

Oulipo

Einleitung

L'*Ouvroir de Littérature Potentielle*, kurz *Oulipo* genannt, wurde 1960¹¹⁹ von dem Schriftsteller Raymond Queneau und dem Mathematiker François Le Lionnais, gemeinsam mit dem *Institut de Prothèse Littéraire* in Paris gegründet und zählt zu den bedeutenden zeitgenössischen literarischen Gruppen Europas.¹²⁰ Oulipo ist speziell den *Literaturtechniken* verpflichtet, durch das Aufgreifen lettristischer Techniken hat sie eine große Bandbreite formal buchstabenbetonter Literatur produziert, die in selteneren Fällen auch inhaltlich die Buchstaben thematisiert. Daher wird das Kapitel sich überwiegend mit formalen Aspekten des Oulipo-Lettrismus widmen.

Eine erste Annäherung an die Literaturwerkstatt mag über die Analyse ihres selbstgewählten Namens erfolgen. Der jetzige, den sich die Gruppe nach dem Vorläufer S.L.E.¹²¹ selbst gegeben hat, ist treffend und aufschlußreich, denn seine drei Bestandteile lassen das poetologische Anliegen der Oulipiens – die Mitglieder Oulipos – bereits zutage treten:

Ouvroir, „Werkstatt“, ist der imaginäre Ort des Schaffens, an dem die Gruppe arbeitet. Ihr Augenmerk liegt auf der Produktion von Literatur, wobei der handwerkliche Charakter des Produktionsprozesses fokussiert wird; romantische und genieästhetische Künstlermythologien finden in der Werkstatt keinen Platz. Oulipo ist im Gegensatz zum „Lettrisme“ keine sektiererische,

¹¹⁹ Genaues Gründungsdatum ist der 24. November.

¹²⁰ Vgl. Hubertus von Amelunxen: *OuLiPo – oder die Eintreibung des Sinns aus dem Unsinn*. In: Stemmler, Horlacher (Hrsg.): *Sinn im Unsinn*, a.a.O., S. 57-69. Hier: S. 60f. Die Gruppe besteht zunächst aus nur sieben sorgfältig ausgewählten Mitgliedern, darunter die Schriftsteller Jacques Bens, Raymond Queneau und Jean Queval; nach der Aufnahme von immer neuen Mitgliedern – Austritte sind unmöglich – auch außerhalb des Französischen Sprachraums gibt es 1997 weltweit 26 Oulipo-Schriftsteller, -Mathematiker, -Linguisten oder -Informatiker.

¹²¹ S.L.E. oder *Sélitex: séminaire de littérature expérimentale*. Zur Gründungsgeschichte vgl. Jean Lescure: *Kleine Geschichte von Oulipo*. Seite 29-42 in: Heiner Boehncke, Bernd Kuhne: *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen 1993. Hier: S. 31. Im folgenden zitiert als „Anstiftung“ mit Seitenangabe.

nach außen abgeschottete Gruppe, sondern legt ihre Techniken, die wiederbelebten alten oder die neu erfundenen Werkzeuge, um alte Literatur zu bearbeiten oder neue zu generieren, offen dar und „stiftet zur Literatur an“.¹²²

Littérature:

Der [Mit-]Begründer von OuLiPo, der Mathematiker und Schachästhetiker François Le Lionnais, der oulipistische Gesetzeshüter, wollte das oulipistische Feld der Kreation erweitern auf Ou-x-Po, auf OuCuiPo („Ouvroir de Cuisine Potentielle“), OuMaPo („Ouvroir de Mathématique Potentielle“), [...] – sein Ziel war es, Ou-x-Po auf alle menschlichen Aktivitäten auszuweiten, wobei x im Sinne einer anthropologisch verbindlichen Konstante potentiell unendlich wäre.¹²³

Dieses Ziel wurde von Oulipo nie verfolgt, die Literatur ist das Terrain, auf dem sich Oulipo ausschließlich bewegt, wobei die unterschiedlichen Professionen der Mitglieder – nicht alle sind Literaten – den Austausch mit anderen Disziplinen gewährleisten.¹²⁴

Potentielle: Die Literatur wird mit dem Adjektiv „potentiell“ beschrieben, da die Gruppe primär literarischen Techniken widmet und erst in zweiter Linie der Literatur selbst. Mit den reanimierten oder neu erdachten Techniken können potentiell unendlich viele Texte generiert werden; freilich wenden die Oulipiens die Produktionsmechanismen selbst auch an und unterwerfen sie so einem ersten Test in der literarischen Praxis. Im Feld der potentiell unbeschränkten Textgenese haben die eigenen Werke neben ihrer Berechtigung als literarische Texte auch Beispiel- und Vorbildcharakter. „Potentiell“ bezieht sich auch auf Kombinationsgedichte wie die „Cent mille milliards de poèmes“¹²⁵, die Hunderttausend Milliarden Gedichte Queneaus, die in einem schmalen Bändchen Platz finden können, weil sie nicht auskombiniert sind¹²⁶; oder auf Methoden der Literaturproduktion, die

¹²² Beredtes Beispiel für derartige „Anstiftungen“ sind die Queneaus „Stilübungen“, ein „proto-oulipotisches“ Werk, das bereits 1947 veröffentlicht wurde. Raymond Queneau: *Exercices de style*. Paris 1947.

¹²³ Amelunxen, *OuLiPo*, a.a.O., S. 62.

¹²⁴ Ihre Vorliebe für kombinatorische und exakte Techniken macht Oulipo die Mathematik zu einer wichtigen Disziplin, die durch François Le Lionnais in der Gruppe von Anfang an vertreten wird.

¹²⁵ Raymond Queneau: *Cent mille milliards de poèmes*. Paris 1961. Deutsche Übersetzung von Eugen Helmlé: Frankfurt 1984.

¹²⁶ Der Leser kann sich „sein“ Sonett selbst zusammenstellen, indem er die jeweils vierzehn Gedichtzeilen der zehn Sonette miteinander kombiniert; vgl. hierzu

prinzipiell alle vorhandene Literatur multiplizieren können, etwa die „Methode S + 7“ (s.u.).

Contrainte

Das literarische Konzept Oulipos lässt sich, so differenziert es im einzelnen sein mag und so unterschiedlich es von den einzelnen Oulipiens umgesetzt wird, unter dem Schlagwort „*contrainte*“ – „Formzwang“, „Regelzwang“ – fassen. Im Zweiten Manifest der Gruppe wird dies explizit gemacht:

In diesen [oulipotischen, R.G.] Werken betrifft die schöpferische Leistung [...] hauptsächlich alle formalen Aspekte der Literatur: Formzwänge, alphabetische, konsonantische, vokalische, syllabische, phonetische, graphische, prosodische, rimische, rhythmische und numerische Programme und Strukturen.¹²⁷

Viele der selbst auferlegten Formzwänge wie die hier genannten alphabetischen, konsonantischen, vokalischen sind lettristisch zu nennen, aus ihnen generiert sich eine dezidiert lettristische Literatur; indem die Oulipiens auf der Suche nach der Reorganisation poetischer Sprache zu ihren Elementen, den Buchstaben, vorgedrungen sind, haben sie sich eine Schnittstelle zur lettristischen Literatur(produktion) geschaffen. Die elementare kombinatorische Dichtung, die anagrammatische, lipogrammatistische, palindromische usw. hat Oulipo reanimiert und so buchstabenbetonte Techniken wiederentdeckt, die eine meist subkulturelle, zumindest jenseits des Literaturkanons der Jahrhunderte liegende Tradition bis in die Antike aufweisen.

Die Fokussierung der *contrainte* als bestimmender Faktor des literarischen Arbeitsprozesses lässt keine rein formalistische Literatur entstehen¹²⁸; vielmehr

sind die SEMANTISCHEN Aspekte nicht in Angriff genommen worden, die Bedeutung wurde dem Belieben jedes Autors überlassen und blieb außerhalb aller Strukturanliegen.¹²⁹

Oulipo: Atlas de littérature potentielle. Paris 1981. Hier: S. 303f.; vgl. weiterführend die Permutationsgedichte Kuhlmanns, a.a.O.

¹²⁷ Zweites Manifest. Zitiert nach Anstiftung, S. 23f.

¹²⁸ Dieser Vorwurf wurde gegen die Oulipiens immer wieder erhoben (s.u.).

¹²⁹ Weiter heißt es: „Es schien wünschenswert, einen Schritt vorwärts zu tun, um den semantischen Aspekt in Angriff zu nehmen und die Konzepte, Ideen, Vorstellungen, Empfindungen und Gefühle zu bändigen. Das Unternehmen ist

Die inhaltliche Arbeit wird also keineswegs als den Formzwängen gegenüber unwesentlich degradiert. Auch wird die „Inspiration“ als Faktor literarischer Arbeit nicht geleugnet:

Jedes literarische Werk entsteht aus einer Inspiration heraus (das ist es jedenfalls, was der Autor behauptet), die recht und schlecht mit einer Reihe von Formzwängen und Verfahren vereinbart werden muß, die ineinanderpassen wie Russische Puppen.¹³⁰

Doch es zeigt sich, daß „Inspiration“ nicht genieästhetisch gedacht wird, wie die unglücklich gewählte Vokabel nahelegt; der literarische Einfall kann nur auf dem von formalen Aspekten, nicht vom inspirierten Geist des Künstlers begrenzten Feld der literarischen Produktion umgesetzt werden. Literatur kann ohne formale Rahmenbedingungen nicht entstehen, sie ist dem Produktionsprozeß im Gegensatz zum inhaltlichen Einfall wesentlich. Dabei bleibt die thematische Wahl von den Formen weitgehend unberührt; die inhaltliche Seite kann nur unzureichend aus der formalen erklärt werden; in sofern ist Jean-Jacques Thomas zu widersprechen, wenn er behauptet: „tout texte oulipien est une *machine* linguistique réductible à un programme basé sur un algorithme mathématisable“¹³¹. Die „freie“ Agitation im semantischen Bereich (wenn man die Verarbeitung biographischer Erlebnisse¹³² als solche bezeichnen will, was einmal mehr die Willkür des Begriffs „Inspiration“ verdeutlicht) ermöglicht der Gruppe die Vielfalt charakterlich so unterschiedlicher Werke.

Soll das Feld der Literatur erweitert werden – auch das meint potentielle Literatur –, so genügt es nicht, sich einzig im alten Regelwerk der Literatur zu bewegen (d.h. alte Formen mit neuen

schwierig, gewagt und eben dadurch einer Überlegung wert.“ (Zweites Manifest, S. 23f.)

¹³⁰ François Le Lionnais: La Lipo (Erstes Manifest), zitiert nach Anstiftung, S. 19.

¹³¹ Zit. nach Marc Lapprand: Poétique de Oulipo. Amsterdam/Atlanta, GA 1998. Hier: S. 13. Im folgenden zitiert als Lapprand mit Seitenangabe.

¹³² So ist z.B. Oskar Pastiors „Heimat-Aggregat“ von seiner eigenen Geschichte bestimmt (ein Dichter mit vielen (auch sprachlichen) Heimaten und dabei auch immer Heimat-Loser, Stichwort „De-Portation“); auch „les hétérogrammes de *La Clôture*, de Georges Perec, constituent un texte éminemment autobiographique“; Lapprand, S. 13.

Inhalten zu füllen) oder es zerstören zu wollen: Das Regelwerk muß expandiert werden.

Während alle ästhetischen Avantgarde-Bewegungen der Moderne seit der Romantik auf der künstlerischen Freiheit insistiert haben, was automatisch immer eine Ablehnung aller Arten von Regeln und Restriktionen zu implizieren schien, hat Oulipo aus der Reflexion über Sprache [die Erkenntnis gewonnen,] daß Regeln und Konventionen in der Kunst grundsätzlich unhintergehbare Voraussetzungen sind, da alle menschliche Kommunikation notwendig auf Konventionen und Regeln beruht [...].¹³³

Dichterische Freiheit kann nicht Abwesenheit aller Regelhaftigkeit bedeuten, da sonst der literarischen Arbeit die Grundlage entzogen wäre. Vielmehr besteht „(d)ie Freiheit des Dichters [...] in der freiwilligen und bewußten Observanz frei gewählter oder selbst erfundener Regeln“.¹³⁴ Die antiromantische Position zum Verhältnis von Kunst und Freiheit wird greifbar an den extrem einschränkenden, beinahe „akrobatischen“ Strukturen, denen sich die Gruppe charakteristischerweise zuwendet, und die oft mathematisch-formalistische Züge tragen.¹³⁵

Alte und neue Techniken

So greifen die Oulipiens auf bereits elaborierte, teilweise antike Techniken zurück, beispielsweise auf Pangramm¹³⁶, Heterogramm¹³⁷, Panheterogramm¹³⁸, Lipogramm¹³⁹, Anagramm¹⁴⁰,

¹³³ Franz Penzenstadler: Die Poetik der Gruppe Oulipo und deren literarische Praxis in Georges Perecs *La Disparition*. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 1994, S. 162-82. Hier: S. 171. Ergänzung von mir, R.G.

