernest Wichner notiert, ohne darauf einzugehen, auch die Vorstufen zu diesem Sonett:

> „Wenn es Liebe nicht ist, was also (zum Teufel!) ist das, was ich fühle?" Im nächsten Schritt dann lautete die Zeile: „Wenn was ich fühle, nicht ‚die Liebe' ist, was ist es dann?", um über einen dritten Versuch: „Wenn aber, was in der Mitte zu wachsen anfängt, ‚nichts ist' – was bleibt mir ‚zu fühlen'?" zur endgültigen Fassung zu gelangen (Wichner 2002: 99).

Die aufgezeigte Transformation typischer Elemente des erotischen Diskurses von der Liebe zum Gedanken und die in dieser Verwandlung stattfindende Distanzierung von Petrarca ist ein Merkmal des Bandes. Im Bestreben, die Zitathaftigkeit der Rede zu betonen, „wie durchsetzt von ständigem Zitieren Sprechen überhaupt ist" (Pastior 1994: 276), appelliert der Dichter an fremde Elemente:

> […] das, was bei Kafka in der Mitte zu wachsen anfängt, ist der [Gedanke], so habe ich das Zitat gehört, und deshalb hat es mir eingeleuchtet. Laura, die von mir ausgesparte, ist ja Petrarcas fixe […] Idee. Beim Fixieren in die „armen Worte" wird sie entbegrifflicht, entplatonisiert – wenn Kunst gut, also Kunst ist, muss das passieren (Pastior 1994: 276).



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Und es heißt weiter bei Pastior:

> „Ein Missverständnis und wir gehen daran zugrunde“; noch ein Zitat. Und es widert dich an, an diesem Halm zu kauen („Tod und Leben“, „erquickender Verschleiß“) – und braucht, um zu geschehen, dein Einverständnis nicht; da stimme ich zu, auch eine Art von Trauer (Pastior 1983a: 24).

Und wiederum, dem Dichter abgesucht, die Entschlüsselungsprozedur:

> Und nun Kafkas „Gedanke“, und über das „Gras“ sofort der „Grashalm“ und daraus „Halm-Messen“ (aus meiner Bukarester Uni-Zeit: das Lied von Walter von der Vogelweide muss irgendwo in einer Anthologie unter dem Titel „Halm-Messen“ gestanden haben). Hinzu das Bild (ich sehe es vor mir, wahrscheinlich aus einem ganz berühmten Film, Bukarester Jahre): der Junge und das Mädchen haben einen Grashalm im Mund, an dem sie kauen, wetteifernd, wer zuerst schneller beim anderen, also in der Mitte (beim Kuss) angelangt ist. Von beiden Seiten auf eine Mitte zu. Und nun Kafkas entgegen gesetzte Aussage: von der Mitte aus […] nach beiden Seiten: das ist doch herrlich! Was entsteht, ist nämlich auch ein Zeichen: +. Das ganze Problem des Redens und Schreibens und der Kunst reduziert sich auf das armselige Bindewort – der Gedanke überläuft mich heiß und kalt [damit wiederholt Pastior den letzten Satz seines Sonetts – Anmerkung von mir PG.] (Pastior 1994: 276-277).

Auf den Punkt gebracht bezieht sich Pastior auf seine Methode, die der Kombinatorik und der Montage. Auch wenn der Dichter in diesem Band auf eine Sezierung der Sprache verzichtet, seine sprachspielerischen Verfahren aufgibt, bleibt das Buch durch Verfahren und Methode der Avantgarde treu. Bestätigung meiner Lesart gibt das dreiundzwanzigste Gedicht (Pastior 1983a: 29 und LXXXVI). Petrarca konstruiert die Metapher vom Gefängnis der Liebe, der „prigione antica“ (65), der Ketten, denn die Gefangenschaft bedeutet Glück und die Freiheit Unglück, Verstoßung aus der Liebe.

> Amor lockt ihn in die Gefangenschaft, Laura entlässt ihn daraus. Befreiung als Strafe. So zeigt er sich selbst als Sträfling der Freiheit, dem die innere Gefangenschaft, bildlich das gekettete Herz, als Totenblässe ins Gesicht geschrieben ist. „E ‘l cor negli occhi, e nella fronte ho scritto“ (Matuschek 1994: 274).

