



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Poetologie der *stanzen* Ernst Jandls“

Verfasserin

Lydia Haider

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Priv. Doz. Mag. Dr. Bernhard Fetz

Ich danke meinen Professorinnen und Professoren,
an erster Stelle meinem Betreuer Bernhard Fetz, meinem „internen“ Zweitbetreuer Hannes Schweiger,
sowie auch Pia Janke, Werner Michler und Arno Dusini,
Michael Hammerschmid für sein richtungsweisendes Gespräch,
meinen Eltern, meiner Großmutter und meinen Geschwistern für unzählige Kinderbetreuungsstunden
sowie für viele Essenslieferungen aus Oberösterreich,
und auch meinen Freundinnen und Freunden sowie allen KommilitonInnen
für neuen Input und Reflexion im Gespräch,
der Stadt Wien für ein Diplomarbeitsstipendium,
Ines Pilz für ihren musikwissenschaftlichen Beistand,
meiner Schwester Marlene für die vielen Lesearbeiten, Ideen und fachlichen Ratschläge,
und meinem Partner Josua für seinen Zuspruch und das Freischaufeln von Unmengen an Zeit.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

1. Nur „a glaana / literarischer schmä“?	8
1.1 Forschungsfragen.	12
1.2 Vorgehensweise.	12
2. Zur Poetologie der <i>stanzen</i> .	14
2.1 Zur Entstehung: Äußere Faktoren.	14
2.1.1 Niederschrift und Edition.	15
2.1.2 Einflussfaktoren.	19
2.1.3 Bedeutung im Gesamtwerk Jandls.	22
2.2 Thematische Ebene.	24
2.3 Sprachliche Ebene.	30
2.4 Formale Ebene.	36
2.4.1 Orthographie und Schriftbild.	43
2.5 Pragmatische Ebene.	45
2.6 Performance.	48
2.6.1 Sprechgewohnheiten und Stimme.	48
2.6.2 Text und Musik.	52
2.6.2.1 Allgemeines zur Aufführung mit Erich Meixner.	52
2.6.2.2 Erweiterung über Musik.	55
2.6.2.3 Verletzung der Situationsangemessenheit über Musik.	57
2.6.2.4 Musikalische Besonderheiten.	59
2.6.3 Inszenierung.	62
2.7 Das Entstehen eines „Dritten“ als poetologisches Konzept?	64

2.8 Betrachtung der unveröffentlichten Stanzentexte.	73
2.8.1 Sofort verworfene Texte.	73
2.8.2 Überarbeitete und dann ausgeschiedene Texte.	77
2.8.2.1 Stanzen zum „Herschenken“.	79
2.8.2.2 In Mappen abgelegtes Material.	80
2.8.3 Unmittelbar vor der Veröffentlichung noch verworfene Stanzen.	82
2.8.4 Fazit.	83
2.9 Stanzen in <i>peter und die kuh</i> .	85
3. Exkurs: Jandls <i>stanzen</i> und die CD <i>most</i> der Band Attwenger.	89
3.1 Entstehung und Beeinflussung.	89
3.2 Text- und Musikanalyse.	92
4. Schlussbetrachtung.	98
5. Literaturverzeichnis.	102
5.1 Primärliteratur.	102
5.2 Sekundärliteratur.	102
5.2.1 Allgemeine Sekundärliteratur.	102
5.2.2 Sekundärliteratur zu den <i>stanzen</i> .	104
5.2.3 Rezensionen.	107
5.2.4 Interviews.	108
5.2.5 Discographie.	108
5.2.6 Filmographie.	109
5.2.7 Internetquellen.	109
5.2.8 Sonstiges.	109
Anhang.	110

Vorwort.

Bereits 1985 stellt Wendelin Schmidt-Dengler zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit den Texten Ernst Jandls fest, dass diesbezüglich eine methodische Neubestimmung vonnöten ist: Alles wird über die Interpretation in Frage gestellt, auch die Interpretation selbst - was nicht zum Verzicht auf „diskursive Mühe“¹ führen soll. Und er konzediert damit einhergehend den Texten Jandls Identität und Innovation - im Sinne von Individualität.² Obwohl die *stanzen* erst etwa 6 Jahre später entstehen, treffen diese Aussagen auch ganz und gar auf sie zu: Es braucht neue Mittel und Verfahren, um den Texten gerecht zu werden und ihre Individualität zu fassen.

Wichtig ist, „sich auf Jandls Texte *als Texte* einzulassen“³, so Schmidt-Dengler. Und auch im Metzler Literaturlexikon von 2007 ist die Rede davon, dass „mittlerweile in der Literaturwissenschaft die Literaturwissenschaft eine größere Rolle spielt als die Literatur [selbst]“⁴. Somit scheint eine Betrachtung der *stanzen* sinnvoll, die einerseits näher am Text bleibt und sich auf die Lektüre einlässt, und andererseits über die literaturwissenschaftlichen Grenzen hinaus geht. Ersteres gelingt Michael Hammerschmid mit zwei Analysen der *stanzen* in den Jahren 2005 und 2008⁵, auf den zweiten erwähnten Aspekt weist 2011 auch Johann Georg Lughofer hin und betrachtet die *stanzen* unter kulturwissenschaftlichen Aspekten.⁶

Die vorliegende Arbeit versucht nun, beide Ansätze zu rekapitulieren, den bisherigen Forschungsstand ausführlich zu skizzieren und darüber hinaus noch nicht oder weniger beachtete Bereiche auszuleuchten, so etwa jenen der Performance⁷ und den der unveröffentlichten Texte. Ein Vergleich der Stanzentexte der Sammlung *stanzen* mit jenen in *peter und die kuh* soll noch detailliertere Schlüsse in Bezug auf die Poetologie der Stanzentexte zulassen, als auch die These, dass die Texte - ein durchgängiges Motiv - sich der

¹ Schmidt-Dengler, Wendelin: Text und Stimme. In: Protokolle (1985), Band 2, S. 6.

² Vgl. Schmidt-Dengler: Text und Stimme, S. 6 f.

³ Ebd., S. 7.

⁴ Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweike. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 2007, S. 457.

⁵ Hammerschmid, Michael: Alles ist Nichts. In: Profile 8 (2005). Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung. Hg. von Bernhard Fetz. Mitarbeit Hannes Schweiger. Wien: Paul Zsolnay 2005, S. 236 - 246; Hammerschmid, Michael: S'tanzen in Gesellschaft. Zur inneren Vielfalt von Ernst Jandls „stanzen“ (1992). In: „von einen sprachen“. Innsbruck: Studienverlag 2008, S. 149 - 164.

⁶ Lughofer, Johann Georg: Jandls *stanzen* im Kontext der österreichischen Volksmusik. In: Ernst Jandl. Interpretationen Kommentare Didaktisierungen. Ljuriq 1. Internationale Lyrikstage der Germanistik Ljubljana. Hg. von Johann Georg Lughofer. Wien: Praesens 2011, S. 97 - 116.

⁷ Definition des Begriffs siehe Kapitel 2.6.

