

KLANG DER SCHRIFT: JANDL – PASTIOR – SCHEFFER – MR. EVANS

1. »Die Stimme des Autors«

Fast zu Tode zitiert ist folgendes anekdotische Zitat von Thomas Alva Edison, dem Erfinder des Phonographen: »Eines Tages kam ein Hund vorbei und bellte in den Trichter [gemeint ist der Schalltrichter] und dieses Bellen wurde in phantastischer Qualität reproduziert. Die Walze haben wir gut aufgehoben und nun können wir ihn jederzeit bellen lassen. Dieser Hund mag von mir aus sterben und in den Hundehimmel kommen [...], aber wir haben ihn – alles, was Stimme hat, überlebt.«¹ Man ist geneigt, diese Anekdote als naiven Ausdruck der Freude über eine unerhörte technische Entdeckung zu lesen, zu der wir mittlerweile in einem normalisierten Abstand stehen, der vielleicht am besten mit dem Kürzel mp3 zu beschreiben wäre, das metonymisch für die ubiquitäre Verfügbarkeit gespeicherter Klänge eintreten mag. Niemand mehr würde in der Technik mystisches Überleben vermuten, nur weil sich Stimmen Toter beliebig reproduzieren und hören lassen. Dass sich dennoch eine zugreifende Sehnsucht nach dem Besitz des Überlebens kulturell erhalten hat, zeigt die Rhetorik der Archive. Edisons »wir haben ihn« findet etwa sein Echo in der Systematikstelle A3.6.5 des Katalogs des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Darunter werden sämtliche Tonaufnahmen eingeordnet, auf denen Autor*innen zu hören sind. »Die Stimme des Autors« wird im Literaturarchiv das Bellen des Hundes genannt. Man hat ihn (unerhört auch »sie«) und hier überlebt er in Reproduzierbarkeit. In den Marbacher Regalen und auf den Marbacher Servern liegen Autorenstimmen, die oftmals nur als auratisches Beiwerk zum Hauptwerk, als Zierrat schriftlich dominierter Nachlässe und Sammlungen angesehen werden. In ihnen aber manifestiert sich eine Gespensterlogik, die mit dem Kulturtheoretiker Mark Fisher als »Ausfall der Ab-

1 Überliefert bei William Croffut, *The Papa of the Phonograph. An Afternoon with Edison, the Inventor of the Talking Machines* [1878], in: *The Papers of Thomas A. Edison*. Bd. 4, hg. v. Robert A. Rosenberg, Baltimore 1999, S. 218; hier zitiert nach: John Durham Peters, Helmholtz und Edison. *Zur Endlichkeit der Stimme*, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur – und Mediengeschichte der Stimme*, hg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho u. Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 304.

senz« und »Ausfall der Präsenz«² beschrieben werden kann – verkürzt gesagt gewinnt etwas wahrnehmbare Präsenz, das eigentlich keinen Platz mehr in der symbolischen Ordnung beanspruchen kann. Ein technischer Effekt erlaubt es, stimmlich tönendes Material verstorbener oder abwesender Urheber*innen stumm auf verschiedenen Medien abzulegen und einzuordnen, bis über analoge oder digitale Abspielgeräte eine Stimme ohne Körper erklingt.³ Die Kategorie könnte also genauso gut »Stimme ohne Autor« heißen und trüge dem mediengeschichtlichen Skandalon Rechnung, dass man in der reproduzierten Stimme immer einem Phantom oder einem Revenant begegnet.⁴ Indem man der Stimme eines vorzugsweise toten Autors lauscht, schiebt sich die Evokation der Person in den Vordergrund und droht, die konkrete Materialität der gesprochenen Sprache zum einen, deren subversives Potenzial vor jeder Ruhigstellung der Signifikanten im Zeichen des Autors zum anderen, einzukassieren. Später werde ich zeigen, dass Oskar Pastior darauf eine abgründige poetologische Antwort findet. Einkassiert wird solcherart aber auch die für jedes Verzeichnis beunruhigende Tatsache, dass Sprache in einer anderen Form als der schriftlichen vorliegen und auch jenseits des Rubrums »Autor« Dynamiken entfalten kann, die zu Recht oder zu Unrecht Ängste vor dem manipulierbaren wie manipulativen Charakter der Klänge von Wörtern schüren. Zwar hat eine Kategorie wie »Die Stimme des Autors« einen notwendig orientierenden Wert innerhalb der auf Eigennamen basierenden Katalogstruktur, bleibt aber im auf Dauer gestellten Katalog immer Stimme eines Autors zum Zeitpunkt x und befindet sich so in einer Rückkopplungsschleife biographischer Zeugnishaftigkeit. Dass Stimme (sei es die auktoriale, sei es die rezeptive) aber Material neuer Werkzeuge sein kann, Ausgangspunkt von etwas ganz anderem als lesbarem Text, verschwindet in der unheimlichen Präsenz des Autors, der in seiner Stimme »überlebt«. Jedes Tondokument unterliegt einer Eigengesetzlichkeit, die zwar nicht immer versteh – und rationalisierbar, wohl aber hör-

