

PIECES, PIÈCES, PISCES

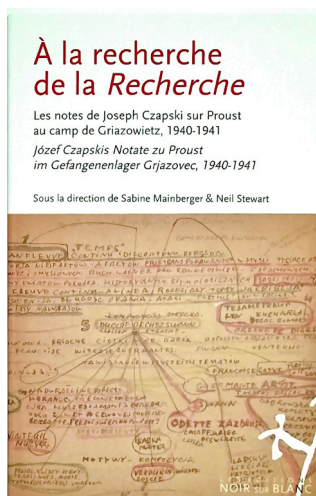
Eine Korrespondenz

Sabine Mainberger und Cia Rinne

CR Visuelle Aspekte, Praxis und Theorienbildung über das “Visuelle” in der Lyrik – ich muss zugeben: mit Theorie habe ich mich kaum beschäftigt, als die ersten Texte entstanden. Ich zögere stets, sie „Gedichte“ zu nennen. Das englische *pieces* trifft es viel eher, lässt sich aber nicht adäquat übersetzen – minimalistische Textstücke, ungefähr.

SM *Pieces* – beim Antworten verschreibe ich mich: *piscis*. *Piece, pièce*, beim Singular gibt es eine Homographie mit dem Polnischen: *piece*, Öfen.

Dieses Problem hatten mein slawistischer Kollege Neil Stewart und ich bei der Entzifferung der Notate von Józef Czapski. Darin sind Französisch und Polnisch gemischt und die Akzente oft nicht notiert, man weiß also manchmal nicht, mit welcher Sprache man es zu tun hat. Die Aufzeichnungen gelten Proust, daher passt sowohl ‚Zimmer‘ wie ‚Öfen‘ wie ‚Stück‘. Die Übersetzung dieses Wortes – *PIECE* geschrieben – war im wörtlichen Sinn eine *pièce de résistance* unserer Entzifferungs- und Übersetzungsarbeit und der Demonstration ihrer Schwierigkeiten.



À la recherche de la Recherche. Józef Czapskis Notate zu Proust im Gefangenenlager Grjazovec 1940-1941, hrsg. von Sabine Mainberger und Neil Stewart, Lausanne: Les Éditions Noir sur blanc, 2016

CR Je winziger das Sprachfragment, desto offener wird es für verschiedene Lesarten, Sprachen; des Kontextes beraubt, erhält es einen mehr visuellen Charakter. Dieser visuelle Charakter war jedenfalls in meinen Texten von Anfang an zentral, und die Texte ohne diesen nicht wirklich zu denken. Die ersten Textbilder enthalten sogar elementare Formen wie Rechtecke, Kreise oder auch Striche – später dann die kleinsten Teile von Sprache, Worte, Silben, Buchstaben.

SM Diesseits der Striche wären die Bewegungen, die nicht auf eine Form zielen; diesseits der Worte und Silben wären amorphe Laute, die bloße Betätigung stimmlicher Motorik. (Gibt es das? Oder versucht Lallen schon, etwas Gehörtes nachzuahmen?). Aber es führt kein kontinuierlicher Weg zu den artikulierten Formen der Sprache und der Schrift; dazwischen ist eine ‚Lücke‘, wir machen, ohne es zu merken, einen kategorialen Sprung. Unsere Körper werden sozialisiert, als Körpertechniken schreiben sich unsere

Kultur, Gesellschaft, Zeit... in uns ein, weshalb uns extreme Abstraktionen wie Rechtecke, Kreise, Silben, Buchstaben ‚elementar‘ erscheinen. Als NaturKultur-Wesen sind wir mit unserer Physiologie kontinuierlich und in puncto Zeichenproduktion diskontinuierlich verbunden. Kompliziert zu denken. Gibt es dafür ein Bild?

CR Roland Barthes schreibt über das poetische Wort: „Jedes lyrische Wort ist ein unerwartetes Objekt, eine Büchse der Pandora, aus der sämtliche Möglichkeiten der Sprache auffliegen.“

SM Seltsame Inversion: Die Pandorabüchse ist doch ein furchtbarer Betrug: Sie birgt alle Übel, bis am Schluss nur noch ein Element auf dem Boden zurückbleibt und glücklicherweise bei einem zweiten Akt des Öffnens herausschlüpfen darf: die Hoffnung. Roland Barthes dreht das um: Er betrachtet die Büchse wie die getäuschten Menschen, die Inhalte sind Verlockungen und werden mit einer Art heiliger Feinschmeckerei genossen.

Was würde passieren, wenn man den Mythos tatsächlich auf die Sprache und die einzelnen Wörter bezöge? Wäre das ein gutes Bild für das, was wir alles mit Sprache anrichten? Für bürokratische, autoritäre, aggressive, verfälschende... Sprache? Oder für ‚graue‘, indifferente Sprache, die wir nicht spüren? Oder für das, was Sprache alles enthält und uns vorhält, auch wenn wir nichts damit zu tun haben wollen (z.B. Erinnerungen...)? Und ließen sich die ‚poetischen Wörter‘ davon ausnehmen? (Was ist das eigentlich? Kann nicht jedes Wort, je nach Einsatz, ‚poetisch‘ sein?)