Daraus entnimmt der rumäniendeutsche Lyriker die Metapher des Gefangen-Seins durch Schrift und Sprache:

> Wieder treibt „es“ mich um, „macht“ mir Versprechungen, die plötzlich „sind“ – alter Schmeichler! Verfallen bin ich ihm, verhaftet (wie der „Speichel“ der



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

> „Sprache“, die mich „leitet“); doch er – er „reicht“ den „Schlüssel“ einem „Feind“: ich bin immer „draußen“, ach in Gänsefüßchen, ach „kodifiziert“. „Es“ kommt aber noch besser: erst die Gefangenschaft („Befangenheit“) in der ich mich befinde, „lässt“ (als wäre „sie“ der „Feind“) „mich“ (als wäre „er“ das „nicht“) Wahrnehmung davon „haben“; und noch eben war ich „auf dem Wege“, d. h. „unter Mühe“, mich sprachlos, nur noch Atem stoßend, also „frei“ zu machen – wer’s glaubt!; denn in dem ich dies versichere, beschwöre, verfluche – rede ich ja; und trage, um im Bild zu bleiben, „wie“ ein Gefangener die Ketten, „es“ ständig mit mir – zumindest dies Gewicht, das zieht – Schriftzüge „in“ den Augen, offen „auf“ der Stirn. Wenn dir beim Lesen aber jetzt die Richtung aufgeht – gib zu: bei: hat besehen ist der Spielraum zum Verstummen sehr klein (Pastior 1983a: 29).

Seine Ketten, in die er geschlagen ist, „dies Gewicht, das zieht“, sind „Schriftzüge“. Statt Amor taucht ein unpersönliches „Es“ auf. „Verfallen bin ich ihm, verhaftet“, doch wem genau verfallen, sagt die nachgestellte Parenthese: „der Sprache, die mich leitet“. Wird so die Liebes- zur Sprachverhaftung, muss das, was für Petrarca die unglückliche Freiheit ist, hier Sprachlosigkeit heißen: „sprachlos, also frei“, schreibt Pastior. Und Petrarcas Nähe zum Tod heißt nun: „der Spielraum zum Verstummen“ (vgl. Matuschek 1994: 274). Die Substitution des petrarkischen Bildmaterials durch das eigene, das „Abrubbeln“ seiner Metapher etabliert „ja selber ein Vokabular an Bildern und eine Grammatik neuer Metaphern, die doch das auf Erstbegegnung bedachte Verfahren leugnete […]“ (Pastior 1995: 42).
Das Eingefangen-Sein in der Sprache konstituiert sich als Kerngedanke dieses Bandes. Das Begriffsklima, das sich unter Berufung auf Pastiors Individualität bildet, kreist um das Etikett „Sprachzweifel“. Die meine Lesart unterstützenden Beweise häufen sich auch im fünfundzwanzigsten Sonett (31 und CCLVII): Pastior spricht von dem Unterworfensein seiner Sprache unter Petrarcas Macht:

> Da häng ich, atme als Geruch […] deine Sprache, halte Rücksicht auf die nachgeworfenen „Blinker“, […] die Sinne zappeln, voll beschäftigt, gegen den Strich (Pastior 1983a: 31).

Von dieser Position aus erlaubt sich der zeitgenössische Dichter die Freiheit, mit den fremden Bildern willkürlich umzugehen, sie gegen den Strich zu bürsten. Wortspiele kommen zustande, deren Deformation aus der Inkongruenz von wörtlicher und metaphorischer Ebene resultieren: „fällt jede Redensart ins Staunen“ (Pastior 1983a: 31), „vom Mund zur Hand“ (Pastior 1983a: 31).