¹³⁴ Ebd., S. 173.

¹³⁵ Lapprand faßt die in den Manifesten erläuterte Intention der Oulipisten so zusammen: „s'aider des mathématiques, et en particulier de l'arithmétique et de l'algèbre, pour renouveler les possibilités d'écriture. Il s'agit de combiner des structures mathématiques à des structures langagières, et ce de manière systématique.“ Lapprand, S. 17. Die mathematische Systematisierung wird jedoch nicht vollends betrieben; potentielle Methoden werden auf ihren heuristischen Wert hin kritisch überprüft, nur diejenigen, die sich für den ästhetischen Produktionsprozeß als fruchtbar erweisen, werden weiterentwickelt.

¹³⁶ Alle Buchstaben werden in einem Text verwendet, was für jeden langen Text gilt – die Schwierigkeit liegt darin, einen möglichst kurzen Text zu verfassen. „The quick brown fox jumps over the lazy dog“ besteht aus 32 Buchstaben, „Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume“ mit nur 29 Buchstaben.

¹³⁷ Kein Buchstabe wird in dem Wort/Satz zweimal verwendet.

¹³⁸ Verbindung aus beiden; bis jetzt nicht gefunden; das Alphabet ist dieser Sonderfall.

¹³⁹ Text ohne einen oder mehrere (anfangs zu bestimmende) Buchstaben.

¹⁴⁰ Umstellung einer Wortfolge zu einem neuen sinnvollen Wort oder Satz, ohne einen Buchstaben wegzulassen oder hinzuzufügen (Lampe - Palme).

Paragramm¹⁴¹ und Palindrom¹⁴². Dieser (selbst-)bewußte Rückgriff auf klassische Methoden entbehrt nicht der Aktualität in der Landschaft der literarischen Moderne, da die Techniken, auch wenn sie selbst sich nicht gewandelt haben, durch die Wandlung des (gesellschaftlichen wie literarischen) Umfelds ihres Entstehens selbst verändert erscheinen.¹⁴³ Die (innerhalb der Literaturwerkstatt umstrittene¹⁴⁴) Nähe der durch solche Methoden generierten Texte zu experimenteller Literatur, die nur als Sonderform am Rand des Literaturkanons zu finden sind, zeigt vielmehr, daß die allgemeinsten Bedingungen des literarischen Produktionsprozesses annähernd konstant bleiben. Formal ist Literatur in ihrer schriftsprachlichen Ausprägung immer Buchstabenkombination; durch moderne Rechenmaschinen – Computer – generierte Literatur ist ebenso an sie gebunden wie die antiken Dichtungen es waren.

Oulipo arbeitet nicht nur mit tradierten Techniken, sondern elaboriert selbst neue, auf *contrainte* ausgerichtete Methoden, Techniken und Verfahrensweisen literarischer Produktion, die der Textgenese zugrunde gelegt werden; populär ist die „Methode S + n“ oder „S + 7“ geworden.¹⁴⁵ Ihr Wirkmechanismus ist einfach, das benötigte Material besteht aus einem (literarischen) Text und einem Wörterbuch¹⁴⁶: Die Substantive eines bereits vorhandenen Textes werden ausgetauscht mit denen, die eine beliebige (nicht allzu hohe) Stelle weiter als Lexikoneinträge stehen. Die Methode läßt sich auf jeden Text anwenden, die humoristischen Qualitäten werden jedoch vor allem dann freigesetzt, wenn der zugrunde gelegte Text trotz Verfremdung wiedererkannt werden kann, z.B. „Es schlug meine

¹⁴¹ Es wird ein Buchstabe getauscht: Tiberius - Biberius, wodurch ein anderer (oft spaßhafter) Sinn entsteht.

¹⁴² Vorwärts wie rückwärts zu lesendes Wort, Gedicht (Krebsgedicht), Text: Otto, Regal; die Semantik kann dieselbe bleiben oder sich ändern. Paradiesisches Sprechen könnte in Palindromen begonnen haben: „Madam, I'm Adam“ (!).

¹⁴³ Dennoch kann man sich manchmal dem Eindruck konservativen Kokettierens gegen moderne Formen des künstlerischen Schaffens nicht erwehren.

¹⁴⁴ Während Queneau darauf beharrt, daß die Gruppe einen spielerischen, keinen experimentellen Zugang zur Poesie findet, ist Le Lionnais der Auffassung, daß Oulipo durchaus experimenteller Literaturgenese verpflichtet ist.

¹⁴⁵ Zur Methode „S + 7“ vgl. auch: La Bibliothèque Oulipienne IV. Paris 1997. Hier: S. 29ff.

Hexe, geschwind zu Pfluge!“ oder „Im Anflug war das Wrack“. Dabei wird keine reine Nonsens-Poesie wie etwa bei vielen dadaistischen Werken produziert¹⁴⁷, sondern ein wenn auch nicht wörtlich, so doch immer noch verstehbarer Text, der sein Original ironisch zitiert. Medientheoretisch und -kritisch betrachtet führt die Methode „S + n“

zu einer grundlegenden Reflexion über die Funktionsweise von Sprache, über spezifische literarische Verfahren und allgemein über den Umgang mit literarischen Texten bzw. über das Wesen der literarischen Kommunikation. Damit steht Oulipo in einer breiten Tradition der modernen Literatur und Kunst, die die Reflexion über ihr eigenes und bis dahin eher intuitiv verwendetes Ausdrucksmedium in den Mittelpunkt stellt.¹⁴⁸

Allerdings läßt sich die Qualität der Arbeitsanweisung „S + 7!“ nicht auf diese theoretische medienkritische Position reduzieren; „S + 7“ ist in erster Linie ein heuristisches Mittel, um potentielle (und potentiell humorvolle) Literatur zu produzieren.

Eine weitere Methode, die „boule de neige“, erinnert angewandt in ihrer Erscheinungsform an die kalligraphischen Versuche der konkreten Poesie, aber auch an die ersten kalligrammatischen Gedichte der europäischen Literatur überhaupt, namentlich das „Flügelgedicht“ des Simias von Rhodos¹⁴⁹: Hier werden Texte geschrieben, deren erste Zeile aus einem, die zweite aus zwei Buchstaben besteht usw., bis in der Mitte des Textes ein Höhepunkt erreicht ist und die Anzahl der Buchstaben pro Zeile wieder im selben Verhältnis abnimmt. Damit wird die Tradition der Klimata aufgegriffen und modifiziert: Das Klimatum ist dabei jedoch noch formstrenger als die Technik der Oulipiens, da es ein Wort oder Begriff sein muß, der von Zeile zu Zeile um einen Buchstaben ergänzt bzw. vermindert wird.

¹⁴⁶ Auch das Wörterbuch kann als literarischer Text gelesen werden, vgl. die Abschnitte über Enzyklopädie in der Einleitung sowie die „Listengedichte“ Oskar Pastiors, s.u.

¹⁴⁷ Ich schließe mich hier dem Urteil von Penzenstadler, Die Poetik der..., a.a.O., S. 168 an.

¹⁴⁸ Penzenstadler, Die Poetik der..., a.a.O., S. 169.

¹⁴⁹ Vgl. die Ausführungen zu der Tradition der Kalligramme im Apollinaire-Kapitel.

Klassisches Klimatum¹⁵⁰:

Boule de neige¹⁵¹:

Abracadabra
Abracadabr
Abracadab
Abracada
Abracad
Abraca
Abrac
Abra
Ab
A

O
To
See
Mans
Stern
Poetic
Thought
Publicly
Espousing
recklessly
imaginative
mathematical
inventiveness
openmindedness
unconditionally
superfecundating
nonantagonistical
hypersophisticated
interdenominational
interpenetrabilities.
HarryBurchellMathews
JacquesDenisRoubaud
AlbertMarieSchmidt
PaulLucienFournel
JacquesDuchateau
LucEtiennePerin
MarcelMBenabou
MicheleMetal
ItaloCalvino
JeanLescure
NoelArnaud
Pbraffort
Ablavier
Jqueval
Cberge
Perec
Bens
FLL
RQ
.

Bei der Methode „S + 7“ ist das Alphabet die formgebende Struktur; beim Schneeball wird die Zeilenfolge noch unmittelbarer lettristisch von der Anzahl der Buchstaben bestimmt. Beidemale ist das Schaffen genuin lettristischer Werke nicht das oberste Ziel der literarischen Produktion, doch sind die lettristischen Konnotationen, die Folgen eines sprachanalytisch-syntaktischen Denkens sind, unverkennbar.

Die durch „contrainte“ erzielte „Verknappung des ‚Signifikantenvorrats‘“¹⁵² (denn auf sie zielen die Regeln ab) ist eine Möglichkeit, die Literatur als Ganzes zu erweitern, auch wenn dies zunächst paradox erscheint: Reduktion kann eine manieristische Fülle generieren. Freiwillig beschränkt der Dichter das Sprachmaterial, das ihm in der natürlichen Sprache zur Verfügung steht; der zweite und dritte Schritt jedes poetischen (und allgemein: ästhetischen) Produzierens: die Auswahl aus diesem (beschränkten)

¹⁵⁰ Lieder, Dichtung als Spiel, a.a.O., Bd. 2, S. 277. Vgl. auch die Formel „Amore, more, ore re“ (s.o., Einleitung).

¹⁵¹ Der folgende Schneeball von Harry Mathews ist abgebildet in: Oulipo: Atlas de littérature potentielle, a.a.O., S. 11. Weitere Verschärfungen des Formzwangs beim Schneeball zum Anagrammschneeball oder Palindromschneeball; abgebildet in Anstiftung, S. 122f.

¹⁵² Anstiftung, S. 9.

Fundus und die Anordnung der Elemente untereinander, bleibt unberührt. Das gilt auch von den klassischen Formen, die Oulipo aufgreift.

Das Lipogramm

Das Lipogramm ist, obwohl es einen oder mehrere Buchstaben für die Produktion literarischer Texte ausschließt, eine formal-lettristische Textform.¹⁵³ Oulipo hat ihm vielleicht auch wegen seiner Affinität zum Namen der Gruppe – *Oulipo* – besondere Aufmerksamkeit geschenkt; Lipogramme sind dadurch bestimmt, daß im Text ein oder mehrere Buchstaben nicht verwendet werden dürfen.¹⁵⁴ Sie sind somit die Umkehrung der literarischen Formen, die wie der „Monovokalismus“ einen einzelnen Buchstaben in den Mittelpunkt rücken (s.u.). Die lipogrammatische Tradition reicht bis in vorchristliche Jahrhunderte zurück und ist nicht nur in der abendländischen, sondern auch in der arabischen und indischen Literatur heimisch:

Pindar (5./6. Jh. v. Chr.) soll eine Ode ohne Sigma gedichtet haben, angeblich um zu beweisen, daß es durchaus möglich sei, das die Sänger störende stimmlose s zu vermeiden. Auch aus der arabischen und indischen Literatur sind Lipogramme bekannt. Der indische Dichter Dandin (7./8.Jh.) läßt in seinem Werk ‚die Erlebnisse der zehn Prinzen‘ (Dasakumaracarita) einen Prinzen seine Abenteuer ohne den Gebrauch von Labiallauten erzählen, da seine Geliebte ihm in einer Liebesnacht die Lippen wundgeküßt hat.¹⁵⁵

Wörter, in denen der betreffende auszuschließende Buchstabe vorkommt, werden nicht zugelassen; die dadurch eingeleitete Suche

¹⁵³ Trotz seiner negativen Bestimmung als „Buchstabenauslassung“ ist das Lipogramm lettristisch. Die Aufmerksamkeit wird bei der Produktion und später auch bei der Rezeption von Lipogrammen auf die Buchstaben gelenkt: sie kann entweder durch die Anwesenheit bestimmter Lettern oder durch die Abwesenheit der anderen Buchstaben evoziert werden. Wenn sehr viele (mehr als die Hälfte) der Buchstaben fehlen, wird das Gedicht nicht nur phonetisch, sondern auch merklich graphemisch von den Lettern bestimmt, aus denen sich das Gedicht zusammensetzt: ohne ein Wort gelesen zu haben, fällt seine „Irregularität“ auf. Durch die Häufung von markanten Buchstaben oder Buchstabenkombinationen wird das Augenmerk auf sie gelenkt. Auch das Verbergen eines Buchstabens ist eine Spielart des Lettrismus; vgl. die Ausführungen zu seiner ludistischen Dimension in der Einleitung.