Schaffung eines „Dritten“ verpflichten. Die von der Verfasserin hierbei erbrachte Eigenleistung liegt in der Analyse dieser vier zuletzt genannten Bereiche, die neuen Aspekte sollen den im Folgenden detailliert nachgezeichneten Forschungsstand ergänzen.

Auch essentielle literaturkritische Fragen sollen behandelt werden, wie: Warum sind die *stanzen* nicht banal? Warum ist das Literatur? Was ist hier außergewöhnlich? oder Warum sind die *stanzen* radikal oder innovativ?

An dieser Stelle möchte die Verfasserin auch in Erinnerung rufen, dass

[d]ie Konstituente „Wissenschaft“ in dem Kompositum „Literatur“ postuliert [...], dass eine objektive Beschreibung und Analyse von Literatur möglich sei. Doch kann niemand, der sich mit poetischen Texten beschäftigt, die Lektüre, das heißt seine jeweils besondere Lektüre, umgehen, also auch nicht den subjektiven Anteil an Imagination, Gefallen und Verstehen außer Acht lassen. Auch der[/die] Literaturwissenschaftler[/in] ist zunächst ein[/e] Leser[/in] wie jede[/r] andere.⁸

Dieser subjektive Anteil kann - und soll - nicht verleugnet werden und ist als Bestandteil der Analyse zu werten. Das Zurückgehen zur LeserInnensituation, zur besonderen Lektüre, eröffnet gerade im Falle der *stanzen* zusätzliche Interpretationsräume - wie etwa jenen des „Tons“ - auf die nicht verzichtet werden soll.

Möglicherweise kann mit dem Einbringen des „subjektiven Anteils“ auch ein weiteres Problem gemildert oder gelöst werden: Jandl selbst kommentiert und analysiert seine Texte - so auch die *stanzen* - so ausführlich, dass LiteraturwissenschaftlerInnen oft mit einem Gefühl der Überflüssigkeit konfrontiert werden: „Ratlosigkeit, die sich der Interpret[Inn]en jenen Texten gegenüber bemächtigt [Ergänz. Verf.]“⁹. Die Frage: Was bleibt hier zu tun? steht nur zu oft im Raum und auch die folgende Zusammenführung der Forschungsergebnisse zeugt von dem Zurückgeworfensein auf Jandls Kommentare selbst. Eine zusätzliche Lesart kann hier den oft begrenzten Analysebereich erweitern. Das bedeutet nicht, dass es möglich sei, „keine Unterscheidungen mehr zu treffen, eine Unbestimmtheit, in der der Sinn zur Erfindung des[/der] Lesers[/Leserin] würde“¹⁰.

⁸ Metzler Lexikon Literatur: S. 455.

⁹ Schmidt-Dengler, Wendelin: Humanisten und/oder Terroristen. In: Literatur und Kritik (1982), 165/166, S. 23.

¹⁰ Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999 (= rowohlts enzyklopädie), S. 148 f.

In Bezug auf die Annahme, dass den *stanzen* ein Muster zugrunde liegt, welches immer wieder dritte - oder sogar vierte - Bereiche konstruiert, und die mit der Methode der Dekonstruktion in Verbindung zu bringen ist, ist es wichtig zu betonen, dass es „[f]ür eine literarische Untersuchung [...] gleichgültig [ist], wie stark die Theorie auf Derridas Philosophie aufbaut. Er ist kein Guru, dessen Lehren befolgt werden müssen. Das einzig Wichtige ist, daß ein neuer Ansatz auch etwas wesentlich Neues über Literatur zu sagen hat.“¹¹

Für die vorliegende Arbeit bedeutet das, dass - nach dem Muster der Dekonstruktion als Analysemethode - versucht wird, auf den verschiedensten Ebenen im Text die Überwindung von Gegensätzen zu veranschaulichen. Das Dekonstruierte, Subversive oder entstandene Dritte soll dargestellt und in der Folge dessen Funktion beschrieben, sowie das zugrunde liegende „Motiv“ gefiltert werden. Es handelt sich hier um Ambiguitäten oder Sperrungen im Text und/oder erzeugt durch die Performance, und diese „Ambiguität als ästhetische Fülle zu preisen“ oder „ästhetische Fülle als Selbstzweck anzuerkennen“¹², ist nicht die Absicht dieser Arbeit. Es sollen auch nicht starre Regeln oder Methoden befolgt werden, die oft neuen Erkenntnissen im Wege stehen, was nicht bedeutet, dass es sich um eine „willkürliche“ Analyse handelt, die nicht nachvollziehbar wäre.

Möglicherweise ist die Funktion oder der Zweck der *stanzen* nur über die beiden oben erwähnten Wege - jenen zurück zum Text und zur besonderen Lektüre und jenen hinaus über die Grenzen - zu finden: sie etwa „als literarisch-bodenständige Überdruckventile“ wirken zu lassen, und somit die „soziale Aufgabe“ der Gstanzln zu erfüllen, so Christian Schachinger,¹³ oder wie Schmidt-Dengler sie bezeichnet: als sein persönliches Vademecum.¹⁴

¹¹ Dahlerup, Pil: Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er. Berlin: de Gruyter 1998 (= Sammlung Göschen; 2813), S. 27.

¹² Culler: Dekonstruktion, S. 271.

¹³ Vgl. Schachinger, Christian: Schwere Kost in leichter Form. „Wien modern“: Ein Gstanzl-Abend mit Ernst Jandl und „die goas“. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Der Standard (01.12.1997), S. 10.

¹⁴ Wendelin Schmidt-Dengler in einem Brief vom 2.8.1991 an Ernst Jandl. Nachlass Ernst Jandl. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

1. Nur „a glaana / literarischer schmä“¹⁵?

Ernst Jandl übertritt mit den *stanzen* auf doppelte Weise eine gesellschaftlich definierte Grenze und begibt sich in einen Tabubereich: mit der Thematisierung und Beschreibung gesellschaftlich nicht akzeptierter Vorgänge oder Gegenstände über die Form des Dialekts.¹⁶ Gefährlich ist das dahingehend - so Franz Josef Czernin - da in oder mit den *stanzen* „das Wechselspiel der Identität mit und der Unterscheidung von ihrem Gegenstand nicht auf angemessene Weise vollzogen werden kann“, und das eben in einem Tabubereich „mit äußerst heftigen Empfindungen oder mit stark wirksamen Werturteilen beziehungsweise Regelungen, etwa Verboten, verbunden“¹⁷ ist. Kann als zentraler Aspekt der so markanten Radikalität der Texte das unverhältnismäßig hohe Maß an „Identifikation der Darstellung mit dem Dargestellten oder des Dargestellten mit der Darstellung“¹⁸ gesehen werden?

In vielen Fällen ist dieses angemessene Maß, so Czernin, auch mit dem „gelingen“ oder „misslingen“ von Texten verknüpft¹⁹, und hinsichtlich der Stanzentexte führt das möglicherweise dazu, dass etwa Fritz Popp auch Stanzen findet, „deren Banalität schwer zu übertreffen ist“²⁰ oder die Neue Kronen Zeitung *Jandls böse Gstanzln*²¹ titelt.