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Die letzten Sonette ziehen das Fazit über die angestellten Überlegungen. Pastior gibt sich zu erkennen als Meister der Verballhornung, „Zahn des Innewohnenden am Horn-Ball“ (Pastior 1983a: 38), der gerne Namen und Redewendungen entstellt, den verborgenen Sinn aus Bestehendem auswringen möchte. Er, der die Dinge beim Namen, beim Wort nimmt, reiht sich durch seine Arbeitsmethode „von der gemeinen Mutmaßung zur Wörtlichkeit“ (Pastior 1983a: 38) in die Familie der eingefleischten Wörtlichnehmer.
Der Ausweg aus der Krise wird mithilfe des sprachspielerischen Impulses ermöglicht. Die semantisch inkompatiblen Anreihungen von Komposita weisen den Weg: „‚So’- Aufgeschnapptheit zum Sichtbaren“, „Duftzeh“, „Tollpatsch-Wonne“, „Sonnen-Zuber-Spur-Ergänzung“, durch die sich der Dichter als Meister des Wortspielerischen und Kombinatorischen bekundet, sich auf der Suche nach neuen Wendungen der Sprache aus der Notlage hilft.
In meist abgehackten, prädikatlosen Sätzen, in Form von aneinander gereihten Stichwörtern gibt die Stimme im Text gegen Ende des Bandes den Grund zur Annäherung an Petrarca zu erkennen: Affinitäten waren das Motiv des „Kennen und Lernens“, der poetischen Vorgehensweise. Zuerst war es das biografisch unleugbare Faktum der Deportation, „wegen meines Donbas [sic!] oder Schwarzmeerkanals“ (Pastior 1983a: 38), dann der „Transfer von Trauer“ (Pastior 1983a: 38). Das Tragische assoziiert der Lyriker mit zwei tragischen Gestalten aus der Musik und der attischen Tragödie: Verdis Aida, die zusammen mit ihrem Geliebten, dem ägyptischen Feldherrn, den Freitod wählt; und Elektra aus den Mythen um das fluchbeladene Geschlecht der Atriden.
Mit dem Appell an Petrarca beendet Pastior das letzte Gedicht: „Umsonst sind bald Subjekt und Zeit und Ort gewechselt; du bestimmst jetzt das Spiel mit ‚Eis’ und ‚Sonne’, ‚Wärmefluss’ und ‚Wolkenspaltung’ (Pastior 1983: 40). Wenn bei Petrarca mit „l’aura“ „der Hauch der jenseitigen Welt, mit dem […] neben der Besungenen auch der eigene Gesang, die eigenen Verse gemeint sind“ (Matuschek 1994: 275). „E l’angelico canto, e le parole/Son l’aura innanzi a cui mia vita fugge“ (Petrarca CXXXIII, 75), so ergibt der jenseitige Hauch bei Pastior den „Windstoß“, der „den Exodus einleitet“ (Pastior 1983a: 40).
Pastior versetzt die Liebesdichtung seines Vorgängers in Poetologie. In dem Verhältnis Petrarca-Laura erblickt der Autor sein eigenes Verhältnis zur Sprache wieder. Ihr ist er ausgeliefert, auf der Suche nach dem verborgenen Sinn, dem Kombinatorischen verfallen. Seine „Sprachverfallenheit, das



