

„als ich anderschdehn mänge lanquidsch“

– Ernst Jandl: siebzig Jahr. –

Moderne Kunst heute – so Ernst Jandl 1969 in seinem Vortrag „Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise“ – könne und müsse als eine „fortwährende Realisation von Freiheit“ interpretiert werden. Eine solche Interpretation, fährt er fort, mache die Stelle der Kunst im Raster der Ideologien sichtbar:

Sie impliziert eine Aussage über die Funktion der modernen Kunst für den einzelnen und für die Gesellschaft; sie ermöglicht damit eine Erklärung, wieso moderne Kunst von einzelnen als ein Ärgernis empfunden wird und aus bestimmten Gesellschaftsformen ganz oder teilweise verbannt bleibt.

Ernst Jandl nahm sich diese Freiheit – er ist heute einer der wesentlichsten experimentellen Autoren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur!

Dabei erfolgte die Hinwendung zur experimentellen Poesie erst nach Veröffentlichung eines ersten, mit durchaus herkömmlichen Mitteln arbeitenden Gedichtbandes *Andere Augen* (1956). Doch handelte es sich in der Folge um keinen radikalen Bruch, wie die Aufnahme früher Gedichte in spätere Publikationen zeigt und – umgekehrt – der Rekurs auf herkömmliche Lyrikthematika und Gedichtgenres in den diversen Phasen des Experimentierens. Obzwar kein Mitglied der *Wiener Gruppe*, die sich in den fünfziger Jahren um Konrad Bayer, H.C. Artmann und Gerhard Rühm gründete und entschieden zur Wiederaufnahme der modernen, durch Nazi-Herrschaft und Zweiten Weltkrieg unterbrochenen Literatur tendierte, blieb Jandl nicht unbeeinflusst durch diese Formation, die durch ihr Auftreten Aufsehen erregte und die Öffentlichkeit irritierte. Bereits im November 1957 trug Jandl im Rahmen der Lesereihe: *Experimentelle Dichtung* im Klubsaal der *Wiener Urania* erste Sprechgedichte vor, wie sie bereits im Mai des Jahres in der Zeitschrift *Neue Wege* publiziert worden waren und einen Eklat provoziert hatten. In einer „Vorbemerkung“ des Autors zu diesem Abdruck heißt es:

das Sprechgedicht wird erst durch lautes Lesen wirksam, Länge und Intensität der Laute sind durch die Schreibung fixiert, Spannung entsteht durch das aufeinanderfolgen kurzer und langgezogener Laute, Verhärtung des Wortes durch Entzug der Vokale, Zerlegung des Wortes und Zusammenfügung seiner Elemente zu neuen, ausdrucksstarken Lautgruppen, variierte Wortwiederholungen mit thematisch begründeter Zufuhr neuer Worte bis zur explosiven Schlusspointe, Bestandteile eines einzelnen Wortes sind die Worte eines ironischen Spiels um dieses Wort, das aus diesem Prozeß erschöpft auftaucht, aus dem Grundwort gewonnene Laute des Überdresses, der Gleichgültigkeit, heftiger Ablehnung und stärksten Lebenswillens schlagen um in Marktgeschrei als Heldenkult, und aller Ingrimms rollender rrr gilt der Humorlosigkeit, dieser deutschen Krankheit, die auch Österreicher mitunter befällt.

Zwischen ersten Konzeptionen experimenteller Positionen Ernst Jandls und ihrer ersten Buchpublikation lag nahezu ein Jahrzehnt; dazwischen: Veröffentlichungen in zahlreichen avantgardistischen Zeitschriften. Als erster Titel ist – in der von Max Bense herausgegebenen Reihe *rot*, die alles versammelte, was zu diesem Zeitpunkt in der internationalen konkreten