Gleichermaßen kann hier auch das Gegenteil der Fall sein, indem „die Distanzierung, die semiotische Differenz vom Gegenstand, allzusehr die Oberhand gewinnt“²² und die in vielen Bereichen gewohnte Nähe einfach nicht zustande kommen kann. Ist es die „Komplexität des Verhältnisses“, so Czernin, von Darstellung und Dargestelltem, die an den *stanzen* bewegt? Diese Annahme berücksichtigt auch die Rolle der Rezipierenden, denn liegt auch die Basis dafür im Text und dessen Bauweise, so trägt doch auch die individuelle Konstitution der Lesenden dazu bei, wie sehr das Zeichen mit dem Gegenstand in Verbindung zu bringen ist.

Dennoch liegt gemäß Czernin der Schlüssel im Text, denn die *stanzen* brechen bewusst mit dem „richtigen“ Maß von Identifikation und Distanzierung, und in diesem Sinn auch bewusst

¹⁵ Jandl, Ernst: Poetische Werke 9. idyllen stanzen. München: Luchterhand 1997, S. 272.

¹⁶ Vgl. Czernin, Franz Josef: Zu Ernst Jandls stanzen. In: „stehn JANDL gross hinten drauf“. Interpretationen zu Texten Ernst Jandls. Hg. von Michael Vogt. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 150 f.

¹⁷ Czernin: Jandls stanzen, S. 152 f.

¹⁸ Ebd., S. 152.

¹⁹ Vgl. ebd., 150 ff.

²⁰ Popp, Fritz: A glaana literarischer schmä. ernst jandls „stanzen“. In: Literatur und Kritik 27 (1992), S. 95.

²¹ Anonym: Jandls böse Gstanzln. Erhebend und niederschmetternd zugleich. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Neue Kronen Zeitung (02.06.1992), S. 20.

²² Czernin: Jandls stanzen, S. 153.

mit den Kategorien „gelingen“ oder „misslingen“.²³ Das kann eine Antwort - von vielen - auf die Frage, warum die *stanzen* radikal sind, sein. Sie lassen den Lesenden, was deren eigenes Maß der Beziehung von Darstellung und Dargestelltem betrifft, wenig Spielraum. Die Rezipierenden können das nicht oder schwer umgehen, es bedeutet, dass sie sowohl ihre Werturteile, als auch Nähe oder Distanz zum Beschriebenen, nicht unter Kontrolle haben. Die *stanzen* sind somit nicht nur in Bezug auf deren Inhalt oder Sprache radikal, sondern auch, weil sie den Lesenden in dieser Hinsicht keine Freiheit geben. Den selbstbewussten und selbstbestimmten LeserInnen unserer Zeit mag das zu akzeptieren schwerfallen, vergleichbar etwa mit dem Annehmen der These Sybille Krämers, wonach der Sprache immer ein Moment von Gewalt inne ist.²⁴ Sprache ist immer ein Machtfeld²⁵ - und das auf allen Ebenen, und in diesem Fall sind die Texte stärker oder den Lesenden überlegener, als das bei vielen anderen sichtbar wird: Die *stanzen* sind radikal, da sie die Rezipierenden wie ein starker Strom einfach mitreißen, ohne ihnen die Möglichkeit zu lenken zu geben - oder wenn nur eingeschränkt - und lediglich ein Ausstieg möglich ist. So wie später für viele andere Ebenen des Textes noch gezeigt werden wird, liegt auch hinsichtlich der Rezeption eine dualistische Struktur vor, nämlich sich entweder auf die *stanzen* wie ein Segelflugzeug auf den Wind einzulassen oder am Boden zu bleiben. Eine „dritte“ Variante gibt es hier nicht. Jandl selbst beschreibt diese Situation in einer Stanze so:

pfui deife, deine witz
hom ned amoe an schlitz
wo rä einegräun kunt
vua dän schdinkadn mund²⁶

Im Nachlass Ernst Jandls befindet sich ein Blatt mit einem Entwurf zu einem - jedoch dann wieder verworfenen - Untertitel zu den *stanzen*: „STANZEN / „ein *zartes* verletzliches Buch“ / da es mit bürgerlichen Konventionen in Konflikt gerät“²⁷. Die *stanzen* sind radikal,

²³ Vgl. Czernin: Jandls *stanzen*, S. 156 f.

²⁴ Vgl. Krämer, Sybille: „Humane Dimensionen“ sprachlicher Gewalt oder: Warum symbolische und körperliche Gewalt wohl zu unterscheiden sind. In: *Gewalt in der Sprache*. Hg. von Sybille Krämer und Elke Koch. München: Wilhelm Fink 2010, S. 21 - 42.

²⁵ Vgl. Dusini, Arno: Ernst Jandls „*stanzen*“. In: „Moderne“, „Spätmoderne“ und „Postmoderne“ in der österreichischen Literatur. Hg. von Dietmar Goltschnigg, Günther A. Höfler und Bettina Rabelhofer. Wien: Zirkular 1998 (=Sondernummer 51), S. 154.

²⁶ Jandl: PW 9, S. 246.

²⁷ Jandl, Ernst: *stanzen*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, 139/99, Box Nr. 4, Mappe „Unveröffentlichte *Stanzen*“, Konvolut „Poetologische Entwürfe (11.10.92)“.

aber gerade das macht sie angreifbar, und wie Jandl es nennt „verletzlich“ - wobei sich das „verletzliche Buch“ auch auf die Eigenschaft, selbst zu verletzen, bezieht. Gleichzeitig zeigt der geplante Untertitel auch die zentrale Funktion, oder das zugrunde liegende Programm der Texte: mit bürgerlichen Konventionen in Konflikt zu geraten.

Obwohl oder gerade weil die *stanzen* von Radikalität geprägt sind, sind sie innovativ und immer wieder neu lesbar. Wie bereits eingangs erwähnt, ist diese Innovation als Individualität zu verstehen und weniger als bewusst sich von der Produktion der Zeit abhebend. Was macht diese Innovation nun aus? Inhaltlich, da tabuisierte Bereiche thematisiert werden, sprachlich, da sich Jandl einer eigens kreierten Sprachform bedient und diese nicht einer automatisierten Form unterwirft²⁸, innerhalb seines Werkes gesehen auch deshalb, weil er eine absolut neue Form aufgreift und die *stanzen* einen Wendepunkt in seinem Schaffen bedeuten. Innovativ sind sie aber auch in einer Weise, da sie vermeintlich starre Gegensätze aufbrechen und einen und letztlich Neues entsteht. Viele weitere Aspekte kennzeichnen die Texte als innovativ, was später genau beschrieben werden wird.

Innovation und Radikalität verbunden mit einem „hohen Grad an Willkür, ja Beliebigkeit“ - allgemein Kennzeichen von Dialekt- oder Mundartdichtung²⁹ - die sich für die Lesenden ergibt, führt zu einer außergewöhnlichen und ambivalenten Situation: Indem „Elemente der gesprochenen Sprache zu einer Art lyrischen Privatsprache“³⁰ entwickelt werden, erweitert Jandl seine Ausdrucksmöglichkeiten, gleichzeitig aber führt das zur Unverstehbarkeit bis hin zur Fremdsprache.³¹ Für jene RezipientInnen, die des in den *stanzen* nachgeahmten Dialektes mächtig sind, eröffnen sich nun diese Bereiche, für andere wird die Sprache zur Fremdsprache, und für beide Gruppen trifft zu, dass eben durch Jandls Kunstsprache Vieles gleichermaßen unklar bleibt. Ist es das, was an den *stanzen* so bewegt? Dieses ständige Hin und Her zwischen Autonomie und drastischer Eingeschränktheit, das die Lesenden fast dazu zwingt, die Texte immer wieder zu lesen?

