

BERNHARD FETZ

»ICH SCHREIE MICH FREI, JA, ICH SCHREIE MICH FREI«¹

ERNST JANDLS STIMMEN

»Das Gefängnis der Lautpoesie ist existentiell.
Es zeigt, dass und wie wir aus unserem Munde
hervorgehen.«²

Die Metapher der Vielstimmigkeit ist populär unter Literaturwissenschaftler*innen, gelten vielstimmige Texte doch als komplex, einstimmige Texte hingegen als erzähltechnisch wenig ambitioniert; sie werden deshalb meist der Trivial- und Unterhaltungsliteratur zugerechnet. Aber auch politisch steht die Metapher hoch im Kurs: Vielstimmigkeit steht für eine demokratische, postkoloniale, gendergerechte, internationale und damit antinationale Perspektive. Möglichst viele Individuen und soziale Gruppen sollen sich im Chor der demokratischen Gesellschaften wiederfinden.

Archive sind Orte der Vielstimmigkeit. Literaturarchive im Speziellen bieten ein weites Spektrum an weltanschaulichen und poetischen Positionen, und sie sind erfüllt von Stimmen in einem ganz konkreten Sinne: In vielen modernen Nachlässen finden sich Audiodokumente auf unterschiedlichsten Trägermedien wie Tonbänder, Kassetten, Studioschallplatten, Schellacks, aber auch digital überlieferte Stimmen und Töne. Die daran anknüpfenden Überlegungen zur Poetik und Politik der Stimme im 20. Jahrhundert konzentrieren sich auf ein faszinierendes Fallbeispiel, nämlich das Werk des Lyrikers, Hörspiel- und Theaterautors Ernst Jandl, der ein herausragender Performer eigener und fremder Texte war. Selten sind Werk und Leben eines Autors so verwoben wie in der Biografie der Jandlschen Stimme.

Die österreichische Literatur ist stärker als die anderen deutschsprachigen Literaturen geprägt von Performativität und stimmlichem Ausdruck. Noch in der Ver-

- 1 Autobiografische Notiz, ohne Titel, um 1980, S. 4. Nachlass Ernst Jandl. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Sign.: 139/W627 bis 139/W666.
- 2 Michael Lentz, Nie wieder Dada! Im Gefängnis der Lautpoesie. Ein Resümee mit Ausblick, in: DA mal Saturn her an kam. In Erinnerung an Karl Amadeus Hartmann, München 2006, S. 192.

schriftlichung schwingt in vielen Texten die gesprochene Sprache mit. Sprache wird als manipulatives Medium, als korrumpierte öffentliche Sprache, aber auch als gefährdeter Ort von Transzendenz begriffen, zuallererst jedoch als lustbesetztes ästhetisches Instrument: vom barocken Prediger, genialen Sprachartisten, aber auch Juden- und Frauenhasser Abraham a Sancta Clara und seinem Leitspruch »Dem Volk aufs Maul schauen« über die sich an der Sprachpraxis in den Vorstädten orientierenden Autoren des Altwiener Volkstheaters im 18. Jahrhundert, deren plebejische Sprachlust sich auf den Bühnen austobte, nicht selten zum Entsetzen aufgeklärter norddeutscher Beobachter, über Johann Nestroy, den begnadeten Auftrittskünstler und Satiriker des 19. Jahrhunderts, bis zu Karl Kraus, den Nestroy-Bewunderer und ebenso begnadeten Satiriker und Vortragskünstler, dessen Stimme eine ganze Generation in ihren Bann zog. (Elias Canetti nannte eines seiner autobiografischen Bücher *Die Fackel im Ohr*.) Nach 1945 reicht das Spektrum von den Performances und Lautgedichten der Wiener Gruppe über das Frühwerk Peter Handkes – *Publikumsbeschimpfung* heißt jenes berühmte Stück von 1967, in dem die Schauspieler auf der Bühne das Publikum kunstvoll beschimpfen –, bis zu den Stücken Elfriede Jelineks, die als Sprachopern bezeichnet werden können, in denen ein Chor von Stimmen das sprachliche Geschehen bestimmt. Der rhetorische Furor ist in allen Textgattungen spürbar.³

Dass die Stimme nach 1945 (wieder) zum Medium von Anderem als dem kulturell Sanktionierten wurde, dazu bedurfte es in der spezifischen kulturellen, mentalen und politischen Situation im Österreich der 1950er Jahre, und doch auch zeitgleich mit den internationalen Entwicklungen der avancierten Poesie und der populären Musik, einer Entdeckung, die einer Befreiung gleichkam. Alte Stimmen, Vorkriegsstimmen, autoritäre, an der Stimmlage der Nazis geschulte Stimmen, Stimmen, die humanistisches Pathos verströmten und neue, nie gehörte Stimmen mischten sich in den Jahren nach dem Krieg. Ernst Jandl formulierte es 1975 im Rückblick folgendermaßen: Erst mit der Entdeckung der Fähigkeit, aus Sprache Gedichte machen zu können, wurde die »Stimme frei, um fortan, vor mir und vor anderen, alles zu tun was ihr in den Sinn kam, ohne daß sie sich weiter der Wörter und Sätze und Gedanken besinnen mußte,

3 Dieser Abriss ließe sich um viele weitere Beispiele ergänzen. So ist etwa auch das Lustspiel *Weh dem, der lügt!* von Franz Grillparzer, des wichtigsten österreichischen Dramatikers des 19. Jahrhunderts im Rang eines Klassikers, ein sprachkritisches Stück. Der Diskurs über Wahrheit und Lüge, das – nicht erfüllbare – Wahrheitsgebot, von dem die Handlung ihren Ausgangspunkt nimmt, sie sind abhängig von sprachlich markierten Kontexten und sprachlichen Strategien.

von denen sie so viele Jahre gefangen gehalten worden war; sie hatte ihre eigene Art zu denken gefunden, und dazu ihre eigene Art, es hörbar zu machen«. ⁴

Die Möglichkeit, Stimmen aus den 1930er Jahren zu hören und sie mit späteren zu vergleichen, zeigt eines: Der Stimmterror der Nazis mit seiner Mischung aus Hysterie und Pathos lässt auch die Stimmen der klassischen modernen Autoren fremd klingen; befremdlich wirkt etwa das beschwörende Pathos der Karl Krausschen Vorlesungen auf uns Heutige. Was die Virginia Woolf-Biografin Hermione Lee über den Eindruck, den Woolfs Stimme heute vermittelt, feststellte, gilt auch für die Stimmen von Autoren wie Karl Kraus oder Hermann Broch: »If you listen to the only surviving record of her, you hear a voice from another century, which to us sounds posh, antiquated, class-bound, mannered.« ⁵