2 Mark Fisher, *Das Seltsame und das Gespenstische*, Berlin 2017, S. 75.

3 Hier drängt sich ein Verweis auf Sigmund Freuds Essay »Das Unheimliche« (in: Ders., Studienausgabe Bd. IV., hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, Frankfurt a.M. 1982, S. 241-274) und die bei ihm so präsenten Figuren Wiederholung und Verdopplung auf. Der Stimme ohne Körper wird durch den Autornamen auch ein Familienname gegeben.

4 »Die Erben [der romantischen Wiedergänger] sind die Phantomstimmen der Medien-geschichte, aufgezeichnete, reproduzierbare Stimmen, deren Hörbarkeit sich mithilfe technischer Verfahren von der Präsenz des menschlichen Körpers gelöst haben: Stimmen, die durch Grammofon, Film, Tonband oder Radio vernommen werden« (Sigrid Weigel, *Die Stimme als Medium des Nachlebens*. Pathosformel, Nachhall, Phantom, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hg. von Doris Kolesch u. Sybille Krämer, Frankfurt a.M. 2006, S. 36).

bar ist. Solche Eigengesetzlichkeit umfasst den gesamten physischen Apparat der stimmlich modulierten Sprache, umfasst die Stör – und Nebengeräusche der Aufnahme, umfasst die Störgeräusche der Stimme selbst, ihren heiseren, hellen, verschnupften, gefestigten, zitternden, neu ansetzenden, aussetzenden, stolpernden Klang; das Räuspern, den nicht getroffenen Buchstaben und zuletzt auch die durch technische Medien ermöglichte Manipulation dessen, was man hört.

Dies soll keinesfalls so klingen, als wäre ein Austreten aus der Gespensterlogik gespeicherter Stimmen möglich – im Gegenteil, eine Kategorie wie »Die Stimme des Autors« ist der Versuch, genau diese Logik zu bannen, indem der Stimme ihr Platz im Ritus der Regale und Magazine zugewiesen wird. Vielmehr gilt es, mit dem Unerhörten einer körperlosen Stimme weiterzudenken und deren poetologische wie kulturpoetische Konsequenzen ernstzunehmen. Denn die Naivität des Überlebens in Stimme mag obsolet geworden sein, dass Stimmen weiterexistieren aber ist omnipräsentes Faktum unserer medialen Gegenwart, der somit etwas Gespenstisches innewohnt, auch wenn dies hier nicht weiter ausführbar ist.