Jandl sprengt mit seiner Sprache jede Strenge und eröffnet damit sich und den Lesenden neue

²⁸ Vgl. Schmidt-Dengler: Humanisten, S. 25 f.

²⁹ Vgl. Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Zweite Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 (=Sammlung Metzler 284), S. 40.

³⁰ Burdorf: Gedichtanalyse, S. 41.

³¹ Vgl. Burdorf: Gedichtanalyse, S. 41.

Klangmöglichkeiten, Ausdrucksformen und Sichtweisen. Neuer Sinn lässt sich durch das wiederholte Lesen erschließen, sehr viel bleibt sogar bis zuletzt offen. Trotzdem sind die *stanzen* auf ihre Weise wieder streng und wie schon gesagt radikal im Sinne von einschränkend. Vermutlich ist das als Funktion der Texte zu begreifen: Die *stanzen* sind alles. Sie vereinen Gegensätze, sind Gegenpole oder Widersprüche in einem. Gleichermäßen sind sie Hohes und Niedriges, beschreiben Verwerfliches und sind verwerflich, weisen auf gesellschaftliche Grenzen hin und übertreten sie gleichzeitig, geben den Lesenden Raum und schränken sie dennoch ein, sind ernst und trotzdem unnachahmbar komisch und sarkastisch, gehen zurück zur Wurzel und zum Ursprung und im selben Moment hinaus und erweitern das bisher Vorgefundene. Sie sind wild und milde, streng und offen, schaffen Drittes und können sogar als Lösungswege gesehen werden, sind innovativ und bewahren ihre Identität, sind individuell und trotzdem so allgemein. Die *stanzen* sind gleichzeitig platt und von tiefstem Sinn durchzogen, wie Schmidt-Dengler in einer Rezension festhält:

Wer Jandl die tiefe Grube des Sinns graben will, fällt selbst hinein, und wer den *stanzen* wiederum Platitude nachsagt, tanzt pfeifstig als Esel auf dem Eise.³²

Paul Jandl stimmt dem zu, denn „der Sinn mancher Gedichte ist unentschieden zwischen Platitude und Parodie. Was bleibt, ist der suggestive Rhythmus“.³³

Auch für den Bereich der Performance - gemeint ist hier die musikalische Umsetzung mit Erich Meixner - trifft das zu: Oft werden die Texte bewusst mit ganz einfachen Rhythmen oder Melodien umgesetzt, bekannte Melodien wie die Musik zur *Moritat von Mackie Messer* oder der Beginn der Beethoven'schen *Mondscheinsonate* werden verwendet. Gleichermäßen sind aber auch komplizierter mit dem Text verwobene Formen auffällig. Im Ganzen gesehen ist auch die Musik einfach und gleichzeitig von höchster Komplexität gekennzeichnet: Sie bleibt oft im Allgemeinen und ist trotzdem individuell, neu und dennoch altbekannt, verhält sich programmatisch zum Text aber unterläuft diesen auch und stellt sich dagegen, ist oft klar und durchsichtig und gleichzeitig unverständlich. Text und Musik vereinen sich zu einem „Sprachengitter und Sprachgewitter, [womit] Löcher in die festgefügte Welt hineingestanz

³² Schmidt-Dengler, Wendelin: „Wia r a nochdigoe“. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Falter (19.06.1992), S. 33.

³³ Jandl, Paul: „ein mensch, ein wenig hund, ein wenig hase“. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Der Standard. Beilage (03.07.1992), S. 8.

[werden], auf daß sie brüchig und durchschaubar wird“³⁴.

1.1 Forschungsfragen.

Im Zentrum der folgenden Arbeit stehen nun Forschungsfragen unterschiedlicher Art, die jedoch alle ein gemeinsames Ziel verfolgen: Die Erhellung der Fragen, warum die *stanzen* immer wieder lesbar sind, was sie zu Literatur macht, was so außergewöhnlich an ihnen ist. Größere oder kleinere Bausteine wurden im Wissenschaftsbetrieb bereits oder werden im Laufe dieser Analyse zusammengesetzt - und das Bild wird dennoch unvollständig bleiben. Zusammengetragen werden soll alles aus dem Bereich der Poetik, alles, das dahingehend aufschlussreich sein kann.

Die der vorliegenden Analyse zugrunde liegende Hauptforschungsfrage ist folgende: Wie kann ein möglichst genaues und vollständiges Bild der *stanzen*-Poetologie aussehen?

Weitere Detailforschungsfragen sind: Was hat die bisherige Forschung bereits geleistet? Wie werden die *stanzen* musikalisch umgesetzt? Wird der Begriff Literatur durch die *stanzen* erweitert? Gibt es einen „Ton“/mehrere „Töne“? Worin liegen die Unterschiede/Gemeinsamkeiten der Texte in den *stanzen* und in *peter und die kuh*? Wie können die *stanzen* und die Band Attwenger in Verbindung gebracht werden? Welche Bedeutung ist den unveröffentlichten Texten beizumessen? Geben diese Aufschluss über poetologische Schwerpunkte? Gibt es einen oder mehrere „rote Fäden“, die die Texte durchziehen? Kann als solcher Zusammenhalt oder als „Motiv“ das Unterlaufen gängiger Kategorien und die gleichzeitig stattfindende Entstehung eines „Dritten“ gesehen werden?

1.2 Vorgehensweise.

Im Folgenden werden Methoden der Textanalyse und der Interpretation verwendet. Die Interpretationsweisen sind struktural und hermeneutisch, teilweise aber auch biographisch und rezeptionsästhetisch orientiert, Gegenstände der Analyse sind semantische, syntaktische,

³⁴ Schmid, Manfred A.: A wengerl Jandln und Attwengern. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Wiener Zeitung (30.11.1997), S. 3.

stilistische und gattungsspezifische Texteigenschaften sowie die Aufführung des Textes. Auch kontextuelle Faktoren - jene die den Entstehungsprozess betreffen - werden berücksichtigt. Intertextuelle³⁵ Aspekte werden ebenfalls behandelt sowie auch die Verbindung zur Band Attwenger, die genauer beleuchtet werden soll.