Poesie Gewicht hatte - das Bändchen *lange gedichte* (1964) hervorzuheben, mit dem der Autor auf die damals in Literatur und Literaturkritik breit geführte Diskussion ums *lange Gedicht* Bezug nahm. Einem größeren Publikum war Ernst Jandl jedoch bereits im Jahr zuvor durch die von Reinhard Döhl im *Limes-Verlag* herausgegebene Anthologie *zwischenräume* bekannt geworden. In einer „Vorbemerkung“ wird hier auf die „ausgangspunkte“ August Stramm, den frühen Johannes R. Becher, Hans Arp und Gertrude Stein und auf das „zusammentreffen“ mit H.C. Artmann und Gerhard Rühm verwiesen. Zum Verhältnis von „experiment“ und „traditioneller lyrik“ heißt es:

meine experimente nahmen oft züge der traditionellen lyrik auf, was durch die gleichzeitige konfrontation von bekannten mit unbekanntem elementen stärkere reaktionen hervorrief, eine aggressive tendenz zu beginn verlor für mich in dem maß an bedeutung, als meine freude an der manipulation mit dem sprachmaterial und den daraus resultierenden entdeckungen wuchs. meine neigung zur groteske findet in einer sprachbehandlung, die keiner konvention zu gehorchen braucht, neue möglichkeiten. so kann der experimentelle text vollziehen, was das gedicht in konventionell verwendeter sprache nur berichten kann.

Dieses Wechselspiel traditioneller und experimenteller Gedicht-Dispositionen erlaubte es 1966 Helmut Heißenbüttel in seinem Nachwort zu Jandls *Laut und Luise* davon zu sprechen, es handle sich hier um „Gedichte wie eh und je“, allerdings mit dem Zusatz: „(soweit es je Gedichte wie eh und je gegeben hat)“. Der Band vereinigte frühe Texte mit denen der letzten Jahre und dokumentierte auf diese Weise die unterschiedlichen Richtungen, in die Jandl in seiner „fortwährenden Realisation der poetischen Freiheit“ bis dahin ausgeschritten war. Wir finden also Einübungen in die surrealistische Prosalyrik Hans Arps („aus den astlöchern der straßenbahnkontrolleure schlüpfen honigfrische schmetterlinge“), Groteskerfindungen à la Christian Morgenstern („die fußblume“, „das blumenhorn“ etc.), Lautgedichte in der Manier von Kurt Schwitters und Raoul Hausmann, mit dem Jandl korrespondierte („la zeechn u bapp / iileo zungii“), Figurengedichte (sprich: visuelle Poesie), die ins Barock und auf Guillaume Apollinaire zurückverweisen, Lettristisches in der Art der neuen Konkreten oder Dialektnotationen, wie sie Artmann in seinem Mundartbändchen *med ana schwoazzn dintn* gegeben hatte („wo bleibb da / hummoooa“). Ein Musterbuch moderner Textverfahren also, nach Jandls eigenen Worten abzielend auf eine in „verschiedener weise aus dem gewohnten in ein ungewohntes gleichgewicht gebrachten sprache“. Seine Texte balancieren ein elementares Sprechvergnügen aus, das seinen Reiz der verzerrenden Artikulation, dem Buchstabentausch, dem Fehl- und Falschsprechen entnimmt: „eile mit feile“, „dach nem okitus“, „bette stellen sie die tassen auf den tesch“ oder „spül düch mein künd“. Dimensions- und assoziationsreich wird der Spaß dort, wo sich , Sinn- und Hintersinnfallgruben auftun:

*manche meinen
lechts und rinks
kann man nicht velwechsern.
werch ein illtum.*

Ein fertiger Satz, ein Spruch, eine Redensart oder eine Phrase werden hergenommen und von Jandl gegen den Strich gebürstet. Dabei liegt Aufklärerisches durchaus im Zug dieser elementaren sprachlichen Verfremdung wie etwa seine schubweise Verfremdung des Genesisberichts der Bibel zeigt:

schim schanflang war das wort schund das wort war bei flott schund flott war das wort schund das wort schist fleisch gewlorden schund schat schunter schuns gewlohnt.

So modifiziert, signalisiert das „heilige Wort“, daß „Botschaften“ heute mehr denn je der Verderbnis ausgesetzt sind – und dieser „Ruin“ wird hier nicht beschrieben, sondern unmittelbar der Sprache eingeschrieben, am Schriftbild vors Auge gehoben. Andere Gedichte, in denen einzelne Worte in Silben und Laute zerlegt werden, lösen sich in faszinierende Schnauf-, Räusper- und Rasselarien auf. Der Autor zeigt aber auch, daß er sich programmatisch aufs „Schweigen“ und „Verstummen“ versteht! In seinem Gedicht „die lippen“ intoniert er zunächst die Worte „oberlippe“ und „unterlippe“, spricht sie dann stumm, um sie schließlich nur noch „in geschlossenem zustand leicht nach vorn gestülpt“ sichtbar werden zu lassen. „das öffnen und schließen des mundes“ – so lautete denn auch das Thema seiner *Frankfurter Poetik-Vorlesung* des Jahres 1984, die einen solchen Zulauf hatte, daß sie gleich zwei Hörsäle füllte; sie ist in einer Taschenbuchausgabe unter eben diesem Titel nachlesbar geblieben.