¹⁵⁴ Zum Lipogramm allgemein vgl. das Manierismus-Kapitel in Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen 1993¹¹.

¹⁵⁵ Anstiftung, S. 82. Vgl. auch Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O., Bd. 2, S. 90f.

nach Synonymen oder anderen Alternativen bewirkt das Entstehen „barocker“ oder „manieristischer“ Zeilen, womit die Periode benannt ist, in der die lipogrammatistische Dichtung ihren Höhepunkt erlebte:

Am Beginn des 17. Jahrhunderts treten fast gleichzeitig in allen Ländern [Europas, R.G.] lateinische oder volkssprachliche Lipogramme auf [...] Offensichtlich kam die Gattung dem barocken virtuosen Spielbedürfnis entgegen.¹⁵⁶

So beschreibt Barthold Hinrich Brockes (1680-1747) 1735, also am Ende des Barock „Die auf ein starkes Ungewitter erfolgte Stille“ ohne den „männlich und etwas hart lautenden“¹⁵⁷ Buchstaben R, den er vor Abzug des Unwetters ausgiebig verwendet:

Von allen Winden ward der Erdkreis überfallen;
Ein Wirbel füllete die Luft mit Sand und Staub;
Es schien der Wald ein Meer, drin grüne Wellen wallen;
Die Zweige heulten recht; es brausete das Laub;
Es ward schnell hin und her geschüttelt, hier geschwenckt,
Dort in einander wild vermischet und verschränckt.
[...]
Allein, im Augenblick, nahm eine sanfte Stille
Die fast betäubte Welt gemach von neuem ein:
Die Wolcken theilten sich; so Duft, als Nebel, schwand;
Das holde Sonnenlicht, des weissen Tages Quelle,
Goß eine See von Glantz auf das benetzte Land,
Und macht', im Augenblick, so Welt als Himmel helle. [...]¹⁵⁸

Durch das Lipogramm und allen anderen formstrengen Methoden werden zunächst alle „sprachlich-stilistischen Automatismen des spontanen Sprechens und Schreibens blockiert“¹⁵⁹ – Robert Gernhardts lipogrammatistisches Gedicht „Der Tag, an dem das verschwand“ ist daher eine Persiflage auf lipogrammatistische Texte, die den treffenden Buchstaben am Ende eines fertigen Gedichts einfach ausstreicht und so den Formzwang umgeht.

Am Tag, an dem das verschwand,
da war die uft vo Kagen.
Den Dichtern, ach, verschug es gatt
ihr Singen und ihr Sagen.

¹⁵⁶ Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O., Bd. 2, S. 92. Liede nennt viele weitere Autoren und deren lipogrammatistische Werke; u.a. schrieb G.P. Harsdörffer (1606-1658) Gedichte ohne die Buchstaben l und m, Chr. Weise (1642-1708) eine Liebeserklärung ohne r.

¹⁵⁷ So Brockes selbst in: Irdisches Vergnügen in Gott. Zitiert nach Poetisches Abracadabra, S. 178.

¹⁵⁸ Barthold Heinrich Brockes: Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1738. Stuttgart 1965. S. 270-276. Hier: S. 271 (bis zur ersten Auslassung) und S. 274.

¹⁵⁹ Penzenstadler, Die Poetik der..., a.a.O., S. 175.

Nun gut. Sie haben sich gefaßt.
Man sieht sie wieder schreiben.
Jedoch:
Soang das nicht wiederkehrt,
muß aes Fickwerk beiben.¹⁶⁰

Es ist evident, daß die Erfüllung des Formzwangs bei Lipogrammen erschwert wird, je häufiger der betreffende Buchstabe in den Lexemen einer Sprache vorkommt. Ein Gedicht ohne E ist weitaus schwieriger zu schreiben als eines ohne Z, und die Schwierigkeiten erhöhen sich, sobald mehrere Buchstaben ausgeschlossen werden und je länger der Text wird.¹⁶¹ Sind etwa vier von fünf Vokalen untersagt, ist man bereits bei der sehr strengen Form des Monovolakismus angelangt.¹⁶²

Der Oulipien Georges Perec (1936-1982) hat seinen Roman „La Disparition“¹⁶³ ohne den Buchstaben E geschrieben:

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assis dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.
Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou.
Son pouls battait trop fort. Il avait chaud. Il ouvrit son vasistas, scruta la nuit. Il faisait doux. Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait.¹⁶⁴

Der Text ist von diesem strengen Formzwang gezeichnet – wie im Deutschen ist auch im Französischen das E der am häufigsten vorkommende Buchstabe; nicht nur das Vokabular, sondern auch die Erzählstruktur wird von der formalen Einschränkung beeinflusst: vorwiegend im *Passé simple* ist der Text geschrieben, da das *Passé composé* kaum ohne E auskommen könnte, und die kurze

¹⁶⁰ Robert Gernhardt: Reim und Zeit. Gedichte. Reinbek 1990. 1999². Hier: S. 39.

¹⁶¹ Viele kürzere Texte weisen lipogrammatische Strukturen auf; Goethes „freudvoll und leidvoll“, bestehend aus nur dreiundzwanzig Wörtern, kommt ohne die Buchstaben Q, X und Y aus – das Gedicht *ist* ein Lipogramm, wenn auch nicht intendiert als solches verfaßt.

¹⁶² Die positive Bezeichnung „ein Vokal ist erlaubt“ ist in diesem Fall synonym mit der lipogrammatischen Wendung „vier Vokale sind verboten“.

¹⁶³ Georges Perec: La Disparition. Paris 1969. Die deutsche Übersetzung von Eugen Helmlé ist 1982 in Frankfurt unter dem Titel „Anton Voyls Fortgang“ erschienen und hält die lipogrammatische Struktur bei.

¹⁶⁴ So beginnt das erste Kapitel des Romans. Georges Perec, La Disparition, a.a.O., S. 17.

abgedruckte Eingangspassage zeigt, daß die Aufzählungen ohne das verbindende *et* auskommen müssen, was oft kurze, aneinandergereihte Hauptsätze provoziert. Auch inhaltlich thematisiert der Text das Fehlen eines – ohne den Buchstaben E Unaussprechlichen. Der Romanheld mit dem sprechenden Namen *Voyl* (phonetisch nahe verwandt mit „Voyelle“ – sein Antagonist heißt *Conson*) verschwindet im fünften der sechsundzwanzig Kapitel – hier wird die Alphabetform nachgeahmt, das aus sechsundzwanzig Buchstaben besteht, deren fünfter das (verschwindende) E ist.

Auch Merkmale des Phonems [e] und Merkmale des Graphems <e> oder <E> fungieren als Generator. Das Phonem [e], im Französischen auch durch andere Graphien realisierbar und das Graphem /e/, im Französischen teils gesprochen, teils stumm, spiegeln an sich schon die Präsenz-Absenz-Struktur, und die piktoralen Eigenschaften des Graphems erzeugen z.B. nach dem Ähnlichkeitsprinzip bestimmte Zeichen und Zahlen („3“ und „6“ etwa als symmetrische Spiegelungen des „E“ bzw. „e“).¹⁶⁵

Das E um 180 Grad gedreht (∃) bekommt fundamentale ontologische Bedeutung, denn es ist das mathematische Zeichen für „Existenz“; die Strategien der Evokation eines Buchstabens durch Ähnlichkeiten verfolgt Perec auch in „*W ou le souvenir d'enfance*“¹⁶⁶.

Eine lipogrammatistische „Übersetzung“ des berühmten Pangramms „*Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume*“, die sich in „*La disparition*“ findet, lautet: „*Portons dix bons whiskys à avocat goujat qui fumait au zoo*“¹⁶⁷. Frappierender als im restlichen Text kommt hier, wo alle Buchstaben des Alphabets auf engstem Raum zusammen auftreten, die „disparition“ des E zum Ausdruck, seine Abwesenheit und mögliche Rückkehr wird dieser Formel magisch beschworen. Ganz ähnlich verhält es sich bei den lipogrammatistischen Lesarten bekannter Texte in der Buchmitte, aus denen Rimbauds „*Vocalisations*“ – die vormaligen „*Voyelles*“ (s.o.) – hervorsticht: Lautete die Eingangszeile dort „*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles*“, beginnt Perec seine Übertragung mit „*A noir (un*

¹⁶⁵ Penzenstadler, *Die Poetik der...*, a.a.O., S. 177f.

¹⁶⁶ Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris 1975. Das W erinnert Perec nicht nur an andere Buchstaben wie M oder E, sondern verwandelt sich auch in Hakenkreuz und SS-Zeichen. Vgl. hierzu auch Warren F. Motte: *Oulipo. A primer of Potential Literature*. Lincoln 1986. Motte spricht vom W als „*une lettre double*“, „*lettre en exil*“.

blanc), I roux, U safran, O azur“¹⁶⁸ – und thematisiert, indem er die Vokale beschwört und das „E blanc“ durch „un blanc“ ersetzt, auf geradezu bestechende Weise erneut die Abwesenheit des verschwundenen E, oder genauer: die bedrohliche Anwesenheit seiner Abwesenheit.

Monovokalismus und „Monogramm“

Lettristische Texte, die dem „verbergenden“ lipogramatischen Text durch das bewußte Hervorheben eines Buchstabens opponieren, sind Tautogramme oder „Monogramme“, also durch literarische Produktionstechniken entstandene Poesie, die einen Buchstaben möglichst häufig wiederholen oder nur einen einzigen zulassen. Auch der Monovokalismus reiht sich hier ein, stellt er doch einen einzigen Vokal heraus und vernachlässigt die anderen.

Der längste monovokale Text ist Georges Perecs „Les revenentes“¹⁶⁹ von 1972, der über mehr als hundert Seiten einzig mit dem Vokal E auskommt. Der Roman ist damit rein formal das Komplementär zur „Disparition“: Kein einziges Wort wird in der „disparition“ *und* den „revenentes“ verwendet; doch zeigt bereits der Titel an, daß auch inhaltlich die „Wiederkehr“ das Gegenstück zum „Fortgang“ darstellt. Damit das superlative Projekt gelingen kann, werden vorab Regeln aufgestellt, die den Formzwang zumindest etwas abschwächen:

„Qu“ s’écrit „Q“: qe, qenelle, qerelle, qelqe desqelles, etc. (Décision de l’OuLipO [sic!], séance du 7 mars 1972.)
De rares (puis de moins rares) emplois du „Y“ seront tolérés (New Jersey, Yes, Cheyenne, etc.)
Divers types de distorsions (la liste en serait fastidieuse à dresser) seront plus ou moins progressivement admis au cours du texte.¹⁷⁰

Die formale Struktur des Textes prägt den Inhalt und wirkt sich in einer Restaurantszene auch auf die Speisekarte aus. Das Menü schlägt nach den „Entrees“, „Relevés“, „Entremets“ folgende Desserts vor:

¹⁶⁷ Perec, La Disparition, S. 55. Der Satz besteht bemerkenswerterweise aus nur 49 Buchstaben, ist also nur wenig länger als andere bekannte Pangramme.

¹⁶⁸ Perec, La Disparition, a.a.O., S. 125. Eine weitere Bearbeitung des Gedichts ist abgedruckt in: La Bibliothèque Oulipienne IV, a.a.O., S. 63.

¹⁶⁹ Georges Perec: Les Revenentes. Paris 1972.

¹⁷⁰ Ebd., S. 7.