Die integrale Wortgestalt bleibt für viele Autor*innen der klassischen österreichischen Moderne wie Karl Kraus oder Hermann Broch, aber etwa auch für Ludwig Wittgenstein, sakrosankt; sie eint die Abwehr avantgardistischer Wortkunst und ein aus unterschiedlichen Gründen vertretenes Reinheitsgebot poetischen Sprechens. Für Ernst Jandl dagegen war erst in der Auflösung der Wort- und Lautgestalt, erst in der Erprobung neuer, noch nicht normierter sprachlicher Formen jene Dimension anzusprechen, die viele seiner Gedichte prägt und von der wir sagen, dass sie das Gedicht an sich ausmacht: das Unausprechbare. Wogegen sich Ernst Jandls und vieler Geistesverwandter Auffassung von Stimme wandte und in welche Richtung sie sich entwickeln sollte, das bringt das folgende Zitat von Doris Kolesch und Sybille Krämer auf den Punkt:

Die traditionellen Verwendungs- wie Rezeptionsweisen der Stimme begrenzten diese auf ein überschaubares Set von Funktionen: Erstens trat die Stimme – und zwar sowohl als reale Stimme auf der Bühne wie auch als metaphorische Stimme in der Literatur – als Trägerin der literarischen und dramatischen Narration auf; sie war zweitens das Medium dramatischer Expressivität und schließlich drittens die privilegierte Instanz der Authentifizierung eines psychologisch gedachten Subjekts. Stattdessen wird die Stimme nun, in der Gegenwartskunst, zum Medium und Material eines situativen, ereignishaften und atmosphärischen Geschehens. ⁶

4 Ernst Jandl, *Andere Beine und weitere Wege*, in: Ernst Jandl, *Werke in 6 Bänden*, hg. von Klaus Siblewski, Bd. 6, München 2016, S. 420. Im Folgenden werden die Texte Ernst Jandls nach dieser Ausgabe mit der Sigle W zitiert.

5 Hermione Lee, *Virginia Woolf*, London 1996, S. 4.

6 Doris Kolesch, Sybille Krämer, *Stimmen im Konzert der Disziplinen*, in: *Stimme*, hg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer, Frankfurt a. M. 2006, S. 48.

Jandls Leben und Werk kann auch als paradigmatisch für einen historischen Wechsel von genealogischen und ethischen zu medialen bzw. performativen Konzepten bei der Konstituierung von Subjektivität gelesen werden.

Die Quellen

Frieder von Ammon hat in seiner grundlegenden Studie zu »Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945« am Beispiel Ernst Jandls auf eine naheliegende und doch in der literaturwissenschaftlichen Praxis immer noch zu wenig beachtete Tatsache hingewiesen: Die Geschichte der deutschsprachigen Lyrik nach 1945 ist »nicht nur eine Geschichte von Lyrikern und ihren schriftlich fixierten Texten, sondern auch eine Geschichte von (musikalischen) Aufführungen und dementsprechend auch von Körpern, Stimmen, Musikern, Instrumenten, Partituren und Schallplatten, MCs und CDs nicht zu vergessen.« Diese Geschichte ist also »auch eine Musik- und auch eine Mediengeschichte.«⁷ Die Quellenlage ist weitaus besser als in vielen anderen Bereichen der literaturwissenschaftlichen Forschung; in den Archiven liegt eine Fülle an audiovisuellen Materialien bereit, deren archivarische Sicherung und Erschließung noch lange nicht abgeschlossen ist und deren wissenschaftliche Auswertung noch gar nicht richtig begonnen hat.⁸

Die von Frieder von Ammon konstatierte »performative[] und musikalische[] Wende um das Jahr 1960«⁹ lässt sich am Nachlass Ernst Jandls, der auch aufgrund seiner multimedialen Beschaffenheit einer der umfangreichsten Bestände am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek ist, besonders gut illustrieren. Die Audio-Materialien umfassen insgesamt rund 1200 Langspielplatten, 100 Singles, 700 Audio-CDs, 300 Audiokassetten und 61 Tonbänder, darunter 19 Magnetophonbänder.¹⁰ Der größte Teil dieses Audio-Archivs dokumentiert Jandls bis zu seinem Tod anhaltende Sammelleidenschaft

7 Frieder von Ammon, Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten, Stuttgart 2018, S. 13.

8 Vgl. ebda., S. 21 f.

9 Ebd., S. 40.

10 Zu den Audiomaterialien im Jandl-Nachlass vgl. den entsprechenden Abschnitt in der informativen Überblicksdarstellung von Martin Wedl, die neben der Bestandsaufnahme eine erste Charakteristik des Musiksammlers Jandl gibt: »Stimmgewaltig. Audiovisuelle Medien im Österreichischen Literaturarchiv am Beispiel Hilde Spiels, Ernst Jandls und Heimrad Bäcker«, in: Österreichisches Literaturarchiv. Die ersten 10 Jahre, hg. von Michael Hansel und Martin Wedl, Wien 2006, S. 90 ff.

und sein immer waches Interesse für den Jazz, weniger ausgeprägt für die klassische Musik mit einem Schwerpunkt auf dem 20. Jahrhundert, bis zu Punk, Heavy Metal und anderen Spielarten des Hardcore-Genres. »Jandls Interesse für diese doch sehr extreme Form von Musik ist angesichts seines vorgerückten Alters bemerkenswert.«¹¹ 1994 besuchte er beispielsweise in Wien ein Konzert der Industrial Rock-Band *Nine Inch Nails*, wovon er Blixa Bargeld, dem Sänger und Mastermind der *Einstürzenden Neubauten* in einem im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* abgedruckten Gespräch begeistert erzählt.¹² Vor allem die immer wieder überspielten und detailliert beschrifteten Magnetophonbänder lassen Jandls sich von traditionelleren Spielarten des Jazz zum Free Jazz entwickelnde musikalische Interessen nachverfolgen. »Ursprünglich mit Jazz aus New Orleans bestückt, überspielt Jandl einen Teil später mit explosivem Free Jazz der Marke Cecil Taylor. [...] Da und dort sind die mitwirkenden Musiker fein säuberlich angeführt, einmal händisch geschrieben, das andere Mal mit der Schreibmaschine auf eine Etikette getippt. Solche Akribie zeigen nur Sammler und Liebhaber.«¹³ In den 1990er Jahren entdeckte Jandl den Sprechgesang der Rapper und Hip-Hopper. »Gerade die in der Frühzeit, also in den 1980er Jahren, starke Reduktion des Hip Hop auf Beats und rhythmisierte, im sogenannten ›Ghetto Slang‹ gerappte Sprache, muß Jandl fasziniert haben.«¹⁴ Und sie hatte auch Auswirkungen auf seine literarische Produktion, insbesondere den Gedichtband *stanzen* aus dem Jahr 1992, dessen Entstehung sich einerseits einer Erinnerung des Autors an die volkstümlichen Gstanzlänger seiner Kindheit verdankt, zum anderen von der großstädtischen amerikanischen Rap-Musik beeinflusst ist sowie vom österreichischen Duo *Attwenger*, das Volksmusik und Rap auf ingeniose Weise zu einem neuen Musikstil verschmolz.¹⁵

Unter den genannten Tonträgern ist auch Jandls eigene Produktion subsummiert. Es gibt keinen Lyriker nach 1945, dessen gedrucktes Werk von einem fast gleichwertig zu nennenden Werk auf verschiedenen Tonträgern begleitet wird; das Spektrum reicht von frühen experimentellen Aufnahmen ausgewählter

11 Ebd., S. 93.

12 »Kennen Sie einen guten Witz?« »Ja. Einen.« Der Wiener Dichter Ernst Jandl und der Berliner Rockmusiker Blixa Bargeld. Ein Gipfeltreffen, in: *Magazin der Süddeutschen Zeitung*, Nr. 50 (16. 12. 1994), Titelseite und S. 20–25, hier S. 23.

