
„Wenn wir von hier fortgehen, nehmen wir den Garten mit.“

Aljaž Krivec

Jure Jakob (1977, Celje, Slowenien) machte sich nach (allerdings zahlreichen) Veröffentlichungen in Zeitschriften zum ersten Mal 2003 mit seinem Erstling *Tri postaje* (Drei Stationen) deutlicher in der slowenischen Literaturlandschaft bemerkbar. Sehr bald machte er sich einen Namen und wurde zu einer Bezugsfigur der modernen (und vor allem auch der *jüngeren*) einheimischen Literatur. Als Komparatist befasste er sich mit der Prosa des slowenischen Schriftstellers Lojze Kovačič (1928–2004), über den er 2010 die essayistische Studie *Otroški pogled* (Ein kindlicher Blick) verfasste. Später gab er die theoretische Beschäftigung mit Literatur als Kritiker auf und ist heute in erster Linie schöpferisch tätig, in den letzten Jahren auch als Ko-Autor von Bilderbüchern (gemeinsam mit Anja Jerčič Jakob).

Obwohl er sich wissenschaftlich mit Prosa beschäftigte, begann er erst etwas später selbst Prosa zu schreiben. 2015 legte er seinen Prosa-Erstling *Hiše in drugi prosti spisi* (Häuser und andere freie Schriften, Verlag Mladinska knjiga) vor, der mit dem Rožanc-Preis (dem einzigen slowenischen Preis speziell für Essayistik) ausgezeichnet wurde sowie mit dem Preis des Verbandes slowenischer Literaturkritiker, dem *kritiško sito* (das kritische Sieb). Auch bei Lesern und Kritikern fand er großen Anklang. Dass es sich um einen Prosa-Erstling handelt, der zugleich einen Preis für Essayistik erhalten hat, ist weder Irrtum noch Zufall. *Hiše* ist ein Werk, das sich im richtigen Moment in das Tempo der allgemeinen slowenischen Literaturlandschaft einordnen konnte, das einen Mittelweg zwischen Essay und Prosa gefunden und so schnell einen Trend aufgegriffen hat, der in jenem Moment erst in einigen Umrissen erkennbar war (ob es bei Umrissen bleiben wird, wird sich später zeigen), diesen zugleich aber auch neu definiert und/oder legitimiert hat. Es ist still und zart geschrieben, beinahe kontemplativ, wie Jakobs Schaffen allgemein, also auch seine Poesie.

Jakob ist nämlich bis heute als Dichter am bekanntesten und produktivsten. Davon zeugen fünf von 2003 bis 2018 veröffentlichte Gedichtbände (die ausschließlich bei einem Verlag erschienen sind, LUD Literatura, was bei uns besonders selten vorkommt). Seine Sichtbarkeit und Relevanz sind unumstritten. *Tri postaje* (Drei Stationen, 2003) und *Lakota* (Hunger, 2018) wurden nachgedruckt, was bei den ansonsten schwachen Verkaufszahlen für Poesie eine Besonderheit ist. Zudem wurde er mit dem Preis „Goldener Vogel“ ausgezeichnet, der an viel versprechende junge slowenische Künstler

vergeben wird (2004), er war mit seinen Gedichten mehrmals Teil des Programms des Festivals für Dichtung und Kritik „Pranger“ und war für den Jenko- und den Veronika-Preis (die renommiertesten slowenischen Preise für Dichtung) nominiert. 2019 erhielt er außerdem den Preis des Prešeren-Fonds, der als besonders renommierte und prestigeträchtige Auszeichnung auf dem Gebiet der Künste gilt. Jakobs Werk wurde in mehrere europäische Sprachen übersetzt und seine Texte finden sich in diversen slowenischen und ausländischen Anthologien. Besonders erwähnenswert ist vielleicht das Buch *Mi se vrnemo zvečer: antologija mlade slovenske poezije, 1990 - 2003* (Wir kommen am Abend zurück: Anthologie der jungen slowenischen Poesie, 1990–2003, Študentska založba, 2004), weil darin nicht nur Texte des Dichters veröffentlicht wurden (und das schon gleich nach seinem Debut), sondern außerdem der Titel der Anthologie einem seiner Gedichte entnommen ist.

Dieser Kontext zeigt deutlich, dass Jure Jakob zu den prominenteren slowenischen Namen in der Poesie zählt (wenngleich er auch in der Prosa und der Essayistik gewissen Anklang gefunden hat). Was aber sind die grundlegenden Koordinaten seines Schaffens, sowohl im allgemeinen Kontext der slowenischen Literatur als auch im Rahmen seines Werkes? Und natürlich: Wo ist in diesem Zusammenhang *Werkstückchen* einzuordnen?