Sherbet de Frèzes
Pêche Belle-Hélène
Gelée de Nèfles
Mereengges en Nège
Crème Renversée
Crêpes Flembées
Les Tendresses de Mémé Berthe¹⁷¹

Diese durchaus erklärungsbedürftige Auswahl wirft Fragen auf:

Q'est-ce que c'est ces Tendresses de Mémé Berthe? demande Thérèse.
Crêpes dentelles, Qetsch et Crème de Menthe.
C'est très Thélème, j'en prends!¹⁷²

„Les Revenentes“ ist – ähnlich wie „La Disparition“ – von Anglizismen durchdrungen, die Suche nach Synonymen für die Worte, die nicht ohne die Buchstaben a, i, o und u auskommen, treibt Perec über die Grenzen der französischen Sprache hinaus, und der monovokale Roman wird von der amerikanisch-englischen Schlußfomel „The End“ abgeschlossen.

Ein gänzlich abweichendes Beispiel lettristischer Literatur hat der Oulipien François Le Lionnais mit einem seiner „trois tentatives à la limite“ mit einem einzigen Buchstaben geschrieben, obwohl Monogramme und Monovokalismen poetologisch im gleichen Kontext stehen, indem sie die Aufmerksamkeit auf einen einzelnen Buchstaben lenken:

T.

Diese „Réduction d'un poème à une seule lettre“¹⁷³ ist ein literarischer Extremfall, und François Le Lionnais weiß um die Erklärungsbedürftigkeit seines „monogrammatischen“¹⁷⁴ – einbuchstabigen – „Textes“; er kommentiert ihn selbst:

J'ai bien peur que la réduction d'un poème à une seule lettre ne se trouve de l'autre côté de la limite permise. Mais on peut bien s'amuser, non? De tout manière, l'auteur n'a pas voulu renouveler cette performance. Il abandonne

¹⁷¹ Ebd., S. 49.

¹⁷² Ebd., S. 49.

¹⁷³ La Bibliothèque Oulipienne III. Paris 1990. Hier: S. 362.

¹⁷⁴ Auch wenn das Wort „Monogramm“ bereits semantisch besetzt ist, kann man hier von einem „monogrammatischen“ Gedicht sprechen. i-Gedicht und T-Gedicht sind zudem lipogrammatische Gedichte, sie lassen 25 Buchstaben aus.

à 25 de ses confrères le soin de constituer l'ensemble complet des 26 poèmes basés – à partir de l'alphabet latin – sur ce principe.¹⁷⁵

Das von Le Lionnais geäußerte Bedenken scheint berechtigt: Kann ein Gedicht, das auf einen Buchstaben reduziert wurde, noch als Gedicht gelten? Seine „tentative à la limite“ hat weder einen Inhalt, noch einen Anfang oder ein Ende, es kann kein Versmaß, keinen Rhythmus, keinen Spannungsbogen aufweisen.

Bei Schwitters war die Provokation des i-Gedicht deutlich zu spüren, sie stand im Vordergrund seines literarischen Ready-mades. Le Lionnais dagegen möchte mit der Grenzüberschreitung – oder Annäherung an die Grenzen des Literarischen – keine rein provokative Pose einnehmen, vielmehr ist das Gedicht ein Versuch ganz im Sinne des Oulipo-Programms, das eine Expansion der Grenzen literarischer Produktion intendiert. Allerdings muß man feststellen, daß diese Grenzen mit dem T.-Gedicht nicht wirklich ausgeweitet werden, denn das haben Schwitters und andere Avantgardisten bereits geleistet. Trotz der Unterschiedlichkeit der Werke¹⁷⁶ weist das T.-Gedicht eine Referenz zum i-Gedicht auf, einen intertextuellen, „interletteralen“ Verweis zwischen zwei lettristischen Werken.

Das von Lionnais eröffnete neue Feld potentieller Literatur ist in der literarischen Praxis sehr begrenzt. Er spricht ausdrücklich von den sechszwanzig Buchstaben des Alphabets als „poèmes basés“ und könnte so die fünfzweizeh weiteren grundlegenden „Basisgedichte“ analog zu dieser „Performance“¹⁷⁷ erstellen. Hier ist

¹⁷⁵ La Bibliothèque Oulipienne III, a.a.O., S. 362.

¹⁷⁶ Über die Unterschiedlichkeit kann auch die vordergründige Ähnlichkeit von i- und T.-Gedicht nicht hinwegtäuschen: zwar ist bei der „mikroskopischen“ Literatur (Jean Paul) – der Reduktion des Gedichts auf einen Buchstaben – zunächst kaum eine Differenz zu erwarten; doch eine genauere textinterne (und das heißt hier: *buchstabeninterne*) Analyse und die historisch-gesellschaftliche Kontextualisierung lassen die deutlich divergierenden Intentionen literarisch experimenteller Kunstproduktion deutlich hervortreten. Die fundamentale Differenz liegt in der Werkgenese. Während das T.-Gedicht geschrieben wurde, hat der Montagekünstler Schwitters ein literarisches Ready-made gesetzt.

¹⁷⁷ Er setzt das Wort „Performance“ mit dem Wort „Gedicht“ synonym, womit der auf die Sonderstellung dieses einen Gedichtes als stellvertretend für die fünfzweizeh anderen hinweist. Performativ und beispielhaft wird gezeigt, wie potentielle Literatur generiert werden kann und welche Techniken dazu dienen können. Vgl. auch die Rede Heißenbüttels von den „*Demonstrationen* des i-Gedichts“, a.a.O. (Hervorhebung von mir, R.G.).

es nicht so sehr die Literatur, sondern der Literaturbegriff, der eine Extension erfährt, mithin unsere Vorstellung dessen, was als Literatur gelten kann. Klar ist, daß eine auf Sinnvermittlung fixierte Fassung des Begriffes konterkariert wird; doch selbst die Vorstellung von Literatur als formale Kombination von schriftsprachlichen Elementen wird unterminiert. Als Generator potentieller Literatur eignet sich die zugrundeliegende Technik daher nur sehr bedingt, denn das Potential der Kombinatorik bleibt ihr verwehrt, und nach fünfundzwanzig weiteren Gedichten hat sich die Methode bereits erschöpft; das kürzestmögliche Gedicht befriedigt jedoch die „sportliche“ Motivation der Gruppe, in der Literatur Rekord auf Rekord zu setzen:

(L)es oulipiens aiment travailler ‚à la limite‘. Ils ont le goût du record, la passion du ‚sans filet‘. Ils ont à leur actif toute une collection d’oeuvres au sommet dans leurs respectives spécialités: – le plus long palindrome; – le plus long lipogramme; – le plus court poème; [...] ¹⁷⁸

Eine Interpretation des T.-Gedichts im klassischen Sinn hat der Oulipien Harry Mathews gegeben.¹⁷⁹ In ihr nähert er sich über die (Inter)Punktion des Gedichtes an und zitiert Lionnais, der schrieb:

... C’est la ponctuation qui est chargée de faire vivre le poème, voire même de susciter quelque surprise. Je n’irai pas jusqu’à prétendre que la ponctuation fait tout l’intérêt de ce texte; mais elle y joue un rôle capital [...].¹⁸⁰

Und so sieht der Kommentator den Schlüssel zum Geheimnis des kryptischen T.-Gedichts im Punkt, das den „befreiten Buchstaben“ zur Abkürzung werden läßt:

Voilà qui nous livre un premier secret: la seule lettre du poème dont nous parlons ici n’est pas une lettre toute seule, mais une lettre suivie d’un point. La ponctuation transforme ce qui autrement serait une entité, suffisante même si mystérieuse, en une abréviation.¹⁸¹

Um das lettristische Geheimnis endgültig zu lüften oder zu zerstören, muß nun nur noch das Wort, der Begriff gefunden werden, der durch „T.“ abgekürzt wird. Wenn das T eine Abkürzung ist, dann kann es Abkürzung für alle mit T beginnenden Wörter sein; um die

¹⁷⁸ Lapprand, S. 87.

¹⁷⁹ Harry Mathews in: La Bibliothèque Oulipienne III, a.a.O., S. 361-63.

¹⁸⁰ Ebd., S. 362.

Möglichkeiten einzugrenzen, wird nicht der „Text“ weiter analysiert¹⁸², sondern die Umstände, in denen er entstanden ist; aus ihnen wird der „naheliegende Sinn“ der Abkürzung begründet. Das lettristische Gedicht wird vom Mathews wortsemantisch domestiziert, indem das T als der erste Buchstabe der Formel „T.S.V.P.“, d.h. „Tourner s.v.p.“ erkannt wird; – das ebenfalls von Le Lionnais erfundene *pereto mobile* der Literatur beruht auf einem Blatt Papier, auf dessen beiden Seiten eben diese Aufforderung, das Blatt zu wenden, steht. So ist das T.-Gedicht nicht nur ein intertextueller Verweis auch auf den Text „T.S.V.P“, sondern hier zitiert eine *Technik* der Textgenese (die „monogrammatistische“) eine andere, vom selben Autor entwickelte Methode.

Eine Interpretation der Interpretation ließe sich auf die Formel negativer Semantik und hartnäckiges Ankämpfen gegen sie seitens interpretierender Semantisierungsprozesse bringen. Die Interpretation versucht, einen ganzen Satz in dem einen Buchstaben zu lesen und damit den „Sinn“ zu rekonstruieren. Als Abkürzung verstanden, fügt sich der Buchstabe in die wortsemantischen Sprachgewohnheiten ein und verliert die irritierende Kraft des autoreferentiellen oder autotelischen Zeichens, und er genügt zudem dem semantischen Bedürfnis des Menschen, indem ein „Sinn der Aussage“ konstatiert werden kann. Muß der „befreite Buchstabe“ (intendiert oder nicht) grundsätzlich an diesem anthropologischen Reflex scheitern, den der semantische Trieb des Menschen auslöst? Die Aussage: „Ein T ist ein T bedeutet T verweist auf T“ wäre eine Begründung, wenn auch eine tautologische und letztlich redundante; sie ist nur vordergründig ausreichend – kein Rezipient wird sich mit ihr zufrieden geben. In sofern bleibt die lettristische Exposition eines einzelnen Buchstabens stets eine paradoxe Strategie künstlerischer Arbeit. Sie schließt die Negation ihrer Rezeption ein, da die Möglichkeiten lettristischer Rezeption nicht elaboriert sind; die lettristische Produktionsstrategie hat kein rezeptionsstrategisch

¹⁸¹ Ebd., S. 362.

¹⁸² Sicherlich aus Mangel an Text-Substanz, und doch wäre eine Analyse der typographischen Semantik möglich.

elaboriertes Pendant. Lettristische Literaturgenese subvertiert das Vorurteil des Sinngehalts eines Werkes, indem der „Sinn“ geleugnet und doch gesetzt wird; die lettristischen Werke sperren sich hermetisch gegen alle exegetischen Bemühungen und fordern doch geradezu provokativ zur Interpretation auf. Eine genuin lettristische Rezeption, die sich nicht auf die autotelischen Qualitäten der Buchstaben beruft wie die mystische und ludistische, wäre das Starren, wäre der semantische Stillstand.¹⁸³

Apropos: Abkürzungen

Der Punkt ist der eigentliche Feind des befreiten Buchstaben. Er degradiert den autotelischen, selbstbezüglichen Buchstaben zur Abkürzung, zum verstümmelten Wort. Zumindest wenn man der Interpretation des T.-Gedichts von Mathews folgt – eine Vielzahl von anderen Deutungen ist denkbar, auch der Punkt selbst muß nicht als Abkürzungspunkt hinter dem T interpretiert werden¹⁸⁴ – und im vom Punkt gefolgten T eine Abkürzung sieht, wird der Buchstabe vom sich selbst genügenden, autoreferentiellen Zeichen zum abgekürzten Signifikanten, der in der Verweisstruktur eingebettet auf ein Anderes verweist.¹⁸⁵ Der Buchstabe als Abbrivatur opponiert nicht gegen die Wortsemantik, sondern reiht sich nahtlos in sie ein; die Abkürzung ist nie sich selbst genügend, verweist immer auf ein anderes, trägt immer „das Stigma des Zeichenhaften“, einen Mangel an *autotelos* bleibt bei einer Abkürzung im Gegensatz zum „befreiten Buchstaben“ spürbar.