13 Vgl. den ebenfalls instruktiven Beitrag von Wolfgang Gratzer: Ernst Jandl ohne Musik? Notizen zu einer müßigen Frage, in: *Die Ernst Jandl Show. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Wien Museums*, hg. von Bernhard Fetz und Hannes Schweiger, Wien 2010, S. 39–48, hier S. 40.

14 Martin Wedl, ›Stimmgewaltig‹, S. 94.

15 Vgl. Bernhard Fetz: Ernst Jandl: Gedichte. In: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger, Wien 1998, S. 91 ff.

Sprechgedichte für die *BBC* über Sprechplatten und Konzeptalben bis zur Zusammenarbeit mit diversen Jazzformationen, darunter die *NDR-Bigband* und das *Vienna Art Orchester*. »Insgesamt gibt es, aus 34 Jahren (1965–1999), nicht weniger als 22 Schallplatten, acht Musikkassetten und zwölf Compact Discs, alles in allem also 42 Tonträger von und mit ihm – eine beachtliche Zahl.«¹⁶ Zahl, Qualität und Innovationspotenzial des Audiowerks trugen maßgeblich dazu bei, dass Ernst Jandl für Jahrzehnte einer der populärsten und erfolgreichsten Lyriker seiner Generation war; zu den Leser*innen der gedruckten Gedichtbände kamen die Besucher*innen der zahlreichen Live-Auftritte, Solo und mit diversen Musikformationen, und zu diesen die Hörer*innen der verschiedenen Tonträger.

Diese für einen Nachlass außergewöhnliche Audio-Sammlung steht in engem Zusammenhang mit Privataufnahmen, die der Auftrittskünstler Jandl regelmäßig anfertigte, um verschiedene Weisen des Vortrags auszuprobieren; sie dienten auch dazu, die rhythmischen Strukturen seiner mit äußerster Präzision vorgetragenen »Sprechgedichte«, oft mit Unterstützung eines Metronoms, einzuüben. (Metronom, Keyboard und Kassettenrekorder Jandls sind im Nachlass erhalten.) Manche der Aufnahmen, es sind die eindrucksvollsten, zeigen den Dichter im akustischen Sprachlabor, als Experimentator, der die Ausdrucksmöglichkeiten der eigenen Stimme, vom Flüstern bis zum Schreien, erprobt und das Resultat auf Tonbandkassetten aufzeichnet. Der geläufigen Praxis, Leerkassetten sukzessive mit unterschiedlichem Material zu bespielen und dieses auch wieder zu überspielen, folgte auch Jandl. Die Kassetten enthalten gemischte Inhalte: Radio-Mitschnitte eigener Interviews und Beiträge, aber auch von Musiksendungen zu unterschiedlichen Themen; dazu offensichtlich selbst angefertigte Mitschnitte von Lesungen und Probeaufnahmen, die manchmal vor kleinerem Publikum, öfters auch mit Friederike Mayröcker als einziger Zuhörerin, entstanden sein dürften. Auch Gespräche mit ihr, etwa zu der von ihm verehrten Gertrude Stein, hat Jandl aufgezeichnet.

Die wohl ungewöhnlichste Audioquelle aber, wahrscheinlich lässt sich nichts Vergleichbares in den Nachlässen anderer Schriftsteller*innen finden, sind Jandls Aufzeichnungen privat geführter Telefongespräche. Der von allen Aufnahmetechniken faszinierte Jandl zeichnete, als er zum ersten Mal über einen Telefonanrufbeantworter mit Aufnahme-Funktion verfügte oft ohne Wissen der Gesprächspartner*innen Telefonate auf, darunter auch ein Dutzend mit Friederike Mayröcker. Die Dichterin und ihr Gefährte führten fast allabendlich Telefongespräche, das Paar bewohnte bis kurz vor Jandls Tod getrennte Wohnungen.

16 Frieder von Ammon, *Fülle des Lauts*, S. 137. Eine Detailaufstellung findet sich auf den Seiten 145 ff.

Diese intimen Aufnahmen der Telefonrituale des schreibenden Paares Jandl-Mayröcker sind eine einzigartige biografische Quelle mit engem Werkbezug, *handelt* doch Jandls Stück *Aus der Fremde* vom Alltag eines Schriftstellers und seiner Beziehung zu einer Schriftstellerin (und einer weiteren männlichen Person); wobei der biografische Bezug durch die formale Distanzierung des Lebensmaterials, Jandl verwendet durchgängig den Konjunktiv und die dritte Person, zu einer existentiellen Selbstbefragung ausgeweitet wird.

Biografie einer Stimme

»ich habe meine mutter durchlocht / als ich herauskam, oh welcher schrei/
[...] aber gewiß hat er mich verwundet / davon bin ich nie gesundet.«¹⁷

Überstrahlt vom Witz und den Pointen der Jandlschen Gassenhauer spricht nicht nur das Spätwerk eine andere Sprache. Sein autodenunziatorischer Gehalt und sein blasphemischer Furor suchen ihresgleichen in der modernen Lyrik. In ihrem *Requiem für Ernst Jandl* schreibt Friederike Mayröcker über einen Vers des vor kurzem gestorbenen Gefährten so vieler Jahre, dass er die »verdammenswürdige, die entwürdigende Vergänglichkeit und Endlichkeit unseres Lebens« ausdrücke.¹⁸ Das tun viele Gedichte. Sie sind einzigartig in der Art und Weise, wie sich das autobiografische Material in der Jandlschen Sprachkunst zugleich offenbart und verwandelt, wie sich das Eigene des Dichters zum All-gemeinen weitet: zum Alltagsstenogramm, aber auch zum Glaubensbekenntnis – »ich klebe an gott dem allmächtigen vater / schöpfer himmels und aller verderbnis / [...] weil ich ein von maßloser feigheit gesteuertes schwein bin / unfähig willentlich unterzutauchen ins unausweichliche«¹⁹ –, zur Litanei, zur apokalyptischen Vision. Der Bogen der Ausdrucksformen der zwischen Anfang der 1940er Jahre und Jandls Tod im Jahr 2000 entstandenen Texte ist aufs äußerste gespannt und lässt sich mit Etiketten wie »Werkentwicklung« kaum greifen. Ernst Jandls von Gedichtband zu Gedichtband immer wieder neu entwickelte poetische Schreibweisen korrigieren den oft anmaßenden Gestus lyrischen Sprechens; jegliches Hohepriestertum liegt ihnen fern. Die Verwendung des Infinitivs, Jandls Erfindung einer »heruntergekommenen Sprache«, die radikale Bloßstellung des lyrischen Ichs in einem ganz und gar körperlichen Sinne – sie wirken nicht selten wie sprachliche Selbstzerstörungsmaschinen.