Bereits mit seinem Erstling *Tri postaje* deutete Jakob an, dass er sich nicht wirklich einer der bereits etablierten Poetiken des heimatlichen Literaturraums „anschließen“ möchte (vereinfacht gesagt war eine der populärsten Strömungen zu dem Zeitpunkt jene, die sich stark auf die amerikanische Nachkriegsdichtung, die Beat-Generation usw., stützte). So stellt bereits Marijan Pušavec im Nachwort zum Erstling fest, dass sich Jakobs Poesie durch lange, kompakte Verse, einen breiten Wortschatz und einen Reichtum an Bildern auszeichnet, ihre Vorbilder bei Walt Whitman, insbesondere jedoch beim slowenischen Klassiker der sogenannten Moderne, Josip Murn (1879–1901), sucht. Auf ähnliche Weise setzte der Dichter seine Arbeit im nächsten Band *Budnost* (Wachsamkeit, 2006) fort, wo er erneut – und diesmal noch deutlicher – zeigt, dass es sich wirklich um Lyrik im wahrsten Sinne des Wortes handelt, und zugleich, dass er sich in seiner Poesie mit der Suche nach der Substanz der Welt und natürlich seiner selbst auseinandersetzt. Und die Poesie erweist sich bei Jakob als verpflichtender Zugangspunkt zu einer solchen Untersuchung, die Antworten setzen die Form voraus, die der Poesie inhärent ist. Im Gedichtband *Zapuščeni kraji* (Verlassene Orte, 2010) wird das Verhältnis zwischen lyrischem Subjekt und Umwelt (Natur) noch deutlicher. Beinahe jedes Gedicht beginnt mit einer sehr klaren (geografischen) Platzierung in einer Umgebung, in der auch der Dichter anwesend zu sein scheint, der dann diese Umgebung einfühlsam kommentiert und sie mit der Reflexion über eine breitere existenzielle Frage verknüpft. Nach *Werkstückchen* (2013), dem sich dieses Nachworts im Folgenden widmen wird, veröffentlichte Jakob noch *Lakota* (Hunger,

2018), sein zum jetzigen Zeitpunkt neuester Gedichtband. Letzterer ist (wie auch der Autor selbst sagt) ein wenig anders als die übrigen. Es sind einige kleinere Brüche zwischen dem lyrischen Subjekt und der Umgebung erkennbar, das Subjekt wird in ihr sozusagen angesiedelt oder schreitet zumindest leichter in sie hinein. Auch die Sprache ist ein wenig entspannter, es gibt mehr humorvolle Stellen, die bislang nur ausnahmsweise in Jakobs Poesie zu finden waren.

Werkstückchen reiht sich ganz natürlich in Jakobs Schreiben ein, es stellt keinen radikalen Bruch in seiner Poesie dar, da auch dieser Band Teil eines größeren Projekts oder, besser gesagt, einer Art dichterischer Kontinuität ist. Nur die beiden Sestinen, *Sestine* und *Die Nachbarin* betitelt, heben sich ein wenig von den anderen Texten ab, sie durchbrechen die freien Verse, denen Jakob für gewöhnlich verbunden ist. Letzteres ist kein Zufall, Jakob hat nämlich in einem Interview¹ zugegeben, ihm seien die klassischen Formen der Dichtung „fremd“, er sei jedoch von zwei Sestinen von Elizabeth Bishop (*Sestina* und *A Miracle for Breakfast*) dazu inspiriert worden, sich auch in dieser Form zu versuchen, die in den Jahren der Entstehung dieses Bandes tatsächlich von mehreren slowenischen DichterInnen angewandt wurde. Finden sich in *Werkstückchen* noch weitere Einflüsse in Form konkreter Namen? Im selben Interview tauchen die französischen Symbolisten (als einer der ersten dichterischen Einflüsse, insbesondere Rimbaud), Stefan George, Rainer Maria Rilke und Georg Trakl auf, von den einheimischen Dichtern zwei Klassiker der slowenischen Poesie des 20. Jahrhunderts: Dane Zajc (1929–2005) und Edvard Kocbek (1904–1981). Jakob erwähnt auch die zeitgenössische slowenische Poesie und Toon Tellegen. In den Gedichten selbst findet sich ein Dialog mit Tomas Tranströmer. Eine solche Auswahl an Einflüssen dient jedoch schwerlich als Wegweiser durch Jakobs Poesie, da er nicht wirklich einer der Ästhetiken konsequent folgt, es handelt sich höchstens um einen Pool an Einflüssen, ein annäherndes Verständnis einer Idee der Poesie als solcher.

Auch deshalb scheint bezüglich der Poesie Jakobs ein Versuch der immanenten Lektüre produktiver. Und so finden sich schon unter den ersten Gedichten des Buches Verse, die etwas schaffen, was ich selbst als einen der vielen möglichen Zugangspunkte zur Poesie von *Werkstückchen* verstehe. Die erste Koordinate zeigt sich (möglicherweise) hier:

*Ich stehe mit dem Rücken zum Wald,
und das Rascheln jungen Laubs
sind Worte, die ich gerne*

¹ „Gespräch mit Jure Jakob“ (Autor: Peter Semolič). Verfügbar unter: <https://www.poesis.si/pogovor-z-juretom-jakobom/>

*an einem Stück gesprochen hörte,
ohne Rätsel.*

(Ich werde mir einen Stecken abbrechen und weitergehen, Seite 9)