Und doch kann die Abkürzung, die zumeist als weitere Funktionalisierung der Schriftsprache intendiert ist, zur lettristischen Manifestation geraten. Bei Abkürzungen, die als schriftsprachliches

¹⁸³ Vgl. die in der Einleitung zitierten Ausführungen A. Assmanns zu „langem Blick und wilder Semiose“.

¹⁸⁴ Der Punkt könnte auch der Schlußpunkt sein, und als solcher würde er das Einzelne, Autotelische des Buchstabens hervorheben. Denn dann würde hier kein Satz, nicht einmal ein Wort entstehen können, es bliebe bei diesem einen einzelnen Buchstaben.

¹⁸⁵ Auch hierin unterscheidet sich das Gedicht vom i-Gedicht, dem der Abkürzungs-Charakter fremd ist: jenes wird ohne Punkt beendet, und das Sprüchlein darunter verweist auf nichts anderes als das i und seine Genese.

Phänomen seit der Antike bekannt sind (erinnert sei an das Hoheitszeichen „S.P.Q.R.“ des römischen Senats), werden Buchstaben überdeterminiert, indem sie für einen Begriff stehen; der Buchstabe bedeutet mehr als er selbst. Abkürzungen bestehen zu allermeist aus mindestens zwei Buchstaben oder einer unverwechselbaren Buchstabenfolge,¹⁸⁶ doch gibt es Ausnahmen: Diese stellen sich ein, wenn der semantische Zusammenhang, in dem sie stehen und verstanden werden sollen, so deutlich ist, daß ein Buchstabe nur eines bedeuten kann.¹⁸⁷ Und es gibt weitere, teilweise psychologisch intendierte Ausnahmen, in denen Abkürzungen mit nur einem Buchstaben vorkommen: Eine Abkürzung kann Ausdruck des herrschenden Anspruchs sein¹⁸⁸, sie kann in privatsprachlich-kryptographischem Interesse geschrieben werden¹⁸⁹ oder zumindest, um eine Identität zu decken.¹⁹⁰

Am häufigsten jedoch ist die Abkürzung aus dem Geist der Ökonomie und Funktionalität geboren; diese kann bei Übertreibungen umschlagen. Es können einerseits Verselbständigungen einsetzen: UFO, VIP, Laser¹⁹¹ und Radar¹⁹² sind Begriffe geworden. Die Abkürzungen werden, wie im Fall von Laser und Radar, gar nicht mehr als solche erkannt, sie können wie

¹⁸⁶ Eindeutigkeit wird angestrebt; sie würde sich jedoch bei einbuchstabigen Abkürzungen schnell verflüchtigen, da heute mehr als 26 alltägliche Abkürzungen üblich sind. Auch der im Monogramm abgekürzte Name ist zu allermeist aus zwei (oder mehr) Buchstaben zusammengesetzt.

¹⁸⁷ Im Aufzug ist klar, daß das U auf dem untersten Knopf als Platzhalter für das Wort „Untergeschoß“ steht; das U im Stadtbild dagegen weist selbstverständlich auf die U-Bahn hin. Wichtig ist bei solchen Buchstaben auch ihre Form, Farbe, Untergrund usw.: Ein schwarzes Antiqua-U in einem roten Dreieck würde niemand als U-Bahn-Schild erkennen.

¹⁸⁸ Napoleon kürzte seinen Namen mit N ab und duldet damit keinen anderen N neben sich – auch die Napoleons nach ihm können „seinen“ Buchstaben nicht mehr verwenden. Vgl. auch die als Symbol der Macht verwendete Vokalreihe durch Kaiser Friedrich IV von Österreich (Poetisches Abracadabra, S. 192).

¹⁸⁹ Solcher Art sind „verschlüsselte“ Tagebucheinträge, Buchstabenfolgen, die nur dem, der sie geschrieben hat, verständlich sind; die Abkürzung des eigenen Namens in Liebesbriefen dagegen verbindet das (spielerische) Verstecken bereits wieder mit deutlichen Machtansprüchen...

¹⁹⁰ Bekannte literarische Beispiele sind „Die Marquise von O.“ und der erste Satz aus Kafkas „Prozeß“: „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben“; dazu gesellen sich eine Unzahl von Zeitungsberichten über Prozesse, Leserbriefen, anonymen Geständnissen jeder Art... Durch solche Techniken wird auch das kriminalistische Interesse des Lesers geweckt, der den verrätselten Namen hinter dem Buchstaben erfahren möchte.

¹⁹¹ Light amplification by stimulated emission of radiation.

¹⁹² Radio detecting and ranging.

Wörter ausgesprochen und auch sonst wie Begriffe behandelt, z.B. dekliniert werden. Andererseits kann die Abkürzung auch zur lettristischen Verrätselung geraten: „NJSKM“ ist kein Gedicht von Hausmann, Isou oder Jandl (vgl. den oben abgedruckten Buchstabiermonolog), sondern ist dem Immobilienjargon entnommen und steht für Nettojahressollkaltmiete. „NJSKM ca. 12.000 DM“. Perfekionierte Funktionalisierung der Schrift und Kryptographie liegen bisweilen eng beieinander.

Pangramm, Heterogramm, Panheterogramm

Pangramm (das keinen Buchstaben des Alphabets ausläßt) und Heterogramm (das keinen Buchstaben zweimal verwendet) werden explizit durch die einzelnen Buchstaben bestimmt. Die kürzeren Pangramme geraten zu gerade noch verständlichen „Unsinn-Sätzen“ (*The quick brown fox jumps over the lazy dog* und andere, s.o.), die längeren Heterogramme ebenfalls. Je kürzer das Pangramm und je länger das Heterogramm, desto schwieriger sind sie zu verfertigen: Sie nähern sich dem Panheterogramm an, der Form, die die Gesamtheit der Lettern des Alphabets, der allgegenwärtigen panheterogrammatischen Struktur, nur ein einziges mal verwendet. Der Oulipien Jacques Louet hat sich in der Kunst der Panheterogramme versucht und vier von ihnen veröffentlicht:

De Q.G. Mbuji: T.V. Schwarzkopf lynx.
M. Wphly vexa cinq fjords. Zut! (KGB)
J.O. Gaz VW bis: nul ptyx khmer! cqfd.
C, K, V, Y, Zr, W, Gd, Fm... sphinx, quel jabot!¹⁹³

Der Formzwang ist so stark, daß bis heute noch kein wortsemantisch einwandfreies Panheterogramm (ohne Eigennamen und/oder Abkürzungen) gefunden wurde; die Möglichkeit, einen literarisch ansprechenden Text mit dieser Struktur zu schreiben, ist um ein Vielfaches schwieriger. Würde der Zwang etwas gelockert, wäre etwa eine Mehrfachverwendung von Vokalen erlaubt – man würde wohl von „Panheterokonsonantik“ sprechen und hätte ganz im Sinne

¹⁹³ La Bibliothèque Oulipienne III, a.a.O., S. 149-56. Ein Panheterogramm von mir, das die Umlaute berücksichtigt: Y. de Büzqäx: „Ilm-Kopf J. v. war schön, gut.“

Oulipos eine neue Technik zur Literaturgenese gewonnen –, wäre die radikal einschränkende Struktur ansatzweise aufgebrochen; extrem einschränkende Strukturen fördern die poetische Arbeit nicht immer; sie können sie, wie das Beispiel zeigt, auch unterdrücken.¹⁹⁴

Panheterogramme weisen lettristische Qualitäten auf. Hier kommen alle Charaktere gleichberechtigt vor, es kommt auf die Buchstaben mehr an als auf den Sinn des Satzes, womit Medialität und Materialität auf Kosten logophonozentrischer Interessen im Vordergrund stehen. Weiterhin müssen Panheterogramme mit Abkürzungen oder Buchstabenaufzählungen arbeiten, die sich in ihrer Häufung kryptisch gebärden und sich einfacher wortsemantischer Sinnvermittlung verweigern. Hier kann die Abkürzung durchaus lettristische Qualitäten tragen, denn eine Häufung von Abbreviationen bewirkt nicht automatisch eine weitere Rationalisierung und Funktionalisierung der Schriftsprache, sondern kann auch in ihr Gegenteil umschlagen (s.o.).¹⁹⁵

Oulipotisch formstrenger Lettrismus

Viele der eingesetzten Techniken und Methoden Oulipos sind wie aufgezeigt tendenziell lettristischer Literaturgenese verhaftet. Dabei sind es die formalen Aspekte des Lettrismus, die im Vordergrund stehen; inhaltlich wird der Buchstabe als Buchstabe seltener thematisiert, auch wenn einzelne Werke sie als solche im Titel tragen wie Perecs „W ou le souvenir de l'enfance“ (s.o.). Unmittelbar mit der Verwendung dieser Techniken hängt einer der Kritikpunkte zusammen, der von verschiedenen Seiten an Oulipo herangetragen werden; er wirft den Oulipiens eine Vernachlässigung der

¹⁹⁴ Diese Gefahr ist zugleich ist die Schwäche in der von den Oulipiens vertretenen Poetologie – es gibt hier als einziges Regulativ und alleinigen Indikator für übertriebene Formstrenge das poetischen Versagen.

¹⁹⁵ Die Überbetonung der Form ist durchaus kritisch zu beurteilen. Daß die selbst auferlegte Erschwernis als „untrennbarer Teil des Schreibprozesses“ (Anstiftung, S. 9) und damit eine Voraussetzung, eine *conditio sine qua non* literarischer Produktion in den Mittelpunkt gerückt wird, die in den allermeisten Überlegungen zur Entstehung von Texten unreflektiert bleibt, ist positiv zu werten. Ein zu starker Formzwang jedoch unterdrückt zwar nicht das literarische Arbeiten allgemein, doch bei Techniken wie dem Panheterogramm wird deutlich, daß eine totale Beschränkung des Autors auch behindernd und lähmend wirken kann.

historischen Dimension literarischen Produzierens vor. Tatsächlich geht es Oulipo tendenziell um eine „Enthistorisierung der Poetik“, nämlich um eine „Reflexion grundsätzlicher Art über das Funktionieren von Sprache und Literatur“¹⁹⁶. So werden die Vorläufer ironisch „Plagiatores per Antizipation“ genannt¹⁹⁷ – vor allem der analytische Teil der Gruppe hat sich mit ihren „Plagiatores“ auseinandergesetzt.¹⁹⁸ Die historische Dimension literarischer Produktion bleibt für ihr Verstehen daher unumgänglich. Nicht die Technik, wohl aber die Bedeutung der Anagramme, Palindrome usw. hat sich von der Antike bis heute durch die Änderung des historischen Kontextes gewandelt. Das früher magische Buchstabenspiel ist algorithmisch fundiert, wodurch der Zauber zu großen Teilen schwindet; nun ist es eher die ludistische Dimension des Lettrismus sowie die linguistischen und analytischen Denkfiguren, die bei Palindromen, Anagrammen, Lipogrammen usw. zugunsten der mystischen im Vordergrund stehen, bei der Produktion wie bei der Rezeption.¹⁹⁹ Techniken literarischer Produktion, die ähnlich alt sind wie die Literatur selbst, können auch heute noch fruchtbar gemacht werden, wie Oulipo beweist; daß dabei selbstredend andere Texte entstehen als in den letzten Jahrhunderten, ist der *Geschichtsverbundenheit* der Oulipiens geschuldet.²⁰⁰

¹⁹⁶ Penzenstadler, Die Poetik der..., a.a.O., S. 173.

¹⁹⁷ Anstiftung, S. 10. Die ironische Wendung ist zwar „geschichtsvernachlässigend“ (so der Vorwurf), zeigt aber auch, daß die Oulipiens ihre ahistorische Haltung nicht unreflektiert einnehmen.

¹⁹⁸ Lionnais unterscheidet analytisches und synthetisches Arbeiten der Oulipiens, wobei die Analytiker die bereits geschriebene Literatur nach Techniken durchforsten, die Synthetiker dagegen neue Techniken für die Genese potentieller Literatur erfinden (vgl. das Erste Manifest, in Anstiftung S. 20-22.). „Kurz, der Anoulipismus widmet sich der Entdeckung, der Synoulipismus der Erfindung. Zwischen beiden gibt es manch subtilen Übergang“ (ebd., S. 22).