Und wie ließen sich das Verkosten und die schrecklichen *virtualités* der Sprache zusammendenken? Lutschen wir an unseren (selbst)zerstörerischen Möglichkeiten?

CR Stimmt, Barthes' Büchse hinkt, allein schon, da es vermutlich gar keine Büchse war, sondern ein fehlübersetzter Krug. Alle Übel beiseite – wäre das Bild nicht auch so zu verstehen, als könne ein Wort in vielerlei Hinsicht gedeutet werden? Sprache ist nie eindeutig, sondern immer wieder neu zu verhandeln. Sie birgt jeweils eine eigene Konnotationsgeschichte in sich, kann sich wenden wie *pisces* und ist in sich – (aber da weiß ich nicht, ob Barthes noch zustimmen würde) – vollkommen unzuverlässig.

Vermutlich gäbe es viel bessere Bilder: tatsächlich so wie das *piece*, das in sich selbst schon warnt, lediglich ein Stück der Wirklichkeit zu sein, aber zugleich Räume schafft, Geschichten entstehen lässt, besiegelt, bezahlt. Je kleiner das Wort-*piece*, desto weiter das, ich nenne es mal (weitergesponnen von Uljana Wolfs *gossip/guessy*) das *guessip*-Feld: die Möglichkeiten der zugeschriebenen, missverstandenen, rhizomatischen Bedeutungen, die erratenen realen oder fiktiven Etymologien. Ein weites Feld ist es, das da lauert als idiomatisches Verhängnis, eine Klischeefalle, deren Risiko möglicherweise geringer wird, je kleiner und uneindeutiger die Sprachsplitter sind – und je offener für variierende *Eisegesis*.

SM *Eisegesis*?

CR Craig Dworkin und Stephanie Burt haben für das Lesen minimalistischer Poesie den Begriff der *Eisegesis* oder *Exophora* als Pendant zur *Exegesis* eingeführt, d.h. das Einlesen, Hineinlesen im Gegensatz zur Interpretation oder Entschlüsselung von Texten – eine Me-

thode, die wohl vor allem für die Arbeiten minimalistischer Dichter wie Aram Saroyan und Robert Grenier vonnöten sein könnte.

Burt schreibt: "Minimalisten machen Kunst in so kleinen Einheiten und mit so wenig klar voneinander zu unterscheidenden Charakteristika, dass sie uns herausfordern, uns selbst unter die Lupe zu nehmen, auf unsere eigenen Erfahrungen zurückzugreifen statt lediglich ‚im‘ Werk auf die Suche zu gehen. Sehr kurze oder scheinbar nichtssagende Werke werfen unsere Aufmerksamkeit zurück auf die leere Luft, den ‚negativen Raum‘ auf der Seite."ⁱ

SM Exegese, Esegese: schön, dass die Wörter so nah beisammen liegen: wie die ‚Sache‘! Der Versuch, zwischen Heraus- und Hineinlesen zu unterscheiden, scheint mir unmöglich. Das eine geht nicht ohne das andere, und beide bemühen eine topologische Metaphorik, die für Sprache nicht passt. Minimalistische Texte werfen uns auf uns selbst zurück: Entweder geben wir auf, wenn das ‚sinnhafte‘ (epistemische, d.h. komplexe sprachliche Zusammenhänge realisierende) Lesen scheitert, oder wir müssen uns anders zu so einem ‚Text‘ verhalten. Das ist zunächst unbequem. Sie erzwingen eine andere Praxis. Die müssen wir finden, manchmal gelingt es nicht. Die weiße Seite verweist uns auf die visuelle Wahrnehmung: sehen statt lesen. Das kann man lernen und üben.

Aber der leere Raum auf der Fläche lässt viel offen; diese Leere müssen wir füllen mit anderen Aktivitäten – oder als Leere goutieren. Wir sind verwiesen auf ‚uns selbst‘, mobilisieren ‚unsere eigene Erfahrung‘ mit Sprache, Wörtern, Buchstaben, Typographie, Layout, Papier... Oder/Und – gelegentlich – ist unsere körperliche Erfahrung gefragt: die Haltung beim Lesen, die Bewegungen der Augen, des Kopfes, der Hände, die Haptik und Motorik des Blätterns... Auch das leere Blatt ist irgendwo zu Ende, am Rand beginnen ein anderes Blatt, ein anderes Buch, meine Hand, der Tisch... Darauf zu achten ist eine Alternative zur Mystifizierung (und zum Pathos) der ‚weißen Seite‘! (Das wäre meine ‚Exegese/Esegese‘ der letzten Seite der Zeichnungen in Michaux’ *Paix dans les brisements*)ⁱⁱ.