Im Jahr vor dem Erscheinen von *Laut und Luise* nahm Jandl - neben international so bedeutenden Autoren wie Allen Ginsberg, Gregory Corso und Lawrence Ferlinghetti – am *International Poetry Reading* in der Londoner *Albert Hall* teil, einer Massenveranstaltung mit fünftausend Zuhörern. Der Hinweis auf Lesungen ist wichtig, weil natürlich der direkte Kontakt des Autors mit dem Publikum für den Verfasser von „Sprechgedichten“ eine andere Funktion hat als für andere Autoren, die nach wie vor aufs bedruckte Papier setzen. 1965 erschien eine erste Schallplatte mit Texten Ernst Jandls. Weiter hervorzuheben unter den großen Lesungen ist die Teilnahme an der West-Berliner Veranstaltung *Ein Gedicht und sein Autor* im Winter 1966/67, die Walter Höllerer initiierte und später in einer gleichnamigen Publikation des *Literarischen Colloquiums* dokumentierte. Der Herausgeber merkt in seinem Autoren-Kurzporträt an:

Die formulierte Welt mit halbem Ohr hören, und so das Zeremonium verquer stellen, heißt doch wohl: die Welt anders zusammensetzen, sie schräg von unten oder halbwegs links von oben sehen, – heißt doch wohl: in diesem Moment sie erst einmal wieder: sehen. (Dafür hat Jandl viele Methoden; z.B. die Diskrepanz zwischen Schrift- und Lautbild auszunützen). (...) Es ist demgegenüber ein sehr pädagogischer, programmatischer Hinweis, wenn Jandl von seinen Schriften sagt: „Ziel meiner Arbeit, heute wie früher, sind funktionierende, lebendige, wirksame Gedichte, gesteuert, von welchem Material immer sie ausgehen und in welcher Form sie immer hervortreten, – gesteuert von dem, was in mir ist an Richtung und Neigung, an Freude und Zorn. Was ich will, sind Gedichte, die nicht kalt lassen.“

Laut und Luise kam 1966 - als *Walter-Druck 12* - im Oltener *Walter-Verlag* heraus, wurde dann in den *Luchterhand-Verlag* und mit der zweiten Auflage in die *sammlung luchterhand* übernommen; hier erschienen als weitere Titel *Sprechblasen* (1968), *der künstliche baum* (1970), *dingfest* (1973), *serienfuß* (1974), *für alle* (1974), *die schöne kunst des schreibens* (1976), *die bearbeitung der mütze* (1978), *der gelbe hund* (1980), *selbstporträt des schachspielers als hinkende uhr* (1983) - und schließlich, 1985 von Klaus Siblewski herausgegeben, eine dreibändige Ausgabe *Gesammelter Werke*. Sie umfaßt neben der Lyrik auch theoretische Texte und Dramatisches, darunter „der raum, szenisches gedicht für beleuchter und tontechnik“ (1970), ein Opus, das ganz ohne Schauspieler konzipiert ist und „nur aus technik“ besteht, das dem *Wiener Burgtheater* „und allen, die es am leben erhalten“,

gewidmete *parasitäre stück* (1970), „aufzuführen im anschluss an ein beliebiges klassisches sprechstück, mit der aufgabe, dieses im nachhinein zu zerstören“, das Konversationsstück *Die Humanisten* (1976) und vor allem die *Sprechoper* in sieben Szenen *Aus der Fremde*, mit deren Aufführung in der *Berliner Schaubühne* Jandl unerwartet einen durchschlagenden Theatererfolg erringen konnte. In seiner längeren *Spiegel*-Besprechung hielt Helmut Karasek fest:

