

Ernst Jandl
Werke in 6 Bänden

Ernst Jandl
Werke 6

Ernst Jandl

Werke in 6 Bänden

herausgegeben von Klaus Siblewski

Werke 6

Luchterhand

Inhaltsübersicht

Statements 5

Reden und Vorträge 113

Das Öffnen und Schließen des Mundes 295

Autobiographische Texte 403

Anhang 443

Inhaltsverzeichnis 459

I. Statements

Der Dichter, der uns angeht

Dichtung, ausgelöst durch die Zusammenstöße eines Menschen mit der Umwelt; Dichtung, die mit dem Anlaß, der sie auslöst, identisch ist; Dichtung, die den Menschen in den Ring stellt, statt ihm den Sport vom Sonntag in die Zeitung zu drucken; also Dichtung, wie sie Carl Sandburg schreibt oder Andreas Okopenko, wird angefochten von denen, deren Gewissen kein Bohrer ist, sondern ein Polster.

Beunruhigt durch die Möglichkeiten zur Ruhe – Felsen ohne Wasser bei Eliot, rostige Maschinenreste bei Sandburg –, stiftet der Dichter, der uns angeht, Unruhe dort, wo die einen die Furcht lähmt und die andern ruhig schlafen.

Seine Stimme ist nicht sehr laut, denn sie soll den Lärm der Maschinen stören; seine Silben sind nicht genormt, denn sie sollen den Takt der Maschinengewehre stören; seine Worte sind wie ein Kamm, wenn einer Haare hat; seine Worte sind wie ein Kamm in der Hand eines Kahlkopfs.

Das Sprechgedicht

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 (»booooooooooooooooooooo-orrrrrrannn«), Verhärtung des Wortes durch Entzug der Vokale (»schtzngrmm«), Zerlegung des Wortes und Zusammenfügung seiner Elemente zu neuen, ausdrucksstarken Lautgruppen (»schtzngrmm«, »ode auf N«), variierte Wortwiederholungen mit thematisch begründeter Zufuhr neuer Worte bis zur explosiven Schlußpointe (»kneipp sebastian«). Bestandteile eines einzelnen Wortes sind die Worte eines ironischen Spiels um dieses Wort, das aus diesem Prozeß erschöpft auftaucht (»philosophie«), aus dem Grundwort gewonnene Laute des Überdresses, der Gleichgültigkeit, heftiger Ablehnung und stärksten Lebenswillens schlagen um in Marktgeschrei als Heldenkult (»ode auf N«), und aller Ingrimms rollender rrr gilt der Humorlosigkeit, dieser deutschen Krankheit, die auch Österreicher mitunter befällt.

Einige Bemerkungen zu meinen Experimenten

Ich begann mit Experimenten in Opposition gegen den Traditionalismus in der Gegenwartspoesie. Ausgangspunkte waren August Stramm, der frühe Johannes R. Becher, Hans Arp und Gertrude Stein. Das Zusammentreffen mit H. C. Artmann und Gerhard Rühm gab weitere Impulse. Meine Experimente nahmen oft Züge der traditionellen Lyrik auf, was durch die gleichzeitige Konfrontation von bekannten mit unbekanntem Elementen stärkere Reaktionen hervorrief, als es bei Texten ohne diese Spannung der Fall war (Unbekanntes wird am deutlichsten, wenn es neben Bekanntem tritt). 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 (»lechts und rinks kann man nicht velwechsern«). Die Zahl der Möglichkeiten von Kombinationen bekannt-unbekannt scheint unendlich groß. Sie aufzuspüren ist um nichts leichter, als einen brauchbaren Ansatz zu einem mit herkömmlichen Mitteln gearbeiteten Gedicht zu finden (wenn man von Produktionssteigerung und -verschlechterung durch Plagiarierung der eigenen Erzeugnisse hier wie dort absieht). Einige meiner Texte sind so angelegt, daß der Leser sie laut sprechen muß (Sprechgedichte). Die Verwendung kleiner und kleinster Einheiten an Stelle von Sätzen erklärt sich aus meiner Beschäftigung mit solchen Einheiten, wobei am Wort die größten Veränderungen erzeugbar sind: Entstellungen, Mißbildungen, andere Wörter. Auswahl, Umformung, Amputation, Transplantation sind faszinierende Vorgänge, ergäben aber freilich bloß Schaustücke für ein anatomisches Museum der Sprache, erfolgte nicht schließlich die Rehabilitation im Text.

Orientierung

Zu welcher poetischen Richtung ich zu zählen sei, auf diese Frage kann ich nicht antworten, es sei denn, man nimmt nach Belieben »zu keiner« oder »zu meiner« als eine Antwort. Ich bin überzeugt davon, daß die Entwicklung, Entdeckung oder Erfindung neuer Arten zu dichten heute notwendig ist, notwendiger als in einer Zeit, in der die Begriffe »Entwicklung«, »Entdeckung«, »Erfindung« und »neu« einen geringeren Wert haben. Man muß es begrüßen, daß es heute Dichter gibt, die neben ihrer Fähigkeit, solche neuen Arten des Dichtens auszubilden, auch das Ordnungsbedürfnis besitzen, welches sie nach Gattungsnamen für neuartige poetische Gebilde suchen läßt. So fand und erprobte man die Namen »konkrete Poesie«, »Konstellation«, »visueller Text« und andere, oder spricht ganz allgemein von »experimenteller Dichtung«. Ich übernehme solche Namen, sobald ich mit ihnen umgehen kann, gerne, um über eigene oder fremde Arbeiten nachzudenken und zu reden. Mir selbst gelang es nur einmal – 1957 – für eine Reihe eigener Texte einen wenig originellen Namen – »Sprechgedichte« – zu finden, der die damit bezeichneten Erzeugnisse charakterisierte. Die Beibehaltung der ehrwürdigen Benennung »Gedicht« für diese ehrfurchtlosen sprachlichen Gebilde hatte dabei die hier angedeutete Nebenaufgabe zu erfüllen. Im übrigen schrieb und schreibe ich »Texte«, deren Einordnung ich anderen überlasse, in einer auf verschiedene Weise aus dem gewohnten in ein ungewohntes Gleichgewicht gebrachten Sprache.

Österreichische Beiträge zu einer modernen Weltichtung

1

Neue Methoden zu dichten zu ersinnen, nach denen neuartige Gebilde aus Sprache erzeugt werden können, die nicht allein als Dichtung zu deklarieren sind, sondern sich als Dichtung durchzusetzen und zu behaupten haben, ist seit dem Beginn der fünfziger Jahre das Ziel einer wachsenden Zahl von Autoren, die sich einer internationalen Bewegung zur Schaffung einer neuen, zeitgemäßen Poesie zugehörig fühlen oder zu ihr gezählt werden. »Konkret« und »experimentell« sind die Attribute, die man zur Bezeichnung dieser Dichtung und ihrer Hersteller heute am häufigsten hört. Der Initiator dieser Bewegung ist in Europa der Schweizer Eugen Gomringer.

2

In Österreich ging eine Phase üppiger lyrischer Produktion, die mit Kriegsende begonnen hatte, nach einer fast zehnjährigen Dauer zu Ende. Die Erinnerung an den Krieg war verbraucht, das Erlebnis der subjektiven Gegenwart als Stoff erschöpft, allein auf seine Imagination gestellt, fand sich mancher gründlich allein. Jetzt erst konnte man, wenn man wollte und konnte, merken daß die Nachkriegslyrik wenig Neues gebracht hatte, jedenfalls nichts worauf sich aufbauen ließ. Wer weitermachen wollte, oder wer jetzt noch anfangen wollte, mußte suchen, ehe er einen Ausgangspunkt fand. Mit dem, was zufiel, da und dort, unterwegs, im Vorbeigehen, war nichts getan. So wurde, für die eigene Arbeit, nutzbar gemacht was bisher unbekannt gewesen, oder wenn bekannt, umgangen worden war: Stramm, Arp, Schwitters, Gertrude Stein, Joyce etc.