Im Gespenstischen wird die Gegenwart unsicher. Nichts anderes geschieht beim Abspielen einer Tonaufnahme, die, wie Friedrich Kittler 1986 schreibt, zuallererst ein Zeitspeicher ist: »Was erst Phonograph und Kinematograph, die ihren Namen ja nicht umsonst vom Schreiben haben, speicherbar machten, war die Zeit: als Frequenzgemisch der Geräusche im Akustischen, als Bewegung der Einzelbildfolgen im Optischen. An der Zeit hat alle Kunst ihre Grenze.«⁵ Über die Dauer der Aufnahme fällt die Gegenwart des Hörens mit der Gegenwart des Lesens zusammen, die Gegenwart wird also von der vergangenen Zeit der Aufnahme affiziert. Besonders deutlich wird dies, wenn man die zufälligen Nebengeräusche mit in Betracht zieht, die gerade bei Dokumentaraufnahmen von Lesungen vielfach auftreten und die Stimme, die vom Band kommt, quasi doppelt kontextualisieren: Einmal über das Abspielgerät und die raumzeitliche Hörsituation beispielsweise im Archiv, zum anderen über die Neben – und Raumgeräusche, die auf dem Band zusammen mit der Stimme gespeichert sind. Die Zeit, in der gehört wird, ist durch das Gehörte nicht mehr sie selbst, doch handelt es sich hierbei, wie bei jedem O-Ton, um ein entstelltes Echo, auch das Gehörte ist nicht mehr es selbst: Trotzdem die Stimme als Original erklingt und als solches auch archiviert wird, erklingt sie als Figur der Ungleichzeitigkeit zum Original; wenn Oskar Pastior am 20. Juli 2005 in Marbach liest,⁶ hören wir ihn

5 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 10.

6 Nachzuhören auf dem gemeinsam vom Deutschen Literaturarchiv Marbach und dem Literarischen Colloquium Berlin betriebenen Portal *dichterlesen.net*: <https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/veranstaltung/detail/vokalisieren-gimpelstifte-2044/>.

›auf Band‹ zwar immer noch an jenem Tag aus seinen »Vokalisieren und Gimpelstifte« lesen und mit dem Publikum sprechen, wir tun dies aber an je anderen Tagen und seit dem 4. Oktober 2006 lauschen wir einem Toten. Indem aber die Frequenzen technisch reproduziert werden, die dann Pastiors Stimme hervorbringen, fehlt dieser unmittelbar ihre raum-zeitliche Situierung, das Hören der Stimme aber nimmt sie als Präsenz innerhalb der eigenen raum-zeitlichen Koordinaten wahr, wobei es den Körper, der die Stimme einst hervorgebracht hat, nur als Figur der Absenz und im Abspielgerät sein Surrogat denken kann. In der aufgenommenen, wieder abgespielten und erneut gehörten Stimme treffen »Ausfall der Absenz« und »Ausfall der Präsenz« aufeinander – wo kein Körper ist, sollte keine Stimme; wo eine Stimme, müsste eigentlich ein Körper sein. Folgt man diesen Überlegungen, dann lässt sich der Rezeptionsvorgang, das Hören also, nur als ein Changieren zwischen zwei Gegenwarten denken, das der rezeptiven Gegenwart ein Stück ihrer »Handlungsmacht«⁷ gegenüber dem Dokument der vergangenen Gegenwart entzieht; muss jene sich doch fürs Vergangene öffnen, ihm zuhören, in dessen Geschwindigkeit, die nicht mit der Geduld und Dehnbarkeit der Schrift vergleichbar ist. Nur die Macht des Pause-Knopfes und des Spulens bzw. Springens in der Tondatei, der Verlangsamung und Beschleunigung, also der Manipulation der Frequenzen erlaubt einen Eingriff und die ungestörte Etablierung der eigenen Zeit – auch hier wirken Bannkräfte gegen das Gespenstische, die sich aber nicht mehr auf eine auratische Evokation vergangener Gestalten verlassen müssen, sondern zu technischen Mitteln greifen können, um manipulativ ins gesprochene Wort einzugreifen. In der Frage nach der Zeitlichkeit begegnet man der Möglichkeit, hinter jener Gespensterlogik durch technische und mediale Manipulation das Reale erst freizulegen – wieder Friedrich Kittler: »Mit alldem bricht der Begriff Frequenz, wie ihn erst das 19. Jahrhundert entwickelt. Anstelle des Längenmaßes tritt als unabhängige Variable die Zeit. Eine physikalische Zeit, die mit den Metren und Rhythmen der Musik nichts mehr zu tun hat und Bewegungen quantifiziert, deren Schnelligkeit kein Auge mehr erfasst: von 20 bis 16 000 Schwingungen pro Sekunde. Reales rückt anstelle des Symbolischen.«⁸ Nicht also alles, was Stimme hat, überlebt – sondern Stimme überlebt, als gespeicherte, zeitlich definierte Äußerung im Raum. Sprache in ihrer physikalischen Realität überlebt. Gespenstisch wird jenes Reale der Schwingungen, weil es die metaphysische Einheit der sprechenden Person verlassen kann.