Im Zentrum steht die Analyse der Poetik, also „die Reflexion über Entstehung, Wesen, Formen, Verfahren, Gegenstände, Klassifizierung, Wirkung, Bewertung und Funktion“³⁶ der *stanzen*. Das schließt eine Betrachtung der Performance, ohne welche ein wesentlicher Aspekt vernachlässigt werden würde, mit ein. Hier soll ein einfaches und beschreibendes Verfahren angewendet werden, stellenweise wird die Musik auch bis ins Detail untersucht. Als Basis der Analyse der musikalischen Umsetzung gilt die Aufführung der *stanzen* mit Erich Meixner.³⁷

Eine Methode in der Literaturwissenschaft benötigt den Rahmen einer Literaturtheorie. Nachdem diese Arbeit nicht einer literaturtheoretischen Basis, sondern einem Bündel von Ansätzen folgt - so wie das in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft allgemein der Fall ist - kann von einem „übergreifenden Denkraum“ gesprochen werden, von einer

Fusion, die nicht notwendigerweise zu einer [...] Beliebigkeit führen muss, sondern neue Denkmöglichkeiten eröffnen kann.³⁸

In diesem Sinne soll auch weniger von einer Methode als vielmehr von verschiedenen Verfahren gesprochen werden, mit welchen es möglich ist, alles poetologisch Relevante in Bezug auf die *stanzen* zusammen zu führen und ein detailliertes und gleichzeitig flächendeckendes Bild zu zeichnen.

³⁵ Intertextualität als „alle Bezüge eines literarischen Textes zu anderen literarischen oder nichtliterarischen Texten“ (Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 357) umfassend, im weiteren Sinne auch Musik.

³⁶ Metzler Lexikon Literatur: S. 592.

³⁷ Jandl, Ernst, Erich Meixner: *stanzen*. Aufgenommen am 7. und 8. Oktober 1992 von Ulrich Goebel und am 4. Dezember 1992 von Wolfgang Lehner im Akzent in Wien. Wien: Die Extraplatte 1994.

³⁸ Metzler Lexikon Literatur: S. 455.

2. Zur Poetologie der *stanzen*.

Bis dato wurde an den *stanzen* reichlich und ausführlich Textanalyse betrieben und ihre Aussagen interpretiert. Die folgende ausführliche Zusammenfassung dieser Forschungsergebnisse bildet die Grundlage für die daran anschließende Analyse der Performance, der unveröffentlichten Texte, der Beziehungen zwischen den Texten im *stanzen*-Band und in *peter und die kuh* sowie für die Erörterung eines durchgängigen „Dritten“-Motivs.

In den betrachteten - ausschließlich oder sich hauptsächlich mit den *stanzen* befassenden - Artikeln, veröffentlicht in den Jahren 1998 bis zuletzt 2012 und verfasst von Frieder von Ammon, Franz Josef Czernin, Wendelin Schmidt-Dengler, Arno Dusini, Bernhard Fetz, Michael Hammerschmid, Volker Kaukoreit, Johann Georg Lughofer, Veronika Römer sowie von Daniela Strigl, wiederholen sich einige grundlegende Aussagen, welche im Folgenden von der Verfasserin nur jeweils einmal erwähnt werden sollen. Auf Randbemerkungen in der Forschungsliteratur die *stanzen* betreffend, so wie etwa von Anne Uhrmacher oder Dieter Burdorf, wird gleichermaßen eingegangen werden. Auch Rezensionen, unter anderem von Wendelin Schmidt-Dengler, André Bucher oder Fritz Popp, sollen in die Betrachtung einfließen und diese abrunden.

2.1 Zur Entstehung: Äußere Faktoren.

Immer wieder kommen Analysen die *stanzen* betreffend auch auf das *nachwort* und die diesem nachgestellte *Anmerkung des Autors zu Band 9 der Poetischen Werke* zu sprechen. Denn hier vermerkt Jandl detailliert Ort und Zeit der Entstehung, Umstände und Einflussfaktoren, die Bedeutung der *stanzen* im Gesamtwerk, Besonderheiten der Form sowie der Sprache. Ein *glossar*, in welchem viele dialektale Begriffe in die standarddeutsche Sprache zu übersetzen versucht wird, ist dem Textteil direkt nachgestellt. Ein Absatz aus den *Anmerkungen* ist besonders aufschlussreich, möchte man den Entstehungsprozess detailliert verfolgen:

Nahezu das komplette Buch „*stanzen*“ (1992) schrieb ich im August 1991 auf meinen, durch einen

kurz davor erfolgten Knöchelbruch, den mich der große Professor Poigenfürst gipsfrei überstehen ließ, nur unwesentlich behinderten Spaziergängen durch die bei Wiener Altersrentnern höchst beliebte Sommerfrische Puchberg am Schneeberg in Niederösterreich, wohin Friederike Mayröcker ihrer verwitweten Mutter gefolgt war, um ihr die Tage zu versüßen, so daß es für mich keine Alternative zu dem Aufenthalt dort gab.³⁹

Jandl schreibt auf diesen Spaziergängen im Gehen, die Kurzform des „Gschdanzels“, so seine Schreibweise für das volkstümliche Gstanzl oder auch Gstanzel⁴⁰, kommt dem sehr entgegen.

Meine Mobilität erfuhr durch die Aufzeichnung der zahlreichen Gedichte keine nennenswerte Einschränkung, da die vierzeilige Kurzform des »Gschdanzels« (im Bayrischen »Schnaderhüpfels« - vermutlich ein »Lied, das zum Tanz der Schnitter gesungen wird«) sich auf den kleinsten Zetteln auch im Gehen notieren ließ. Es war, in meiner Zeit als Autor, das erste und bisher einzige Mal, daß eine vorgegebene poetische Form so vollständig von mir Besitz ergriff, daß diese die alltäglichsten Themen in spielerischer Leichtigkeit sich entfalten ließ.⁴¹

2.1.1 Niederschrift und Edition.

Die *stanzen* sind also als „Spontangedichte“⁴² zu betrachten, die unmittelbar handschriftlich - meist auf kariertem Papier eines DIN A4-formatigen Schreibblocks - aufgezeichnet wurden. Bernhard Fetz stellt dazu fest, dass der hier betrachtete Arbeitsprozess Jandls ein absolut anderer sei als sonst für diesen Autor charakteristisch, denn er hat

seine Gedichte zuerst mit der Maschine geschrieben, sie dann von Hand überarbeitet und dann wieder abgetippt. Auch Neuansätze zu einem Gedicht sind fast immer getippt. Der durchgängig handschriftliche Entwurf der *stanzen* ist daher signifikant.⁴³

Die Details im Arbeitsprozess Jandls gliedert Fetz, angelehnt an die Entwicklung frühkindlicher zeichnerischer Äußerungen in der Adaption durch den französischen Literaturwissenschaftler Serge Tisseron, in drei Phasen. Fetz hält jedoch fest, dass „dieses

³⁹ Jandl: PW 9, S. 285.

⁴⁰ Im Folgenden soll einheitlich die Schreibweise „Gstanzl“ verwendet werden.

⁴¹ Jandl: PW 9, S. 285.

⁴² Fetz, Bernhard: Psychische Schrift. Am Beispiel von Ernst Jandls „stanzen“. In: Profile 2 (1999). Hg. von Wilhelm Hemecker. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1999, S. 90.

⁴³ Fetz: Schrift, S. 90.