3

Die »Wiener Gruppe«, wie sie später benannt wurde, war ein Freundeskreis aus H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Oswald Wiener und Friedrich Achleitner. Artmanns poetische Erfahrung und Rühms avantgardistisches Streben bestimmten den Radius der Zusammenarbeit. Man hatte Jahre dafür, täglich den Vorrat der Dichtung nach brauchbaren Ansätzen sichtend, entdeckend, erfindend, experimentierend. Gemeinschafts-

arbeit und deren Resultate ließen sonstwo übliche Behütung von Dichters Eigenart dünn und verkrampft wirken, gegen den lässigen Reichtum der eigenen skrupellosen Produktion. Es gab keine Norm außer der selbst gesetzten, keine Kritik außer der eigenen und der der andern vier, keine Aussicht auf Publikation im Moment und im Moment auch keine Sorge um eine, bei so viel zu tun.

4

Wer damals, auf ähnlicher Bahn befindlich, mit Artmann und Rühm, tangential zur »Wiener Gruppe« als Ganzem, Freundschaft schloß, wie (1956) Friederike Mayröcker, oder ich, konnte, und durfte, weil verwandt nach Herkunft und Ziel, sich der Wirkung der beiden nicht entziehen. Andre blieben vom Kontakt mit den selben, da anders gesinnt, unberührt.

5

Inzwischen hat sich die Annahme von einst bestätigt, daß das, was 1952 bis 1959, isoliert und weitgehend unabhängig von ähnlich isolierten Anfängen anderswo, in Wien geschah, den Beginn einer neuen Dichtung markierte. Heute, 1966, muß, was damals entstand, und was von den gleichen Autoren bis heute produziert wurde, zusammen mit dem Werk des Dadaisten Raoul Hausmann (1886 in Wien geboren, heute von Frankreich aus unermüdlich aktiv), den Arbeiten des Innsbruckers Heinz Gappmayr und solchen des Grazers Gunter Falk, in einem größeren Zusammenhang gesehen werden, als österreichischer Beitrag zu einer »konkreten« und »experimentellen« modernen Weltichtung.*

* Heute ist Hausmann tot und sein Werk weiterhin zu wenig beachtet; Gappmayr – zurückgezogen wie immer schon – zählt international zur Spitze der jetzt in konkreter Poesie Aktiven; die Linzer Gruppe konkreter Dichter, Ende der 60er Jahre aufgebaut von Heimrad Bäcker, dem Herausgeber der »neuen texte«, des heute führenden konkreten Periodikums überhaupt, besitzt überregionale Bedeutung auch dadurch, daß in ihr eine neue Generation von Schreibenden konkrete Poesie unverfälscht übernommen hat und kompromißlos weiterführt; die »Wiener Gruppe« schließlich ist als »Berliner Dichter-Workshop« in eine neue, außerordentlich vitale Phase gelangt, mit Günter Brus und Dieter Rot als neuen Beiträgern zum alten Stamm, der heute aus den Wahlberlinern Rühm und Wiener und dem ihnen eng verbundenen Achleitner besteht.

6

Diese moderne Weltichtung, in ihren reinsten Beispielen, ist eine Dichtung die nicht von sich ablenkt, die nicht an andres denken macht. Sie ist nicht illusionistisch und nicht didaktisch. Sie ist eine Dichtung die nichts enthält das man »wissen« kann.

7

Sie ist »konkret«, indem sie Möglichkeiten innerhalb von Sprache verwirklicht und Gegenstände aus Sprache erzeugt (statt, didaktisch-abstrakt, Aussagen zu machen über Gegenstände die außerhalb von Sprache angenommen werden, und, illusionistisch-abstrakt, mit sprachlichen Mitteln die Verwirklichung von Möglichkeiten die außerhalb von Sprache angenommen werden vorzuspiegeln).

8

Diese Dichtung ist weder meßbar an einer außersprachlich vorgestellten Welt, noch meßbar an den Verbindlichkeiten einer zur praktischen Mitteilung dienenden Sprache. Sie ist autonom, zu messen nur an ihren eigenen Beispielen.

9

Sie ist eine Dichtung die geschlossene Systeme von Beziehungen herstellt. Sie forciert keine Beziehungen nach einem Außen, weil sie selbst ein Teil dieses Außen ist, nicht eine Stimme die von einem Innen über ein Außen zu einem Innen spricht.

10

Kontakt mit solcher Dichtung ist – im Schauen, Lesen, Hören – ein Vorbeigehen an ihr, wie an Bildern, an ihrer Oberfläche streifend. Sie kennt keine Tiefe, Perspektive, Dreidimensionalität, und täuscht sie auch nicht vor. Sie täuscht nichts vor. Sie macht klar. Sie macht Oberfläche klar. Wie Bilder ist sie – einzig – Fläche, Oberfläche. Vom Kontakt mit ihr bleibt nichts als Stücke Erinnerung von Worten, Folgen, Flächen, und an Wissen nur dies: ein Bestimmtes gesehen, gelesen, gehört zu haben; und an Möglichkeit diese: den Vorgang des Kontakts zu wiederholen, über eine Oberfläche streichend.

Es ist eine Dichtung des puren Bewußtseins, der unbesetzten Intelligenz als Voraussetzung für die Aufnahme dieser Dichtung, und als Effekt des Kontakts mit ihr. So, wie absolute Musik, um wirklich vernommen zu werden, dieser Leere des Denkraums bedarf, ihn durchziehend auf die Zeit ihrer Dauer und ihn, wenn sie stark genug ist und die Bereitschaft dafür vorhanden, noch einige Zeit nach ihrem Verklingen immun haltend gegen die herandringenden Sensationen.

Die poetische Syntax in den Gedichten von Friederike Mayröcker

Syntax, das Zusammenstellen, Aneinanderreihen von Wörtern zu größeren Einheiten, zu Wortgruppen, Sätzen, ist, als Teilgebiet der normativen Grammatik, die Lehre wie man Sätze bildet. Die Syntax des Dichters hingegen ist etwas anderes. Sie ist nicht eine Lehre von etwas Verbindlichem, Genormtem, sondern ein Teil einer Methode, Texte als Kunst, Gedichte, oder auch Prosa, zu machen. Die poetische Syntax ist daher von Dichter zu Dichter anders, sie ist charakteristisch, sie unterscheidet den Dichter vom Dichter. Sie unterscheidet auch die Arbeiten des einzelnen Dichters, die zu weiter entfernten Zeiten oder unter veränderten Voraussetzungen entstanden. Die deutsche Klassik, und später der freie Vers, hat manchmal zum Irrtum verleitet, die Syntax des Dichters habe eigentlich mit der normativen Syntax identisch zu sein, oder habe dies wenigstens anzustreben. In Wirklichkeit ist unter allen Dichtern kaum einer, der nicht einer poetischen Syntax bedenkenlos den Vorrang gegeben hätte, seiner eigenen, oder der seiner poetischen Gruppe, seiner poetischen Epoche, des Kollektivs, dem er sich zugehörig fühlte. Nicht die Nötigung durch den Reim *erzwang*, sondern die Freizügigkeit gegenüber der normativen Syntax *erlaubte* die Inversion, die Umstellung von Wörtern innerhalb des Satzes, gegen die Regeln der Grammatik.

Gryphius schrieb:

Wo jetzund Städte stehn, wird eine Wiese sein,
Auf der ein Schäferskind wird spielen mit den Herden.

Goethe, in einem Gedicht ohne Reim und ohne starres Versschema schrieb nicht: »Über den selbstgemordeten Liebling weinte Alexander«, sondern, der Endgültigkeit wegen und des größeren Gewichts:

Weinende Männer sind gut.
Weinte doch Achill um seine Briseis!
Xerxes beweinte das unerschlagene Heer,
Über den selbstgemordeten Liebling
Alexander weinte.