¹⁹⁹ Es wäre vereinfacht und in vielen Fällen unzutreffend, von einer Desakralisierung und Entmythisierung lettristischer Produktion zu sprechen. Die Zahlenmystik, mit der Buchstabenmystik eng verwandt und nicht selten direkt mit ihr verknüpft, lebt auch bei den Oulipiens weiter, wenn ihnen die Sieben neben anderen als „heilige Zahl“ gilt, da sie die Zahl von Raymond, Queneau und auch Lescure, dem Erfinder der Methode „S + 7“ ist. Vgl. hierzu Lapprand, S. 18ff. (Kapitel „numérologie alphabétique“) und 22ff. (abécédaire numérologique). Dennoch kann behauptet werden, daß das Buchstabenspiel vielfach einen rationalen Grund erhalten hat.

²⁰⁰ Ohne Scheu werden „die guten Dienste von Datenverarbeitungsmaschinen“ genutzt (vgl. Erstes Manifest, zit. nach Anstiftung, S. 20); Pastiors Arbeitsprozeß

Ein weiterer Kritikpunkt greift ebenfalls die exponierte Stellung der formalen Aspekte oulipotischen Dichtens an, die, so der Vorwurf, eine Vernachlässigung des Inhalts nach sich zieht: „Den Oulipiens wird [...] ‚Sinnentleerung‘ nachgesagt.“²⁰¹ Doch dieser Vorwurf zielt am Anliegen Oulipos vorbei: „The Oulipian text is quite explicitly offered as a game, as a system of ludic exchange between author and reader.“²⁰² Sinn gibt es nur dort, wo es auch (mit-)denkende Leser gibt. „Thus, to the concept of potential writing corresponds that of potential reading.“²⁰³ Wenn einige der oulipotischen Texte die Wortsemantik unterwandern, indem sie alternative Ordnungsschema zu dem am Sinn ausgerichteten entwickeln und verwenden – und hierzu gehören auch die lettristischen Strukturen –, ist der Schritt in Richtung Desemantisierung²⁰⁴ immer auch eine Aufforderung an den potentiellen (!) Leser, die Resemantisierung des Textes zu leisten. Allerdings ist die Literaturproduktion der Oulipiens in den meisten Fällen bemüht, die Ebenen – die wortsemantische und die alternative (möglicherweise lettristische) – miteinander zu verbinden. Das Reden und Schreiben in sinnvollen Sätzen wird in den wenigsten Werken aufgegeben; selbst wenn die Oulipiens es wollten, sie könnten die anthropologische Größe der Sinnggebung nicht dauerhaft unterminieren:

Eine „Sinnentleerung“ ist logisch nicht möglich, man vermag die grammatikalische Konstruktion eines Satzes semantisch zu unterwandern und [...] zu einer „Spaltung der Signifikanten“ vorzudringen, den Sinn entweder supplementieren, ihn fort- oder ersetzen – aber den Satz als nicht-signifikante Worthülse zurückzulassen, einer gehäuteten Schlange gleich, wäre höchstens ein surrealistisches Traumspiel [...].²⁰⁵

Hier rückt abermals die allgemeinere Diskussion um anthropologische Konstanten ins Blickfeld. Sie geht über rein

gestaltet sich weniger fortschrittlich, er operiert mit Papierschnipseln... (s.u.); auch inhaltlich bewegen sich viele Oulipiens nicht auf geschichtslosem, sondern häufig sogar auf zeitpolitischem Terrain.

²⁰¹ Amelunxen, *OuLiPo*, a.a.O., S. 62.

²⁰² Motte, *Oulipo*, a.a.O., S. 20.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Zu denken wäre an Pastiors „krimgotsche“ Privatsprache und konkret an die „Ballade vom defekten Kabel“ aus deren Zeilen „lustvolle Destruktion“ (Hartung: *Das Rauschen der Sprache im Exil*, a.a.O., S. 662) spricht: „Adafacus / Cowlbl / Ed rumplnz kataraktsch-lych / Uotrfawls / aachabrawnkts Brambl / aachr dohts... / / [...]“.

²⁰⁵ Amelunxen, *OuLiPo*, a.a.O., S. 62.

literarische Fragen hinaus, kristallisiert sich jedoch nicht zufällig immer wieder hier, weil Lettrismus in seiner Appellation und Negation des Sinns exakt das Bedürfnis nach Semantisierung weckt. Ein Meister in der sprachlichen Subversion durch Desemantierungsstrategien und Resemantisierungsangebote ist der Oulipien Oskar Pastior.

Pastior

Obwohl mein Vater nicht nur Zeichenlehrer war sondern später auch einmal starb, hat meine Mutter mich zwar sowohl in Siebenbürgen als auch in jenem Jahre, das für mein weiteres Leben ausschlaggebend werden sollte, aber doch geboren. Ähnlich komplexe Sachverhalte sind seither in zunehmendem Maße daran schuld, daß ich nicht nur Gedichte schreibe, sondern auch andere nicht.²⁰⁶

Der sich selbst so beschreibt, der Dichter²⁰⁷ Oskar Pastior (Jahrgang 1927), stellt nicht nur sich, sondern auch eines der Grundkomponenten seines Schreibens mit seiner kurzgefaßten „Autobiographie“ vor. Seine humoristische Neigung verbindet ihn mit der „Unsinnsdichtung“ der historischen Avantgarden – die autobiographische Beschreibung greift diejenige von Schwitters auf²⁰⁸ –, und wie die frühen Avantgarden ist auch er einem experimentellen Sprach- (Wort- und Buchstaben-) Spiel verpflichtet. Doch im Gegensatz zu den avantgardistischen Literaten der 10er und 20er Jahre tritt der einzige deutschsprachige und -schreibende Oulipien nicht gegen die Regelmäßigkeit in der Poesie an, sondern arbeitet produktiv mit selbsterdachten oder aus der Geschichte der literarischen Produktionstechniken überlieferten Regeln.

²⁰⁶ Zitiert nach Harald Hartung: Das Rauschen der Sprache im Exil. Annäherungen an die Dichtung Oskar Pastiors. In: Merkur, Heft 7, 36. Jahrgang, Juli 1982, S.658-666. Hier: S. 661.

²⁰⁷ Er schreibt fast ausschließlich Gedichte, die, je nach graphischer Gestaltung, rein optisch mal an einfache Listen, mal an Kurzgeschichten erinnern – die Gliederung der verschriftlichten Sprache in Zeilen und Strophen ist für Pastior nur ein mögliches Ordnungsprinzip für Gedichte auf der weißen Seite.

²⁰⁸ Die autobiographische Geste persiflierend, schrieb Schwitters: „Ich wurde als ganz kleines Kind geboren. Meine Mutter schenkte mich meinem Vater, damit er sich freute. Als mein Vater erfuhr, daß ich ein Mann war, konnte er sich nicht mehr halten, und sprang vor Freude im Zimmer herum, denn der hatte sich sein ganzes Leben immer nur Männer gewünscht. Die größte Freude für meinen Vater aber war es, daß ich kein Zwilling war.“ Vgl. Ernst Nüdel: Schwitters. Reinbek 1981. Hier: S. 10.

Lettrismus bei Pastior

Pastiors Arbeit läßt sie sich nicht auf nur eine, die lettristische Produktionsweise, festlegen, sondern ist vielschichtiger und vielseitiger.²⁰⁹ Für Pastior ist der Text „Unding an sich“²¹⁰ und als solches Gegenstand seines Interesses. Sein Augenmerk liegt auf der Entstehung von diesen sprachlichen Undingen, die er selbst produziert, und seine Texte thematisieren

den Bedeutungserzeugungsprozeß der Sprache selbst. Ihre scheinbare Hermetik steht deshalb auch nicht quer zu den Sprachöffnungsstrategien, denen Pastior poetologisch verpflichtet ist. Das dekomponierende Verfahren der Reduktion (z.B. auf Buchstabenfolgen und Äquivokationen) mündet in das mutagene Sprechen, das die sprachliche Sinn- und Bedeutungskonstruktion thematisiert und im Kombinationsspiel selbst kontrahermetische Effekte erzeugt.²¹¹

Asemantisch oder antisemantisch sich gebärdender Lettrismus, der die Buchstaben auf sich selbst zurückwirft, bietet hier ebenso die Möglichkeit der tendenziell versinnlosenden Sprachproduktion wie das Zerstören fester Redewendungen, die Pastior mit Vorliebe als fragwürdige Metaphern entlarvt. In sofern ist die lettristische Produktionsweise Ausdruck eines breiter angelegten Interesses an desemantisierenden Techniken, das in Pastiors Werk auch andere Formen annehmen kann. Im folgenden Gedicht zeigt sich die für Oulipo seltene *inhaltliche* Reflexion auf Buchstaben, die, wie ich zeigen will, auch mit der (vermeintlichen) Asemantik der schriftsprachlichen Atome zusammenhängt.

In der ersten Zeile...

in der ersten zeile steht ein
A und noch ein A es sind di
e beiden A der ersten zeile in der zweiten ze
le steht ein A und noch ein A es sind die beid
en A der ersten zeile aber untereinander verta
uscht in der dritten zeile steht ein A und noc
h ein A es sind nicht mehr die beiden A der er

²⁰⁹ Daher ist die hier getroffenen Auswahl lettristischer Werke Pastiors nicht repräsentativ, sondern im Interesse der Arbeit begründet.

²¹⁰ Oskar Pastior: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt 1994. Hier: S. 7. Im folgenden zitiert als „Unding“ mit Seitenangabe.

²¹¹ Jürgen H. Koepp: Die Wörter und das Lesen. Zur Hermeneutik Oskar Pastiors. Bielefeld 1990. Hier: S. 125. Noch genauer könnte man formulieren: auch die (letztlich immer scheiternden) Versuche der Bedeutungsentleerung sind wesentlicher Bestandteil seines Bearbeitens semantischer Fragen, da sie die Resemantisierungsprozesse erst evozieren können.

sten zeile sondern die beiden A der vierten zeile allerdings untereinander vertauscht das kommt in der vierten zeile zum vorschein wo ein A steht und noch ein A also die beiden A der vierten zeile allerdings untereinander nicht vertauscht das gedicht kann horizontal und vertikal gelesen werden wodurch die wirkung frappant gesteigert wird bitte nachzeichnen²¹²

Dieses Gedicht Pastiors, 1973 in den Gedichtgedichten veröffentlicht, ist die Beschreibung und Interpretation eines lettristischen Gedichts; wer der Aufforderung der letzten Zeile folgt – „bitte nachzeichnen“ –, legt es frei und schreibt es selbst:

A A
A A
A A
A A

Diese Anweisung ist ein Hinweis auf die optische Wirkmächtigkeit lettristischer Literatur – die „gezeichneten Gedichte“ Pastiors reihen sich hier nahtlos ein²¹³ – und zeigen an, daß die Grenze zwischen Literatur und Kunst brüchig geworden ist. Was sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts abzeichnet, wird ab den 50er Jahren mit der „konkreten Poesie“, die auch für Pastiors Anfang der 70er entstandenes Gedicht den poetologischen Kontext darstellt, erneut aufgegriffen – womit nicht gesagt ist, daß Pastior sich zu den „Konkreten“ zählen ließe.²¹⁴

²¹² Aus: Oskar Pastior: Gedichtgedichte (o.S.). Frankfurt 1973. Ähnlich wie das Gedicht „In der ersten Zeile...“ funktionieren alle Gedichte des Bandes „Gedichtgedichte“: „In der ersten zeile steht ein A und noch ein A“, „In der ersten zeile stellt sich der dichter ein geschlecht vor“, „Die erste zeile beschreibt das wort Socke ohne es zu gebrauchen“, „Das gedicht beginnt merkwürdigerweise mit der letzten zeile“.

²¹³ Die Zeichnungen Pastiors, die er mit seinen Gedichten veröffentlicht, verweisen auf die Spannung von Schrift und Bild und formulieren sie neuartig: der Übergang von Schnörkeln zu Buchstaben ist fließend, und das „frisch gewaschene Gedicht“, das an der Leine hängt, besteht wohl aus Buchstaben, doch sind diese noch nicht in Form gezogen. Sind nass-triefende, an einer Wäscheleine aufgehängte und aus der Form gegangene Buchstaben – Buchstaben? Verdeutlicht wird der Kategoriensprung, der von einer einfachen Form zum Buchstaben in semantischer und semiotischer Hinsicht besteht; mit der Zeichnung wird eine materialhafte Annäherung an die Frage nahegelegt (nicht gegeben), und gleichzeitig wird sie ironisiert; Materialhaftigkeit, abstrakt. Abbildung in Oskar Pastior: Eine Scheibe Dingsbums. Ravensburg 1990. Hier: S. 19.