CR Mir dient der strenge visuelle Rahmen eher dazu, die Form zu wahren, während die Assoziationen in alle Richtungen ausufern können. Die Vorgehensweise ist möglicherweise ein spracharchäologisches Unterfangen, bzw. es gibt vor, als solches zu beginnen: Sprache wird in ihre Bestandteile aufgebrochen und ein Rhizom via etymologischer, sonorer oder fiktiver Verbindungen aufgedeckt. Im besten Fall nimmt der Prozess am Ende eine unvorhergesehene Wendung, der Sinn hat sich gänzlich verschoben oder sich sogar in sein Gegenteil gekehrt.

SM *Piece, pièce, piece* – Stück, Zimmer, Öfen: Ist das ein Beispiel für ein Rhizom unter dem Wort?

CR Ja, das französische *pièce* könnte ein rhizomatisches Brückenwort sein – ein kleiner etymologischer *god-sibling* oder *gossip* des Zimmers, Ofens, *piece* im Polnischen und Englischen. (Im Schwedischen und Dänischen ist dem Ofen noch ein *s* vorgeschoben:

i Stephanie Burt, *The Poem Is You: 60 Contemporary American Poets and How to Read Them*, Cambridge, MA: Belknap Press, 2016, zitiert in Paul Stephens, *absence of clutter: minimal writing as art and literature*, London/Cambridge: MIT Press, 2020 (Übs. CR).

ii Henri Michaux: *Paix dans les brisements*, Paris: Éditions Flinker, 1959; entspricht Henri Michaux: *Œuvres complètes. Édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran*, Paris: Gallimard (Pléiade), 1998–2004, 3 vol., II, 992 und 993.

spis). Hinter diesem unscheinbaren Teil, dem *piece/pièce*, tun sich Räume auf, die jeweils ein anderes „Stück“ widerspiegeln, Theater- und Musikstücke, Zimmer, Säle, Figuren, Felder, Flicker, Dokumente, Exemplare, Münzen – beinahe alles, und nimmt man es dem englischen Hörensagen nach aufs Wort, sogar *peace*, den Frieden. Ein Ersatzteil für eine ganze Menge verschiedener Dinge, die wer weiß wie wenig miteinander zu tun haben und die schicksalshafte Wortverwandtschaft zum Teil (sic!) nur einer sprachwörtlichen Verdinglichung und der Fluidität der Sprache zu verdanken haben. Die wörtlichen *pieces* sind *pisces* im Sprachenmeer, deren Bedeutungen mal so, mal so ausgelegt werden. Oder, wenn man beim Bild vom Meer bleiben möchte, über(ge)setzt werden.

Aber kreisen wir überhaupt an der richtigen Stelle? Vielleicht ist es leichter, über Etymologie und Sprache zu sprechen als über die Visualität, die sich der Sprache ja verweigert – darum kreisen Michaux und Henri Chopin.

SM Über Michaux und Chopin (Henri und Henri eher als Henri und Frédéric) müssten wir einmal nachdenken...

CR Chopin und Michaux, eine auseinanderlaufende Kombination, wie deren Namen – wie ein *Y*, aus dem die Arme sich jeweils in gezeichneten Zeilen/Zeichen oder entsemiotisierten (!) Lauten ausstrecken, während der Fuß oder Stamm des Ypsilon (d.h. „Henri“) die Sprache ist, die durch die eigenen gestikulierenden Arme destabilisiert wird, da jene sich weigern, sich ihrer Logik zu beugen.

Chopin

Michaux

Y

Henri

Henri Chopin entfernte sich im Laufe seines Schaffens immer mehr von der Sprache. Er sah *le Verbe* als Hindernis an: „Ich habe es angeklagt und klage es noch immer an, dem Leben ein Hindernis zu sein, es lässt uns die mageren Jahrzehnte unserer Existenz damit verbringen, uns vor einem sogenannten geistigen, politischen, sozialen oder religiösen Gericht zu rechtfertigen. Durch (das Wort) müssen wir vor der gesamten Welt Rechenschaft ablegen; ○ wir sind Sklaven der Rhetorik, Gefangene einer Erklärung, die nichts erklärt. Nichts ist jedoch erklärbar.“ⁱⁱⁱ

SM Michaux hat dagegen seine Weise gefunden, Visuelles und Verbales nicht gegeneinander auszuspielen (obwohl er gern von einer derartigen Konkurrenz und der Bevorzugung des Visuellen spricht; tatsächlich verhält es sich aber anders: Das Tun ist klüger als das Denken. Man muss daher Praxeologie treiben, um die Pointe seiner Unternehmungen zu erfassen). Er bringt Visuelles und Verbales dazu zu kooperieren, zu kollaborieren, ohne zu kollabieren, z.B. in seinen Kunst-Büchern, aber auch in Texten, die wortreich sichtbare oder imaginäre, potentielle Striche und Linien beschreiben.

iii “I accused it and I still accuse it as an impediment to living, it makes us lose the meager decades of our existence explaining ourselves to a so-called spiritual, political, social, or religious court. Through it we must render accounts to the entire world [...] we are slaves of rhetoric, prisoners of explanation that explains nothing. Nothing is yet explainable.“ Henri Chopin, *Why I Am The Author of Sound Poetry and Free Poetry*, 1967 (Übs. CR).