Bereits der Titel des Gedichts, aus dem die zitierten Verse stammen (und es ist das erste Gedicht!), gibt dem Band einen nahezu programmatischen Ton vor. Die meisten Gedichte Jakobs sind nach dem Grundsatz „ich werde mir einen Stecken abbrechen und weitergehen“ strukturiert. Es geht um „Details, die für gewöhnlich keine Aufmerksamkeit erregen“, wie eine der Kritikerinnen festgestellt hat,² doch eigentlich scheint es, als ginge es noch um etwas anderes. Nicht nur erregen sie keine Aufmerksamkeit, in Wirklichkeit fordern sie sie nicht einmal, da es bei Jakob nicht um die Suche nach Aufmerksamkeit geht, sondern vielmehr um *Wachsamkeit*, eigentlich auch um ein Verharren (wie auch in einer anderen Kritik festgestellt wurde³), das es uns ermöglicht, die Dinge um uns so wahrzunehmen, wie sie sind. Es geht nicht darum, diese Dinge mit Hilfe der Poesie interessant zu machen, sondern darum, dass erst die Poesie sie zum Sprechen bringt, was als Neigung des Dichters verstanden werden kann, „Dingen, die er um sich herum sieht, eine Stimme zu geben“, wie er auch selbst sagt.⁴ Dies ist ein wichtiger Schritt weg von der Dichtung über die Natur, wie wir sie bisher kannten. Die Natur scheint bei Jakob nicht als Metapher aufzutreten, und es geht auch nicht um irgendeine Faszination über die Wildheit der Natur. Nein, die Natur ist schlicht eine Tatsache, die es an sich wert ist, in Worte gefasst und bedacht zu werden (wie wir später sehen werden, lässt sich die Natur bei Jakob weiter gefasst als sonst verstehen). Es ist kein Pantheismus, es sind auch keine Ansätze einer New-Age-Philosophie, die Natur ist weder gut noch böse, sie *ist* einfach nur.⁵ Deshalb kann Jakob einfach schreiben, „*der Gesang der Vögel ist da oder nicht*“ (Tag, Seite 25). Es gibt keine Zwischenkategorien, keine verborgenen Absichten und Bedeutungen, ein solcher Vers impliziert nicht einmal irgendein Werturteil, das die Abwesenheit/Anwesenheit von Vogelgesang durchzieht,

² Stepančič, Lucija (2013). Jure Jakob: Delci dela. Sodobnost (1963), Jahrgang 77, Nummer 10, S. 1447–1449

³ »Delci dela za izgradnjo stvarnosti« (Autor: Aljaž Koprivnikar). Verfügbar unter: <http://www.ludliteratura.si/kritika-komentar/delci-dela-za-izgradnjo-stvarnosti/>

⁴ »Živim svoje življenje in vsake toliko časa imam občutek velike praznine«, verfügbar unter: <http://www.ludliteratura.si/intervju/zivim-svoje-zivljenje-in-vsake-toliko-casa-imam-obcutek-velike-praznine/>

⁵ Dabei nähert sich Jakob auf interessante Weise einem anderen bekannten slowenischen Dichter an, Jure Detela (1951–1992), der vielleicht in erster Linie für seine Tierethik bekannt war, jedoch auch mit dem Versuch der „Abschaffung der Metapher“ tiefgreifenden Einfluss hatte. Jakob bezieht sich zwar nicht auf Detela, doch ich zweifle nicht daran, dass er ihn kennt und auch gelesen hat.

denn dies lässt sich auch nicht beurteilen. Das ist keine Poesie, die die Natur erst erkennt, wenn die Vögel zu singen beginnen, da sie immer da ist, auch ohne vereinbarte Zeichen ihrer Anwesenheit.

Die logische Folge eines solchen Blicks spiegelt sich in den folgenden Versen eines weiteren Gedichts vom Anfang dieses Bandes wider:

*Ich bin nicht der Erste, der hier Löcher gräbt, aber ich arbeite,
als ob etwas wieder zum ersten Mal sein könnte.*

(Setzlinge, Seite 13)

Selbstverständlich kann unsere Anwesenheit *in der Natur* nicht wirklich Gegenstand der Entdeckung sein, unsere Anwesenheit ist so dauerhaft, dass es immer das erste Mal ist. Die Umwelt kann nicht etwas sein, das man entdeckt und dann als erledigte Aufgabe abhakt. In die Umwelt/Natur gestellt zu sein, hat nichts mit Entdeckung oder Katalogisierung zu tun, sondern mit Anwesenheit, und diese Anwesenheit ist „immer das erste Mal“, da die Abwesenheit von der Umwelt völlige Loslösung bedeutet. In dieser Abwesenheit können wir nicht durch Erkenntnisse über die Natur gestärkt werden, die wir dann in einer erneuten Anwesenheit entdecken, da die jeweilige Anwesenheit Anfang und Ende von allem ist. Und noch einmal anders:

*Das Reich der Tiere, Pflanzen und Geister jagt ständig umher,
daher kommt man hier nicht auf den Grund.*

(Ins Moos, Seite 27)