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Sichausliefern an sie, Sichbeherrschenlassen durch sie [ist], was Pastior hier in petrarkischen Wendungen als sein eigenes Schicksal beschreibt“ (Matuschek 1994: 275). Den erotischen Diskurs verwandelt der zeitgenössische Lyriker in einen Diskurs über die Sprache.
Dass es sich dabei nicht um eine Grenzüberschreitung Pastiors handelt, bestätigt die Tatsache, dass diese beiden Ideen auch bei Petrarca verbunden sind, denn „die Selbstreflexion des Liebenden [ist] zugleich die des Dichters. Die Reihe Laura = l'aura = canto/parole deutet an, wie hier aus dem Verhältnis zur Frau das Verhältnis zur Sprache wird. […] Die Gedichte des **Canzoniere** haben selbst schon die poetologische Dimension, die Pastior auf seine Art neu zu nutzen versteht“ (Matuschek 1994: 275). Bestätigung dieser These liefert das 34. Sonett Petrarcas, von Pastior nicht einbezogen, welches eine Anrufung an den Gott der Dichtung, Apollo, darstellt. Das lyrische Ich erfleht von Apollo keine Erhörung, sondern eine Vertreibung des Winters. Unter dem erblauten Frühlingshimmel sollen Gott und Dichter den Lorbeer erblicken. Der Anruf an Apollo kann gelesen werden als ein Anruf, der dunklen Zeit, in der die Dichtung verstummt, ein Ende zu setzen. Bei Pastior handelt es sich nicht um eine Refunktionalisierung von Petrarcas Diskurs, um eine Systemtransgression, sondern bloß um eine Verschiebung, Akzentuierung der sprachlichen Komponente.
Ein Merkmal des Bandes bleibt, dass sich der Text innerhalb eines intertextuellen Bezugrahmens, in einer Beziehung zum petrarkischen Text situiert, doch gleichzeitig verhilft das Verfahren der Metaphernauflösung zur Markierung der Abweichung von der Rede des Vorgängers. Korrespondenzbeziehungen können signalisiert werden, doch konstituiert sich der Bezug zum anderen Text um der Differenz willen. Pastiors poetologische Programmatik bildet durch den Gestus der epischen Überarbeitung eine Distanznahme gegenüber dem großen Modell.
Angekündigt war ein kritischer, destruktiver Blick auf Petrarcas Metaphern unter Nutzung des eigenen Methodeninventars. Genau das Gegenteil kommt zustande: mit Petrarcas Metaphern ein kritischer Blick auf die eigene Methode. Es ist die Kunst von Petrarcas Dichtung, die Kunst ihrer Stilfiguren, die zu neuer Erkenntnis führt. Die Texte des **Canzoniere** provozieren und ermöglichen die Selbstreflexion eines modernen Dichters. Pastior lässt dabei ein einziges Mal von seiner methodischen Strenge ab, um sich vollkommen der petrarkischen Metaphorik anzuvertrauen. In ihr erkennt er sich selbst, mit ihr gelingt ihm die eigene Poetik als Dichtung (vgl. Matuschek 1994: 276). Ähnlich wie Pastior auf Goethe, Kleist,



BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)

Baudelaire als Sprachmodelle rekurriert, rekurriert er auf Petrarca als Dichtungsmodell, und zwar nicht nur mittels verbaler Reminiszenzen oder direkter Zitate, sondern über die Refunktionalisierung des erotischen Diskurses in einen Diskurs über die Rolle der Poesie.

## Literatur


Hinderberger, Anneliese (1948): **Petrarca. Neunzig Sonette aus dem Canzoniere**. Basel: Benno&Schwabe.

Matuschek, Hans (1994): „Im Unerreichbaren heillos verheddert. Oskar Pastiors ‚Petrarca Projekt'". In: **Arcadia**, 2/1994, 267-277.

Pastior, Oskar (1980): **Wechselbalg. Gedichte 1977-1980**, Spenge: K. Ramm.

Pastior, Oskar/Petrarca, Francesco (1983a): **33 Gedichte**, München/Wien: Carl Hanser.

Pastior, Oskar (1983b): „Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen". In: **Sprache im technischen Zeitalter**, 86/1983, 178-183.

Pastior, Oskar (1987): **Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch** hrsg. von Klaus Ramm, München/Wien: Carl Hanser.

Pastior, Oskar (1994): *Petrarca und andere Versuchsanordnungen*. In: Axel Gellhaus/Winfried Eckel/Diethelm Kaiser [u. a.] (Hrsg.) (1994): **Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen**, Würzburg: Königshausen&Neumann, 275-287.

Pastior, Oskar (1995): „Vom Umgang in Texten. Wiener Vorlesungen zur Literatur". In: **manuskripte**, 12/1995, 20-109.

Pastior, Oskar (1996): *Spielregel, Wildwuchs, Translationen*. In: Jürgen Ritte/Hans Hartje (Hrsg.) **Affensprache, Spielmaschinen und allgemeine Regelwerke: ältere, neuere und wiedergefundene Texte aus dem „Ouvroir de Littèrature Potentielle". Oulipo**, Berlin: Edition Plasma, 73-83.

Stierle, Karlheinz (1988): **Petrarca. Fragmente eines Selbstentwurfs. Essay**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Wichner, Ernest (2002): „‚Was als Gedanke in der Mitte zu wachsen anfängt…' Laudatio auf Oskar Pastior anlässlich der Verleihung des Peter Huchel-Preises 2001". In: **Die Horen**, 10/2002, 97-103.




BDD-A13077 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:06:25 UTC)