²¹⁴ Das literarische Umfeld ist durch die „Konkreten“ auch zu Beginn der 70er Jahre noch stark beeinflusst; Pastior, dessen literarisches Interesse sich von dem der konkreten Dichter unterscheidet, konnte dies nicht ignorieren. Das freigelegte A-Gedicht trägt deutliche Spuren der konkreten Poetologie.

Die Aufforderung ist aber zweitens auch ein Hinweis auf die Rolle, die Pastior dem Leser zuteilt: die des aktiven Mit-Machers von Gedichten, das bei ihm nicht nur ein Mit-Basteln²¹⁵, sondern auch ein Mit-Denken ist. Wenn Pastior nach der ersten der „Frankfurter Vorlesungen“ sein Auditorium mit den Worten: „Ich danke Ihnen für die Arbeit am Text“²¹⁶ entläßt, dann geschieht dies berechtigterweise, denn Pastiors Texte leben davon, „mitgedacht“ zu werden. Pastiors *Literaturproduktion* ist oftmals *desemantisierend*; sie provoziert als Gegenpart eine *resemantisierende Literaturrezeption*. So generiert er ein Spannungsverhältnis von De- und Re-Semantisierung, „denn sinn gibt auch was sinn nimmt und sinn gibt was auch sinn nimmt“.²¹⁷ In diesem Kontext literarischen Schaffens sind auch seine lettristischen Werke zu begreifen.

Zeigen und meinen die Zeilen des imaginierten lettristischen A-Gedichts, das im „gedichtgedicht“ beschrieben und das auch ein Anagrammgedicht, zudem ein Palindrom-, ein Monogramm- und Lipogrammgedicht ist, wirklich dasselbe? Das oben rekonstruierte A-Gedicht legt dies nahe; doch liegt dies einzig an der typographischen Umsetzung, d.h. Interpretation, die dem Leser überlassen ist. Eine Möglichkeit, die der im Gedichtgedicht thematisierten Unterschiedlichkeit der verschiedenen A's Rechnung trägt, wird hier sichtbar gemacht:

A A
 A A
 A A
 A A

²¹⁵ Eine weitere Bastelanweisung wird, wenn auch nicht so explizit wie im A-Gedicht, noch an anderer Stelle im selben Gedichtband „Gedichtgedichte“ gegeben: „das fahrstuhlgedicht besteht aus einem stück packpapier es wird dreimal gecknickt einmal geklebt und mit der schere am beiden enden geschnipselt der erkenntniswert der herstellung ist klein im Vergleich zu jenen des umgangs der ja im fahrstuhl erfolgt (...)“. Pastior, *Gedichtgedichte*, a.a.O., o.S.

²¹⁶ Unding, S. 33. Die „Anstiftung zur Poesie“ ist typisch für die gesamte Oulipo-Gruppe; vgl. z.B. auch die „Stilübungen“ Queneaus, a.a.O.

²¹⁷ Unding, S. 8. De-Semantisierungen sind ein bewußtes Anliegen Pastiors: Desemantisierend und dekompositorisch arbeitet Pastior dort, wo er sich auf vorgefertigte Sprache bezieht und sie dann ironisch verändert, z.B. beim Verändern feststehender Redewendungen oder in der Ballade vom defekten Kabel (s.o.).

Diese typographische Darstellung verweist auf ein semiotisches Problem. Als Lexeme sind die acht Buchstaben immer dieselben, doch das Interpretations-Gedicht spricht explizit von unterschiedlichen A's. Das lässt sich auf der (typo)graphischen Ebene wie hier verdeutlichen, könnte aber auch phonetisch umgesetzt werden²¹⁸; auch eine Verbindung beider, eine *optofonetische* Darstellung, die graphisch auch akustische Qualitäten ausdrückt, wäre denkbar. Die Wendungen im Gedichtgedicht (als die Interpretation des „originalen“ A-Gedichts), die die Unterschiede zwischen den acht Buchstaben des Gedichtes behaupten, können ironisch gemeint sein, wenn die Buchstaben als Lexeme angesehen werden: denn die Vertauschung von Gleichem ist nicht signifikant und bleibt unbemerkt. Als eigenständige Grapheme mit unterschiedlichen graphemischen Qualitäten begriffen, können die Buchstaben jedoch vertauscht werden – wobei in lettristischer Manier genau die Merkmale betont werden, die der rein funktionalen Verwendung der Schriftzeichen zuwiderlaufen.

Die Gedicht-Gedichtinterpretation ist auffällig lang zum eigentlichen, im verborgenen bleibenden Gedicht – was durchaus als Kritik am feuilletonistischen oder literaturwissenschaftlichen Interpretationseifer gelesen werden kann.²¹⁹ Doch „(d)ie Gedichte, die die Gedichtgedichte beschreiben, gibt es nur in ihrer Beschreibung durch die Gedichtgedichte“.²²⁰ Die Gedichtgedichte sind selbst Gedichte, sie haben ihre Berechtigung jenseits des „ersten“ Gedichts. Ohne die Interpretation und Beschreibung gäbe es auch das Beschriebene nicht; auf diese Weise sind Gedichtgedicht und Gedicht selbst miteinander existentiell verquickt, sie bedingen gegenseitig ihr Dasein. Das Gedichtgedicht nimmt im Falle des A-Gedichts eine transzendierende Mittlerrolle ein, indem das Beschriebene erst real wird in dem Augenblick, in dem der Leser/Rezipient zu Papier und Stift greift und das A-Gedicht entstehen lässt oder es im Geist

²¹⁸ Z.B. indem unterschiedliche A-Laute gesprochen würden, oder unterschiedlich laut und verschieden lang.

²¹⁹ Pastior zielt damit „auf die Anfälligkeit des Gedichts für Paraphrase und verkürzende Deutung, auf die Nacherzählbarkeit der Inhalte und die Beckmesserei der Interpreten.“ Hartung, *Das Rauschen der Sprache im Exil*, a.a.O., S. 662.

imaginiert. Die Interpretation beschreibt ein „potentielles“ Gedicht und geht – paradoxerweise – dem „neuen reproduzierten Original“ voraus.

Ironisch und „ein bisschen“ ernst spricht Pastior von der Wirkung des Gedichts, die angeblich dadurch „frappant gesteigert“ wird, daß man es – als Palindromgedicht – in verschiedenen Richtungen lesen kann; mit dieser Wendung problematisiert er die literarische Qualität von (lettristischen) Anagramm- und Palindromgedichten („Ein Esel lese nie“, „Die Liebe ist Sieger – rege ist sie bei Leid“ oder „Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie“), die zumindest fraglich bleibt; ironisch wird auch die landläufige Erwartung an Gedichte, emotionale Regungen auszulösen, für diesen Text in Anspruch genommen, dessen „Asemantik“ jedoch, wie eine Vielzahl konkreter (und lettristischer) Formgedichte, die „frappante Steigerung“ der Wirkung verhindert, sie bewußt unterminiert.

Das Interesse Pastiors an selbstbezüglicher und selbstreflexiver Literatur kommt nicht nur in den „Gedichtgedichten“, sondern auch in seinen „Anagrammgedichten“²²¹ zum Ausdruck.²²² Jedes Anagrammgedicht ist selbstreferenziell, bezieht sich immer auf seine eigene erste Zeile:

Anagrammgedichte. Die Regel ist ja einfach. Hier war bloß aus den Buchstaben der Titelzeile [...] durch Umstellung (Kombination) Zeile um Zeile, solange es möglich, also nötig war, ein Gedicht herauszubilden. In jeder Gedichtzeile mußten alle Buchstaben der Titelzeile aufgehen; nichts durfte übrigbleiben; alle Zeilen ganz die Titelzeile; Ganzheit und Substanz.²²³

Wie das Ergebnis zeigt, kann sich die lettristische Kombinatorik manchmal nur schwer in eine reine wortsemantische Sprache hüllen (Ferdinand de Saussure widmete sich bei seinen poetischen

²²⁰ Pastior, Gedichtgedichte, a.a.O. (Klappentext).

²²¹ Oskar Pastior: Anagrammgedichte. München 1985.

²²² Autoreflexivität, Selbstreferenzialität (noch deutlicher in „Während in der ersten Zeile...“ in: Pastior: Eine Scheibe Dingsbums, a.a.O., S. 30), Performanz und Intertextualität beherrschen die Texte und stehen auch damit im zeitgenössischen Kontext konkreter Poesie: Das Gedicht kann sich selbst genügen, und es ist eingebettet in den Mikrokosmos der (potentiellen) Literatur. Gedichte beziehen sich auf Gedichte, und da immer wieder neue Gedichte über Gedichte und deren Gedichtinterpretationen entstehen können, die Autopoiesis sich selbst erhält und immer neu generiert, ist dieser Mikrokosmos *potentiell* unendlich.

²²³ Pastior, Anagrammgedichte, a.a.O., S. 81f.

Versuchen und poetologischen Untersuchungen daher weniger formstrengen anagrammatischen Strukturen.²²⁴⁾

Unverhofftes Wiedersehen²²⁵

Sehr oft wird Vene, ehe es fundiert, frueh von Wehes Senfe in des Heftes Heu verworfen. Es fuehrt es Hefe-Vorwinden sehr diffuse vor. Wen Teehenne vorsieht, der fuenf Sehwesten oder Hufweisen fehverweist. Von Fehes Duerfen her verseift Fernsehen, wo duester Huf des feindverwoehne. Huste, Revers – nen Wiedehoff!

Einer oder der andere²²⁶

Ode der Nierenraeder oder eine Ren-Ader der Deorien anderer Rede – deren Nie-Ade Orderer niederer Ardee-Ronde: Ere Re Re, der Neodandi oder einer der Anrede, deren Idee an Roderer oder an deren Eider-Er der einander Oederer oder Reie der anderen.

Nicht nur das literarische Resultat, auch die literarische Arbeit wird vom Formzwang anagrammatischer Dichtung nachhaltig beeinträchtigt, denn der spontane Einfall wird durch die formalen Einschränkungen reglementiert, und so setzt Pastior für Literaten ungewöhnliche (oder zumindest weitgehend verschwiegene) heuristische Mittel ein, um seine selbstgestellte Aufgabe zu lösen:

Es gibt Hilfsmittel (Karton, Schere, Blockbuchstaben). Es gibt herrliche Vor- und Begleitübungen: Puzzles (besonders die schwedischen, handgesägten), Zeitunglesen und Fernsehen (Legasthenietraining), einige gute Autoren, bewußtes Gehen mit beiden Füßen (hintereinander) auf dem Kies, Schüttelreime, komplizierte Stundenpläne oder gewisse Atem- und Abzähltechniken. Und es gibt die Strategie ‚Steht das Wasser, höhlt der Stein‘.²²⁷

Nicht nur bei den Anagrammgedichten sind Regeln und Ordnungen für Pastior, den Oulipien, strukturelle Voraussetzungen seiner Texte, notwendige begrenzende Strukturen. Wenn er sie nicht selbst erfindet, greift er auf elaborierte Techniken zurück, aber auch auf vorgefundene Ordnungsmuster jenseits der technischen Methoden,

²²⁴ Vgl. hierzu Jean Starobinski: Wörter unter Wörtern. Die Anagramme des Ferdinand de Saussure. Frankfurt/Berlin 1980. Saussure unterscheidet Anagramm und Anaphonie; er wendet sich letzterer, der „unvollkommenen Form“ zu (ebd., S. 20); so macht die Lektüre sich daran, „Kombinationen von Phonemen, nicht von Buchstaben, zu entziffern“ (ebd., S. 21). Oft geht es „nur“ um Vokalfolgen, nicht um die strengen Formen, z.B. Cornelius - o e i u - Mors perfecit tua ut essent (ebd., S. 22). Mit Vokalfolgen experimentiert auch Pastior in seinen „Vokalisieren“: hier ist die Vokalreihe der ersten eines Gedichts maßgeblich für alle weiteren Zeilen. Oskar Pastior: Vokalisieren und Gimpelstifte. München 1992.

²²⁵ Pastior, Anagrammgedichte, a.a.O., S. 45.

²²⁶ Pastior, Anagrammgedichte, a.a.O., S. 38.