Unaufhörliche Jagd, unaufhörliche Veränderung, das ist es, was die *Anwesenheit* von uns fordert. Es gibt keine Forschung, „[man kommt] hier nicht auf den Grund“, weil es in Wirklichkeit auch keinen Grund geben kann, weil das nicht die Natur der Natur (oder letzten Endes von etwas anderem) ist. Möglich ist also nur die Anwesenheit, doch um diese kultivieren zu können, muss noch eine Bedingung erfüllt sein:

Wenn ich säe, denke ich nicht an die Ernte

(Hartriegel, Seite 12)

Damit wird eine weitere der Koordinaten abgesteckt, innerhalb derer Jakob die Natur bedichtet. Es handelt sich um den Versuch, die Natur zu deinstrumentalisieren: Sobald er begänne, „an die Ernte zu denken“, würde er eigene Interessen in sie einarbeiten, er würde ihr sofort eine Kontinuität überstülpen, die über ihn hinausreichen und seine „Anwesenheit in der Natur“ überflüssig machen würde.⁶ Letztere ist im Säen eingeschlossen, im interesselosen Säen verbirgt sich der Kern dieser Anwesenheit. Eine derartige Schau der Natur erfordert folglich keine Faszination, kein Wissen und man muss nirgendwo hin, um diese Natur zu entdecken, oder wie Nada Breznik in einer Kritik schrieb: „Und wenn wir einmal in ihr gefangen sind und zwischen den Ufern driften, scheint es, als entdeckten wir die Welt neu, die uns zu Füßen liegt, hätten jedoch vergessen, wie wir sie betrachten, aufnehmen, auf sie reagieren sollen.“⁷ Und es scheint, als gehe es in Jakobs Poesie genau darum, das Sichtbare in Worte zu fassen, um den Wunsch, nichts Neues zu erzählen. Doch genau in diesem Zug verbirgt sich ein grundlegendes Paradoxon: die Poetisierung des Selbstverständlichen als Kampf gegen die Selbstverständlichkeit. Oder besser gesagt: Einige Dinge sind so selbstverständlich (geworden), dass wir uns völlig von ihrem Inhalt gelöst haben, die Selbstverständlichkeit hat eine Fassade für sie errichtet und ihre Sublimität ausradiert.

Doch bevor ich genau dorthin abgleite, wohin ich nicht abgleiten möchte, beziehungsweise bevor ich den Eindruck erwecke, dass Jakobs Poesie genau das Gegenteil von dem tut, was sie meiner Meinung nach tut (bzw. was ich ihr zuschreibe), sollte eine etwas atypischere Vorstellungswelt zur Sprache gebracht werden, die offenbar einen Gegensatz zu dieser scheinbar pastoralen Seite bietet, von der ich gesprochen habe. Sehen wir uns beispielsweise einige Verse aus dem Gedicht „Grenze“ an:

*Als schiefer Wind mit Regen und Schnee
an die Scheibe klopft, schreitet der Mann mit dem Regenschirm
weit hinter der Hecke an der Straßenecke
ohne Kratzer hindurch.*

(Grenze, Seite 19)

In diesem Gedicht kommen ein „Mann mit Regenschirm“, eine „Straßenecke“ und eine „Scheibe“ vor, doch ihre Rolle ist nichts Besonderes, sie steht nicht wirklich in irgendeinem Gegensatz zur

⁶ Interessanterweise ist auch hier Detelas Position zu erkennen, wenn dieser die „Ökologie“ als eine Form der Fürsorge für den Menschen kritisiert, also als Versuch der Instrumentalisierung.

⁷ Aus der Kritik von Nada Breznik. Verfügbar unter: <https://www.rtv slo.si/kultura/beremo/jure-jakob-delci-dela/343955>

Natur, da bei Jakob alles ineinander übergeht und miteinander verschmilzt. Anders ausgedrückt: Alles wird zu einem Naturphänomen, sogar der Dichter selbst.⁸ In den zitierten Versen (das ist auch im Gedicht *Donau* gut zu erkennen) sind alle Erscheinungen genau so weit in Worte gefasst, wie es erforderlich ist, um sie auf derselben ontologischen Ebene wahrzunehmen, alles andere wäre ein überzogener Wert, ein Verfallen in *Nichtanwesenheit*, es würde zu einem unwichtigen Detail und Spezifikum. An anderer Stelle geschieht Ähnliches, nur dass das dichterische Verfahren ein wenig anders scheint:

*denke ich an die Hüften,
die ich sah
auf dem feuchten Pfad*

*unterhalb des Rašica.
Der Berg war ein Boot
mit zusammengelegten Rudern*

(8, Seite 35)

Man erkennt einen deutlichen Bruch zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Gedichts, aber es ist schwer zu sagen, ob dieser im Weiß zwischen den Terzinen stattfindet, wie es vielleicht zu erwarten wäre. Es handelt sich nicht um einen Bruch zwischen geometrisch bestimmten Bedeutungseinheiten, sondern das Gedicht ist von einer Ideenkontinuität durchzogen, die nur innerhalb ihrer selbst brechen kann. Über den „feuchten Pfad“ muss man nicht mehr dichten, wichtig wird die Tatsache des Rašica⁹, die jedoch nur eine geografische Stütze für die Leser ist, und auch neben ihr gewinnt das Bild des „Bergs als Boot“ schnell an Bedeutung.