Die beiden Henris als Y zu betrachten, ist umso passender, als sie beide ein solches in ihren Namen vermeiden – während Stendhal es seinem *alter ego* Henry Brulard absichtlich gegeben hat, um ihn von Henri Beyle mit *i* zu unterscheiden. Der alte Scheideweg der Tugenden (ist es der gleiche Dreiweg, an dem Ödipus seinem Vater begegnete?) ist also hier eine Stimmgabel, an der eine Nur-noch-Laute anschlägt, der andere Graphismen erzeugt.

CR Chopin lässt in *Le homard cosmographique* (oder *La crevette amoureuse?*) die Konversationen nur noch aus absurden Zahlenketten bestehen und die Radiosendungen zu purer Avantgarde werden:

“Par contre, l’émission radio la plus remarquable était la suivante:

2345, 8765 534562967, 76 453544456546765565, 000

9684736

9

0

6

○

= LA VIE ELLE-MEME”

Le peuple était heureux.”^{iv}

Die Menschen kommunizieren ausschließlich per Morpheme: “et un tel disait OU, l’autre répondait OU, et nul ne s’entendait. Heureux temps, où rien ne prétendait être compris.”^v

SM Michaux hat unglaublich viel Sprache gefunden für die Bewegungen einer Spuren hinterlassenden, ziehenden, streifenden, streichenden (nicht streichelnden! sondern), ohrfeigenden, stoßenden, trommelnden, peitschenden... Hand.^{vi} Ein Gemeinsames von beiden Artikulationen ist die Geste. Manche Lyriker*innen haben ein gestisches Verhältnis zur Sprache – oder besser zur Rede, zum Sprechen, oder zum manuellen Hervorbringen von Schrift(artigem) – so Michaux.

Wort- oder Lautsequenzen, nur teilweise ‚syntaktisch‘, verkettet, meist lose aneinanderhängend, entgrammatisiert, ohne nur einzelne Wörter oder Silben aneinanderzureihen – dergleichen ist sehr schwer zu produzieren, vor allem auf die Länge. Ebenso beim gestischen Graphieren:

^{iv} Henri Chopin, aus „Le homard cosmographique“, Napoli: Edizioni Morra, 1968.

^v „Der eine sagte OU, der andere erwiderte OU, und keiner verstand mehr den anderen. Fröhliche Zeiten, in denen nichts sich dafür ausgab, verstanden zu werden.“ (Übs. CR).

^{vi} Henri Michaux, „Par la voie des rythmes“, Montpellier: Fata Morgana, 1974.

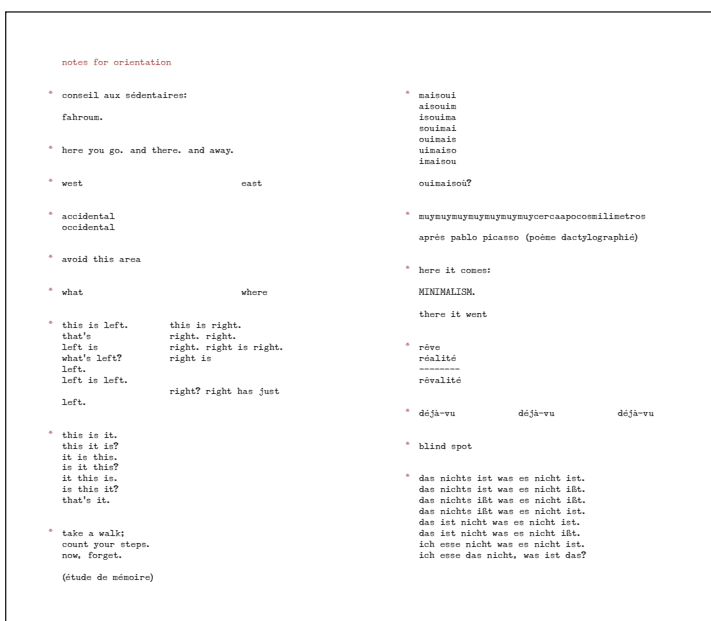
Die Schwierigkeit besteht nicht darin, von der Norm abzuweichen, sondern auf Dauer keine identifizierbaren Formen hervorzubringen: die Routinen nicht auszuhebeln, sondern ihnen einen kleinen *turn* zu geben (ohne dass man weiß, wohin).

Bei Dir ist das anders, das Gestische ist manchmal zu ahnen als Moment des Schreibmaschine-Schreibens, also ans Technische delegiert, an Macken einer alten Maschine. Die Beziehung Sprache/Visualität stellt sich übers typographische Schriftbild her: Zeilenordnung (horizontal/vertikal), Bündigkeit links (nicht immer), regelhafte Abstände zwischen Zeichen und Zeilen, größere (variable) zwischen einzelnen Zeilen, die einen ganzen Text bilden (z.B. *sentences*) –



Cia Rinne, *this sentence is a lifetime sentence*, aus *sentences*, Kopenhagen: Forlaget Gestus, 2019

zwischen Zeilengruppen (= ‚Versen‘, ‚Strophen‘, ‚Gedichten‘ ...)