Dem österreichischen Sprachschneider und Lyriker Ernst Jandl, 54, sind mit seinem ersten abendfüllenden Stück gleich eine ganze Reihe paradoxer Kunststücke gelungen: Ein Stück, das von schriftstellerischer Impotenz handelt – und das auf die potenteste Weise tut. Fähiger ist noch nie die Unfähigkeit zum Schreiben auf die Bühne gebracht worden. Ein Stück, das von der selbstaufgelegten Isolierhaft eines Schriftstellers erzählt – und doch ein Wunder an gesellschaftlicher Kommunikation ist. Ein Stück, das von Einsamkeit und depressiver Trauer eines Mannes erzählt, dem noch seine einzige Beziehung, die zu einer ebenfalls schreibenden Freundin, allabendlich mißrät – und das doch ein umwerfend komisches, schier grenzenlos heiteres Stück ist. Das von einer Beziehung handelt, die als zarteste Zweisamkeit noch die einsamsten Stunden erwärmt. (Die Rede ist von Friederike Mayröcker, mit der Ernst Jandl seit den fünfziger Jahren eng befreundet ist, gemeinsam Hörspiele verfaßt hat etc.)

Jandls Lyrikpublikationen der achtziger Jahre eröffnete der Sammelband *der gelbe hund*, auch in programmatischer Hinsicht noch einmal eine wichtige Station! Der Autor ordnete die einzelnen Texte der Reihenfolge ihrer Entstehung nach chronologisch an und bot so Einblicke in seine Arbeitsweise: das früheste der ca. zweihundert Gedichte ist auf den 18. August 1977 datiert, das letzte auf den 18. Oktober 1979. Öfters häufen sich - in richtigen Schüben – mehrere Gedichte an einem Tag oder innerhalb einer Zeitspanne von wenigen Tagen, so etwa fünfzehn Gedichte am 25. Oktober 1978 oder elf Gedichte am 11. November 1978, bis hin zu kleineren Gruppen von zwei, drei und vier Gedichten als Regelfall. Nur zwei Texte sind aus dieser zeitlichen Abfolge herausgenommen und an den Anfang des Buches gerückt, neben dem Titelgedicht „der gelbe hund“ eine Art Programmgedicht, in deutscher und englischer Sprache, „inhalt“ bzw. „contents“ überschrieben – hier die deutsche Version:

*um ein gedicht zu machen
habe ich nichts*

*eine ganze sprache
ein ganzes leben
ein ganzes denken
ein ganzes erinnern*

*um ein gedicht zu machen
habe ich nichts.*

Andere Gedichte greifen die Schreibsituation und die aus ihr abgeleitete Konzeption der Sammlung auf und konkretisieren sie, so etwa Verse unter dem Titel „der nagel“:

*festnageln ich will
diesen tag, jeden da
jeden da tag da fest
nageln ich will daß nicht
mehr er entkomme mir daß nicht
mir er entkomme mehr daß nicht
einer entkomme mir mehr nicht ein
einziger mehr mir entkomme wie
vorher als so viele ich nicht
festgenagelt habe mit gedicht.*

Auffallendes Merkmal dieser zitierten wie aller übrigen Texte quer durch den Band ist ein den Leser verblüffendes, weil betont ungelenkes und widerspenstiges Gegen-die-herkömmliche-Grammatik-Formulieren. Man entdeckt nachgestellte, nachhinkende Satzsubjekte und überhaupt zahlreiche Verstöße gegen das gewohnte Satzschema, falsch gebeugte Substantive, falsch flektierte Verben, auf ihren Stamm reduzierte und so Ihrer gezielten Sprechrichtung beraubte Worte. Aber: unter welchem Vorzeichen steht diesmal Jandls Versuch, die Sprache „aus einem gewohnten in ein ungewohntes Gleichgewicht zu bringen“? Den entscheidenden Hinweis gibt eine unter die Gedichte gestreute Prosanotiz, die auf den 1976 geschriebenen, in den vorauslaufend veröffentlichten Gedichtband *die bearbeitung der mütze* (1978) aufgenommenen Zyklus „tagenglas“ verweist, „eine reihe von gedichten, deren sprache, im gegensatz zu aller herkömmlichen poesie, unter dem niveau der alltagssprache liegt. es ist die sprache von leuten, die deutsch zu reden genötigt sind, ohne es je systematisch erlernt zu haben. manche nennen es ‚gastarbeiterdeutsch‘, ich aber, im hinblick auf poesie, nenne es eine ‚heruntergekommene sprache‘.“ Dem entspreche nun – als „ein weniger düsterer nebenpfad“ – der im Dezember 1977 begonnene Versuch, eine „verkindlichte sprache“ aufzunehmen:

sie enthält fehlerhaftes, widersprüchliches und banales, wird aber, im gegensatz zur ‚heruntergekommenen‘ abart, deutlich gesteuert durch eine der dauernden sprachschulung ausgesetzte intelligenz. man beachte im übrigen, daß hier nicht versucht wird, ‚gedichte aus der kindheit‘ zu schreiben; vom alter des autors ist mehrfach die rede, und er täuscht es nicht weg.