Der Rašica, ein Berg, der an seinem Fuß sozusagen Teil des Urbanen ist, an seinem Gipfel jedoch nicht mehr, eröffnet so eine neue Frage des Übergangs und der Koexistenz in Jakobs Poesie. Die einfach zugänglichen geografischen Daten geben uns zu verstehen, dass der Dichter tatsächlich am Stadtrand von Ljubljana lebt, doch für uns ist wichtiger, dass er Ljubljana ständig beschreibt (was den slowenischen Lesern aufgrund bestimmter Referenzen schnell klar wird). So zum Beispiel:

⁸ Ähnliches stellt auch Lucija Stepančič fest in: Stepančič, Lucija (2013). Jure Jakob: Delci dela. Sodobnost (1963), Jahrgang 77, Nummer 10, S. 1447–1449

⁹ Kleinerer Berg oberhalb von Ljubljana.

*Ich warte darauf, dass die Sonne
hinter dem Hochhaus
in Trnovo untergeht.*

*Welch ein Glück,
ein beinahe unsichtbarer Kienholzspan
in einem Finger der rechten Hand*

(12, Seite 40)

Trnovo ist einer der zentralen Stadtteile von Ljubljana, und auch wenn es dort etwas Grün und ein paar Bäume mehr gibt, ist er doch ein dicht besiedeltes Gebiet. Trotzdem teilt Jakob ihm keinen städtischen Status zu, wie man ihn vielleicht aus einer gewissen allgemein anerkannten Ästhetik der Stadt kennen könnte (die auch in der slowenischen Literatur häufig zu finden ist), sondern geht mit Bildern sparsam um. Die Logik ist ähnlich wie zuvor: „Trnovo“ dient als geografische Eingrenzung, das „Hochhaus“ ist nur ein grober Umriss, der das Gedicht annähernd zentriert, zugleich jedoch zwischen Begriffen wie beispielsweise „Sonne“, „Kienholz“ und „Hand“ eingespannt ist. Das ist alles, was erwähnt werden muss, um einen gemeinsamen Nenner zu erhalten. So begegnet man bei Jakob im Unterschied zu einem vielleicht allgemeineren literarischen Modus einer Art Anti-Faszination bezüglich der Stadt. Es geht nicht darum, dass die Stadt keine Verbalisierung wert wäre, es geht auch nicht darum, dass sie einen Gegenpol zur Natur darstellen soll, man muss sie nur anders ansehen, in dem, was sie bei unserer *Anwesenheit* ist, ohne ihr etwas überzustülpen, ohne Interpretationen, die sie zu einer kulturellen Schöpfung machen würden, völlig losgelöst von sich selbst. Dafür ist es erforderlich, dass der Dichter aus einer anderen Position heraus schreibt, nicht aus einer, die mit der Stadt oder der Natur verbunden ist, sondern aus einer, die beides durchzieht, ohne dabei einen Wortschatz zu verwenden, den wir dem einen oder dem anderen zugeschrieben haben. Das scheint in den folgenden Versen besonders deutlich zu sein:

*Wir sind in diese alte Wohnung eingefügt
wie der März in die Zeit, meine kalten Hände in deine warmen,
der Frühling in den scharfen Wind.*

(März, Seite 46)

Man sieht also, dass Kontinuität nicht erforderlich ist, in „diese alte Wohnung sind wir eingefügt“, ähnlich wie der „März in die Zeit“ eingefügt ist, wie „der Frühling in den scharfen Wind“ und die „kalten Hände in deine warmen“. Es kommt zu Überschneidungen, die Gewalt des Einfügens geschieht, doch das ist nichts, was zu Unbehagen oder Überschneidungen mit dem Etablierten führen würde. Die Tatsache des Eingefügtseins ist über das gesamte Spektrum hinweg zu beobachten und in keinem seiner Werke bedeutet es eine Mischung von Realitäten, da diese Realitäten nicht gemischt werden können, weil es sich nur um eine einzige Realität handelt. Das „Einfügen“ erfolgt daher in diesem Gedicht nicht aufgrund eines erwarteten Verhältnisses zwischen *Kultur* und *Natur*, es geht nicht um die Poetisierung eines menschlichen Eingriffs in die Natur, da das „Einfügen“ etwas noch viel Grundlegenderes ist. Ein derartiger Blick kann mit folgenden Versen umrissen werden:

*Es gibt keine Natur, die der Morgen nicht fände.
Nichts ist unnatürlich. Der Tag läuft von Morgen
zu Morgen, der Briefträger übt den Weg von Adresse zu Adresse,*

(Frühling, Seite 56)

Nichts kann an einer solchen Einheit vorbeigedacht werden, alles befindet sich unter einer Sonne (= dem Morgen) und in einer solchen Welt kann nichts unnatürlich sein, der Morgen im Wald ist ebenso Natur wie der Postbote, der „den Weg von Adresse zu Adresse“ übt. Alle Kräfte (auch die negativen, aus der Perspektive der Ökologie als Naturschutz) sind Teil der inneren Angelegenheiten, das ist Ökologie in diesem klassischen, haeckelschen Sinne, als Art der Erforschung der Verhältnisse innerhalb eines Systems und nicht als Verbalisierung irgendeiner externen Vermittlung in dieses System (da es eine externe Vermittlung im Grunde nicht geben kann).