Beispiele eines noch freieren Verhältnisses zur normativen Syntax, einer noch radikaleren poetischen Syntax sind in unserer klassischen Dichtung in Menge enthalten; man blättere nur eine Anthologie durch. Klopstock schreibt, im Gedicht »Die deutsche Sprache«, solche ersten vier Verse:

Ferner Gestade, die Woge schnell,
Den Blick gehellt bis zum Kiesel ist, –
Das Gebüsch blinket er durch oder wallt
In die Luft, hohes Gewölk duftend, – der Strom;

– syntaktisches Dickicht, wie es erst reizt, daran weiterzulesen. Oder verscheucht.

Noch weiter sich entfernend von normativer Syntax, gelingt es Hölderlin, vermittels seiner eigenen syntaktischen Methoden, undurchdringliche sprachliche Gebilde herzustellen:

Die Todeslust der Völker aufhält und zerreiβet den Fallstrick,
Fein sehen die Menschen, daß sie
Nicht gehn den Weg des Todes und hüten das Maß, daß einer
Etwas für sich ist, den Augenblick
Das Geschick der großen Zeit auch
Ihr Feuer fürchtend, treffen sie, und wo
Des Wegs ein anderes geht, da sehen sie
Auch, wo ein Geschick sei, machen aber
Das sicher, Menschen gleichend oder Gesetzen.

In den sogenannten »Bruchstücken« operiert Hölderlin mit Partikeln, Wörtern wie »denn, wenn, doch, dennoch«, sprachlichen Konstanten, die Denkrichtungen fixieren, noch ehe sich Inhalte an sie hängen:

Denn einsam kann
Von Himmlischen den Reichtum tragen
Nicht eins; wohl nämlich mag
Den Harnisch dehnen
 ein Halbgott, dem Höchsten aber
Ist fast zu wenig
Das Wirken wo das Tagslicht scheint,
Und der Mond,

Darum auch

so

Nämlich öfters, wenn
Den Himmlischen zu einsam
Es wird, daß sie
Allein zusammenhalten
oder die Erde; denn allzurein ist
Entweder

dann aber

Zu einer eigenen Syntax zu gelangen, war seit jeher das Bemühen der Dichter, die die Sprache nicht als ein fertiges Instrument übernahmen, sondern sie als ein Material benützten, ein unerhört vielfältiges, schwer zu fassendes und schwierig zu handhabendes, um daraus etwas zu machen, etwas Eigenes, Neues, das sich anderen als Kunst mitteilte.

August Stramm, um zur Moderne zu kommen, arbeitet nahezu ohne Partikeln. Verb und Substantiv dominieren, der Verzicht auf die sprachlichen Konstanten isoliert die Wörter, auch dort, wo sie noch im Satz stehen, gibt ihnen zugleich etwas Ungerichtetes, Schwebendes:

Schreiten Streben
Leben sehnt
Schauern Stehen
Blicke suchen
Sterben wächst
Das Kommen
Schreit!
Tief
Stummen
Wir.

Dagegen funktioniert das über ein Partikelgerüst gearbeitete Gedicht »Sekundenzeiger« von Hans Arp metallisch, mechanisch, verzahnt:

dass ich als ich
ein und zwei ist
dass ich als ich
drei und vier ist
dass ich als ich
wieviel zeigt sie
dass ich als ich
tikkt und takt sie
dass ich als ich
fünf und sechs ist
dass ich als ich
sieben acht ist
dass ich als ich
wenn sie steht sie
dass ich als ich
wenn sie geht sie
dass ich als ich
neun und zehn ist
dass ich als ich
elf und zwölf ist.

Eine andere Art poetischer Syntax verwendet Arp in dem folgenden Abschnitt aus der »Wolkenpumpe«. Es ist ein Satz ohne ein von der Schulgrammatik sanktioniertes Ende; sein nach dem Auftakt-Wort »nie« scheinbar unkontrolliertes Weiterrollen wird nach dem ersten Drittel gezügelt, ein Mechanismus wird eingeschaltet, bestehend aus dem Partikel »noch« und dem Partizip Perfekt verschiedener Zeitwörter, schließlich erfolgt ein doppelter Schluß, an die gleichen Konstanten gehängt: »geschweige auf stelzen über die wolken geschweige auf säulen über die meere«. Der ganze, syntaktisch leicht überschaubare Abschnitt ist nach dem Schema gearbeitet: nie hat er das das das das getan, noch dies, noch jenes, noch ein drittes, noch ein viertes, geschweige ein anderes, geschweige ein weiteres.

nie hat er den schweissbrüchigen bergwald durch schwarz harz steigen empor und sind leise in feinen lufttreppen in stengeln in der eisernen rüstung des vogels dreht sich das kind über feuerroter troika noch die leichen der engel mit goldenen eggen geeegt noch die büsche mit brennenden vögeln getränkt noch auf wachsschlitten über das gärende

sommereis gefahren noch vorhänge aus schwarzen fischen
zugezogen noch in kleinen gläsern luft in die kastelle ge-
tragen noch vögel aus wasser gestrickt geschweige auf
stelzen über die wolken geschweige auf säulen über die
meere

Womit, durch wenige Beispiele individueller poetischer Syntax und freien Fluges poetischer Phantasie, das Gebiet abgesteckt scheint, auf dem, ähnlich anderen Dichtern, Friederike Mayröcker arbeitet, und in dessen Grenzen man ihren Gedichten begegnen kann, um sich mit ihnen zu verständigen.

Ihre Lyrik entwickelte sich in zwanzig Jahren vom freien Vers zum »freien Gedicht«. Diese Entwicklung ist an Hand von syntaktischen Modellen darstellbar.

Von 1945 bis 1950 schrieb Friederike Mayröcker Gedichte in freien Versen, Reime verwendete sie selten, fixierte Vers-Schemata vermied sie.

Im einfachsten Modell, das sie damals benützte, hat die Syntax keine poetische Funktion, keinen ästhetischen Eigenwert. Sie fällt mit der normativen Syntax zusammen. Wort reiht sich an Wort, Satz an Satz, nach den Regeln der Grammatik. Träger der ästhetischen Dimension ist das Einzelwort, die Wortgruppe und der Zusammenhang des Gedichtes.

Die zweite Phase, von 1950 bis 60, bringt mehrere Beispiele dieses Modells. Das ist kein Zufall, denn diese zehn Jahre sind für die Autorin eine Zeit intensiver Beschäftigung mit der Realität. Sie erlangt Distanz zur Umwelt und zu sich selbst. Sie registriert was sie sieht, was sich ereignet, was sich ereignet hat, in einfachen Worten. Einzelmotive, die in der ersten Phase vieles verstellten und überschatteten, werden auf natürliche Maße reduziert. Die Betrachtung der Vielfalt tritt an die Stelle des Überwältigtwerdens durch Einzelnes. Reflexion schiebt sich ein, aber meist sind es die Dinge selbst, die genannt, benannt, berührt und verändert werden.

Das sachlichste dieser Gedichte, in dem die Teilnahme der Autorin am stärksten gedämpft ist, heißt »Hammerklaviere«. Es registriert Erinnerungen aus der Kindheit.

Hammerklaviere
Frau Bogunke
Hammerklaviere
gibt es nicht viele in Wien.
Aber im Elbesandsteingebirge
gibt es davon eine Menge.

Ich plärte eben eine Stelle
aus Benjamin Britzens Serenade
da flocht er mir Rosen ins Haar
tatsächlich Rosen ins Haar
und Frau Bogunke sah zu.

Es gab in ihrer Gegend viel Mond
eine Fülle von Mond jeden Abend
die Gardinen flogen in den Garten hinaus
aber ich war verhext
und sie sagte zu mir:
Ist mein Kind!

Über Brieg stand der Mond Nacht für Nacht
ich bekam Briefe und Röteln
ich las Wallensteins Lager
ging Äpfel stehlen
preszte mich gegen die warme Herdplatte
und nahm winters Stunden im Skilauf.
Die Soldaten sangen das Lied vom Wagen
der wieder rollt.
Ich notierte auf einem grünseidenen Kanapee
mein erstes Gedicht.