Das Gedicht „kindersprache“ nimmt diese Feststellung auf und setzt sie ganz direkt wie folgt um:

*wenn ich jetzt spreche wie ein kind
weiß ich garnicht ob ich jemand finde
der sich das anhören möchte*

*denn ich spreche ja jetzt nicht als kind
weil ich dazu schon viel zu alt bin.*

Es handelt sich also um keinen einfachen Fall von Regression: Jandl schlüpft in keine noch einmal flott gemachte Kindheit zurück, er restituiert die Vergangenheit nicht, gibt ihr keine

falsche Erlebnisaura. Das Erinnernte ist ja tot, wenn es erinnert wird; das fließt in die Erinnerung ein und legt sie fest. „in mir mein vater“, heißt es beispielsweise:

*ich bin sein grab
er exhumiert sich*

Von der „vermoderten mutter“ ist die Rede, als Jandl auf ein als Kind erlerntes Tischgebet zu sprechen kommt; wie sehr er sie auch geliebt haben mag – den „toten großvater anton“, die „tote großmutter marie“, die „tote mutter luise“, den „toten vater viktor“ –, er ist sich sicher, daß er ihnen „nirgends irgendwo wieder“ begegnen wird, und er gesteht, daß er „ihnen jemals irgendwo wieder zu begegnen“ nicht den „leisesten wunsch“ hege.

Es gibt aber auch – und darauf kommt es an – eine Art Umkehrperspektive: da werden Gegenwartserfahrungen diesem „kindhaften“ Sprachgestus unterworfen. Der Autor sieht sich, wenn man so sagen darf, mit kindlichen Augen, und dabei gelten dieselben Komplizierungen wie gegenüber der „erinnerten Kindheit“: es fließen ja in diesen Gestus alle Erfahrungen ein, über die Jandl als experimenteller Autor verfügt. Es handelt sich also auch hier um kein naives Herauf- und Herüberspiegeln von Kindheit, sondern es geht vielmehr darum, vertraute Erlebnissituationen aufzubrechen und auf Distanz zu bringen. Wahrscheinlich rührt hierher jene permanente Aufmerksamkeit für den Schreibvorgang als solchen, die diesen ganzen Lyrikband durchzieht, wobei es zuallererst um die Materialhaftigkeit des poetischen Vorgangs geht. In dieser Hinsicht kann dann sogar das Nichtgelingen eines Gedichts zum Gedicht werden:

*wie oft-oft
sein ich gesessen vorn vom
weißen papieren und nicht
gefüllen sich haben mit lettern und wörtern den
weißen papieren sondern
weißen geblieben es sein. oft-oft
weißen geblieben es sein;
weißen geblieben-weißen geblieben
es sein-es sein. oft-oft
weißen geblieben es sein.*

Mißverständnissen vorzubeugen, die auf der Hand liegen, überließ Jandl für diese Publikation das Geschäft des Klappentextes keinem Verlagslektor, sondern nahm es selbst in die Hand. Den Raum des Rückendeckels wirklich nutzend, kommt er hier auf die thematische und poetologische Relevanz seiner neuen Texte wie folgt zu sprechen: er übe sich auf der Basis der Alltagssprache in der Kunst des Ausgleitens, Hinfälligkeit demonstrierend durch die gewaltsame Verformung auf der Wort- und Satzebene; angesichts der Fehlerhaftigkeit des menschlichen Lebens und analog zu „Störungen“ und „Zerstörungen“ in Musik, Plastik und Malerei werde der Fehler zum Kunstmittel erhoben; die Unscheinbarkeit der eigenen Person verbinde den Autor mit nahezu allen gleichzeitig Lebenden, das mache ihn sicher, verstanden zu werden, gerade auch dann, wenn er sich selbst, seine dürftige Rolle jetzt, die kläglichen Reste seiner Vergangenheit und sein Beharren auf der Zukunft in seine Gedichte mit aufnehme.