Doch um einen solchen Blick überhaupt herstellen zu können, scheint es, als müsste man paradoxerweise an der Oberfläche bleiben. Als müsste man die Tiefe vernachlässigen, um die Welt in ihrer ganzen Breite betrachten zu können:

*Familien sind aus den Autos
auf das offene Deck
gestürzt,*

*Motorradfahrer
öffnen ihre Helme.*

(7, Seite 34)

Diese Verse sind genau von einer solchen positiven Oberflächlichkeit gekennzeichnet, erneut lässt sich Jakob nicht in die Tiefen des Sichtbaren hinab, erneut ergreift er nicht die Gelegenheit zu einem verlängerten Narrativ, sondern er schließt jedes der Bilder ab, bevor es eine Interpretation des Sichtbaren bieten könnte, bevor es als Metapher dienen könnte. Es ist kein Zufall, dass auch eine der Kritikerinnen der Ansicht war, es wäre vielleicht sehr gut, zur Oberflächlichkeit zurückzukehren.¹⁰

All dies scheint den gesamten Band zu durchziehen, doch ich wage zu behaupten, dass es in *Werkstückchen* noch zwei Abschnitte gibt, die irgendwie besonders sind, die eine gesonderte Erwähnung verdienen. Der eine besteht aus den Sestinen, der andere ist der im Grunde zentrale Teil des Bandes, die Gedichte in Terzinen im Abschnitt *Werkstückchen*.

Wie bereits erwähnt, bedient sich Jakob in der Regel nicht der klassischen Formen der Dichtung, die beiden Sestinen¹¹ sind Ausnahmen, jedoch nicht völlig unerwartet. Einerseits ist da die Tatsache, dass die Form der Sestine in der slowenischen Literatur seit der Unabhängigkeit schon mehrfach verwendet wurde, sie taucht aber auch in der amerikanischen Poesie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf und gilt daher als eine der Kreisformen (diese sind aus der mittelalterlichen Troubadourlyrik hervorgegangen), die in gewissem Maße dennoch bis heute präsent geblieben sind. Das ist vermutlich kein Zufall, es ist nämlich nicht übertrieben, zu behaupten, dass die Sestine im Kontext der Kreisformen eine der offensten klassischen Formen ist, da sich eine relativ kleine Anzahl von Wörtern an festen Positionen befindet, wodurch ihre Komplementarität mit dem freien Vers höher ist.

Sestine und *Die Nachbarin* haben beide ein sehr klar umrissenes Thema. Während *Sestine* ein Kind und Familienleben beschreibt, ist *Die Nachbarin* mehr auf das Bild aus der Natur im Verhältnis zur Rolle des Menschen darin ausgerichtet (sowohl auf das eine als auch auf das andere weist schon die Wahl der sich wiederholenden Worte hin). Welches ist also das Verhältnis zur dichterischen Form selbst? Historisch wird die Sestine aufgrund ihrer zyklischen Struktur häufig für das Dichten über Erinnerung und Liebe verwendet, bei Jakob ist dem jedoch nicht ganz so. Doch nicht

¹⁰ Stepančič, Lucija (2013). Jure Jakob: Delci dela. *Sodobnost* (1963), Jahrgang 77, Nummer 10, S. 1447–1449

¹¹ Bei den Informationen über die Sestine stütze ich mich häufig auf: Novak, Boris A., 2011: *Salto immortale*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU

zuletzt sind auch die Familie (die Liebe der Familie?) und die Frage des „Menschen in der Natur“ Felder, in deren Rahmen sich von einem zyklischen Charakter sprechen lässt, insbesondere wenn man das Bild der Natur berücksichtigt, wie es bei Jakob auch im Rahmen dieses Nachworts untersucht wurde. Und auch wenn man mit einem weniger historischen Hintergrund an die Gedichte herangeht, bleibt klar, dass Jakobs Dichtung auch sonst mit der Wiederholung von Bildern oder zumindest mit Wiederholungen verbunden ist, die ihre Bilder aus demselben Spektrum nehmen. Die Sestine kann so folglich auch als logische Kulmination der Dichtung Jakobs verstanden werden. Sie ist die Aufstellung einiger genau bestimmter Gegenstände/Begriffe, die wir aufgrund unseres Bewusstseins darüber, dass es bei dieser Gedichtform um Wiederholung geht, stets als denselben Gegenstand/Begriff sehen wie zuvor, nur dass dieser sich jeweils in einem neuen Kontext wiederfindet. Doch das befreit ihn nicht von seinem inhärenten Wert, in der Sestine kann er sich so zeigen, wie er ist, einfach, immer anwesend und wiederum als etwas, das sich einer übertriebenen Interpretation entzieht. Der Gegenstand/Begriff ist auch hier nicht der Zugangspunkt zu einer Bedeutungstiefe, er scheint höchstens ganz physisch von einer Stelle zur anderen zu wandern.