7 Mark Fisher, *Das Seltsame und das Gespenstische*, S. 77.

8 Friedrich Kittler, *Grammophon*, S. 42.

2. »Copyright Ernst Jandl, der aber nichts davon weiß«

Im umfangreichen akustischen Nachlass von Oskar Pastior befindet eine Tonkassette, die vermutlich aus dem Jahr 1976 stammt und auf deren A-Seite sich ein Mitschnitt von Pastiors eigenem Hörspiel »Die Sauna von Samarkand« befindet, deren B-Seite jedoch beschriftet ist mit »Ldnaj Tsnre: Esiul dnu Tual«, also Ernst Jandls »laut und luise« anagrammatisch rückwärts (hier: Abb. 1, Tonkassette). Auf dem Band findet sich eine Aufnahme der gleichnamigen, 1968 bei Wagenbach erschienenen 7" »Laut und Luise, Ernst Jandl liest Sprechgedichte«,⁹ rückwärts abgespielt, hochgepitscht und in der Geschwindigkeit verdreifacht.¹⁰ Dies klingt zunächst nach Schabernack und hört sich auch so an. Bernd Scheffer, damals Lektor an der University of Warwick, berichtet, dass Oskar Pastior ihn damals besucht habe und sie aus einer Laune in das Tonstudio der Universität gegangen seien, dort dem Tontechniker mitgeteilt hätten, nun ein paar Stunden zu brauchen, um Jandls Platte rückwärts aufzunehmen und zu verfremden. Der Tontechniker habe verduzt reagiert, sie aber schließlich unterstützt.¹¹ Im vollständigen, von Bernd Scheffer nur auf Band gesprochenen Titel dieses Scherzes mit weitreichenden theoretischen Implikationen ist jener Mitarbeiter dann auch verewigt: »Ldnaj Tsnre: Esiul dnu Tual. Oder: Das letzte Drittel ist besonders schön oder: Frühling in Yorkshire. Nach einer Idee von Bernd Scheffer, Realisation Bernd Scheffer, Oskar Pastior und vor allem Mr. Evans, Sprachlaborant.« Die Vorrede schließt mit »Copyright Ernst Jandl, der aber nichts davon weiß.«¹² Vor den mir telefonisch mitgeteilten Aufklärungen Bernd Scheffers über das Zustandekommen der Aufnahme, klang der Name Evans zunächst so gar nicht nach einem Tontechniker der University of Warwick, sondern nach einer Anthropomorphisierung eines Tonbandgeräts der Firma Evans, genauer nach dem damals aktuellen Evans ES-5 Super Echo tape delay unit, mit dem sich eigentlich Laufzeitdifferenzen eines Tonbandes zwischen Abspielen und Aufnahme nutzen lassen, um Echoeffekte zu kreieren, das sich aber auch sehr gut dafür eignet, die

9 Ernst Jandl, *Laut und Luise. Ernst Jandl liest Sprechgedichte*, Berlin 1968 (Wagenbachs Quartplatte, 7").

10 Ldnaj Tsre, Esiul dnu Tual, Tonkassette um 1976; Standort: DLA Marbach, Signatur: TTS CXN Pastior, Oskar 2. Nachzuhören auf dem gemeinsam vom Deutschen Literaturarchiv Marbach und dem Literarischen Colloquium Berlin betriebenen Portal *dichterlesen.net*: <https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/veranstaltung/detail/ldnaj-tsnre-esiul-dnu-tual-oder-das-letzte-drittel-ist-besonders-schoen-oder-fruehling-in-yorkshire-2884/> (Stand: 30. 3. 2021).