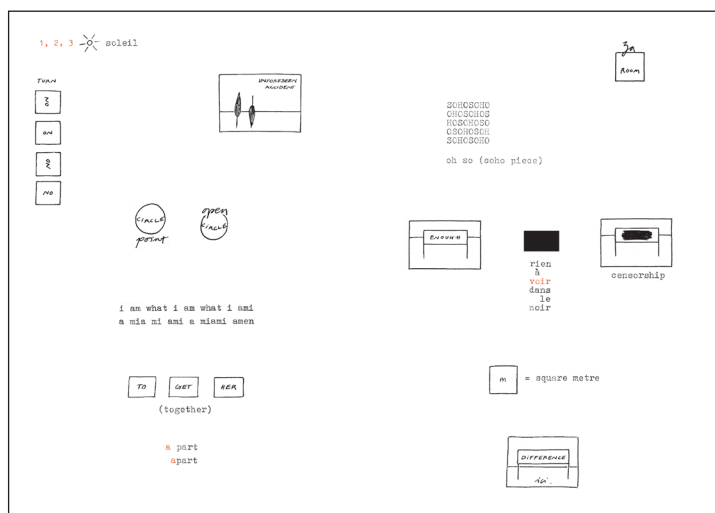


Cia Rinne, *notes for orientation*, aus *notes for soloists*, Stockholm: OEI Editör, 2009; auch in: *zaroum et notes pour solistes*, Reims: Le clou dans le fer, 2011 und *l'usage du mot/notes for soloists/ zaroum*, Berlin: kookbooks, 2017

‚Poesie‘ ist hier, was links eine Kante bildet und sonst viel Weiß um sich herum hat, je mehr, desto besser, was von der Ferne als brüchiger schwarzer waagrecht gespannter Faden über eine weiße Fläche (rechteckig, hochkant, DIN-Format) läuft, was einzeln –

weiß und flach auf weiß und flach – an die Wand gepinnt werden kann, Papier auf Putz. Das kann, muss aber nicht unbedingt in ein ‚Buch‘, Teedosen^{vii} sind auch gut. Büchsen statt Bücher, auch gut zu stapeln. Pandora-Büchsen.

Das nicht nur skriptural Visuelle in *zaroum* ist näher am Zeichen als am Zeichnen. Es ist extrem diszipliniert (kein nomadisierender Strich!), händisch, steht aber ganz im Dienst der Sprache, nein: der intellektuellen Pointe, die visuelle und verbale Zeichen kombiniert.



Cia Rinne, *1, 2, 3 soleil*, aus *zaroum*, Helsinki: 2001; auch in: *zaroum et notes pour solistes*, Reims: Le clou dans le fer, 2011 und in *l'usage du mot/notes for soloists/ zaroum*, Berlin: kookbooks, 2017

CR (Schön, wenn es so verstanden wird!)

SM Begriffe und Metaphern (d.h. Denkfunktionen!) gibt es in visuellen und verbalen Zeichen, Logiker behaupten, unabhängig davon. Die *zaroum*-Arbeiten funktionieren wie Karikatur, Comic, Rebus, ‚Emblem‘..., d.h., alles ist semiotisiert.

Das ist das Gegenteil zu Michaux: Er versucht, die graphierenden Bewegungen semiotischen Funktionen zu entwinden, sie dafür unbrauchbar zu machen, zu den Aktivitäten eines Körpers zu gelangen, der zwar nicht nicht-sozialisiert und nicht nicht-technisiert sein kann, aber im durchgerüttelten Modus agiert; die Störung soll wegführen vom System und hinführen zur Genese der (potentiellen) Zeichen im Körper.

Deine Arbeiten rütteln auch an den Routinen des Lesens und Sprachverstehens, lassen aber das System intakt. Gemäß dem Prinzip: Es gibt auch darin genug Überraschungen..., es ist eine Frage der mikrologischen Wahrnehmung, der Zerlegung in Kleinstpartikel und der unorthodoxen Re-Kombinatorik.

CR Ja, es geht tatsächlich um die Unsicherheit – die Verunsicherung – des Lesens, Deutens, nicht nur zwischen Sprachen, sondern auch zwischen Zeichen, Zeilen.

SM Ich hatte gehofft, Du würdest mir widersprechen... Die beiden Henris (Chopin und Michaux) bieten also zwei Ab-Wege von der artikulierten Sprache bzw. der lesbaren Schrift.

vii Cia Rinne, *liberthé, égalithé, fraternithé (théâtre)*, Serie von Teedosen, 2019.