Werkstückchen ist ein Zyklus von fünfzehn Gedichten aus Terzinen (in der Regel gibt es sechs bis acht davon, aber nicht unbedingt, es ist auch eine kleinere Anzahl Distichen zu finden). Da sie keine eigenen Titel tragen (sie sind nur nummeriert), zerstören sie den Eindruck, es handle sich um völlig separate Bedeutungseinheiten. Dies ist nicht nur der Titelzyklus des Bandes, wichtig ist auch eine Information aus der Genese des Werks: In einem Interview¹² vertraut uns der Dichter an, er habe zuerst beabsichtigt, den Gedichtband nur aus solchen Gedichten zusammenzustellen (außer jenen im Zyklus selbst sind nur noch zwei verwandte Beispiele im Buch zu finden). Diese Form bot ihm die Möglichkeit, „einfach und klar, aber nicht prosaisch“ zu schreiben.¹³ Obgleich ihm das meiner Einschätzung nach durch den gesamten Gedichtband hindurch gelungen ist, scheint es im Falle dieses Zyklus am deutlichsten zu werden.

Ich bin vermutlich nicht der Einzige, der bei der Lektüre von *Werkstückchen* den titelgebenden Zyklus beinahe als Haiku-Zyklus gelesen hat, obwohl es sich natürlich nicht um Haikus handelt. Eine gewisse Rolle spielt der Kontext der sogenannten Bilder aus der Natur, wichtig ist auch die Tatsache, dass ansonsten Terzinen aus mehr oder weniger kurzen Versen eher seltener zu finden sind. Doch es geht nicht nur darum: Jakob gelingt es, ungewöhnlich klar zu schreiben, und dennoch sind diese Gedichte ausgesprochen schwer zu fassen. Jedes von ihnen zeichnet ein sehr starkes Bild, lässt

¹² »Živim svoje življenje in vsake toliko časa imam občutek velike praznine«, verfügbar unter: <http://www.ludliteratura.si/intervju/zivim-svoje-zivljenje-in-vsake-toliko-casa-imam-obcutek-velike-praznine/>

¹³ Ibid.

eine starke Bedeutungsfülle spüren und auch eine Reibung, die gerade deshalb Reibung bleibt, weil sich der Dichter weder formell noch in der Idee in irgendeiner Form beschränkt (wie es bei einem Haiku der Fall wäre). Jede Terzine bietet einen neuen Ansatz, sie unterscheiden sich in der Länge der Verse ebenso wie in ihrem inhaltlichen Verlauf. Werfen wir einen Blick auf die abschließenden Strophen des Zyklus:

*Es wird keinen Schaden geben,
auch die Radfahrer,
die hier und dort vorbeirasen*

*als eilten sie
in eine andere Welt,
gleiten mühelos über die Pfützen.*

*Wassertropfen
blitzen für einen Moment auf,
und verdunsten dann.*

(15, Seite 43)

Es ist keine Regel zu erkennen, die innerhalb jeder Strophe gilt. Während die beiden ersten ineinander übergehen (obwohl auch jede für sich selbst stehen könnte), ist die dritte besonders eigenständig. Jede von ihnen schildert etwas Eigenes.

Diese Eigenschaft ist im Verhältnis zum Gedichtband als Ganzes noch wichtiger. Es gibt keinen echten qualitativen Unterschied, in der Welt eines Gedichtbands, die einzig und allein vorhanden ist, kann es keine Unterscheidung zwischen den Gegenständen der Dichtung geben. Dies bestätigt zusätzlich die Ankerlosigkeit, die im Zyklus *Werkstückchen* selbst gilt. Die Verse lassen sich in verschiedenen Kombinationen lesen. Das impliziert bereits die Tatsache, dass es sich um einen eigenständigen Zyklus handelt, der zugleich aus fünfzehn kleineren Einheiten besteht, und jede von ihnen aus noch kleineren (Terzinen), die man wiederum als eigenständige Strophen oder in beliebigen Einheiten lesen kann, die aus längeren Folgen bestehen.

Es ist also sehr deutlich, dass es sich um einen Gedichtband handelt, in dem sich alles irgendwie unter der Oberfläche abspielt, was für eine systematischere Untersuchung besonderes Engagement

verlangt. Es handelt sich um eine stille und asketische Poesie, das, was an ihr am anziehendsten ist, sind vermutlich die Welt selbst, in der sie *anwesend* ist, und ihre poetische Aufladung. Jakobs Poesie hat durchweg (und das gilt auch für die anderen Gedichtbände) etwas Schwimmendes, etwas Unbestimmtes, als trete man in die Poesie ein und verlasse sie sofort wieder, als könnte diese noch mehr werden als Poesie und damit der Gefahr verfallen, etwas anderem zu dienen. Bei Jakob wird die Poesie so schlicht zur einzig möglichen Wahl, um das zu sagen, was sie sagen möchte.