Ein anderes Beispiel dieses syntaktischen Modells aus gewohnten Sätzen ist das größere, unmittelbarere, belebtere Gedicht »Huckepack«, das als Charakterskizze beginnt, eines vereinsamten Veters, der das Wort »huckepack« spricht und so auf seine Last weist, die darin besteht, daß er, wie das Gedicht sagt, »den Wellengang der Welt... auf sich nimmt«. Diesem Blick auf einen bestimmten Einzelnen folgt, in einer Verschränkung von Impression und Reflexion, der Blick aufs allgemeine Ganze.

Schließlich, vom gleichen Modell einfachen Sprechens, ein Liebesgedicht, das, im Gegensatz zu den beiden anderen, noch ganz auf einen einzigen Gegenstand konzentriert ist, was beim Liebesgedicht nicht verwundert. Daß später, nach 1960, ein derartig einkreisiges Gedicht nicht mehr aufscheint, auch eine Einreihung in eine Gattung, wie die des Liebesgedichts, nicht mehr gelingen kann, ist dann ein Zeichen für die veränderte Haltung der Autorin zum Gedicht: der Geliebte, oder in »Huckepack« die wimmelnde Welt, oder in »Hammerklaviere« die eigene Kindheit, erscheint in solchen Gedichten als etwas Größeres, Zentraleres als das Gedicht selbst; später, in der dritten Phase, steht das Gedicht im Zentrum des Interesses, es ist der zentrale Gegenstand des Denkens, Fühlens und Tuns der Autorin, für sie dann das Größte, größer als die Dinge, die die Worte bezeichnen, aus denen das Gedicht besteht. Daß auch hier, in diesem Liebesgedicht, die Konzentration auf ein Einziges nicht mehr ganz selbstverständlich ist, läßt sich an einem Bruch im Gedicht bemerken, im Ton der »Reportage«, der zuerst ganz ruhig ist, berichtend was beobachtet wird, aber dann, am Schluß, wo man das Gefühl hat, hier müßte die Syntax aufbrechen, nämlich nach der Frage »was liest du gerade«, durch ein Umschlagen in einen anderen Ton, den des Liebesbekenntnisses, gebräuchlich und eher trivial, den Satz wieder in sein Gefüge bringt, und die Syntax rettet.

Manchmal bei irgendwelchen zufälligen Bewegungen
streift meine Hand deine Hand deinen Handrücken
oder mein Körper der in Kleidern steckt lehnt fast ohne es
zu wissen
einen Augenblick gegen deinen Körper in Kleidern
diese kleinsten beinahe pflanzlichen Bewegungen
dein abgewinkelter Blick und dein Auge absichtlich ins Leere
wandernd
deine im Ansatz noch unterbrochene Frage wohin fährst du
im Sommer
was liest du gerade
gehen mir mitten durchs Herz
und durch die Kehle hindurch wie ein süßes Messer
und ich trockne aus wie ein Brunnen in einem heißen
Sommer

Auch in anderen Modellen, bis 1960, bleiben die Sätze intakt. Dennoch regt es sich, unter der Oberfläche, man spürt wie es arbeitet, auf eine Befreiung von der normativen Syntax hin, zu einer eigenen, poetischen.

Da gibt es etwa syntaktische Systeme, aus einer oder mehreren Konstanten, an denen die Variablen hängen. »Litaneien«, nannte die Autorin eine Reihe früher Gedichte, und mit dem Ruf-Bitte-Schema einer Litanei, wo die Bitte konstant ist, der Ruf variiert wird, haben diese Gedichte auch manches gemeinsam. Am meisten das frühe Gedicht »Wird welken wie Gras«. Der Bittformel in der Litanei entspricht hier, als Konstante, der subjektlose Satz »wird welken wie Gras«. Da dieser, im Gegensatz zur Litanei, an der Spitze steht, wird zumindest zu Beginn des Gedichtes eine Veränderung der Syntax vorbereitet. Im Druckbild, wo die Formel »wird welken wie Gras« bis auf eine einzige Zeile immer die erste Stelle besetzt, wird diese Reduzierung des Satzes, im Verlauf des Gedichtes nicht so vollständig wieder zurückgenommen wie für den Hörer, wenn das Gedicht abrollt.

Wird welken wie Gras . auch meine Hand und die Pupille
wird welken wie Gras . mein Fusz und mein Haar mein
stillstes Wort
wird welken wie Gras . dein Mund dein Mund
wird welken wie Gras . dein Schauen in mich
wird welken wie Gras . meine Wange meine Wange und die
kleine Blume
die du dort weizt wird welken wie Gras
wird welken wie Gras . dein Mund dein purpurfarbener
Mund
wird welken wie Gras . aber die Nacht aber der Nebel aber
die Fülle
wird welken wie Gras wird welken wie Gras

Ebenfalls aus der ersten Zeit, noch vor 1950 geschrieben, kommt ein Gedicht, dessen konstantes Element fünf gleichartig funktionierende Infinitivgruppen sind; das flektierte Verb, dreimal erscheinend, spielt eine Nebenrolle; das Gedicht ist subjektlos, besteht also aus reduzierten Sätzen; das Subjekt ist bekannt, aber nicht genannt. Das Gedicht ist ein Liebesgedicht.

Mit dem Speer werfen
in ein fremdes Herz und
das untergehende Auge sieht zu
mit gefesseltem Geist
durch die Stadt gehen
über Brücken unter Abendrosen
mit den Händen festhalten
deine Stirn deinen Fusz dein Herz-Blatt
wie ein Eichenblatt im Herbst nach dem
Ausritt
mit dem Kahn treiben
auf einem blauen Teich den es nicht gibt
dein Gesicht schwebend in meinen Händen
mit den gelösten Nachtigallen
dein Herz ansingen tag- und nachklang
bis es still wird wie Wolken im September

Ähnlich diesen beiden in der Herstellungsweise, aber interessanter im Vokabular, ist ein Gedicht aus der zweiten Phase, dessen Variablen an eine Kolonne aus der dreizehn Mal wiederholten Wendung »etwas wie« angesetzt sind. Ein »Fühlgedicht«, mehr im Sinne der Huxley'schen »feelies« als der Gefühlslyrik von einst, versetzt es den Leser, oder Hörer, in eine Traumwirklichkeit, wo alles nur »etwas wie«, aber keines »etwas« ist, unaßbar, verschwimmend, und dann einzelnes wieder ganz klar, deutlich sichtbar. Hier sind die Sätze weg, aber die Säule aus »etwas wie«, und die Wortfolgen des variierten Teils, halten das ganze so fest zusammen, daß man den Satz nicht vermißt. Erstmals tauchen hier, bewußt zu einem ästhetischen Zweck verwendet, wie später in jedem Gedicht, Wörter in Klammern auf, am Ende von sechs dieser dreizehn Zeilen; es sind dies – sie werden genannt, um auch gehört zu werden – die Wörter »(Schalmeien)«, »(Mohn)«, »(Rauch)«, »(mürbe Schlote)«, »(Sand auf Sand)«, »(honigwarme Pupille)«. Sie stehen in wechselnden Relationen zu den Versen, an deren losem Ende sie angebracht sind. Zur endlichen Enthüllung des von Vergleichen eingekreisten »etwas« dienen auch sie nicht. Dieses bleibt dunkel, der Traum bleibt Traum.

(and the chariot swung the chariot
 over the mediterranean sea swung over the sea)
 im Walde von Katyn
 im Walde von Katyn
 dort wo die Vöglein sangen
 im Wald von Katyn
 da sangen die Vöglein alle
 and the chariot swung the chariot
 over the sea

Reihung findet sich auch als fortlaufende Reihe, ohne daß sich etwas wiederholt. Jede Zeile hat das gleiche Gewicht, ist jeder anderen gleichwertig, Beginn und Ende können unvermittelt erfolgen oder auch markiert sein. Im Gedicht »Wahrsagen aus den Morgen-Stunden eines hellen Tages« ist das Ende markiert, der Anfang ein plötzliches Eintreten in etwas, das schon begonnen hat, dem Erwachen nicht unähnlich.