11 Mündliche Mitteilung von Prof. Dr. Bernd Scheffer.

12 Ldnaj Tsnre, o"00 bis o"29.

Abspielgeschwindigkeit und damit die Tonhöhe zu manipulieren. Ob zusätzlich zu Mr. Evans auch ein Gerät der Firma Evans zum Einsatz kam, ist nicht mehr zu klären. Dennoch scheint es mir ein produktiver Fehlgang, zuerst eine respektvoll angesprochene Maschine als Realisator des Ldnaj-Klangereignisses anzunehmen. Denn von menschlicher Stimme sind die Klänge auf dem Band zunächst weit entfernt: Dieser Einstieg in Ernst Jandls Lesekunst durch die Hintertür schnarrt und schneidet maschinell in den Gehörgang und reproduziert die menschliche Stimme in ihrer tonalen Vertrautheit lediglich als Abwesenheit einer Ausgangsform, deren technischer Verformung man beiwohnt. Auf der Originalaufnahme arbeitet Jandl sehr stark mit unterschiedlichen Tonhöhen, Sprachebenen, sozio – wie dialektalen Färbungen und Sprachintensitäten bis hin zum Schreien. Oft ist der Gedichtssprache ein aggressiver Ton eigen, der in der Manipulation von Scheffer und Pastior zum zentralen Element wird: Hier schreit eine Stimme am Anschlag und faltet die gesprochene Sprache in ihr sequenzielles Gegenteil, Wortsinn ist nicht mehr zu vernehmen, stattdessen wütet eine Apparatur. Bezeichnenderweise erreicht Jandls manipulierte Lesung mit »Schtzngrmm« ihren aggressiven Höhepunkt in demjenigen Lautgedicht der Sammlung, das durch den im Konsonantischen kontrahierten Schützengraben Buchstaben als Geschosse wahrnehmbar werden und Sprache in unreinen Lauten einschlagen lässt:

»schtzngrmm
schtzngrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
grrrrmm
t-t-t-t
s————c————h
tzngrrmm
tzngrrmm
tzngrrmm
grrrrmmmm
schtzn
schtzn
t-t-t-t
t-t-t-t
schtzngrmm
schtzngrmm
tssssssssss
grrt
grrrrt

Nach dem Gedicht in Druckform soll hier (in geringerer Schriftgröße) als leidliche Transkription der Aufnahme das Gedicht rückwärts wiedergegeben werden. Dies kann zwar das Hören der Version von »schtzngrmm« auf »Esiul dnu Tual« weder ersetzen noch abbilden (die Umkehr der Atmungsvorgänge etwa lässt sich so nicht darstellen, jedes Phonem ist letztlich auditiv spiegelverkehrt); sie soll aber einen Eindruck der phonetischen Unmöglichkeiten geben, die nur durch die technische Umkehr der Tonspur hörbar werden können:

»llow
 ajj
 aww
 oooooooooooooooooooooooooollup
 mmmi
 es
 iooooooooooooooooooooooooooooooooio
 ajj
 addaddaddad
 adddad
 addad
 rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrg
 bbba
 ajj
 es
 uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuah
 sssräw
 nnö
 h—————c—————s
 oooooooooooooooooooooooooow
 ajj
 es
 uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuah
 tt-t
 rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrg
 thcs
 thcs
 thcs
 thcs
 thcs
 t-t-t-t-t-t-t-t-t-t
 mmrgnzt
 mmrgnzt
 t-t-t-t-t-t-t-t-t-t

thcs
 t-t-t-t-t-t-t-t-t-t
 thcs
 thcs
 trrrrrrrrg
 trrrrg
 trrg
 ssssssssssst
 mmrgnzt
 mmrgnzt
 t-t-t-t
 t-t-t-t
 nzthcs
 nzthcs
 mmmmmrrrg
 mmrgnzt
 mmrgnzt
 mmrgnzt
 h————c————s
 t-t-t-t
 mmmrrrg
 t-t-t-t
 t-t-t-t
 mmrgnzthcs
 mmrgnzthcs«¹⁴

Liest dann aber noch Ernst Jandl oder wäre es nicht präziser zu sagen, dass sich durch die technische Manipulation die Gedichte noch einmal selbst lesen und die Stimme Ernst Jandls gleichrangig mit den Wörtern Material und Ausgangspunkt einer revisionistischen Lektüre bilden, die den gehörten Klang, eigentlich dem Hörverstehen vorgeschaltet,¹⁵ aus der Verfremdung vormals hörbarer Bedeutung erneut und anders moduliert, den Klang der Schrift also nicht verlässt, sondern nur verkehrt, beschleunigt und radikalisiert?