Abweichungen von diesem Modus sind auch im Gesamtwerk Jakobs selten (vielleicht erfolgt eine davon mit der Einführung des Begriffs der Familie in *Werkstückchen*, eines Themas, das bei ihm ansonsten zuvor nicht zu erkennen war), doch das bedeutet nicht, dass es sich um einen Lartpour-lartismus handelt. Es geht nicht um den geplanten Wunsch, in der eigenen Poesie alles zunichte zu machen, was etwas anderes als „Poesie“ sagen könnte. Vielleicht mag es uns im Rahmen des allgemeinen Schreibens in der modernen Poesie so vorkommen, vielleicht sind wir eine derartige Poesie weniger gewohnt und nehmen daher die Abwesenheit eines klaren Engagements als überzogene Selbstgenügsamkeit wahr. Doch ein solches Urteil (obwohl wir uns natürlich auch fragen können, ob an Selbstgenügsamkeit überhaupt etwas falsch ist) scheint mir auf ziemlich wackligen Füßen zu stehen. Weil *Werkstückchen* eine Poesie der *Anwesenheit* ist, kann sie uns nicht ins Auge springen. Sie schafft es, sich auf einen Punkt zu stellen, der keine Differenzen oder Brüche mehr kennt, sie tritt also an eine Stelle ohne wirklichen Konflikt. Erst wenn man an dieser Stelle steht, kann man weitergehen, erst dort kann man „sehen, wie es ist und wie es sein müsste“.

Doch trotz alledem bedeutet das nicht, dass man *Werkstückchen* nicht auch direkter politisch lesen kann. Ein gutes Beispiel ist das Gedicht *Garten*:

*Angesichts der üppigen Vorstellung,
des fortwährenden Feiertags von Samen und Früchten,
tue ich wenig.*

*Also das,
was nötig ist,
um das Wichtigste nicht zu vergessen.*

(Garten, Seite 54)

Genau aus dieser Askese, „tue ich wenig“, „um das Wichtigste nicht zu vergessen“, ließe sich beispielsweise eine antikapitalistische Haltung herauslesen, die bereits für die Tendenz gegen die Instrumentalisierung der Natur und anderswo charakteristisch ist. Bei Jakob funktioniert eine solche Askese nicht nur auf der Ebene der Ideen oder sogar des Kommentars, sondern auch die Art der Verbalisierung dieser Ideen ist asketisch, weil (wie wir bereits festgestellt haben) die Poesie Jakobs als solche asketisch ist (zum Beispiel das Fehlen von Metaphern).

Dieses Beispiel habe ich nicht genannt, weil ich dem Dichter politisches Engagement zuschreiben möchte, und auch nicht, weil ich seine Poesie so unbedingt einer derartigen Interpretation unterziehen möchte. Es geht um den Versuch, zu zeigen, auf welche Weise seine Poesie funktioniert, wie sie eine eigene Welt und eigene Bedeutungen schafft. Eine politische Lesart kann völlig legitim sein, doch man benötigt ein anderes Werkzeug dafür, weil auch die Politik von *Werkstückchen* eine andere ist. Einerseits deshalb, weil sie keine konkreten Probleme und keine konkreten Fragen anspricht, diese entstehen von selbst, in der bloßen *Anwesenheit* in dieser Poesie. Andererseits kann man sich eine völlig entgegengesetzte Frage stellen: Steht nicht angesichts der modernen politischen Schwierigkeiten (insbesondere im Rahmen der Ökologie) meist gerade ein übertriebener Aktionismus im Mittelpunkt? Übertriebenes Engagement? Übertriebene Produktion? Wäre in dieser Hinsicht nicht die radikalste und paradoxerweise die revolutionärste politische Aktion im Grunde eine Nicht-Aktion, eine ganz eigene (positive) Passivität? Dabei darf man selbstverständlich Passivität nicht mit Gleichgültigkeit oder dem Verschließen der Augen verwechseln, sondern muss sie als Tendenz zur Abschaffung der unaufhörlichen Produktion von diesem und jenem verstehen. Und darin ist auch *Werkstückchen* ein besonderer Band, da er nichts produzieren zu wollen scheint, sondern mit dem, was er nicht tut, zugleich paradoxerweise eine neue Haltung produziert, eine Anwesenheit.

Mir ist bewusst, dass ich nur einige der zahlreichen Zugangsmöglichkeiten zu Jakobs Poesie benannt habe. Es handelt sich um eine Poesie, die so klar und geläutert ist, dass sie einen vielleicht für den Augenblick ohne Hilfsmittel zurücklässt, die einen Zugang zu ihr bieten könnten. Wenn man es jedoch versucht, eröffnet sich ein solch breites Arsenal von Ansätzen, dass die Lektüre häufig nur von Zufällen abhängt. Bereits die kritische Rezeption von Jakobs Poesie in seiner Heimat (die, nebenbei bemerkt, bei allen Gedichtbänden beinahe ausnahmslos positiv ausgefallen ist), ist ein gutes Zeichen dafür. Manchmal scheint es, als halte sie sich auf einer „allgemeinen“ Ebene auf, wenn sie jedoch Mut fasst und an den offensichtlichsten Eigenschaften von Jakobs Poesie vorbeischiebt, findet sie sich auf einem Terrain wieder, das die unterschiedlichsten Fragen in der einen oder anderen Sphäre eröffnet.