

Die „Kunst des Schreibens“ nach Leo Strauss und Lexandre Kojève

– Mit einem Exkurs zum „Fall Pastior“. –

(...)

III

Verschweigen, Verfremden, Verschleiern als Techniken einer durch Repression erzwungenen „Kunst des Schreibens“; Verdunkelung als indirekte Erhellung unliebsamer oder gar verbotener Wahrheiten; Hermetismus als Provokation der Zensur - all dies könnte und sollte man wohl aus aktuellem Anlass mit dem „Fall Pastior“ zusammendenken, der unlängst kurz, aber intensiv zu reden gab, nachdem bekannt gemacht und auch belegt worden war, dass der deutsch-rumänische Dichter in den 1960er-Jahren als „inoffizieller Mitarbeiter“ (IM) dem staatlichen Geheimdienst Securitate zugeordnet hat. Die gesamte Tragweite seiner „Spitzeltätigkeit“ ist vorerst ebenso wenig zu ermessen wie deren private Prämissen.

Die einzige bislang dokumentierte Dienstleistung, die Oskar Pastior alias „Stein Otto“ für die Securitate erbracht hat, betrifft den Schriftsteller Dieter Schlesak, dessen Lyrik der IM nachweislich als „hermetisch, kalt und leserefremd“ qualifiziert, was dem damals gängigen antimodernistischen Verdikt gegen jede Art von künstlerischem „Formalismus“ entspricht. Ob diese Einschätzung von Schlesaks Gedichten sachlich zutrifft, oder ob es sich dabei um eine denunziatorische Behauptung handelte, bleibt abzuklären; klar ist nur, dass die literaturpolitischen Kriterien, von denen Pastior bei der Beurteilung seines Kollegen ausgeht, ebenso gut (und das heißt: ebenso negativ) auf sein eigenes Werk hätten angewandt werden können. Hat hier womöglich der Informant durch seine modernismusfeindliche und antiformalistische Begriffsverwendung von sich selbst ablenken wollen? Falls dem so wäre, hätte er genau das getan, was Alexandre Kojève - siehe oben - bei Julian Apostata als „Kunst des Schreibens“ ausweist: eine wissentlich unwahre „Geschichte“ wird glaubhaft berichtet und ist gleichzeitig für den Berichtstatter selbst ungläubhaft, aber „wahr“. Der „Fall Pastior“ kompliziert sich allerdings dadurch, dass hier der Verfolger zugleich ein Verfolgter ist, der sich der eigenen Verfolgung durch die Verfolgung eines andern - eines Doubles gewissermaßen - zu entziehen versucht.

Im vorliegenden Kontext geht es nun aber keineswegs um Oskar Pastiors Aktivitäten als IM, es geht vielmehr um die für all seine zahlreichen Freunde viel relevantere Frage, weshalb er über jene Aktivitäten nie - auch nicht andeutungsweise - gesprochen hat, dies im Gegensatz zu seinem Lagertrauma (mehrjährige Zwangsarbeit im sowjetischen Gulag), von dem im privaten Umgang mit ihm immer mal wieder die Rede war und das er zuletzt sogar in ein Romanprojekt einbrachte, das er gemeinsam mit Herta Müller zu realisieren gedachte.

Die eingangs rapportierten Überlegungen zur „Kunst des Schreibens“ unter repressiven Bedingungen könnten dazu anregen, Pastiors „formalistisches“ Werk mit geschärfter Optik erneut zu lekturieren im Hinblick auf „verschwiegene“ oder „verdunkelte“ oder „verfremdete“ Informationen, die möglicherweise „zwischen den Zeilen“ seiner hoch formalisierten, von „Bedeutung“ konsequent freigehaltenen Textkonstrukte eingeschrieben sind. Ein derartiges *close reading* - philologisch und poetologisch eine äußerst anspruchsvolle Aufgabe - ist angezeigt, ist wohl sogar unerlässlich, da der Autor, wie man nun seit kurzem eben weiß, sein zweites Trauma, den IM-Dienst, bis zu seinem Lebensende konsequent tabuisiert hat.