Le homard cosmographique und *La crevette amoureuse* kann man ergänzen durch die *crevette* in all ihren Zuständen, nicht nur in verliebten, sondern insbesondere in denen ihrer textuellen Entstehung. Wo? Bei Francis Ponge, der nicht – ganz so logophob wie Henri Chopin – auch manchmal den Text zur Partitur werden lässt, etwa in *La table*. Und sein Text-Objekt (*objet, objeu, objeux, objoie*) mit Visuellem kombiniert, die Wiese z.B. mit erdfarbenem Grund am Boden der Seite und grünem Gras, aus denen *F* (*fenouil*, Francis) und *P* (*persil*, Ponge) an ihren steilen senkrechten Stielen herauswachsen.

Der *homard* lässt mich an Beckett und David Foster Wallace denken. Bei Wallace geht es um enorme Quantitäten Lobster, die in speziellen Verzehrfabriken vertilgt werden. Bei Beckett denkt ein Er, der den *homard* in einer Plastiktüte heimträgt, über den Tod nach, den des Hummers und überhaupt, denkt in vielen Schleifen, kommt zum Gedanken an einen wenigstens schnellen Tod, dann der letzte Satz: „It is not.“

Im *Petit Robert* finde ich „homard Thermidor“: ‚Thermidor‘ – das ‚Hitzegechenk‘ der Französischen Revolution, der Browser serviert zum Stichwort Thermidor sofort zwei Reihen mit Fotos von gegrillten Hummer-Hälften....

CR Mitten in der Nacht zeile ich mich durch die *crevetten* und *homards*. Irgendwo zwischen Ponge, dem Text als Objekt – oder sollte man sagen Subjekt, damit er sich nicht fühlt wie der Hummer in Becketts Tüte: man möchte ihm die Worte “I object!” der Sprachlosigkeit entgegensetzen, eine seltsame homophone Stimmgabel übrigens, diese Doppeldeutigkeit im englischen *object* – also irgendwo zwischen dem Wort als Objekt und der auf das Wesentliche reduzierten, die Absurdität der Sprache bloßlegenden Sprache Becketts, befindet sich das, was mich womöglich an Worten, Ausdrücken, Sprache an sich erstaunt, das ist ein seltsam einsames Wort, *bewilderment* trifft es womöglich besser, über die Unberechenbarkeit eines (sprachlichen) Systems, dessen Funktion es doch sein soll, unmissverständliche Kommunikation zu ermöglichen, und sich dennoch bei geringsten Verschiebungen, Reduktionen, Isolierungen als kaum wiedererkennbar und völlig unzuverlässig erweist.

Mir kam es schon früh mitunter so vor, als sei das Wort zunächst ein vollkommenes Objekt, ein Produkt oder ein Karton gleichsam, inspizierte man ihn aber zu lang, sprang er auf und entlarvte sich als ein wildes Gebilde, dessen Sinn und Sinnlosigkeit nah beieinander lagen, sich uneindeutig zeigte und auf den bei kleinsten Verschiebungen in Aussprache oder Phonetik kein Verlass mehr war (wie in Barthes’ Pandorabüchsenbild).

Als ein solches aus der Kette gesprungenes Glied war es kaum wiederzuerkennen und wollte sich auch nicht mehr in die Reihe der übrigen Wörter einreihen, erinnerte es doch an die Tiefen der einzelnen Worte, die gar nicht so einfach und eindeutig waren, wie es ihr gedankenszerstreuter Gebrauch anzudeuten schien. Ein einzelnes solches Wortgebilde konnte das gesamte System in Frage stellen – dies Entrücken hat wahrscheinlich mit dem Objekt zu tun, und dem *bewilderment* über die Sprache, die trotz allem funktioniert als berge sie nicht all diese etymologischen Höhlen, rhizomatischen falschen und aufrichtigen Freunde, und als operiere sie nicht stets an der Grenze zur Absurdität, oder der Gefahr solcher.

Becketts “It is not” ist genauso schlicht und ergreifend – und dann eben nicht mehr, und das kann schon ein Zuviel sein. Oder, die trügerische Einheit von Wort und Bild,

die Magritte in *La trahison des images* zeigte, existiert auch in der Sprache selbst. Tomas Schmit benötigte dafür nur ein paar Worte: „das wort ozean ist ca. 20 quadratmillimeter groß.“^{viii}

SM Ich zeile mich, du zeilst dich usw. – das ist das Gegenstück zu ‚es denkt‘ (in Analogie zu ‚es regnet‘, wie Lichtenberg vorgeschlagen hat). Reflexive und (manche) intransitive Verben sind in modernen Sprachen das Pendant zum grammatischen Medium in alten Sprachen, also etwas zwischen Subjekt und Objekt, aktiv und passiv, aber kein fauler Kompromiss, sondern ein Prozess, den (so Émile Benveniste) das Subjekt initiiert und der es involviert, z.B. schlafen, wachsen, geboren werden, schreiben (ohne etwas zu schreiben), also etwas wie ‚schreibend sein‘, da sind wir wieder bei Roland Barthes.