17 Ernst Jandl, der schrei, in: peter und die kuh, W 4, S. 323.

18 Friederike Mayröcker, Requiem für Ernst Jandl, Frankfurt a. M. 2001, S. 26.

19 Ernst Jandl, ich klebe, in: letzte gedichte, W 4, S. 518.

Dem nach innen gewendeten Blick auf den eigenen Körper, auf den Alltag eines Schriftstellers und auf traumatische Momente seiner Biografie korrespondiert ein weit ausgreifendes Interesse an den Errungenschaften der modernen Poesie und Kunst. Jandls Hausgöttin war die amerikanische Dichterin Gertrude Stein; ihr interpunktionsloser und von Wiederholungen geprägter Schreibstil lässt sich in den präzisen Formulierungen zumal der Jandlschen Essays und Prosaarbeiten auffinden. Seine Frankfurter Poetikvorlesungen mit dem sprechenden Titel *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, gehalten im Wintersemester 1984/85, sind auch eine Hommage an Gertrude Stein, deren vier Vorlesungen zum Thema Erzählen Jandl übersetzte.²⁰ Ebenso wie einen Text von John Cage, dem Komponisten und Musiktheoretiker, dessen Einfluss auf die Musik des späten Zwanzigsten Jahrhunderts kaum überschätzt werden kann.²¹ Der auch für Jandls Kunst programmatische Titel des Cage-Textes lautet *Silence*. In den 1960er Jahren lernte Jandl den englischen Künstler Ian Hamilton Finlay kennen, der an den Schnittflächen von Literatur und bildender Kunst arbeitete. Damit ist einer der faszinierendsten Aspekte des Werkes angedeutet, seine Intermedialität. Diese ist weder ohne den Einfluss der verschiedenen literarischen und künstlerischen Avantgarden denkbar, noch ohne den Einfluss der zeitgenössischen Musik. Der Jazz gab Jandls Schreiben den Rhythmus vor, die internationale Avantgarde war sein Spielfeld. Zu den frühen Anregern aus der deutschsprachigen Avantgardetradition zählen vor allem Hans Arp, Raoul Hausmann und Kurt Schwitters.

Ernst Jandl hat neuralgische Momente seines Lebens in immer neue literarische Konstellationen gestellt. In der Zusammenschau bilden sie eine Reihe fertiger Gedichte und unfertiger autobiografischer Versuche. Einer der vielen abgebrochenen Versuche Jandls, eine Erzählform für das eigene Leben zu gewinnen, bestand in der Parallelisierung wichtiger biografischer Daten mit Jazznummern – eine fragmentarische Lebenspartitur vom Geburtsjahr 1925 bis 1947 und weiter: »alter: 2 jahre, 2 monate und 25 tage. Eine schnur, daran: weiße katze auf rollen, er nachzog. ab-lecken: kinderbilder an der blechwand vom gitterbett. Am kopf-ende; kopf-ende; kopf-ende. / 26. oktober 1927, duke ellington, creole love call. Adelaide [H]all: aaaaaaaaaaaaa«²² Am 26. Oktober

20 Gertrude Stein, Ernst Jandl, *Erzählen*. 4 Vorträge. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Ernst Jandl, Frankfurt a. M. 1971.

21 John Milton Cage Jr., Ernst Jandl, *Silence*. Vortrag über nichts. Vortrag über etwas. 45' für einen Sprecher. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Ernst Jandl, Neuwied 1969.

22 Autobiografisches Fragment, ohne Titel, um 1980, S. 1, Nachlass Ernst Jandl, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Sign.: 139/W627 bis 139/W666.

1927 nahm das Orchester Duke Ellington zusammen mit der Sängerin Adelaide Hall im New Yorker Club Lafayette im Rahmen einer Revue, die den Titel *Dancemania* trug, den legendären Titel *Creole Love Call* auf. Legitär deshalb, weil Ellington die Stimme der Sängerin Adelaide Hall wie ein Instrument einsetzte. Der autobiografisch vermittelte Bezug der noch unartikulierten Sprache des Kindes auf den Einsatz der Stimme als Instrument, auf den Jazz als Medium der Befreiung deklassierter schwarzer Musiker*innen, wenn auch nur im Rahmen der Musik, schreibt die eigene Kindheit in einen universelleren Rahmen ein. Die zu den biografischen Daten alternativ gesetzten Daten aus der Geschichte der Jazz-Musik signalisieren Befreiung, sie sind Teil einer fortgesetzten Suche Jandls nach Formen, in denen das eigene Leben erfasst werden könnte. Nicht retrospektiv, sondern im Hinblick auf das Jetzt des Schreibenden, der das Großwerden des Jazz und seinen emanzipatorischen Gehalt mit der eigenen Entwicklung probeweise einhergehen lässt.

Die verschobenen Rhythmen der Jazzmusik offenbarten etwas vom erträumten Rhythmus eines wilden Lebens, in ihrem Schoß wurde der Mann und Dichter zum Wiegenkind: Friederike Mayröcker widmete Jandl ein Gedicht mit dem Titel *doppelte scene*. Die Gedichtzeilen überblenden eine eindrückliche, im Kopf der Schreibenden noch ganz gegenwärtige Szene, mit einem poetischen »Erinnerungsbild«: »er / sitzt im Zimmer und schlägt / zu berstender Platten- / musik den Rhythmus / mit Kopf und Armen, vor- / wärts und rück- / wärts, wie einstmals / auf schwingendem / Schaukelpferd, das / selige Kind.«²³ Musik, Rhythmus, Körper, Kindheit und Dichtung – von ihrer glücklichen Symbiose im Moment des Versunkenseins spricht dieses Gedicht. Ohne Musik im weitesten Sinne ist Ernst Jandls Leben und Schreiben nicht vorstellbar.