Der Ausdruck ›Klang der Schrift‹ stammt von dem amerikanischen Lyriker und Literaturwissenschaftler Charles Bernstein, der in dem 1998 von ihm herausgegebenen Buch *Close Listening* vom »sounding of the writing«¹⁶ spricht. Jener Klang bezieht sich auf die »aurality« eines poetischen Textes, die Bernstein

14 Esiul dnu Tual, 5"24 bis 5"38.

15 Vgl. hierzu: Reuven Tsur, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Durham 1992, S. 11-14.

16 Vgl. Charles Bernstein, Introduction, in: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, hg. v. Charles Bernstein, New York und Oxford 1998, S. 13.

scharf von Formen und Fragen der Oralität abgrenzt – es gehe nicht um die »origins of the sounds of language in speech«, sondern darum, »what the ear hears«. ¹⁷ Auralität¹⁸ ist also weniger ein Begriff des Sprechens als vielmehr einer des Hörens, der den in Schrift eingeschlossenen Klang beschreibbar werden lässt und diesen gleichzeitig, in Bernsteins Sinn, an seine körperlichen Bedingungen bindet (»what the mouth, the tongue, the vocal chords enact«)¹⁹. Jenseits der körperlichen Emphase benötigt Auralität als Konzept die Aufmerksamkeit für die physikalischen Grundlagen von Klang und es spielt kaum eine Rolle, ob man das Physiologische des Sprechapparates²⁰ mit dem Mechanischen der Aufnahme – und Abspielgeräte ersetzt. Statt sich also theoretisch in den Bahnen eines sprechenden Subjekts und dessen oraler, d. h. sprechender und präsenter Aneignung von Sprache durch Rede zu bewegen,²¹ gewinnt Bernstein aus dem *sounding of the writing* und dem ihm zugrundeliegenden Begriff der *aurality* eine dekonstruktive Figur, die das Gedicht jenseits seiner zeichenhaft fixierten Formen als Summe seiner sowohl potentiellen als auch aktualisierten Performanzen begreift:

»A poem understood as a performative event and not merely as a textual entity refuses the originality of the written document in favor of ›the plural event‹ of the work, to use a phrase of Andrew Benjamin's. That is, the work is not identical to any one graphical or performative realization of it, nor can it be equated with a totalized unity of these versions or manifestations. The poem, viewed in terms of its multiple performances, or mutual intertranslatability, has a fundamentally plural existence. This is most dramatically enunciated when instances of the work are contradictory or incommensurable, but it is also the case when versions are commensurate. To speak of the poem in performance is, then, to overthrow the idea of a poem as a fixed, stable, finite linguistic object; it is to deny the poem its self-presence and its unity. Thus, while performance emphasizes the

17 Ebd., S. 12.

18 Zur Begriffsverwendung der Auralität in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft vgl. Britta Herrmann, Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie, in: Dichtung für Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne, hg. v. Britta Herrmann, Berlin 2015, S. 9–35, die allerdings nicht auf Bernstein verweist. Zu Auralität vgl. auch Veith Erlemann, Auralität, in: Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze, hg. v. Daniel Morat u. Hansjakob Ziemer, Stuttgart 2018.

19 Bernstein, Introduction, S. 16.

20 Hier sei darauf verwiesen, dass Jandls Frankfurter Poetikvorlesungen den Titel »Das Öffnen und Schließen des Mundes« (Darmstadt Neuwied 1985) tragen.