Angesichts damals grassierender Stichworte wie „neue Innerlichkeit“ und „neue Sensibilität“,

mit denen eine massive Restauration hergebrachter lyrischer Diktionen einherging, kam der erklärte Angriff zum richtigen Zeitpunkt. Für jene Leser, die das Werk Jandls über längere Zeit verfolgt hatten, bedeutete der neue Gedichtband einen Ausbruch aus dem „strengen Experiment“ und jener „Witzlaune“, die manche seiner avantgardistischen Texte aus den sechziger Jahren zwischenzeitlich bei einem breiteren Publikum populär gemacht hatten. Manche mochten das „freie Spielmoment“ vermissen und waren durch die neu angeschlagene Diktion irritiert; sie wurden jedoch durch ein existentielles Moment entschädigt, das gerade deshalb faszinierte, weil es ohne jede falsche Sentimentalität und deren sprachliche Klischees daherkam, weil es – weltanschaulich gesprochen – „in Bodennähe“ blieb. „Der Kopf“, lesen wir zur Erklärung des Titels der Gedichtsammlung, „reicht nicht höher nach oben als der des Lammes, des Hundes, der Amsel im Gras.“ Nicht die klassische italienische Vers- und Strophenform der Stanze, nach der zunächst Boccaccio, Ariost und Tasso und nach ihnen dann auch Goethe und Schiller dichteten, hat Jandl mit seiner jüngsten und letzten Buchpublikation *Stanzen* (1992) im Blick, sondern von „G’stanzeln“ – sprich: „Schdanzeln“ – ist die Rede, also jenen den „Schnadahüpfln“ verwandten Dialekt-Vierzeilern, die man in ländlichen Gegenden Österreichs als ein volkstümliches Literaturgenre kennt, im Sprechgesang, häufig als Neckverse, zur wechselseitigen Unterhaltung dargeboten, offen für jedwede Improvisation aus der Lust und Laune heraus. Das aus den Kindheitstagen wiedererinnerte Genre, hält Jandl in einem kurzen „Nachspann“ fest, habe einen poetischen Motor in ihm angeworfen, seiner Kraft nach nur jenen Schüben vergleichbar, die sich mit dem „durchbruch zur realistischen dichtung“ in dem Lyrikband *Andere Augen*, mit dem Einsatz des experimentellen Schreibens in *Laut und Luise* und mit der Entdeckung „einer heruntergekommenen sprache“ in *die bearbeitung der mütze* verbinden. Mit welcher Macht diese in doppelter Hinsicht „von unten her“ – aus der Unterschichtenkultur wie aus dem eigenen Unterbewußtsein – wirkende Kraft ansetzte, ist am Inhaltsverzeichnis der einzelnen Texte dieses Bandes ablesbar: da der Autor auch hier hinter jedem Titel das Entstehungsdatum vermerkte, läßt sich für den Leser exakt verfolgen, zu welchem poetischen Gedränge es an welchen Tagen gekommen ist – allein für den 31. August setze ich bei meiner Nachzählerei gleich zwanzig Striche! „s niwoo fun august / darach i jetz nimma“ (das niveau vom august / erreiche ich jetzt nimmer), heißt es im Schluß-Zyklus; ihn eröffnet der folgende Programm-Vierzeiler:

*de „stanzen“ is a glaana
literarischer schmäh
auf den i unhamlich schdeh
i hoff, s duad niemand weh.*

Innerhalb der jüngeren österreichischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg bedeutet Jandls „Stanzen“-Buch (mit ausgestanztem Umschlag, versteht sich) eine Wiederaufnahme jener überraschend innovativen Dialekt-Poesie, wie sie von den Mitgliedern der *Wiener Gruppe* bereits Ende der fünfziger Jahre unter Beweis gestellt wurde. Gegen die epigonale und hoffnungslos veraltete Betulichkeit herkömmlicher Heimatpoesie handelte es sich hier um die Eroberung des Dialekts für die moderne Poetik, für den Surrealismus, den schwarzen Humor und eine krude, an den Schreibweisen der konkreten Poesie orientierte Orthographie. Jandl reklamiert das „Ungenormte“ dieser Adaption auch für sich – und verweist im übrigen auf die Nähe zum „Sprechgedicht“, dem er seit *Laut und Luise* die unterschiedlichsten Wege

geöffnet habe. Dem des Österreichischen ganz und gar Unkundigen unter seinen Lesern hat er ein „Glossar“ beigegeben, das mit Hilfestellungen wie „aane schmian“ („eine ohrfeige geben“) oder „gaddihosn“ („herrenunterhose, veraltet“) und „zipferl“ („penis, verniedlicht“) über die ersten Befremdlichkeiten hinweghilft.