Die intime Gedicht-Szene hat ihr mächtiges Gegenbild im Bild des Dichters als Popstar, überliefert in zahlreichen Fotos, Filmdokumenten und Lesungsmitschnitten. Dabei verdankte sich Jandls Wirkung ganz und gar nicht einem charismatischen Auftreten wie es die Ikonen der Beat Poetry, allen voran Allen Ginsberg, kultivierten. Das Pathos der Prediger und Propheten lag ihm fern, was nicht heißt, dass rituelle Momente nicht eine Rolle spielten. Jandls Geheimnis lag in der bis in die letzten Lautfiliationen aufrechterhaltenen Kontrolle über das eigene Sprechen. Seine Nüchternheit und Präzision, in Verbindung mit dem genau kalkulierten Witz, vermischten sich zu einem Eindruck, dem sich sein Publikum weder entziehen konnte noch wollte. Im Vortrag wurden Triebkräfte frei, die in den letzten Lebensjahren in eigentümlichem Gegensatz zu Jandls angegriffener Physis standen. Seine Stimme vermittelt etwas, das über die Bedeutung der Wörter hinaus-

23 Friederike Mayröcker, *doppelte scene*, in: Dies., *Gesammelte Gedichte 1939–2003*, hg. von Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004, S. 366.

geht, etwas von der Existenz ihres Trägers und etwas von der Existenz schlechthin. Deshalb dokumentiert Jandls beeindruckende Platten-Sammlung nicht nur eine seiner drei großen Leidenschaften, neben der Lektüre von Kriminalromanen und dem Schachspiel; sie ist vielmehr ein Verweis auf Musik und Rhythmus als zentrale künstlerische Ausdrucksmittel und als Lebensäußerungen. Der Rhythmus in den zitierten Gedichtzeilen von Friederike Mayröcker bezeichnet ein Hin- und Her, er drückt Wiederholung, Lautstärke, Beschleunigung und Verlangsamung aus; eher als dass er auf einen Endpunkt hinausläufe, variiert er wiederkehrende Motive, er verheißt für kurze Momente – Gegenwart.

Ernst Jandls Nachleben ist eng an den Hallraum seiner Stimme gebunden. Neben der Wahrnehmung des Gesichts ist es die Stimme, die unser Bild von den anderen entscheidend prägt.²⁴ Mehr noch als die ebenfalls nicht nur naturgegebene Physiognomie ist die Stimme ein Produkt der sozialisierenden Instanzen, in Jandls Fall sind es die klassischen: Elternhaus, Schule, Kirche und Militär. Jandls frühe Jahre fielen in die Zeit von Austrofaschismus und Krieg. Aufgewachsen in einem von der Mutter gelebten und vor allem für ihren ältesten Sohn stets präsenten Katholizismus, der im austrofaschistischen Ständestaat eine enge Symbiose mit der staatlichen Autorität einging, bedeutete der Tod der Mutter 1940 ein traumatisches Erlebnis und zugleich ein Gefühl der Befreiung. Ohne sich jedoch entwickeln zu können, wurde das durch die Pubertät verstärkte Gefühl, nun freier leben zu können, von Militärdienst und Krieg okkupiert. Andere Stimmen drängten sich in den labilen Innenraum hinein. Jandl war Ohrenzeuge des Chors fanatischer Stimmen am 15. März 1938, als Hunderttausende Hitler auf dem Wiener Heldenplatz zujubelten und das, was euphemistisch »Anschluss« Österreichs an Hitlerdeutschland genannt wird, vollzogen wurde. Jandls Gedicht *wien : heldenplatz* von 1962 ist die vierundzwanzig Jahre später erfolgte Antwort auf die alles dominierende Hitlerstimme mit den Mitteln experimenteller Poesie. Das Gedicht spricht von der »aufs bluten feilzer stimme« und einem »hüinig sprengem stimmstummel«.²⁵ Dass der Dreizehnjährige im März 1938 den Aufruhr und die Gewalttätigkeit der Stimmen auch als Zusammenbruch einer wenig geliebten Ordnung und Erosion des Mutterregi-

24 »Wir alle wissen, daß sich uns das eigentliche Wesen unserer Bekannten nicht etwa nur durch ihre äußere Erscheinung und ihren Gesichtsausdruck mitteilt, sondern ebenso sehr durch ihre Sprechweise und ihren Stimmklang. Es ist aufklärend, wenn uns berichtet wird, daß Bismarck mit der piepsigen Stimme eines Schuljungen sprach, daß Napoleon in den korsischen Dialekt zurückfiel, sobald er in Wut kam, und daß Tennyson beim Rezitieren seiner Gedichte die breiten Vokale der Moorlandschaft von Lincolnshire gebrauchte.« Harold Nicholson, Die Kunst der Biographie, in: Ders., Die Kunst der Biographie und andere Essays, Berlin 1958, S. 21.

25 Ernst Jandl, *wien : heldenplatz*, in: Laut und Luise, W 1, S. 126.

ments empfand, darauf spielt ein Abschnitt in dem gemeinsam mit Friederike Mayröcker 1969 verfassten Hörspiel *Gemeinsame Kindheit* an: Die Sprecher F (Frau) und M (Mann), in denen Jandl und Mayröcker wie die Taschenspielerhände in den Köpfen von Puppen stecken, führen folgenden, die biografische Episode nur andeutenden Dialog: »M: wie du dir vorstellen kannst / hat mich jede Betätigung der Stimme / F (fragend): durch die Wildnis .. / M: nein, jede extreme Betätigung der Stimme [...] F: natürlich dieses »Wien Heldenplatz«. Die Vervollständigung des Halbsatzes liefert die Fortsetzung des fragmentarischen Hörspiel-Dialogs: M hat den Extremismus der Stimmen »begrüßt als eine Möglichkeit / der Emanzipation / F: mit 13? M: durch den Fortfall / durch den Zusammenbruch / Österreichs etc / F: beabsichtigte Uniform? / M: zusammenkrachen! F: elterliche Autorität und kirchliche / M: zusammengefallen!«²⁶

Das endlich gewonnene Eigenleben der Stimme war ein Akt der Austreibung: Jene Stimmen elterlicher, kirchlicher, staatlicher und militärischer Autorität, von denen Jandls Heranwachsen geprägt war, konnten schließlich überwunden werden und die Stimme war frei, hinzugehen, wo immer sie hinwollte. Und sie wollte vor allem hin zu Gedichten, die gesprochen sein wollten, laut und deutlich: »Mach den Mund auf! hieß es von Vater und Mutter, nicht wenn ich essen sollte, sondern um mich das deutliche Sprechen zu lehren, und so bin ich viele Jahre später zu den Sprechgedichten gelangt [...].«²⁷ Die Stimme ging ihre eigenen Wege, ihre physische Präsenz konnte in den Dienst eines Anderen gestellt werden, was die Hypothek des Vergangenen zwar nicht zum Verschwinden brachte, aber sie entscheidend veränderte.

Schon vor Lebzeiten hatte sich diese Stimme ein Nachleben gesichert. Die frei gesprochene Stimme lebt in den zahlreichen Audio-Dokumenten fort, die ihr Dauer über den Tod hinaus verleihen, nicht in alle Ewigkeit, aber solange die Lebensdauer der Speichermedien währt. Ernst Jandl war ein Autor, der früh mit akustischen Medien gearbeitet hat. Die in den 1960er Jahren für die *BBC* produzierten *radiophonic workshops*, die die Möglichkeiten der Mehrspuraufnahmen nutzten, und die Hörspielarbeiten um 1970 sind dafür ebenso Beleg wie die späteren Aufnahmen mit dem *Vienna Art Orchestra* oder der *NDR-Bigband*. Jandl war andererseits ein Autor, der aufgrund seiner stimmlichen und visuellen Präsenz regelmäßig zum Gegenstand von Film- oder Radioaufnahmen wurde. Dazu kommen zahlreiche unprofessionelle Lesungsmitschnitte und die bereits erwähnten privaten Probeaufnahmen Jandls, der seine Auftritte minutiös plante.