Reihung ist satzfeindlich. Entweder neigt sie dazu, das gleiche Satzmodell zu wiederholen, in das immer wieder neues Wortmaterial gefüllt wird, dann verliert der Satz von Zeile zu Zeile an Gewicht, ein parodistischer Zug stellt sich ein; oder die Reihe befreit sich vom Satz, wie hier, und befaßt sich mit Worten, Wortgruppen, Rhythmen und anderem.

»Wahrsagen« ist ein Gedicht, das an das traumhafte »etwas wie« erinnert; nur daß hier kein Traum ist, keine Traumwelt, sondern eine ganz wache, »aus den Morgen-Stunden eines hellen Tages«, allerdings, wie später jedes Gedicht, ein Zusammenschießen von äußerer und innerer Welt ins gleiche Gewebe. Es ist eine Landschaft, die hier entsteht, keine Aktion, kein Vorgang. Daher ist das Verb vor allem in seiner ruhendsten, statischen Form da, dem Partizip Perfekt: beschritten; beladen; verlassen; verstreut.

Wahrsagen aus den Morgen-Stunden eines hellen Tages

beschritten und blau Enzianvergessenheit
 Fenstersturz eines kleinen schilfbadenden Monokels
 o traurige Osterblume Birkenbäumchen im Atlantik
 Flügelschlag der Riesensonne Meer über Mittagswellen
 nur im Umkreis verlassene Stätten Häuser aus Blättermusik
 I like the sunrise fis-dur die Fliederschatten zur Stunde

blütenverstreut bleichen dich Wassertauben sanfter Mond
Stagnation des Blutes in den Haupt-Straszen der Tauben
rein-leise durch den Septembertag hirsch-grün ins Weite
über die Hänge schlieszlich die Rebe: Immer-Stock

In der mittleren Phase nimmt die Neigung zu, das agierende Zeitwort durch die starrere, ruhigere Form des Partizips zu ersetzen; neben dem häufigen Partizip der Vergangenheit erhält auch das der Gegenwart seine Rolle, wozu manches Verb von sich selbst aus zwingt: »donnernd«, das gibt es; »gedonnert« nur in Verbindung mit: »es hat«.

Das nächste Gedicht, wieder eine Landschaft, real, quer durch die Zeiten, daher überdimensional, ist das Modell einer Partizipkette.

Das geschwaderblaue das hanfgelbe Getränk des Triumphs
in den aufgeblühten Lüften von Sonne zu Sonne gereicht
von Mond zu Mond geliebtes abgewandtes Gesicht
immer vorauseilend über dämmrige Giebel Oktobersonntag
in die Gebirge donnernd mit regenbogenfarbenen Füßen
kastanienschiebend welke Wälder

von Tor zu Tor getrieben nägel-klaffend und rissig
hundertjährig

Denkmalbuchen in sich gekehrt und verdichtet
über hunderte Winter gewachsen und aus hunderten
Frühlingsen erweckt

von Tor zu Tor im Nebel die prallenden Tropfen
zwischen den Gräbern wie Beete unsagbar traurig
von Gedanken und Zurückwünschen und November-Blumen
(mit der Schaufel Stiefmütterchen betten in die Mitte des
Grabs) und

von Stern zu Stern geneigt und von Brücke zu Brücke

Das letzte syntaktische Modell aus dieser Zeit der Vorbereitung auf die fünf reichsten, fruchtbarsten Jahre, 1960 bis 65, ist nicht mehr durch die Dominanz eines einzelnen syntaktischen Systems bestimmt, wie das bisher der Fall war, sondern durch die Verwendung von verschiedenartigen syntaktischen Gliedern, die gleichwertig eingesetzt sind und sich von der normativen Syntax aus als reduziert, als fragmentarisch, definieren lassen.

So entsteht zum Beispiel folgendes Schema, zur Demonstration aus einem Gedicht heraus skelettiert:

wenn du das tuend / und das tut dir das / wenn du das tust das
das tut und das tut / wie das / tut dir das das / tut dir das tut dir
das / tut das o du /// das getan von dem / dort so geworden /
geworden dort und / dort und dort / dort dort und dort /// wäh-
rend das / wie das.

Im Gedicht, einer märchenhaften Tausendundeinenachtland-
schaft, klingt das so:

Wenn du mit Passionsblumen spielend und den gold-
bestäubten Zopf der Nacht in den Händen
und der Mond dieser Sägefisch aus Rosenblatt und Elfenbein
dich zersägt
wenn du den Rosen-Helm trägst der dein Lächeln bewahrt
und leise verschüttet
wie Wasser von den geheimnisvollen Bergen
zersägt dich auch mein Blattkränzchen an deinem
Ringfinger
zersägt dir die Fingerknöchelchen zersägt dir die Seele
zersägt deine Gedanken o du genarrtes Schlänglein!

Asiatische Musik angefächelt von zweierlei Fächer-Lungen
jenseits der streifigen Musik-Häuser vergraut in grün
erstarrt in langgrasigen moosigen Gärten und
jenseits der Felsen und jenseits des ersten Rosentags
in den Kreuzwegen Eichen und dornigen weissen Wänden

während gepolsterte unbeschuhete Buschwindröschen
(wie Karmeliterinnen)

Besonders ins Auge stechend der Schluß, nicht so sehr hart
abbrechend als vielmehr ausschwingend ins Weite des nicht
Gesagten, wenn auch abgebremst, in diesem Schwung, durch
den angehängten, im Druck durch Klammern isolierten, Ver-
gleich »(wie Karmeliterinnen)«.

Solche offenen, frei ausschwingenden Schlüsse werden zur
Methode, als ein Hinübergreifen ins nächste Gedicht, oder
auch, zuweilen, ein Zurückgreifen auf den Beginn des Gedichts,
oder auf seinen Titel.

Gerade durch das Arbeiten mit reduzierter Syntax, Satz-Frag-

menten, Satz-Ersatz, erhält der Satz, dort wo er vollständig ist, ganz besonderes Gewicht. Wie im Gedicht »Aus der Tiefe« der einzige Satz: »Gewaltsames leiden die verkerbten Steine von Stonehenge«. Das ganze Gedicht wird umklammert von der Partizipialfügung »Mit dieser Überbürde... bekränzt«, und zwar so, daß auf die erste Zeile »Mit dieser Überbürde süsz und herz-zäh wie Blumen« zwölftehalb Zeilen in einer Klammer folgen, die sich erst in der letzten Zeile schließt, worauf die beiden Worte »beweint bekränzt...« auf Zeile eins wohl sichtbar, aber kaum hörbar, zurückgreifen.

Aus der Tiefe

Mit dieser Überbürde süsz und herz-zäh wie Blumen
(ein einsamer Wassertropfen im schwarzen Ziehbrunnen
schwebender Wolken
eine seidene Monsterprozession schnurgerader sonniger
Ameisen
eine endlose Strasse bei Nacht
eine fremde Begrüßung über bernstein-fragenden Tieraugen

Gewaltsames leiden die verkerbten Steine von Stonehenge
ein grausiges knarrendes Feld unbändiger Steinheere
horizontal-massige Gehege
harte Gevierte aus Luft

Versunken wie Wasser blaszblau ein geahntes gepfähltes
Paradies
ein schwimmendes graues Paradies von Wolken gestützt
preisgegeben dennoch: der heimsenden Tiefe
den fischblauen Kanälen den verwirrenden Stegen und
Katzen-Brücken
den Morgendämmerungen) beweint bekränzt..