Modell nicht schematisch auf den handschriftlichen Korpus der *stanzen* angewendet werden⁴⁴ kann, jedoch einzelne Teile trotzdem erkennbar und vergleichbar sind mit jenen, die sich in der Niederschrift von Texten ergeben. Gleichmaßen muss festgehalten werden, dass bezüglich der handschriftlichen Entstehungsphasen im schriftstellerischen Kontext oft synchrone Vorgänge zu beobachten sind, während das Modell Tisserons nacheinander abfolgende Phasen beschreibt.⁴⁵

Was bedeutet das nun für die *stanzen*? Allgemein wichtig ist für die Analyse des Entstehungsprozesses sicher die Tatsache, dass die Form des vierzeiligen Gstanzls bereits als Rahmenbedingung vorherrscht. Trotzdem handle es sich immer noch um einen „affektgeladenen Akt der Niederschrift“. Kennzeichnend ist hier der schnelle Rhythmus der Niederschrift: die „unregelmäßige Verteilung der einzelnen Elemente auf den Blättern“, so Fetz, sei ein Hinweis darauf. Jandl versucht bereits in dieser Phase zu unterteilen, mittels vertikalen Strichen bildet er Einheiten, die dann jedoch oft nicht mit jenen in der Druckfassung übereinstimmen.⁴⁶

Als in die zweite Phase gehörend definiert Fetz dann Streichungen ganzer Passagen oder Wortersetzungen. Beispielhaft führt er eine Streichung, die mit der Bemerkung „TRIVIAL“ versehen wurde, an.

Auf einer dritten Ebene kann die nach inhaltlichen Kriterien vorgenommene Einteilung vieler Stanzen gesehen werden, „Philosophische stanzen“ oder „Obszöne stanzen“ sind Beispiele für diese Kategorien, die jedoch in der Druckfassung nicht erhalten sind.⁴⁷

Die Stanze *aus aian orphischn* ist gemäß Fetz bezüglich des Arbeitsvorganges und der Entstehung aufschlussreich.

aus aian orphischn oaschloch
druckts es maunchmoe a batzal
nemtsas glei auf de zungen
olle lyrik gheat gsungen⁴⁸

⁴⁴ Fetz: Schrift, S. 92.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 92.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 92.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 92.

⁴⁸ Jandl: PW 9, S. 195.

Inhaltlich verortet Fetz diese Stanze als „programmatisches Gedicht über die Dichtkunst“, das sich „gegen den hohen Begriff einer elitären Kunst“⁴⁹ stellt. Das handschriftliche Blatt, auf welchem sich der Text befindet, ist durch einen Strich zweigeteilt. Ein nicht veröffentlichtes und thematisch verwandtes Gedicht, das sich mit der Figur Sappho beschäftigt, macht die zweite Hälfte des Blattes aus und führt sozusagen die Lyrik-Thematik noch weiter aus. Zum ersteren Gedicht ist fest zu stellen, dass das Wort „orphisch“ erst die dritte Variante im Entstehungsprozess darstellt, voran gehen die beiden dann durchgestrichenen Worte „himmlisch“ und „hymnisch“. Fetz verweist auf die Wichtigkeit der Handschrift und macht darauf aufmerksam, dass es in der späteren Analyse möglich sei, diese drei Worte gleichzeitig zu lesen.

Gerade der graphische Charakter der Handschrift bewirkt die Verräumlichung eines zeitlichen Ablaufs. Wohl erfolgte die Niederschrift als ein Nacheinander, doch ist die Handschrift jeder „stanze“ „mit einem Blick“ erfassbar - ein Eindruck, den eine bloße Transkription verwischen würde. [...] und was eine textgenetische Untersuchung der Reihe ~~himmlisch~~ - ~~hymnisch~~ - orphisch des veröffentlichten Gedichtes als sukzessive Ersetzung beschreiben würde, „erschließt“ sich dem Betrachter der Handschrift auf einen Blick.⁵⁰

Dass dieser bedeutsame Akt der Niederschrift, der zugänglicher wird durch die unmittelbar daraus folgende Handschrift, jedoch für die breite Masse der Lesenden nicht sichtbar wird oder im Rahmen der gängigen Edition nicht werden kann⁵¹, ist eine bekannte Tatsache. Hier wird über die „von allen Spuren der Entstehung gereinigte Druckform“⁵², welche den Lesenden zur Verfügung steht, gleichzeitig auch ein Teil des Aggressiven und Obszönen getilgt.

Der „Einbruch des Semiotischen in die symbolische Ordnung der Sprache“, definiert als „Brüche und Regelwidrigkeiten, [...] Aufbrechen konventioneller sprachlicher Ordnungen“, welche die „gewohnten gesellschaftlichen und sprachlichen Konventionen“⁵³ hinter sich lassen, kann in doppelter Weise auf die *stanzen* bezogen werden, denn „gerade auch in modernen Texten sind die Handschriften Ausdruck des Semiotischen in Sinne Kristevas“⁵⁴.

⁴⁹ Fetz: Schrift, S. 92.

⁵⁰ Ebd., S. 96.

⁵¹ Hier möchte die Verfasserin auf die Stroemfeld-Ausgabe des Kafka-Werkes hinweisen.

⁵² Fetz: Schrift, S. 91.

⁵³ Ebd., S. 89.

⁵⁴ Ebd., S. 90.

Wie bereits erläutert ist das den Rezipierenden aber nicht zugänglich, kann aber trotzdem in eine Analyse mit einbezogen werden und gewisse Elemente des Textes noch verstärken.

Über die Handschrift zeigt sich auch ein weiteres Charakteristikum, denn die *stanzen* sind auch als „Körper-Gedichte“⁵⁵ zu definieren, und das sowohl im Entstehungsprozess, als auch inhaltlich. Der Inhalt bezieht sich in der überwiegenden Mehrzahl auf Körperliches, konkrete Themen hierbei wären körperlicher Verfall, Gewalt gegenüber Körpern, Obszönitäten oder autoaggressive Attacken des lyrischen Ichs.⁵⁶ Weitere Details zur Thematik folgen später in Kapitel 2.2.

Fetz setzt die Körperlichkeit auch als unüberwindbare Basis für das Schaffen von Kunst voraus:

Hohes, Religion und Metaphysik ist nie zu denken und zu schreiben ohne die Niederträchtigkeiten der physiologischen Existenz [...]. Denn der Inhalt komme eben dadurch zu sich, über den „motorisch-sensorische[n] Akt der Niederschrift“.⁵⁷

Noch mehr: „Der „corpus“ ist der eigene Körper und er ist das „textuelle Archiv“, in dem das Gedicht als handschriftliche Spur existiert.“⁵⁸ Diese handschriftliche Spur wird dann jedoch durch die Druckversion getilgt, was bleibt, ist der inhaltliche Aspekt.

Die Vorstellung einer Spur des Körpers im Text kann auch auf einen weiteren Aspekt bezogen werden: den der lautlichen Umsetzung. Denn diese eliminierte handschriftliche Spur des Körpers - oder eine ähnliche oder weitere Spur - wird dann über die lautliche Realisierung, das heißt über die Stimme Jandls, den *stanzen* wieder eingeschrieben. Dazu im Kapitel 2.5.