26 Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, *Gemeinsame Kindheit*, in: *W* 5, S. 101.

27 Ernst Jandl, *Autobiographische Ansätze*, in: *W* 6, S. 425.

Die Stimme lebt aber auch fort in den von Stimmen und Instrumenten vibrierenden schriftlichen Dokumenten des Nachlasses. Die späten Gedichtentwürfe, Notizen und Szenarien kennzeichnet eine psychomotorische Dynamik, die an der Verteilung der Wörter und grafischen Elemente auf dem Blatt ablesbar ist. Das Schriftbild lässt sie als wilde Partituren eines zunehmend von Krankheit und Depressionen begleiteten Alltags begreifen. Dabei schießen mediale und performative Aspekte in einer ›konventionellen‹ Quelle zusammen: Viele der späten Gedichtentwürfe und fragmentarischen Szenarien sind poetische Reflexionen über das Verhältnis von Lebensäußerungen und Sprachäußerungen; die Dynamik des Dichtens und Vortragens ist hier visualisiert im Schriftbild. Auf einem dieser Blätter stehen die Zeilen: »I'm / doing it, yes / but not with my / teeth, no / not with my teeth / I'm doing it / with my / VOICE«. ²⁸ Die Blätter sind Partiturentwürfe, kleine imaginäre Szenarien zu Auftritten mit Jazzorchester. Sie dokumentieren Jandls lebenslange Leidenschaft für die Vitalität populärer Musik, und sie sind Ausdruck eines Lebensvollzuges, der sich mit zunehmender Intensität als Arbeit an, mit und in Sprache manifestierte.

Die Stimme lebt ebenso fort in den Gedichten, in ihnen vor allem; etwa als rituelle Beschwörung wie im 1964 entstandenen Lautgedicht *aus dem reich der toten* mit seinem Lockruf »glawaraaaaaaaaa«. ²⁹ Die extreme Spielart des Lautgedichtes kommt im Gegensatz zum Sprechgedicht ganz ohne Wörter aus: Es »arbeitet mit den Möglichkeiten der Stimme und befreit diese weitgehend oder total von den Fesseln einer aus Wörtern bestehenden Sprache«. ³⁰

Jandls Stimme lebt außerdem fort in den Fotografien und filmischen Dokumenten. Fast alle professionellen Aufnahmen zeigen den Kopf des Dichters; die eindrücklichsten mit geöffnetem Mund, wie er deklamiert, schreit, rezitiert, wie er in der Monumentalität des Schädels imponierende Gestalt gewinnt. Sie zeigen einen Körper, der vor allem aus Kopf besteht, ein Kopf, bei dem man an das Wort ›Schädel‹ denkt, ein Kopf, dessen Mittelpunkt vom Mund gebildet wird, dem Sprechwerkzeug und Einverleibungsorgan. Die Stimme als Kompensationsorgan eines Dichters, dessen Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit fast ausschließlich negativ bestimmt war? Die Indizien sprechen für diese Vermutung.

28 Ernst Jandl, a musical present, Nachlass Ernst Jandl. Gedichte und Entwürfe 1990er Jahre, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Sign. 139/W264 bis 139/W358.

29 Ernst Jandl, im reich der toten, in: sprechblasen, W 1, S. 317.

30 Frankfurter Poetikvorlesungen. 1. Vorlesung. Das Öffnen und Schließen des Mundes, W 6, S. 312.

Royal Albert Hall: Der Autor als Performer³¹

Am 11. Juni 1965 ereignete sich in der Londoner Royal Albert Hall eine Lesung, die in ihrer Dimension und Strahlkraft einmalig war. Bei der als *Wholly Communion* angekündigten, spontan organisierten Beat-Veranstaltung trat neben Stars der internationalen Poesie wie Allen Ginsberg auch Ernst Jandl auf. Es sollte für den bislang nur in Kreisen avancierter Poesie bekannten Autor, der weit mehr unveröffentlichte Gedichte in der Tasche hatte als bislang veröffentlicht worden waren, der vielleicht größte Triumph als Vortragskünstler werden. An einem kulturellen und politischen Kulminationspunkt des letzten Jahrhunderts, wenige Jahre vor 1968, gelangte vor siebentausend Zuhörer*innen, unter ihnen auch die spätere Premierministerin Indiens Indira Gandhi, eine einzigartige Mischung aus experimenteller und politischer Poesie zur Aufführung. Auf der Eintrittskarte stand der lapidare Satz: »New major unpublished poems by Ginsberg, Corso, Ferlinghetti, Fainlight, Horovitz, Jandl.« Ginsbergs Biograf Michael Schumacher hebt wie fast alle Kommentator*innen das Einzigartige der Veranstaltung hervor:

Ernst Jandl las Gedichte, die Beifallsstürme auslösten. Die körperlose Stimme von William Burroughs warf über die Saallautsprecher einen unheimlichen Schatten auf das Ereignis. Harry Fainlight las psychedelische Lyrik, während Lawrence Ferlinghetti mit ›To Fuck is To Love Again‹ ein politisches Manifest bot, das ganz im Sinne des Geistes internationaler Bruderschaft war, unter dem der Abend stand. Gregory Corso, der aus Paris gekommen war, las mit ›Mutation of the Spirit‹ ein provokantes neues Werk. Allen, der als letzter drankam, lieferte eine lebhaftere Lesung von ›Who Be Kind To‹ und ›The Change‹, bevor er das Publikum eine Reihe von Mantras singen ließ.³²

Der Dichter und Übersetzer Alexis Lykiard fand für die Wirkung, die Jandls Auftritt hervorrief, die folgenden Worte: »But one of the most impressive moments was when the Austrian Ernst Jandl read and the audience successively turned football crowd, Boy Scout rally, and wolfpack.« Offensichtlich wirkte die Mischung aus aggressivem Vortragsgestus und ungewohnten sprachlichen Experimenten, verbunden mit dem gar nicht Beatnik-lichen Habitus des Schriftstellers und Lehrers Jandl, zunächst verstörend: »[T]he destruction of words and their conversion to a shouted, half hysterical series of sounds, seemed sinister – took

31 Vgl. dazu auch Frieder von Ammon, Fülle des Lauts, Einleitung, S. 1-4 und S. 207-228.

32 Michael Schumacher, Allen Ginsberg. Eine kritische Biographie. Aus dem Amerikanischen von Bernhard Schmid, St. Andrä-Wörtern 1999, S. 394.

on a Hitlerian aspect: the Hall became almost a Babel.«³³ Jandl las als vorletzter, vor Allen Ginsberg, dem Star des Abends: »Als Jandl die Bühne betrat und offensichtlich Geräusche machte, auf die das Publikum antworten oder mit einem Echo reagieren konnte, da antwortete es und reagierte mit einem Echo. Deshalb war dies der perfekte Moment für diese Art von Performance.«³⁴ Für den größten Aufruhr sorgte Jandls bis zum Schreien gesteigerter Vortrag seiner *ode auf N*. In diesem Sprechgedicht sind die Buchstaben des Namens Napoleon isoliert und so umgestellt, dass sich im Vortrag jener Effekt einstellen konnte, den Alexis Lykiard als »Hitlerian aspect« beschrieb.