Dieses Gedicht steht als letztes der Gedichte der zweiten Phase in Friederike Mayröckers Buch »Tod durch Musen«, das im Herbst 1966 im Rowohlt Verlag erschien. Mehr als drei Viertel des Buches sind Gedichte aus den Jahren 1960 bis 65, die Mehrzahl davon ab 1963 geschrieben. Diese Gedichte enthalten viele der schon erwähnten Elemente aus den früheren, aber kein einziges als isoliertes, oder isolierbares, Produktions-

prinzip. Vielmehr wird alles bisher im einzelnen Erarbeitete, mit vielem Neuen an Methode, das noch hinzukommt, gleichzeitig angewandt, im gleichen Gedicht. Vom Wort her ergießt sich eine Flut von Details in ein komplexes syntaktisches Geflecht von Gräben und Mulden, Adern und Hohlräumen. Ab 1963 besteht die Absicht, das »totale Gedicht« zu erreichen, oder sich diesem doch in jedem zu nähern, so daß alle diese Gedichte letztlich Glieder eines einzigen gigantischen Gedichttorsos sind. Diese, ihre »freien Gedichte«, sind zugleich ihre reichsten. Material, jeder Art, ist versammelt, angeordnet, zusammengespannt, getrennt, aufgetürmt, weggeschwemmt, auf der Schreibfläche arrangiert zu immer neuen, umfangreicheren Formen, sprachlichen Landschaften, Seelenlandschaften oder Gehirngeländen, von innerer und äußerer Welt, die einander völlig durchdringen. Mehr als zuvor wird die Fläche genützt, der Text aufgefächert, gestaffelt, Heere von Interpunktionszeichen treten in Aktion, ordnend, gliedernd, akzentuierend. Rapide wechselt der Ton: Anruf, Benennung, trockene Registration, Aufzählung, Rede und Rederest, lyrisch Überhöhtes, Beschwörendes, Triviales stößt hart aufeinander, unvermittelt, daß die ganze Maschine, der Organismus, des Gedichts erzittert. Erdstöße, wenn man beim Landschaftsvergleich bleiben will. Die Groß- und Kleinschreibung dient nicht mehr der Bezeichnung von Wortklassen, sondern wird als Akzent verwendet. Eigennamen, von Personen und Orten, die in reicher Zahl in den Text gestreut sind, werden oft ganz abstrakt angewandt, als Klangkörper, als Reizwort; sie können zum Adjektiv werden: statt »wird einmal alles recht« kann es dann heißen: »wird einmal alles lambrecht«; Städtenamen wie »Bromberg«, »Posen«, »Thorin« werden in einem Gedicht als »schmeichel-Laute« bezeichnet, und sind an anderer Stelle wieder stellvertretend für die Stadt: »mein liebstes Stuttgart / dich garten stadt / über bogen-und-brücken-flüstern: da kommt er! da ist er!« Leitmotive durchziehen signalartig viele Gedichte: »ZUM PRESSEN / ZUM fressen / immer dieselben gesten!«... »ZUM PRESSEN / ZUM fressen / immer dieselben gesten!« Die Deutschsprachigkeit des Gedichts ist unterwandert von den Stimmen anderer Völker, der angelsächsischen vor allem. Die Gedichttitel selbst betonen die Dominanz des Gedichts als Gedicht, als ästhetisches Gebilde, als Kunstwerk, gegenüber seinen weltweisenden Funktionen. Hier ist die Welt ein Teil des Gedichts, nicht umgekehrt.

»Romanze mit Harz und Holunder«, »Romanze mit heldischen Raben«, »Romanze mit Blumen«, »Winter-Romanze«, »Ode an einen Ort«, »Ode an die Vergänglichkeit«, »Ode an des Frühlings Bast-Geweih«, heißen solche Gedichte, »Maschinen-Text mit F. Léger«, »Schweige-Text mit Fusznote«, »Ambraser Text-Spuren«, »Brasilianisches Gedicht«, »Babylonisches Gedicht«, »Eisernes Gedicht«, »Text mit William Blake«, »Text mit Steinen«, »Text mit Erdteilen«, »Text mit den langen Bäumen des Webstuhls«, schließlich: »Totaler Text oder sich Binsenwahrheiten annähern«.

Drei Beispiele sollen einen Eindruck vermitteln von den Gedichten aus dieser dritten Zeit. Zwei einfachere, kürzere, »Ode an einen Ort«, ein Entwurf einer Landschaft, fast epigrammatisch in seiner gestochenen Kürze; ein Jahreszeitengedicht, »(»Winter-Nachtigall«)«, das sich leicht erschließt durch die traditionelle Symbol-Beziehung von Winter und Vergänglichkeit; und darauf eines der langen, dem noch Hinweise auf einige darin enthaltene Motive vorangestellt werden.

Ode an einen Ort

Heimstätte meiner Träume: Hütte Thron Türme Gebälk
Glocken Taubenschwarm vielflügelig verbrieff
geschnäbelt ins graue Licht
ätzend den Trauerhimmel
mit Botschaft von dir zu mir:

Schleife Ungeduld neu aufgebunden und mit Augengewichten
beschwert
tränengeblendet
während feuer-trinkende Kannen

auf in den versengten Julihimmel (durchbrochen
Windungen/rastende Gefühle
weit verstreut Blumen –
setz deinen Fusz auf mein Haupt
Herr!)

quellende Sträusze Ginster/Kamillen (wie Staub..)
der Wald –

.. und zu den Teichen!

(»Winter-Nachtigall«)

o! die ganze Herde; die Hufe; die Hilferufe; die Hingabe der
Sterne;
die ganze Verklärung der entkernten Kinder-Nüsse (Störche
die aufgehen in Zuckerwasser;
Rosen in weissem Sirup;
grünende Zephire)

gebettet im verständlichen Hymnus; in den geschickten
Polsterungen der Sinne;
im Auto verschränkt (aujourd'hui Neuschnee Rose
stein-blau nach unzerbrechlichen
Theorien!)

ich erreiche dich nicht; nicht in schlanken Äonen; nicht im
Jägerlatein;
deine Zeit ist verzehrt; dein Blut ist verwirkt;
wir sind verloren; wir haben verspielt;
wir spielen auch nicht um den Preis
unsres Abschieds

(.. »eine Winter-Nachtigall in deinem Herzen ..«
.. »eine Rose in meiner Hand ..«
.. »ein Stern in deiner Brust ..«
.. »ein Kind an meinen Augen ..«
.. »was schön ist ..«)

eine Dämmer-Schere; ein Schwan; eine Kälte;
Zwinger; Gerüstwerk; Freigebigkeit aus Verzweiflung;
Kalkgeäder; Verkettung; verlorene Frost-Hunde am Halfter;
versteinte Züge; Angstwalze; Dampf;
Hände übers Gesicht geschlagen;
darunter Lächeln in Sekunden verschneit

.. so hingestreckt in Trauer:

(»blühende Asche –«)

Diese beiden Gedichte sind thematisch gebunden, ihre Titel
grenzen das Thema ab. Die Gruppe der »freien Gedichte«, der

Endpunkt in Friederike Mayröckers bisheriger Gedichtproduktion, kennt keine thematische Begrenzung; das Einzelgedicht, Teil eines größeren Organismus, ist thematisch nicht isoliert. Die Gesamtheit dessen, was Zeit, Ort und dichtendes Ich an Kontur bieten, an Lesbarem, bildet, im Prinzip, das Thema dieser Gedichte. Die syntaktischen Elemente – Wort, Wortgruppe, Satzfragment, Satz – behalten in der Großformation des Gedichts nicht nur ihren eigenen Umriß und Schatten, sondern auch ihre Eigenbewegung, von irgendwo kommend und nach irgendwo unterwegs, das Gedicht überziehend mit einem Netz von Spuren, die sich nicht nachzeichnen lassen, und die doch wahrnehmbar sind. Worte und Wortgruppen lassen Motive anklingen, wecken Assoziationen, zeigen Richtungen an: in die Sprache; in die Philosophie; in die Naturwissenschaften; in den poetischen Arbeitsprozeß. Im Sinn des »totalen Gedichts« sind Anmerkungen, Quellenangaben, Hinweise aller Art ins Gedicht eingegliedert, nicht in einem Anhang vom Gedicht getrennt.