Zum Entstehungsprozess der *stanzen* hat Jandl sich in einem Gespräch mit Bernhard Fetz wie folgt geäußert:

Es hat solche Motoren verschiedentlich gegeben, auch die „heruntergekommene Sprache“ war ein Motor, obwohl sich dieser Motor nicht mit Hebung und Senkung gleichsetzen läßt, während dies bei den *stanzen* in großem Maß der Fall ist. Da liegt eine Kindheitserinnerung an diese Form zugrunde, an den Rhythmus, an den Vierzeiler, an diese da und dort auftauchende Melodie. Das ist die Erinnerung an eine bestimmte Form, eine Form, die dann realisiert und angewandt wurde. Das

⁵⁵ Fetz: Schrift: S. 90.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 90.

⁵⁷ Ebd., S. 90.

⁵⁸ Ebd., S. 90.

Arbeiten an Form ist gleichzeitig eine Erfahrung. Form ist Erfahrung.⁵⁹

Die beschriebene Erinnerung, die Erfahrung, beeinflussen ihn in seinem Schaffen, der Arbeitsprozess steht in einem ständigen Wechselverhältnis dazu - so wie auch die folgenden für eine Analyse relevanten Faktoren.

2.1.2 Einflussfaktoren.

Jandl erläutert im *nachwort* zu den *stanzen* genau, welche Faktoren ihn in deren Produktion maßgeblich beeinflusst haben:

den jähren und heftigen beginn dieser stanzendichtung im august 1991 sehe ich durch vier vorangehende ereignisse vorbereitet⁶⁰

Die vier Einflussbereiche sind zum einen das *Wiener Dialekt Lexikon* Wolfgang Teuschls, welches sich Jandl am 10. Juli 1991 zulegt, und zum anderen drei Faktoren aus der Musik, nämlich erstens dem Vorschlag des Leiters des Vienna Art Orchestras, Mathias Rüegg, Texte für dessen Orchester zu verfassen, zweitens der Entdeckung des Rap - in einem Interview bestätigt er:

Dem Rap begegnete ich zum erstenmal in einem Frisiersalon. Dort lief das Radio, und eine junge Frau konnte mir Auskunft geben, dass die eben gespielte Musik „Rap“ heiße. Ich kaufte mir dann die eine oder andere Platte.⁶¹

- und drittens dem Kauf der CD *most* der Band Attwenger, erworben am 20. März 1991.

Michael Hammerschmid merkt hier an, dass das, was „die genannten Einflußquellen dabei gemein haben, [...] in erster Linie ihr ausgeprägtes Bekenntnis zur Variation als Kurationsprinzip“⁶² sei. Denn:

⁵⁹ Fetz, Bernhard: Ernst Jandl (geb. 1926): Gedichte. In: Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. Hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 1998, S. 91 f.

⁶⁰ Jandl: PW 9, S. 283.

⁶¹ Jandl, Ernst: „Ich bin der Onkel“. Interview mit Ernst Jandl, geführt von Christian Seiler. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Die Weltwoche (10. 11. 1991), S. 84.

⁶² Hammerschmid: Alles ist Nichts, S. 237.

Sie nehmen auf und an, verwandeln und variieren. Sie grenzen sich nicht so sehr von anderen Künsten ab, sondern setzen sich dem Neuen aus, bis es als etwas anderes zu sprechen beginnt⁶³

Dieses Prinzip sieht Hammerschmid auch in der verwendeten Sprache und deren Gestalt verwirklicht. Der Dialekt „gewinnt seine Eigenart durch Abweichung, Ausprobieren und Verwandeln“⁶⁴. Es sei nicht die Absicht, durch „mimetische Annäherung an etwas Ursprüngliches, Originales, zu Wiederholendes“⁶⁵ zu gelangen, sondern vielmehr zu variieren und Neues zu gestalten.

Jandl schließt in Bezug auf die Verwendung des Dialekts gleichzeitig indirekt dort an, „wo die Autoren der „Wiener Gruppe“ den Dialekt in den 50er Jahren für sich aufgegriffen haben“, jedoch sein „Zugang im Vergleich dazu etwas weniger systematisch“⁶⁶ zu bewerten sei.

Auch die Ebene der Notation, also Kleinschreibung, Interpunktion und viele weitere Besonderheiten wie Wortketten oder die eigentümliche Verschriftlichung von Mündlichkeit, sei, so Jandl selbst, durch Vertreter der Wiener Gruppe beeinflusst worden. Zur Kleinschreibung merkt er in einem Brief an die österreichische Gesellschaft für Sprachpflege und Rechtschreiberneuerung an:

seit 16 jahren bediene ich mich, einer anregung der schriftsteller h. c. artmann und gerhard rühm folgend, mit denen ich damals in engeren kontakt kam, für meine literarische arbeit nahezu ausschliesslich der kleinschreibung, wodurch die grossbuchstaben, vom dienst an einer blossen konvention befreit, für neue aufgaben verfügbar wurden, vor allem für die hervorhebung einzelner wörter.⁶⁷

Den Einfluss Gertrude Steins in Bezug auf die Interpunktion beschreibt Anne Uhrmacher in ihrer Analyse *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache*. Denn auch Stein - großes Vorbild Jandls in seiner frühen Zeit, deren Werke er später übersetzt - verzichtet weitgehend auf die Verwendung des Kommas, um die Eigenständigkeit der Lesenden zu erhalten. Jandl sei auch davon beeinflusst, so Uhrmacher:

⁶³ Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 237.

⁶⁴ Ebd., S. 238.

⁶⁵ Ebd., S. 238.

⁶⁶ Hammerschmid, Michael: S'tanzen in Gesellschaft. Zur inneren Vielfalt von Ernst Jandls „stanzen“ (1992). In: „von einen sprachen“. Innsbruck: Studienverlag 2008, S. 152.

⁶⁷ Jandl, Ernst: [Brief] an die österreichische gesellschaft für sprachpflege und rechtschreiberneuerung. In: Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder. Hg. von Klaus Siblewski. Frankfurt am Main: Luchterhand 1990, S. 40.

Es ist zu vermuten, daß auch Jandl seinen Lesern in den interpunktionsarmen poetischen Werken weite Interpretationsspielräume eröffnen will, um zu eigenem Nachdenken anzuregen.⁶⁸

Einflussfaktoren oder Umstände, die auf den Entstehungsprozess gewirkt haben werden, sind auch in einigen Stansen direkt dokumentiert, nehmen also unmittelbar Bezug auf Jandls Situation, so wie etwa die folgende Stanze:

selbstbildnis 1991

bin a dichta, geh in zoppeschritt
homman gnechl brochn moch nua no zoppeschritt
oowa r auf aa moe gengan so füü weata mit
und de weate jo de kaune brauchn⁶⁹

Die Tatsache also, dass er durch seine Verletzung am Knöchel bloß humpeln kann, „in zoppeschritt“ geht, bringt diese Texte erst zustande. Etwas vermeintlich Negatives führt also dazu, dass der Dichter das bekommt, was er wirklich dringend braucht: „füü weata“. Auch der folgende Text, der gleich mit dem Titel *auf seinen geschwollenen linken fuß* offenbart, dass die physiologische Einschränkung sogar noch gepriesen wird, spricht von der positiven Einschätzung seiner Verletzung:

dos mei fuass gschwoin sän soitad
no do hob i nix dagagn
oowa i denkma hoed des gschwollene
soit si scho wida gebm⁷⁰

Die beiden letzten Verse können auch in anderer Hinsicht verstanden werden, nämlich in der Weise, dass die Form und die verwendete Sprache dieses Gedichts: das Niedrige, bald wieder vom „geschwollenen“, also der „hohen“ Form von Dichtung, abgelöst werden soll.