²²⁷ Pastior, Anagrammgedichte, a.a.O., S. 82.

etwa auf das Alphabet, diesen Ariadnefaden durch Wörterbücher und Bibliotheken. In verschiedenen Werken arbeitet er mit Alphabetreihen, beispielsweise in „dreizehn oder A bis M“²²⁸, „Kau Ellen, atze, tu es, geh“²²⁹. Auch Ausschnitte des Alphabets können formbildend wirken, etwa in den „strengen Tabellen“, in denen die Lexikoneinträge „streng alphabetisch rückläufig“²³⁰ – aufgelistet und nur noch gruppiert und leicht modifiziert, ergänzt oder gekürzt werden: „Das Wörterbuch – als Fundus.“²³¹ Kleine Ausschnitte des rückwärts gelesenen Lexikons werden zu literarischen „Schnüren“, werden zu Poesie. Und so entsteht „ein kleines Listengedicht aus dem alphabetisch rückläufig getrimmten Wörterbuch der deutschen Gegenwart“²³², das Erich Mater 1965 vorlegte:

daun faun alaun
kalialaun chromalaun aluminiumalaun ammoniumalaun eisenalaun
kapaun
braun
gelbbraun cognacbraun gold kaffee rehbraun
van-dyck-braun apfel weichsel kessel schokoladen
kastanien leder zunderbraun
[...]
alraun
zaun
fischzaun schlickzaun pfahlzaun ackerholzzaun
[...]
gabun
tribun volkstribun
neun
taifun rangun immun kommun
nun
trockenschampun kamerun
sommermonsun wintermonsun

²²⁸ Oskar Pastior: Feiggehege. Listen Schnüre Häufungen. Berlin 1991. Hier: S. 54-56.

²²⁹ Pastior, Feiggehege, a.a.O., S. 43. Auch andere Gedicht-Titel im Feiggehege klingen wie Spiele oder deren Anweisung, z.B. „nenne oder passe quer“ (S. 46) und „Haftsprung“ (S. 60). Tatsächlich ist der Haftsprung wie ein Spiel strukturiert: Springt man zum nächsten Wort, bleibt man doch an der letzten Silbe des ersten Begriffs noch haften; beim „Haftsprung“ wird der letzte Teil eines (aus zwei Teilen) zusammengesetzten Wortes wird als erster eines neuen Begriffes gesetzt, wobei horizontal und vertikal „gespielt“ werden kann: Reihen wie „willkür – kürbis – bismarck“ entstehen, und regelmäßig sind Unregelmäßigkeiten eingebaut.

²³⁰ Unding, S. 23.

²³¹ Unding, S. 23.

²³² Unding, S. 22. Pastior bezieht sich hier auf: Erich Mater: Rückläufiges Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, Leipzig 1965. Weitere rückläufige Wörterbücher: Rückläufige Wortliste zum heutigen Deutsch, bearbeitet von Tobias Brückner und Christa Sauter, Institut für deutsche Sprache, Mannheim 1984; Gustav Muthmann: Rückläufiges deutsches Wörterbuch. Handbuch der Wortausgänge im Deutschen, mit Beachtung der Wort- und Lautstruktur, Tübingen 1988.

tun
 abtun kundtun betun dicketun auf tun wegtun genugtun
 nachtun gleichtun heimlichtun
 beitung zurücktun übeltun wohltun vornehmuntun umtun
 antun
 zusammentun hintun schön tun neptun
 dartun zuwidertun importun opportun [...]²³³

Auch die *Vokalreihe* AEIOU wird so oder umgekehrt von Pastior des öfteren genutzt.²³⁴ Diese symbolischen Formen werden von Pastior eher spielerisch verwendet, wobei die ludistische Grundstimmung nicht uneingeschränkt über die buchstabenmystischen Konnotationen hinwegtönt.

Pastior destruiert auch (oft unreflektiert gebrauchte) stehende Redewendungen, zerlegt sie in ihre Einzelteile und verwirft sie dann meist nicht vollkommen, sondern subvertiert sie und damit auch unsere Hör-, Lese- und Redegewohnheit, indem er sie in abgeänderter Form verwendet. Das

Aufknacken von Wörtern und Wendungen in Bedeutungsklumpen von unbestimmter mittlerer Größe (sozusagen ein molekulares Cracking) und dann zusammenfügen in irgendwo stupenden, aber exotisch einleuchtenden neuen semantischen Verbindungen²³⁵

ist eine Arbeitsweise, die er wie seine Mehrsprachigkeit²³⁶ als Mittel zur „Aufweichung des normativen Denkens“²³⁷ und zur „Infragestellung des kanonischen Zustands der Sprache“²³⁸ einsetzt. Mit ihnen generiert er babylonisch verwirrte „(e)inmalige kleine

²³³ Unding, S. 22f. vgl. auch „das ausgesprochen ungemalte bild“ in Pastior, Feiggehege, a.a.O., S. 19-22.

²³⁴ Etwa in den Anagrammgedichten „Kaiser Napoleon und die Obstfrau in Brienne“ (zweimal) und „Der Ackerbau, eine vorzügliche Schule der Religiositaet“ (Pastior, Anagrammgedichte, a.a.O., S. 31 bzw. 50).

²³⁵ Unding, S. 40.

²³⁶ „(D)ie siebenbürgisch-sächsische Mundart der Großeltern; das leicht archaische Neuhochdeutsch der Eltern; das Rumänisch der Straße und der Behörden; ein bisschen Ungarisch; primitives Lagerrussisch; Reste von Schullatein, Pharmagriechisch, Uni-Mittel- und Althochdeutsch; angelesenes Französisch, Englisch ...“ (Unding, S. 67). Über seine literarische Mehrsprachigkeit urteilt er selbst: „alles in allem, ein mich ausmachendes Randphänomen“ (ebenda).

²³⁷ „Die Chancen meiner relativen Mehrsprachigkeit sind produktiver Art: ihr verdanke ich die Schärfung des Bewußtseins für die eigenen Schreibmöglichkeiten und -positionen; ihr verdanke ich die Aufweichung des normativen Denkens“ (Unding, S. 104).

²³⁸ „Pastior geht es um eine Infragestellung des kanonischen Zustands der Sprache, aber er strebt keineswegs ihre Zerstörung an“. Jacques Lajarrige: Die Poesie und Poetik Oskar Pastiors: ein oulipotisches Schreiben? In: Akzente 44 (1997), S. 477-485. Hier: S. 484.

Sprechsysteme, also keine.“²³⁹ Aus der Mischung entsteht das „Krimgotische“, die Privatsprache Pastiors²⁴⁰, die nicht nur eine poetologische, sondern auch eine politische Dimension – „Erfahrungen mit einer ideologisch belasteten und politisch kontrollierten Sprache“²⁴¹ – aufweist.

Die Sinndekonstruktion über semantisch „molekulares Cracking“²⁴² –

Worte und Idiomatismen werden aufgebrochen, die grammatikalischen Hierarchisierungen aufgehoben, die Wörter als Laut, die Laute als Wörter genommen, so daß alles potentiell zum autonomen Eigennamen wird²⁴³

– wird fortgesetzt in der lettristischen „permutative[n] und viel engmaschigere[n] Buchstabenalchemie“, dem „inframolekularen Cracking“²⁴⁴. Spätestens auf dieser „inframolekularen“ oder semantisch subatomaren Ebene wird die literarische Arbeit Pastiors buchstabenbetont, lettristisch.

Schlußbetrachtung

Alte lettristische Produktionsmethoden können auch heute noch fruchtbar umgesetzt werden, die durch sie hervorbrachten Texte können durchaus innovativ sein. Gerade im Vergleich zum Lettrisme und dem Lettrismus der historischen Avantgarden ist durch die Untersuchung der Oulipo-Gruppe und speziell die Poesie Oskar Pastiors deutlich geworden, wie formale Lettrismen, die die Literaturproduktion reglementieren und einschränken, die Literatur selbst bereichern können. Anders als bei Isou und den Anhängern seines Lettrismus ist es nicht die experimentelle Regellosigkeit,

²³⁹ Unding, S. 67.

²⁴⁰ Schwierigkeiten bei der Textinterpretation ergeben sich durch „Einbindung systemfremden Sprachguts“. Damit dem germanistischen Interpreten „in ratloser Spitzfindelei“ keine allzu großen Fehlinterpretationen unterlaufen, hat Markel einige hundert von Pastior verwendete „Transsilvanismen“, also „sprachliches Gut [...], das in Siebenbürgen geläufig ist“) zusammengetragen und alphabetisch geordnet. Michael Markel: „Anziklopedia Transsylvanica“: Trassilvanismen in den Texten Oskar Pastiors. In: Akzente 44 (1997), S. 446-476. Hier: S. 448.

²⁴¹ „Die in Rumänien erworbenen Erfahrungen mit einer ideologisch belasteten und politisch kontrollierten Sprache haben das Sprachbewußtsein des Dichters geschärft. Man muß einfach mißtrauisch werden, wenn man weiß, daß die Worte, sie man geäußert, gegen einen verwendet werden können.“ Jacques Lajarrige, Die Poesie und Poetik Oskar Pastiors, a.a.O., S. 483.

²⁴² Unding, S. 40.

²⁴³ Lajarrige: Die Poesie und Poetik Oskar Pastiors, a.a.O., S. 483.

²⁴⁴ Unding, S. 40.

sondern die „experimentelle Regelmäßigkeit“, die für die Literaturgenese betont wird. Daß diese Ausweitung an den Grenzen der Literatur ansetzt (wie das T.-Gedicht) oder sich in literarischen Sonderformen manifestiert, liegt auch an der Buchstabenorientierung der Gruppe, die sich mit dieser Ausrichtung gegen die breite literarische Tradition stellt und doch die bis in die Anfänge der Literatur zurückzufolgende lettristische Tradition zitiert.

Bei Oulipo zeigt sich wie beim Lettrismus eine Verquickung der drei lettristischen Dimensionen. Auch wenn die dekompositorischen Elemente des Lettrismus nicht im Vordergrund stehen, sind die formalen Lettrismen, denen Oulipo sich zuwendet, ein Indiz für die generelle Problematisierung des Sprachverständnisses, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts so viele Manifestationen lettristischer Dekomposition evozierte. So ist in den nur vermeintlich einzig spielerischen Lipogrammen, Panheterogrammen und anderen lettristischen Strukturen eine ähnliche Sprachskepsis und Suche nach neuen Ausdrucksformen zu vermerken, die zu Beginn der beschleunigten Moderne die poetologischen Erwägungen ebenfalls bestimmte – auch wenn die Experimente der literarischen Avantgarden zu deutlich unterschiedlichen Ergebnissen führten. Auch die Werke der Oulipiens werden getragen von einem in ihrer Poetologie zunehmend problematisierten Voraussetzungsbeußtsein der Literatur, die nicht mehr als ästhetische Form eines schriftsprachlich fixierten Sinnkontinuums gefaßt werden kann. Oulipo und noch stärker der Lettrismus räumen den Buchstaben eine exponierte Stellung ein und erinnern damit, wenn auch auf verschiedene Weise, an die Grundvoraussetzungen der Literatur, die sie durch einen Rückzug auf die kleinsten Einheiten insgesamt erweitern können.

Buchstabenreflexionen poetischer und poetologischer Art im 20. Jahrhundert können die Errungenschaften der historischen Avantgarden und deren dekompositorischem Lettrismus nicht ignorieren. Die Subversion wortsemantischer Schriftsprache durch die Buchstaben war von Anfang an als Potenz in Buchstabenspiel und -mystik angelegt, jedoch ohne auszuberechnen; nach den

bisweilen ekstatischen Buchstabenvereinzelungen durch die Avantgardisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die destruktiv-dekompositorische Gebärde des Lettrismus nicht mehr wegzudenken. Diese dekompositorische Leistung verleiht der „konservativen“ Literatengruppe Oulipo ihre avantgardistischen Elemente, denn sie muß mitgedacht werden bei jeder Art von Suche nach alternativen Ordnungsschemata jenseits der wortsemantisch-sinnvermittelnden Schriftsprache; diese Leistung ist aber auch das Hintergrundbild für den Lettrisme, der dadurch, daß er nur an seltenen Stellen über die Buchstabenexperimente des frühen 20. Jahrhunderts hinausreicht, epigonal und kaum neopoetologisch arbeitend wirkt.