Das Gedicht, das nun folgt, heißt »Text zu fünf gleichen traurigen Trommelschlägen: top-top-top-top-top«. Dieser Titel ist ein Emblem, mit Reizwert. Das Gedicht enthält eine von Friederike Mayröckers seltenen Anspielungen auf Politisches, das für sie nur so weit von Interesse ist, als es die persönliche Freiheit und die Freiheit der Kunst betrifft. Knotenpunkt der autobiographischen Strähnen in diesem Gedicht ist eine Notiz über die Entwicklung von 1942 bis zur Gegenwart. Die Gegenwart ist die Entstehungszeit der »totalen Gedichte«; sie wird als Höhepunkt angesehen und als »äußerste Spitze« bezeichnet.

Text zu fünf gleichen traurigen Trommelschlägen: top-top-top-top-top

»..herostratische grosze zungen-Gewichte; auch nachtigallen
(adj.);

ELEMENTE/peguy's

Trommelschläge gegen den Himmel (du hast so viel . .)

bart; zähne

und die einmalige Erfahrung:

die Zeitlichkeit; die gletscherfarbe

deiner Augen;

verchromte

Wärme deiner Hände (wärme-einheit aller warmen Körper/
strömen wärme aus) durchpulsen meinen zitternden
mond / »pasz-kontrolle« / regen / gang durch einen Friedhof
gewichtige

finsternis..

(der gute Ruhm: berg-eisen/ein liederliches eisen!)

fabrizierte Blicke; verschränkt; förmlich und

das verlorene sein im Rausch;

noch-bewusstsein mit einigen innigen

SCHWEFELBLUMEN

vier Gramm Eisenpulver innig verschmelzen –

der edle aertzberg mit contento versehen

windbreite »outrageous life!« – und die schwarzen Körper die
wärme aufhäufen..

(Amtmann/Ermland; und gewerken manchmal:

es fallen Steine vom Himmel

..«)

kreuzen das Herz mit schlieren

Steine und Sterne; hast gewaschen deine Augen;

und vom weizen / spreu vom weizen / meine Irrtümer

wiener Gewichte;

es darf nicht; hast du je? jemals vor vierzehn Jahren?

muß vergehen wie nachtigallen

ein Meer / Klippen; ein Meer

wo es strandet;

schiff mit grau-meer / grau-meer

und ergeben

DIE KUPPE EINES FINGERS

wogen auf deinem Meer / fugative sirenen / oh!

saviour

in verschütteter Welt; ein trunkenbold..

bei angenagten Gedanken;

ein böhmisches Paradies unter Bäumen

platanen; ein trunkenbold / diebe unter sich

(und figurativ ein gewisser »slang«..)

Kirkenes

vollständig nach rechts verschoben

alle Töne

und singen
(singing an anthem: glory-glory-hallelujah . .
the saviour!)

während Eisenlack; Fischblase; pergament; und ein Traktat über
das Beugen des eigenen Nackens in Ergebenheit
bei josef-jesus
(»ich träum vom kreml«)
(»eine puppe im kreml«)
(»ich träum vom kreml«)
bein-schön; smyrna bei nacht (»schmuck«)
augenaufschlagender . .

ein Tropfen fleisch stalaktitet (o josef-jesus!)
und alle kreml-hündchen
deformationen; wundervolle
deformationen:
bei fusz!
und die burschikosen Dreiszigerjahre im anmarsch---
.. schauen wo meer / wo grau . .

!natürlich ist bleifarben Lust; und »craving-for«
Luxuswort
Armbeuge wie mineral
Härtung des Stahls (mein fündiges
herz!)

(IM ASTWERK SCHAUKELT GOTT!)

rekuriert keuchend/bittend:
und die burschikosen Dreiszigerjahre im anmarsch---
semantisches kreml-hündchen
bei fusz!

(im astwerk schaukelt gott)

vom wind geboren; vom Taktstock; wird einmal alles lambrecht . .
über Garrard; linguistisch –
über mediokre Vigilen:

(schauerliche Vigilen zwischen 42 und 45:
Eiszeit; frühes traum-eis; Panzer; auf eis-
treten–geblendet–unwissend–beinah–stumm–beinah–
taub

gespeist von irgendwoher mit echo –
auffangen echo; und allmählich sehend/hörend/greifend/und
nun alles begreifend!

DIESE ÄUSZERSTE SPITZE)

inbegriff grauen Meers
inbegriff grauer windstille
o leviathan

alle Gesetze ins wanken
und der Traum des cervantes:
welche schönheit!
auch in der Asche / meine Asche / Blüte –
wärme meines Blutes
o josef–jesus; nun besiegt: you need not do it / need not do it!
du sollst es nicht tun / du sollst es nicht tun!

LUFTKINDER MIT IHREN LUFT-ELTERN

(ausgeklinkt! o
herodes groszer herodes – warum hast du nicht gleich?
gazettisch / moselfränkisch und rippig)
pfahlgruppen erhalten sich selbstverständlich und gewisse
schmeichel-Laute wie
»Bromberg« »Posen« »Thorn« und: »ein flaches Land . . « –
ein reduziertes königsberg / beiderseits
königsberg

in flammen auf . . Sauer und Elsenborn in flammen auf
Sauer und Elsenborn flammen auf
oh saviour!
und die Achse der Ringelblume . .
so innig mit
peguy's strophe

(papier-maché-Liebe
ach süsse nutzlosigkeit/mitternachts
aus Appenweier in der klingelnden Mondnacht
dauer-stösze

zärtlicher raserei
(grau-meer..)

->ausgeklinkt«..)

Achse Trauer / erheiterte wirklichkeit:
und das auf-und-ab;
Heere überschritten Tarnopol
ausgeklinkt Tarnopol und Sewastopol

(leviathan – du sollst es nicht tun)

ich wer-ich-wessen-ich-wem-VERFALLE!
o! komfortabler Brückenkopf
helle Fronten überschritten und:
ich-wer-wessen-wem-verfalle: Bromberg-Posen-Thorn
gefallen!

und weil es Céline widerfuhr/an alle
ausgeklinkten
Gazetten-Leser..

»deine hände/blasses Leben; grau-meer«
».. verfügen sie über die kleine heilige theresia!«
»freitag der vierundzwanzigste;
ich wer-wessen-wem-verfalle..«

aschige Hortensie (MEINE GEISTESGESCHICHTE)
und Aussage: Luftkinder; Herodes; fusznote eines versteinen
Kindes/

sollte anders;
Luft-Eltern;
meine Füße treten –

und der kreml weint!

kreml-hündchen/
mit dem Fusze lesen..

(»quecksilber als Tröpfchen in Gesteinen eingeschlossen-
ein rauher liebhaber –

ges. gesch.

mit dem Fusze lesen..«)

die Starre; in Tümpeln; entreisze den brüllenden
Leben/fern von mir
lasz sie mein–gott! meiner sich nicht freuen/rings
lasz sie nicht sprechen!

meer; grau–meer; grau–meere/o
gejagt; gestürmt;

meinem Leben die grube graben
grau–grau – wie grauer steinmetz
grau–grau wie das brüllen meiner seele –

mit löwen; schreit/mein Bruder
schreit/zechbruder; trunkenbold; spender der Fruchtbarkeit
UMGÜRTE VON GRAZIEN
mein Bruder schreit!