1965 waren die Stimmen der 1940er und der 1950er Jahre noch präsent – Stimmen des Krieges, Stimmen voll des falschen Pathos, Stimmen, in denen Befehl und Unterordnung mitschwangen, Hitlers Stimme, aber auch die offiziellen Stimmen der Nachkriegsordnung. Das *Poetry Festival* in der Royal Albert Hall stand im Zeichen des Protestes gegen den Krieg in Vietnam, das heißt gegen jene Politiker, die ihn führten und dabei patriotisches Heldentum, Antikommunismus und militärische Siegesparolen ins Feld führten. Ganz bewusst hatte Jandl neben *ode auf N* auch das Gedicht *schtzngrmm* ausgesucht, die beide bereits im Frühjahr 1957 entstanden waren. Jandl leitete seinen Vortrag des Lautgedichtes *schtzngrmm* damit ein, dass er es als Anti-Kriegsgedicht bezeichnete. Aber in der Art und Weise, wie das Publikum es aufnahm und wie es als vielfältiges Geräusch auf die Bühne zurückkam, war etwas fast Kriegsähnliches, meint Michael Horowitz.³⁵ Erst im forcierten Vortrag von *ode auf N*, der vermeintlichen Napoleon-Ode, wurde dem Publikum klar, dass hier der Feind mit seinen eigenen Mitteln geschlagen, dass Feldherrenherrlichkeit und Kriegspropaganda durch die Dekonstruktion der Wort- und Lautgestalt attackiert wurden. Im sich steigern den »na / naaa / naaaaaa / naaaaaaaaa /«, im darauf folgenden Atemholen der von langen Vokalen dominierten Lautfolgen »pooleon«, im abschließenden langgezogenen »ooooon«, dem ein vielfaches »l« folgte, verschwand die Gestalt des Diktators in der exakt kalkulierten Abfolge der Lautfolgen.³⁶ »Es war das vielleicht außergewöhnlichste Ereignis des Abends: Parodie und Warnung, Kakophonie mit der ihr eigenen Logik, rationaler Kollaps der Vernunft, und Verzweiflung an Kommunikation, die sich selbst kommunizierte.«³⁷

33 Alexis Lykiard, Introduction, in: *Wholly Communion*, London 1965, o. S.

34 Der Soundpoet Michael Horowitz im Gespräch mit Bernhard Fetz und Hannes Schweiger, London, 3. 6. 2006.

35 Ebd.

36 Vgl. Ernst Jandl, *ode auf N*, in: *Laut und Luise*, W 1, S. 121 ff.

37 Alexis Lykiard, Introduction, übers. von Bernhard Fetz.

ode auf N antwortet, wenn sich darauf auch kein direkter Hinweis findet, auf Arnold Schönbergs 1942 im amerikanischen Exil komponierte *Ode to Napoleon*. Schönberg, der bis dahin politische Kunst immer abgelehnt hatte, sah sich durch die Kriegsgeschehnisse, worunter auch der Eintritt seines Exillandes USA in den Zweiten Weltkrieg zu zählen ist, zu diesem künstlerisch-politischen Statement veranlasst. Dabei bezog sich Schönberg auf einen Text, der in seiner Gegenüberstellung amerikanischer Freiheit, personifiziert im Gründungsvater George Washington, und europäischer Tyrannei, verkörpert durch den Usurpator Napoleon, die eigenen Hoffnungen und Befürchtungen spiegelte. Lord Byrons Gedicht *Ode to Napoleon Buonaparte*, geschrieben im April 1814, kurz nach der Niederlage Napoleons und kurz vor dessen Gang ins Exil auf Elba, handelt von der Doppelgestalt Napoleons als Vollstrecker der Ideale der Französischen Revolution und als Tyrann: »Thine only gift hath been the grave / To those that worshipped thee«. ³⁸ Byron thematisiert den Weg vom Helden und Verführer zum todbringenden Diktator, der schließlich selbst seiner Hybris zum Opfer fällt. Schönbergs Komposition arbeitet mit musikalischen Zitaten (der Marseillaise), sie bezieht sich auf die von Schönberg (mit)entwickelte Zwölfton-Reihentechnik, und sie bewegt sich immer wieder am Rande der Tonalität. Auch Jandls Gedicht nähert sich immer wieder der Wortgestalt an, umso sie dann umso wirkungsvoller zu dekonstruieren.

Jandls Bearbeitung des Themas »krieg und so«, unter dieser Rubrik finden sich die beiden Gedichte im Band *Laut und Luise* von 1966, mit den Mitteln der konkreten Poesie wollte gerade auf dem Weg einer Manipulation des Sprachmaterials jene Mechanismen der Identifizierung unterlaufen, die etwa Walter Benjamin einer Biografik im Stile Emil Ludwigs vorgeworfen hatte. Ludwig war Verfasser einer Reihe populärer Biografien, die in den 1920er Jahren zu Bestsellern wurden, darunter eine Napoleon-Biografie. Als einen seiner von Benjamin zitierten größten Erfolge verbuchte Ludwig das Eingeständnis eines Liftboys in Amerika: »I feel like Napoleon.« ³⁹ Die Pointe ist, dass sich Jandl selbst wie Napoleon gefühlt haben muss, als er die Royal Albert Hall mit seinem Napoleogedicht im Sturm eroberte. Wie auch Ludwig, den man hier gegen Benjamin in Schutz nehmen muss, ⁴⁰ ging es Jandl um eine Demokratisierung der großen Heroengestalt. Dass dabei der Entzauberer selbst zum Zauberer wurde, ist Teil des Effektes, den Jandl bei seinem legendären Londoner Auftritt erzielte. Der Einsatz der Stimme wurde solchermassen auch zu einem Akt der Selbstermächtigung.