Du warst also zeilend in der Nacht mit *crevetten* und *homards*, die darauf warteten, ebenfalls zeilend zu werden, denn so trifft man sich à la Ponge zwischen Wort und Ding, wo vielleicht etwas weniger als 20 Quadratmillimeter Platz ist: Denn *und* hat zwei Buchstaben weniger als *ozean*, dafür aber zwei Spatien; läuft es vielleicht doch aufs Gleiche hinaus?

Dann wäre das Maß von fünf Längeneinheiten hoch zwei (im Deutschen und Englischen) die Zone, in der sich die aufregendsten Begegnungen abspielen. Im Französischen ist sie noch etwas kleiner, und noch enger rücken sie im Italienischen und Spanischen zusammen, wo man zur Verbindung nur eine einzige Letter braucht. Was mag das über eine Sprache besagen, wenn ein Buchstabe genügt, um zwei Wörter zu paaren?

CR Man könnte etwas waghalsig vermuten, dass die kurzen Verbindungen im Spanischen, Italienischen, Portugiesischen – und rein akustisch auch im Französischen – eine größere Wärme widerspiegeln. Zwei Teile bilden viel eleganter eine Einheit als im Deutschen, das so warm auf *u* beginnt und dann kurz abgehackt auf *d* (das ohnehin wie ein hartes *t* klingt) endet, bevor es richtig begonnen hat, wie ein halbes Wort, das ohne Pendant niemals funktionieren würde und es aus natürlichen Ursachen auch nicht tut.

SM Noch inniger als bei der Verbindung durch *und* geht es ja zu, wenn man Wörter einfach ganz ohne Spatium zusammenfügen kann, was das Deutsche so besonders macht (ist es erotischer als das Englische?): die Zusammensetzungen, in denen sich Wörter sozusagen an den Händen fassen, um fortan miteinander herumzuspazieren. Wobei es gar nicht gleichgültig ist, wer zuerst kommt, denn ob ich in meiner Küche eine Milchkuh oder Kuhmilch habe, macht doch einen gewissen Unterschied.

Der Verwunderung über die Uneindeutigkeit der Sprache und der Möglichkeit, dass ein einzelnes Wort, nahe genug betrachtet, scheinbar das ganze System gefährden kann, wäre das gegenteilige *bewilderment* hinzuzufügen: dass noch so viele Deformationen, phonetische, grammatische, schriftbildliche..., das Funktionieren der Sprache noch lange nicht zu beeinträchtigen vermögen. Man erinnere sich an die Karikatur im *Simplicissimus*, auf die sich Wittgenstein bezieht. Das Störpotential eines einzelnen Wortes ist faszinierend, aber die Elastizität – derzeit ‚Resilienz‘ – des Ganzen auch. Die Möglichkeit der Konkreten Poesie scheint auf beiden Voraussetzungen zu beruhen.

viii tomas schmit werk # 625 „das wort ozean ...“, endgültige version des ocean-texts, 2 seiten deutsch für ‚gagarin vol.5#1‘, 21.9.2004, tomas schmit archiv berlin.

CR Es wäre einen Versuch wert, Sätze auf ‚und‘ enden zu lassen, ein oxymoronisches Vorhaben. Wie wäre es wohl auszusprechen, dies endgültige ‚und‘? Der Laut *y* (im Spanischen und in slawischen Sprachen), *e* bzw. *et* im Italienischen und Französischen, [*wa*] im Arabischen, *ja* im Finnischen, wer weiß, was dabei herauskäme, wollte man die Sprachen nach der Charakteristik ihres engsten Verbindungsglieds beurteilen, grammatikalische Erotik (oder ein sich aufhakender Error-Tick), die zusammengesetzten Worte erscheinen mir persönlich eher recht ungestüm, aber vielleicht sollte ich lediglich die eigene Voreingenommenheit gegen solche Wortmonster (wie Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitänsmützen und Grundstücksverkehrsgenehmigungszuständigkeitsübertragungsverordnung) eintauschen gegen ein Gutheißen der Innigkeit der Worte (Genitiv-Genitiv, auch eine grammatikalische Monstrosität von zweifelhafter Eleganz, die Michèle Métail, inspiriert von der Donaudampfschiffahrtsgesellschaft etc., zu einem Langgedicht aus französischen Genitiven verarbeitet hat).^{ix}

Eugene Ostashevsky hat darauf aufmerksam gemacht, dass das deutsche ‚und‘, stellt man es auf den Kopf, das englische ‚pun‘ bildet. In dieser Hinsicht wird das Wort auf seine Qualität als Objekt, als Gegenstand reduziert, oder vielleicht sollte man dies nicht als Reduktion bezeichnen, sondern vielmehr als genaueres Inspizieren, als materielles Wortgebilde also, das eben so und so viele Quadratmillimeter oder – je nachdem – auch Kubikmeter in Anspruch nehmen kann.

SM Eugene Ostashevsky – erinnern wir uns an *Iteratur*: an das Schritt für Schritt, mit Wiederholungen Vorankommen, wobei Verluste Gewinne sind – brauchen wir das ‚l‘ für das Suffix -los und in ‚livre‘, während ‚ivre‘ doch auch gut ist?.