.. nachtigallen/trauerspiele
wunderliche fata einiger Liebender
teubners Laden/alberti julii – ein geborener Sachse – vermutlich
noch zu dato lebend
zu wasser & und zu lande

LANGES LEBEN SANFTER TOD
zu winters; hand bei hand; Kolchosen bei lucinde
als die Fasten aus
nachtwachen und gastlichkeit
»behütete gartenfreuden« –
Sonnenstand »waschbrett«
wenn ein schweres
Verlangen nach mond; feuerknistern

UND EIN KIND NACH ADAMS WEISE & lose

meeresbrandung

während der Wiesenbau: findelkinder vom langen Tau
langes Leben sanfter Tod
lose meeresbrandung –

sehr fest geknüpft:

blatt- & blütenmuster
grün–lilien
pfeffergesicht (grau)

schildblume
roseneibisch

ausßerdem:

schall (in der luft)
brieftaube – ausgeklinkt
in schauburgs armen
erdbeben–schnecke

sehr fest geknüpft:

Orkan/Sonne/grau–meer

in meinen Armen:

rauchschwalbe
bronze–hündchen
kuckuck –

erschuf den ersten tag:

(» . . wie hell der mond!«)

wien : heldenplatz

der glanze heldenplatz zirka
versaggerte in maschenhaftem männchenmeere
drunter auch frauen die ans maskelknie
zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick.
und brüllzten wesentlich.

verwogener stirnscheitelunterschwang
nach nöten nördlich, kechelte
mit zu-nummernder aufs bluten feilzer stimme
hinsensend sämmertliche eigenwäscher.

pirsch!
döppelte der gottelbock von Sa-Atz zu Sa-Atz
mit hünig sprenkem stimmstummel.
balzerig würmelte es im männechensee
und den weibern ward so pffingstig ums heil
zumahn: wenn ein knie-ender sie hirschelte.

Ich schreibe verschiedene Arten von Gedichten. Dieses, »wien : heldenplatz«, schrieb ich im Juni 1962, als ich nach einer längeren Pause die Produktion von Gedichten wieder aufzunehmen versuchte. Mein Beruf als Lehrer verhindert es, daß ich literarisch unproduktive Zeiten als Zeiten des Nichtstuns genieße, oder verabscheue. Dementsprechend ist der Übergang zu neuer Produktion erschwert, und erleichtert. In diesem Fall begann ich mit der Überarbeitung von früherem Material, bis ins Jahr 1952 zurück. Daneben ergab sich einiges komplett Neues, darunter »wien : heldenplatz«.

Stoff dafür war die Erinnerung an eine Begebenheit aus dem Frühjahr 1938. Die Jahreszeit wird im Gedicht durch das Wort »pffingstig« fixiert. Ich stand, 14jährig, auf der Wiener Ringstraße, nahe dem Heldenplatz, eingezwängt in eine Menge, die zu einer Kundgebung gekommen war. Eine direkt vor mir stehende Frau protestierte laut gegen eine unbeabsichtigte und in dem

Gedränge unvermeidliche Bewegung meines Knies, durch die sie sich belästigt fühlte. Das prägte die Szene ein und ergab 24 Jahre später die Zeilen: »drunter auch frauen die ans maskelknie / zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick« und »und den weibern ward so pfingstig ums heil / zumahn: wenn ein knie-ender sie hirschelte.«

Als Zentrum dieser von primitiven Regungen umspülten Situation steht, ohne Namensnennung, Hitler im Gedicht, charakterisiert in Erscheinung und Diktion: »verwogener stirnscheitelunterschwang/nach nöten nördlich, kechelte/mit zu-nummernder aufs bluten feilzer stimme/hinsensend sämmertliche eigenwä-scher« – Individualisten.

Das Fischfangmotiv »versaggerte in maschenhaftem männchenmeere« und das Tiermotiv, mit dem Wort »wesentlich« als menschlicher Marke, »und brüllzten wesentlich«, wird am Schluß zum Jagdmotiv erweitert, vom signalartigen »pirsch!« über »gottelbock«, »balzerig«, »knie-ender« bis »hirschelte«.

Ohne das expressionistische Pathos zu übernehmen, wurde hier für die Wortbildung aus der Praxis der Expressionisten Nutzen gezogen, während die Syntax dieses Gedichts sich mit der Syntax der Umgangssprache deckt. Einen Schritt weiter zu tun, durch Deformation oder Reduktion der Syntax, hätte die Spannung innerhalb des Gedichts verringert. Diese Spannung ist die Spannung zwischen dem beschädigten Wort und der unverletzten Syntax.

Das Gedicht gehört zu den spätesten in meinem Buch »Laut und Luise«. Die meisten schrieb ich zwischen 1956 und 58. Damals war meine Arbeit, wenn man vereinfacht, an Expressionismus, Dada und Gertrude Stein orientiert, Joycens »Ulysses« hatte ich eben gelesen, Gomringers »konstellationen« für mich entdeckt, René Altmanns absurde Verse und Kurzszenen klangen mir im Ohr, von Friederike Mayröcker erhielt ich pausenlos Anregungen, und schließlich gab es da die kurze, glückliche Zeit wütenden Wetteiferns mit Artmann und Rühm, jenen beiden Exponenten der »Wiener Gruppe«, die mich am stärksten beeindruckten. Als ich 1962 die Produktion wieder in Gang brachte, versuchte ich diese Zeit zu überspringen und dort anzuschließen, wo der erste Arbeitsabschnitt, 1952 bis 55, abgebrochen war. Ich suchte nach Möglichkeiten, einfache, durchsichtige, gegenstandsbezogene Gedichte in Umgangssprache zu schreiben, wie früher, als ich von Autoren wie Brecht, Prévert



Ernst Jandl, Klaus Siblewski

Mein Gedicht und sein Autor

Werke in sechs Bänden, Bd. 6, Hrsg. Klaus Siblewski

ORIGINALAUSGABE

Paperback, Klappenbroschur, 464 Seiten, 11,8 x 18,7 cm
ISBN: 978-3-630-87486-9

Luchterhand Literaturverlag

Erscheinungstermin: März 2016

Sämtliche Gedichte, dazu die Prosa, die Theaterstücke und Hörspiele und das zu Recht gerühmte essayistische Werk sowie die zur Legende gewordenen Frankfurter Poetik-Vorlesungen: das Gesamtwerk von Ernst Jandl wird mit dieser Ausgabe wieder zugänglich. Es ist eine Leseausgabe, die im Geschenkschuber oder in Einzelbänden erhältlich ist.

Das Interesse an Ernst Jandls Werk ist ungebrochen. Immer neue Generationen von Lesern finden Gefallen an »ottos mops« der unerschrocken durch einen Kosmos aus lauter »Os« hopst, oder an dem ungleich ernsteren Gedicht »schtzngrmm«, bei dem am Ende Tote in den lautlich nachgebildeten Schützengräben zurückgelassen werden. Diesem auch nach dem Tod Ernst Jandls im Jahr 2000 lebhaft gebliebenen Interesse an seinem Werk trägt diese Ausgabe Rechnung. Sie enthält alle Gedichte, die der Autor zu seinen Lebzeiten veröffentlicht hat, gleichgültig ob er sie in seine berühmt gewordenen Gedichtbände wie »Laut und Luise« aufgenommen oder an verstreuten Stellen veröffentlicht hat. Enthalten sind in dieser Ausgabe auch alle seine essayistischen Arbeiten, seine Theaterstücke, Hörspiele, die Prosa und die autobiographischen Schriften. In den Nachworten wird Jandls Schreiben und darüber hinaus die Entstehungszusammenhänge einzelner, exemplarisch ausgewählter Gedichte erläutert. In dieser Vollständigkeit waren die Texte von Ernst Jandl noch nie zugänglich; zusätzlich enthält die Ausgabe große Konvolute bisher unveröffentlicht gebliebener Texte.

Wer die Wiederbegegnung mit dem Dichter Ernst Jandl sucht oder zum ersten Mal sich den Texten dieses Autors annähern möchte oder sich endlich einmal mit diesem Werk als Ganzem beschäftigen möchte, findet in dieser Ausgabe alles, was er sucht.

 [Der Titel im Katalog](#)