38 Selected Poetry of Lord Byron, ed. by Leslie A. Marchand, New York 2001, S. 211.

39 Zit. nach Helmut Scheuer, Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1979, S. 185.

40 Vgl. ebd.

Diese beiden korrespondierenden Effekte der Selbstermächtigung des Redners und der Machtkritik mithilfe des inszenierten stimmlichen Ausdruck wurden in dieser Weise erst möglich durch die technische Übertragung der Stimme an ein Massenpublikum. Wie das Holz beim Staffellauf reichten sich die Vortragenden in der Royal Albert Hall das Mikrofon weiter. Jegliche Störung der Kommunikation durch zu leises Sprechen führte sofort zu Unmutsäußerungen. Jandls Erfolg verdankte sich zu einem nicht geringen Teil der Präsenz seiner verstärkten Stimme. Der Einsatz der Stimme bei Massenveranstaltungen hatte durch die Stimmpolitik der Nationalsozialisten eine völlig neue Qualität erhalten. Der propagandistische Effekt der nationalsozialistischen Massenveranstaltungen basierte im Gegensatz zu Hitlers Rundfunkreden auf der »Koexpressivität« des Redners, das heißt auf seiner Anwesenheit in einem Hallraum, in dem die Massenresonanz durch die ständige Rückkoppelung die rhetorischen Effekte der Rede immer noch steigerte.⁴¹ Strukturell gesehen kam es auch in der Royal Albert Hall zu einem Feedback: Die Stimme des Vortragenden kommt, bedingt durch die technische Verzögerung der Übertragung, gleichsam imprägniert und verstärkt durch die Massenresonanz zu diesem zurück.⁴² Die Lesungen, zumal jene die Performancecharakter hatten wie Ginsbergs und Jandls Auftritte, provozierten einerseits diesen Effekt, suchten ihn aber gleichzeitig auch zu unterlaufen: Jandl durch die bewusste Dekonstruktion des Namens »Napoleon« oder auch durch die lautlichen Assoziationen an das Knattern eines Maschinengewehrs im Gedicht *schtzngrmm*, Ginsberg durch seine in egomanischer Pose gemurmelten Mantras. Insofern stellt jener poetische Augenblick im Zeichen von *love and peace* auch einen wichtigen Beitrag zu den Kapiteln Stimme und Politik bzw. zu Techniken der Stimme dar.

Viele der Gedichte, Theatertexte und Aufsätze Ernst Jandls sind eine präzise Analyse von Sprache als Gewalt. Erreicht wird diese Analyse im Vortrag durch den Einsatz der ganzen stimmlichen Skala sowie im Vortrag wie in der schriftlichen Fixierung durch den Einsatz rhythmischer Muster, die Gewalt und Befreiung konnotieren; wobei die Jazzmusik mit ihren komplexen rhythmischen Strukturen, mit dem Wechselspiel von exakter Notation und Improvisation, von Schema und individueller Phrasierung, ins Spiel kommt.⁴³

Ernst Jandls Hörspielkunst wiederum schließt die Existenz, deren Ausdruck die malträtierte Stimme ist, an die technische Apparatur an. Durch den Verzicht der Stimme auf Einzigartigkeit, durch die Dekomposition von Schönheit,

41 Vgl. Cornelia Epping-Jäger, Stimmgewalt. Die NSDAP als Rednerpartei, in: Stimme, hg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer, Frankfurt a. M. 2006, S. 163 ff.

42 Ebd., S. 165.

43 Vgl. etwa das Gedicht *zertreterner mann blues*, in: W 1, S. 468.

Genie, Harmonie, Tiefe gewinnt das Hörspiel einen neuen Begriff von der Materialität der Existenz. Im »Presstext« zum Hörspiel *Das Röcheln der Mona Lisa* schreibt Ernst Jandl: »Als Dichtung der Sprachfetzen [...] der rasenden wie der zerbrechenden Stimme, ist ihr Gegenstück das Chaos des Sichtbaren im Blick ohne Fokus, die Kritzelei ihre bevorzugte Partitur. [...] Diese Art Dichtung erfaßt Sprache als Körpergeräusch, verwirft die Idee des Konstruktiven und beseitigt das Possierliche aus der Dichtung.«⁴⁴

Der Soundpoet Michael Horovitz, den Jandl kurz vor dem Auftritt in der Royal Albert Hall kennen gelernt hatte, berichtet von Jandls Verstimmung, als nach dem umjubelten Vortrag eigener Gedichte sich Horovitz und der experimentelle Autor Mike Weaver zu Jandl auf die Bühne gesellten, um Kurt Schwitters berühmtes Lautgedicht *Die Wut des Niesens (Fury of Sneezing)* zum Vortrag zu bringen. Alle Versuche Jandls, dem Trio durch besonders exaktes Lesen rhythmische Sicherheit zu geben, wurden durch den illuminierten Zustand der beiden anderen zunichtegemacht. Der perfekte Vortragsartist Jandl sah sich mit dem völligen Fehlen jeglicher Vortragstechnik bei Horovitz und Weaver konfrontiert. Er habe gewirkt wie ein »gestresster Dirigent«.⁴⁵ Die Schwitters-Lesung verlor sich schließlich in den Begeisterungstürmen der Zuhörer*innen.

Die Anweisungen Jandls zur »Sprechweise« seines Theaterstückes *Aus der Fremde* präzisieren, was mit der Gattungsbezeichnung »Sprechoper« gemeint ist. Diese »unterscheidet sich von jeder gewohnten Bühnendiktion. Die Stimmen bewegen sich mehr oder weniger an der Grenze zum Singen, ohne Gesang tatsächlich zu erreichen (Rezitativ). Dabei ist jedoch stets darauf zu achten, daß Verständlichkeit und Eindringlichkeit des Textes gewahrt bleiben. Die Stimmen sind markant gegeneinander zu kontrastieren.«⁴⁶ Einen »Eindruck von einer stimmlichen Realisationsmöglichkeit« soll eine Tonbandkassette geben, die beim Theaterverlag erhältlich ist.⁴⁷ Wie eine Stimmlage an der Grenze zum Singen zu erreichen wäre, hat Jandl zunächst in seinem Arbeitszimmer erprobt.

Doch sind die technischen Hilfsmittel noch keine ausreichende Erklärung für die Präzision, Bandbreite und Wirkung der Jandlschen Stimme. Sie lassen sich nur erklären durch Jandls frühe Erfahrungen, die er mit der Wirkung seiner Stimme gemacht haben musste. Sie war, wie schon angesprochen, jener Teil seines Körpers, der ihn nie im Stich ließ. Bis zum Schluss erhielt sie sich eine

44 Ernst Jandl, Darüber etwas zu sagen. Bemerkungen zum Hörspiel »das röcheln der mona lisa«, in: W 5, S. 349.

45 Michael Horovitz im Gespräch mit Bernhard Fetz und Hannes Schweiger, London, 3. 6. 2006.

46 Ernst Jandl, *Aus der Fremde*, W 5, S. 242.

47 Ebd., S. 243.

Energie, die den restlichen Körper schon längst verlassen hatte. Auch wenn sich Jandls Stimme »frei gesprochen« hatte; sie blieb seinem Willen untergeordnet, sie blieb *sein* Instrument, das er beherrschte wie nur wenige andere Dichter*innen.