Allein die Tatsache, dass er diese Konsequenz aufgebracht oder sie sich ihm aufgedrängt hat, lässt vermuten, dass es sich für ihn um ein existentielles, womöglich existenzbedrohendes Trauma handelte, das unter keinerlei Umständen - auch nicht im engsten Freundeskreis - angesprochen und dadurch

reaktiviert werden durfte. Umso mehr drängt sich deshalb die Vermutung auf, dass sein umfangreiches dichterisches Werk zumindest in Andeutungen auf seine damaligen Lebens- und Arbeitsbedingungen rekurriert. Denn auch bedeutungsfreie Texte sind Texte aus Wörtern und Sätzen, und Sätze und Wörter führen in jedem Fall irgendwelche Bedeutungseinheiten mit sich, auch wenn sich daraus keine verbindliche Aussage gewinnen lässt. Wenn schon Stephane Mallarmé sagen konnte, jede dichterische Schreibe Bewegung müsse den Selbstmord des Dichters nachzeichnen und alle wahre Dichtung - seine Dichtung! - erwachse erst eigentlich aus dem Verschwinden des Autors im artikulierten Sprachklang, so ließe sich daraus für Pastior ableiten, dass auch „bedeutungsfreie“ Texte (und sei's bloß allusiv) etwas über das Leben und Sterben des Dichters „verlauten“ lassen.

Vermutlich wird auch in seinen Versen jene „rätselhafte Wiederkehr von Stimmen“ nachzuweisen sein, welche (nach einer Notiz von Michel de Certeau) „das Gesagte durchgeistern und das Haus der Sprache wie Fremde oder ‚Phantasien‘ heimsuchen“. Dennoch wird uns Oskar Pastiors Parcours durch seine eigenen Texte wohl größtenteils unbekannt und also unnachvollziehbar bleiben; er selbst spricht in seiner Frankfurter Vorlesung (*Das Unding an sich*, 1994) von einer „Fahrt durch den so zerklüfteten Cannon der Negation“, die „nur ein Teil eines nach vielen Seiten offenen Musters“ sei.

Pastior liebte - dies wenigstens können wir belegen - den Konjunktiv, vorzugsweise den von Georg Christoph Lichtenberg, und mit Lichtenberg wünschte er sich eine Sprache, „worin man eine Falschheit gar nicht sagen könnte“. Ich, Autor dieser Zeilen, erinnere mich an einen Workshop mit Pastior in Goslar. Thema der Veranstaltung war „Das Wort“. Es gab Lesungen, Referate, Diskussionen. Als mir in Beantwortung einer Frage aus dem Publikum die etwas pathetische Formulierung unterlief, die Poesie habe „die Würde des einzelnen Worts gegenüber der Aussagekraft des Satzes“ zu behaupten, unterbrach mich Pastior mit der spontanen Zwischenbemerkung, eine „Würde des Worts“ gebe es für ihn nicht, er halte sich vielmehr an „*das Würde* des Worts“, denn alles Sprachliche sei „konditional und konjunktivisch“. Soweit die persönliche Reminiszenz.

Und zurück nun zu Pastiors Werk, das nicht nur Schriftkörper, sondern stets auch Körperspur, Lebensspur des Autors ist. „Um überhaupt zu reden, schneidet und klebt die Sprache ‚mich‘ unentwegt vorsintflutlich aus und auf. Das ist der Zustand.“ Das Ich - in „mich“ - bleibt ein- oder auch ausgeklammert. Aufhorchen lässt dann aber (weiter im Vorlesungsskript) die dezidierte Aussage:

Man dürfte Ordner nicht anlegen.

Und warum nicht?

Alles falsche Seilschaften, falsche Zusammenschlüsse, falsche Interdependenzen. Falls falsch hier nicht das falsche Wort ist.