21 Jacques Derridas Kritik an der abendländischen Metaphysik und deren »Phonozentrismus« bildet hier den impliziten Referenzrahmen (vgl. ders., Grammatologie, Frankfurt a. M. 1983).

material presence of the poem, and of the performer, it at the same time denies the unitary presence of the poem, which is to say its metaphysical unity.«²²

So verstanden aber bleibt die beschleunigte und umgekehrte Lesung von Jandls Gedichtsammlung Teil der performativen Möglichkeiten des Gedichts und gerade bei einem permutierenden Lyriker wie Jandl ist die Leserichtung von links nach rechts wie alle Sprache Konvention. Die Krux und auch der Witz von »Esiul dnu Tual« liegt darin, dass die eine Aufnahme, in Bernsteins Worten das eine performative Ereignis von »laut und luise«, nämlich die Wagenbach-Platte von 1968, sich selbst inkommensurabel wird. Die eine Lesung ist Material der anderen, sie sind die gleichen, vielleicht dieselben, bilden aber gegenübergestellt keine Einheit; dennoch aber ist durch einen simplen Befehl (»rückwärts«) innerhalb einer Audio-Software die eine in die andere zu übersetzen; der Klang der Schrift von rechts nach links ist eingeschlossen in deren Klang von links nach rechts; auf beiden Aufnahmen liest Ernst Jandl seine Gedichte 1968, ja, selbst die Abspielgeräusche der LP sind auf der Kassette aus Pastiors Nachlass wahrnehmbar; Jandl aber, obwohl er auch »Esiul dnu Tual« liest, würde sich selbst nicht verstehen. Wir hören unverständlich eine Möglichkeit des Klangs der Schrift der Gedichte aus »laut und luise«, noch die Maschine produziert ein »event of the work«: »The poetry reading enacts the poem not the poet; it materializes the text not the author; it performs the work not the one who composed it. In short, the significant fact of the poetry reading is less the presence of the poet than the presence of the poem.«²³

Nun ließe sich einwenden, dass die Simplizität des technischen Vorgangs aus jeder beliebigen Lesung eine Art »Esiul dnu Tual« produzieren könnte. Es ist aber die sowohl schriftliche als auch auditive Qualität der Jandl'schen Dichtung, ihr Audiotext,²⁴ der den eigenständigen Charakter der Rückwärtsspur bedingt. Die sprachmaterielle Genauigkeit seiner Poetik, die Aktivierung der unerhörten Mechanismen innerhalb sprachlicher Reduktion, die subversiven Wortmaschinen, die mit Dehnung, Wiederholung, Sprengung und Amalgamierung operieren, ermöglichen erst jene aberwitzige Autosubversion von »Esiul dnu Tual«. Jandl führt den Klang seiner Schrift auf, dieser wiederum formt sich in Umkehrung zu einem in Schrift und Klang der Gedichte verborgenen Audio-

22 Bernstein, Introduction, S. 9. Bernstein verweist in den Fußnoten auf Andrew Benjamins Aufsatz »Translating Origins: Psychoanalysis and Philosophy« (in: Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology, hg. v. Lawrence Venuti, London 1992, S. 24). Allerdings lässt sich auch in der oben zitierten Passage die dekonstruktive Denkspur erkennen, gerade was Begriffe wie Ereignis und Performanz anbelangt.

23 Ebd., S. 13.

24 Vgl. ebd., S. 11.

text, der die vorgebliche Einheit der Lesung mit ihrem gespiegelten Doppelgänger heimsucht. Der maschinelle Klang der Lesung verformt Jandls Stimme zur karikierten Ikone²⁵ seines Duktus. Diese Manipulation, die die Stimme der Verfügung durch das sprechende Subjekt entzieht und sie wieder der audiotextuellen Dynamik überantwortet, ist als konsequente Umsetzung des fünften Kapitels von »laut und luise« zu begreifen, das zwar nicht auf der Aufnahme vorhanden ist, wohl aber den Titel »autors stimme« trägt und darin sowohl durch die graphische Verteilung der einzelnen Buchstaben als auch durch Dehnungen, Dopplungen, irreguläre Trennungen und Konsonantenhäufungen den Sinn des Textes in graphischer Dissonanz subvertiert und im Laut ähnlich dem Höreindruck von »Esiul dnu Tual« kollabieren lässt – etwa in »s————c————h«, dem ersten Gedicht des Kapitels, das zwar eine noch einigermaßen kohärente Semantik ausstellt, Klangpotenzial wie graphisches Potenzial der Buchstaben aber bereits so konkret befühlt, dass Bedeutung als Kombination von Phonem und Graphem nur noch über die Entscheidung für eines von beiden produzierbar ist und zwar, indem man gegen die Faktur des Gedichtes liest:

»s————c————h
 tern
 s————c————h
 terben«²⁶

Im Kontext dieser Ausführungen wirkt das Gedicht wie ein Einspruch gegen die eingangs zitierte Edison-Anekdote. Nicht mit der Gewissheit des Überlebens, mit der Gewissheit des Todes hebt des »autors stimme« an und sie zersagt die Schrift. Wo ist in diesem und den folgenden Gedichten die Stimme des Autors? Drängt sich nicht der Eindruck auf, dass die Stimme in den Lauten ist, dort wo das Ohr, und sei es das innere, hört; und wäre dann dieses erste Gedicht nicht auch programmatisch lesbar als vollzogenes Sterben der Stimme, sobald das Lesen die Laute auf den Sinn des Verbs »sterben« verpflichtet hat? Das aber hieße, dass man diesen Prozess, diese Verpflichtung auf das Verb »sterben« auch dann vollzöge, wenn man in der Stimme den Garanten der Einheit von Klang und Bedeutung sähe und nicht in der Bedeutung der

25 Bernstein spricht von »sound iconicity« (vgl. ebd., S. 17f.),

26 Jandl, laut und luise, S. 51; deutlicher ist die Subversion in: »jeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee / — / suss / g / g / kc————h / ommmmmmmm / h————h / jeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee / — / suss / komm / kommmmm / kommmmmmm / kommmmmmmmm / hrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr / herrrrrr / jeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee // eeeeeeeee / eeee // — / suss« (ebd., S. 52); noch stärker und eigentlich nur über Scan oder fotomechanische Reproduktion korrekt wiederzugeben, in Gedichten wie »gllllllllli« (S. 53) oder »i« (S. 54).

Wörter immer auch ein Überhören der Stimme, wenn Stimme nicht als materielles Amalgam mit Schrift begriffen würde, wenn ihr also der Ort innerhalb der Signifikantenkette abgesprochen und sie im Zeichen des Autors ruhiggestellt würde. Ernst Jandls 7" bei Wagenbach geht noch im Gleichschritt mit der gedruckten Form seiner Gedichte, »Stimme des Autors«²⁷ besitzt hier mehr schlecht als recht deskriptive Berechtigung. »Esiul dnu Tual« jedoch, das lässt sich nun sagen, ist eine Heimsuchung des Jandl'schen Audiotexts aus dem Wiedergesprochenen der gespiegelten Phoneme, sie spricht das Sterben zurück in den Text, ist das Echo, das es nicht geben dürfte. Deshalb kann Ernst Jandl von seinem Copyright auf »Esiul dnu Tual« nichts wissen. Diese Stimme dort, auf dem Magnetband der Audiokassette aus Oskar Pastiors Nachlass hört nicht mehr auf ihn und nur noch auf seinen umgekehrten Namen, ihr Körper ist der 1968 von Jandl erzeugte Klang der Schrift. Damit ist sie logisch ein auditives Gespenst, an das die Ansprüche fixierter rechtlicher Personen heranzutragen nur in einem Witz auflösbar ist. Am Ende der Kassette hört man noch einmal Bernd Scheffer, der ein leicht abgewandeltes Zitat aus Robert Walsers »Geschwister Tanner« zum Besten gibt: »Ich habe den Tag als zu schön empfunden, als dass ich den Übermut besessen hätte, ihn durch Arbeit zu entweihen.«²⁸

27 »Er ist der erste Autor, der durch einen Tonträger berühmt wird« (Klaus Siblewski, a komma punkt ernst jandl. Ein Leben in Texten und Bildern, München 2000, S. 138).

28 Esiul dnu Tual, 8" 15 bis 8" 25. In Walsers Text heißt es: »Ich habe den Tag als zu schön empfunden, als dass ich den Übermut hätte besitzen können, ihn durch Arbeit zu entweihen.« (Robert Walser, Geschwister Tanner, sämtliche Werke in Einzelausgaben Bd. 9, hg. v. Jochen Greve, Frankfurt a.M. 1986, S. 186).