Sätze auf ‚und‘ enden lassen ist *Iteratur*, wir schaffen sie gern mündlich; ‚und‘ sagen und dann nichts sagen ist eine Form, ein Gespräch weiterzuführen und doch zu schweigen oder abubrechen und doch die Möglichkeit offenlassen weiterzureden, ‚und‘ als Ende lässt dem/der anderen eine Chance. Und (!) nicht zu vergessen: das vieldeutige ‚etc.‘, das oft am Ende von Sätzen steht! Es ist alles andere als eine Leerformel, die langweilige Wiederholungen vermeidet, es ist ein Polysem, nämlich je nachdem, was vorangeht, und erlaubt ganz unterschiedliche Arten weiterzumachen (*Iteratur*): ins Offene zu treiben oder auf ein nur aus kontingenten Gründen unsichtbares Ende zu. Dieses Gespräch ist auch iterarisch (und manchmal erratisch und errorisch, aber zum Glück nie ärarisch oder heroisch).

CR In der Literatur steckt das *iteratur*, das zu Wiederholende, wie ein *memento* daran, dass es kaum je etwas Neues geben kann, dass Sprache jeweils schon gegeben ist und das *L* (*elle*) sich ihrer nur bedient, ihrem Haus jedoch nie ganz entkommen kann, nicht leicht, es sei denn, man verliefse es ganz.

SM Genitiv-Ketten waren auch eine Signatur der DDR-Sprache: Kennzeichen der labyrinthischen Bürokratie, dieser alltäglichen Manifestation sozialistischer Macht, s. Wolfgang Hilbig. Dies als politische Ergänzung zur Hommage an die deutschen Wortmonster... Auch der Genitiv gehört aber inzwischen zu den bedrohten Arten und braucht sprachökologische Zuwendung! Denn sonst müssen wir des Genitivs bald ganz entraten!

ix Michèle Métail, *Le cours du Danube - en 2888 kilomètres/vers... l'infini*, Dijon: Les Presses du réel, 2018.

Das wäre umso bedauerlicher, als er oft mit dem Apostroph einhergeht. Ein solches im richtigen Fall zu setzen und auch noch so, dass es in die richtige Richtung schaut, ist inzwischen ein abenteuerliches Unterfangen. Haben OuLipiens oder andere sich schon einmal des Apostrophs angenommen? Wenn nicht, bitte tu es! (Oder „tu' es“?)

CR Ein Apostrophprojekt wäre in der Tat eine Idee (eine kapostrophale womöglich).

SM Die Drehung des kleinen hochgestellten Häkchens in die richtige Richtung gelingt bei meinem Schreibprogramm nur über eine falsche Eingabe: Ich schreibe „il'y a“ (mit Apostroph, was falsch ist), und bekomme das richtige Zeichen, das Apostroph...

CR Carl-Fredrik Reuterswärd entfernte für seinen *Prix Nobel* (1960) sämtliche Buchstaben, um lediglich die Satzzeichen stehen zu lassen, Seiten, die womöglich an *le ciel étoilé*, den gesternten Himmel, erinnern, als den Paul Valéry Mallarmés *Un Coup de dés* beschrieb. Denkbar, das auch mit Apostrophen zu tun, vermutlich wäre das Resultat etwas mager – vielleicht müsste Altgriechisch herbeigezogen werden für maximale Ausbeute.

SM Das Buch von Carl-Fredrik Reuterswärd ist auch in Italien erschienen; wenn es eine Übersetzung ist, müssen die Satzzeichen angepasst sein. Das wäre in verschiedenen Sprachen durchzuführen. Für das Apostrophprojekt ist das Französische ergiebig. Übersetzungen ins Deutsche würden lichter ausfallen.

Denkbar wären auch Bücher, bei denen man nur die nicht zum lateinischen Alphabet im engeren Sinn gehörigen Buchstaben und Zeichen stehen ließe. Das wären dann besonders dänische, polnische, tschechische.... Publikationen. Literatur zur Stärkung des Nationalbewusstseins.

Der Erweiterte UniCode ist ein Thesaurus für Poesie, visuell oder nicht, er bietet z.B. Tilde mit Kroužek (Schlemihls Schatten?), Vertikalstrich mit Abzweig, Obere Hälfte vom Paragraphenzeichen, Umgekehrte tiefe Kawyka, Umgekehrte tiefe Kawyka mit übergesetzter Kawyka, (Inverted Interrobang =) Gnaborretni, Kornischer Verstrenner, Tatzenkreuz mit rechtem/linkem Querbalken, Großes tironisches Et ...

Ƶ

CR ... womit wir diesen Austausch mit einem *und* beenden.

Pieces, Pièces, Pisces

Auszug aus einer Korrespondenz von Sabine Mainberger und Cia Rinne aus dem Sommer 2021 in Vorbereitung auf das Gespräch „Poetische Praxis (visuell)“ im Rahmen der Konferenz *eins: zum andern, Ein Gesprächsexperiment zwischen Lyrik und Wissenschaft* in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste zu München am 17. September 2021