Als Leser wünscht sich Oskar Pastior nach eigenem Bekunden (in seinem Band *Kopfnuss Januskopf*, 1990) „jeden, der nicht imstande ist, Wissen von Sprache zu trennen“:

Wahrscheinlich ist es der trotzdem ‚sich selber lesende Text‘, der hier an anthropomorphen Grundstrukturen partizipiert, ob wir das Ergebnis nun ‚Poesie‘ oder ‚Eigenzeit‘ oder ‚Analogieerlebnis‘ nennen.“

Das Falsche, Gefälschte, Erlogene, Erdichtete ist für Pastior das, was Dichtung als ihre eigene Wahrheit hervorbringt, wenn man sie bloß - nach einem jeweils vorgegebenen formalen Konzept - sich ausleben lässt. Dem „richtig“ Falschen der Dichtung setzt er als das „fälschlich“ für richtig Gehaltene die Nachricht aus der Zeitung entgegen:

Wo bitte war die Nachricht, bevor sie, so garniert, erschien? Was bitte war sie wann und wem? Welche und wie viele ‚auratischen Verschiebungen‘ haben sie zwischendurch geprägt? Bis wir sie, die Nachricht, zudem aus Unterteilen kaleidoskopisch in sich zusammengeschustert, etwa als typischen Stil eines Textes begreifen. In dem dann - sagen wir - die simple Aufreihung von ‚Fakten‘ (auch hier die Frage nach der Kleinstenheit!) eine zwingende kausale oder finale Logik insinuiert.

Und das Fazit:

Die mehrfach ausgeblendete ‚Aura‘ aller Zwischenschritte (falls man bei Aura noch von Schritten reden kann) hat im Geheimen mitgewirkt und bleibt, wenn der Text gut ist, sein offenes Geheimnis.

Nach der Entdeckung von Pastiors „Ordner“ (den man nicht hätte anlegen dürfen!) lesen wir solche - und viele andere, ähnlich geartete - Sätze mit besonderer Aufmerksamkeit und fragen uns, ob und inwieweit sie ein „offenes Geheimnis“ preisgeben; und wir fragen uns darüber hinaus, inwieweit Pastiors hermetischer Formalismus (im Sinn und Verständnis von Strauss, von Kojève) als subversiv beziehungsweise als simulativ zu gelten hat und ob bei ihm allenfalls „zwischen Zeilen“ schon längst festgeschrieben steht, was sein „Ordner“ erst heute an Dokumenten freigibt?

Und wie sollen wir nun also Sätze wie diese „verstehen“ (sind sie richtig falsch oder sind sie fälschlicherweise richtig?):

Sätze folgen, indem sie vergessen. Sätze folgen nicht, indem sie nicht vergessen. Sie - kleingeschrieben - wissen nicht, was folgen oder vergessen heißt. Ich weiß nicht, was wissen heißt. Das ist ein Satz. Und das ein anderer. - Nämlich wörtlich. Die Nämlichkeit und die Wörtlichkeit. Es ist, was es bedeutet, es zitiert, was es sagt: ein Text vor dem Witz ‚des Wissens‘. Das wäre etwa ein Text, in dem das Wort nicht vergisst, das heißt in dem das Wort nicht vergisst. Ein Text, etwa Gertrude Steins...

Wer Augen hat zu lesen, der lese diese zwischen Scherzo und Grave intonierte Passage versuchsweise als offenbartes Geheimnis; als verschleiertes Bekenntnis; als richtig „falsches“ Geständnis. Und was hat es, an eben dieser Stelle, mit Gertrude Stein auf sich? Gertrude Stein; die für Pastior bekanntlich eine wichtige Referenzfigur gewesen ist und die er auch kongenial übersetzt hat! Doch womöglich lässt er hier - bewusst? unbewusst? - seinen eigenen richtig „falschen“ Namen mitschwingen? Den Decknamen „Stein Otto“.

Felix Philipp Ingold, Volltext, Heft 1, 2011