Der Leser erwerbe mit diesem Buch „keine Menschen-, Seelen- oder gar Heilkunde“, wie sie seit eh und je, also auch noch heutzutage immer wieder von Bücher-Klappentexten propagiert würden, so die Schlußsätze des Nachworts, sondern ein „buch poesie“, „ein buch erhebender und niederschmetternder sprachkunde“. Seit den späten sechziger, frühen siebziger Jahren gilt Jandls ganze literarische Anstrengung dem Nachweis, daß sich *poetische Höhen und Tiefen* im Sinne der literarischen Tradition nur dort erhalten ließen, wo ihnen neue Energien aus noch unerschöpften Sprach- und Formreservoirs zugeführt würden – wo nicht, drohe ihnen epigonale Erstarrnis und Erschöpfung. Ganz in diesem Sinne setzt er mit seinem „Stanzen“-Buch die Versuche um eine „heruntergekommene“, d.h. defekte, grammatisch unentwickelte, dem Gastarbeiterdeutsch verwandte Sprache fort, nun aber ins „heruntergekommene literarische Genre“ gewandt, um zu zeigen, daß hier das einzige Terrain ist, auf dem Poesie sich noch einmal zu behaupten und in ihrer ganzen Vielfalt darzustellen vermag. Gerade mit solchen Verunsicherungen des „literarischen Niveaus“, mit denen er die allseits akzeptierten Norm-Linien unterschreitet, kommt Jandl zu einer immer wieder überraschenden Form- und Sujet-Vielfalt seiner Gedichte und gerade auch zu solchen Themen, die hoffnungslos dem Ruin tradierter Formen und ihrer Klischees verfallen zu sein scheinen. Analog zu dem vorauslaufenden Lyrikband *Idyllen* (1989) begegnet man denn auch hier einer Fülle von Texten, die in „Erlebnissen“, „Gefühlen“ und „Erfahrungen“ des Autors ihren Ursprung haben, aber dies ganz hinter sich lassen, weil sie die Ich- und Du-Gestik erst wieder aufgreifen, nachdem sie radikal von ihr Abstand genommen und sie ganz in Sprachgesten aufgelöst haben. Vor diesem Hintergrund ist es interessant zu beobachten, in welcher Weise es dem Autor mit Hilfe dieser aus dem Trivialen aufsteigenden Innovationspoetik gelingt, Alltäglichstes und Banalstes neu in den poetischen Prozeß einzubringen wie umgekehrt bekannte Themen aufzugreifen und überraschend so zu füllen, daß man verblüfft einhält und stutzt. Ja, er kann es sich jetzt sogar leisten, sich mit allen großen Namen der Literaturgeschichte in direkte Parallele zu setzen, weil er weiß, daß es bei aller Ähnlichkeit in der angeschlagenen Thematik doch allein auf die formale Annäherung und die Nuance in der Sprache ankommt, die ganz seine eigene bleibt; und so setzt er sich denn auch mit seiner Erfahrung des Alterns, die er in den letzten Jahren immer häufiger aufgreift und in allen Formen des Verfalls durch Krankheit zum Tode hin unbarmherzig, bald ironisch distanziert, bald in aller Brutalität fixiert, zu Recht mit Johann Wolfgang Goethe – unserem Weimarer Klassiker – ineins und tritt zu ihm über die Zeiten hinweg, die inzwischen verstrichen sind, gar nicht parodistisch, sondern face en face als unser Jandl, Ernst – Wien, Klassikaner unseres zwanzigsten Jahrhunderts – gegenüber und signalisiert uns dies unter der direkt zitierenden und deshalb hier besonders zu apostrophierenden Überschrift „Wanderers Nachtlied“:

*waasd i red hoed so gean
drum redia so füü
skommt drauf aun, mid wem
oowa woat, boid bini schdüü*

– was, ins Hochdeutsche gebracht, soviel heißt wie:

*weiß, ich rede halt so gern
darum rede ich auch so viel
es kommt darauf an, mit wem
aber warte nur, bald schweige auch ich.*

Karl Riha, neue deutsche literatur, Heft 502, Juli/August 1995