⁶⁸ Uhrmacher, Anne: Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache. Hg. von Armin Burkhardt, Angelika Linke, Damaris Nübling und Sigurd Wichter. Tübingen: Max Niemeyer 2007 (=Germanistische Linguistik 276), S. 174 f.

⁶⁹ Fetz: Schrift, S. 197.

⁷⁰ Jandl: PW 9, S. 209.

2.1.3 Bedeutung im Gesamtwerk Jandls.

Wendelin Schmidt-Dengler eröffnet seine Analyse „*ein wenig hund, ein wenig hase*“ mit einem sehr treffenden Satz: „Die *stanzen* versetzen den Leser in eine ganz andere Umgebung: Hier hat ein Autor einen neuen Zugang zur Poesie gefunden [...].“⁷¹

Jandl selbst macht auf die Bedeutung des Wandels in seinem Gesamtwerk im *nachwort* aufmerksam, wo es heißt:

mitte august 1991, während eines vom 2. august bis 1. september dauernden urlaubs in puchberg am schneeberg in niederösterreich, gelang es mir unversehens, einen motor anzuwerfen, der für eine gewisse zeit eine kontinuierlich rapide gedichtproduktion ermöglichte, wie ich es in meiner schriftstellerischen laufbahn mehrmals erlebt hatte, z.bsp. 1952 den durchbruch zur realistischen dichtung der „Anderen Augen“ (1956), 1956/57 das einsetzen sogenannten experimentellen schreibens und vor allem der „sprechgedichte“ der sammlung „Laut und Luise“ (1966) oder 1976 die verfügbarkeit einer „heruntergekommenen sprache“, dargestellt im buch „die bearbeitung der mütze“ (1978).

nie zuvor war mir der funktionsbeginn eines solchen motors zur weiterführung der arbeit am gedicht, samt seinen voraussetzungen, so deutlich geworden wie diesmal.⁷²

Diese immense Wichtigkeit der *stanzen* innerhalb Jandls Schaffen wird - so Michael Hammerschmid - nicht mit angemessener Beachtung hervorgehoben. Denn das Werk stellt, so wie zuvor 1952 die realistischen Gedichte, gefolgt 1956/57 von der Wendung hin zum Experiment und 1976 mit der „heruntergekommenen Sprache“, die vierte große Wende im Schaffen Jandls dar. Und jeder dieser Einschnitte hat „mit elementaren Befreiungen von verschiedenen Festschreibungen seiner Dichtung von außen wie auch von innen“⁷³ zu tun. Im Folgenden weist Hammerschmid aber auch darauf hin, dass dies zwar eine Wende darstelle, aber trotzdem, so wie das auch für die anderen erwähnten zentralen Momente zutreffe, als kein „radikaler Bruch mit seinem eigenen Schreiben“⁷⁴ anzusehen sei. So führt hier Jandl zum Beispiel den Dialekt, den er bereits mit der heruntergekommen Sprache gebraucht hatte, fort und verwendet die damit einhergehende Beweglichkeit auch für die *stanzen*. Gleichzeitig setzt

⁷¹ Schmidt-Dengler, Wendelin: „noch ein weilchen dichterlich“. Zu Ernst Jandls Lyrik von 1982-92. In: Der wahre Vogel. Sechs Studien zum Gedenken an Ernst Jandl. Wien: Praesens 2001, S. 60.

⁷² Jandl: PW 9, S. 283.

⁷³ Hammerschmid: S'tanzen, S. 149 f.

⁷⁴ Ebd., S. 150.

Jandl hier wieder

an den Rändern der (sprachlichen) Wahrnehmung an und geht auf diesem Weg in zumindest zwei Richtungen gleichzeitig: einerseits in die Tiefenschichten der eigenen Erinnerung, andererseits in die Fülle der kleinen und unscheinbaren Ereignisse des unmittelbaren Alltags.⁷⁵

Daniela Strigl beschäftigt sich mit Jandls Alterslyrik und der Bedeutung der *stanzen* innerhalb dieser. Allgemein für Jandls Spätwerk ist zu verzeichnen, „daß der Ausdruck vulgärer, die Darstellung obszöner wird“⁷⁶. Gleichzeitig bleiben seine Titel in Bezug auf sein Alter aber neutral, im Vergleich zu jenen Friederike Mayröckers oder anderer österreichischer AutorInnen.⁷⁷ Als Grund - sucht man diesen in der Person Jandl - für die Obszönität, Radikalität und die Tendenz zum Vulgären in den *stanzen*, kann also auch das Alter Jandls gesehen werden. „Eine Mischung von Derbheit und Boshaftigkeit“ - das sei charakteristisch für die *stanzen*, die „ihre Geheimnisse nicht vorschnell preis“ geben würden und „sich zu einer Art Lebensbilanz zusammen“ setzen, so André Bucher.⁷⁸

Den *stanzen* die Funktion einer Lebensbilanz zu attestieren ist gleichermaßen berechtigt, wie sie als nunmehrigen Ausdruck eines gealterten Dichters zu sehen: Sicher trifft beides zu. Die Texte sollen „als eine Art späte und inhaltlich-ästhetisch radikale Zusammenschau seiner gesamten Dichtung“⁷⁹ verstanden werden.

⁷⁵ Hammerschmid: S'tanzen, S. 150.

⁷⁶ Strigl, Daniela: Mit dem Hammer dichten. Zur Alterslyrik Ernst Jandls. In: Profile 8 (2005). Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung. Hg. Von Bernhard Fetz. Mitarbeit Hannes Schweiger. Wien: Paul Zsolnay 2005, S. 55.

⁷⁷ Vgl. Strigl: Alterslyrik, S. 55.

⁷⁸ Bucher, André: Alpenländischer Rap. Ernst Jandls „Stanzen“. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Neue Zürcher Zeitung (18.12.1992), S. 31 f.

⁷⁹ Hammerschmid, Michael: Existenzgrammatiker, Lautforscher und Künstler der Reduktion. Ernst Jandls Dichtung im Porträt. In: Ernst Jandl. Interpretationen Kommentare Didaktisierungen. Ljurik 1. Internationale Lyriktag der Germanistik Ljubljana. Hg. von Johann Georg Lughofer. Wien: Praesens 2011, S. 17.

2.2 Thematische Ebene.

Den Inhalt der *stanzen* wiederzugeben, ist kein leichtes Unterfangen, denn

[d]ie Schwierigkeiten mit gerade diesem Buch ergaben sich für die Kritik vor allem aus der Tatsache, daß diese Beispiele von „sprachkunde“ nicht auf einen thematischen Nenner zu bringen waren, wie dies mit den *idyllen* doch noch möglich zu sein schien⁸⁰

so Schmidt-Dengler. Trotzdem ist eine thematische Eingrenzung vielen AnalystInnen einen Versuch wert, so wie etwa Arno Dusini. Eine Vorführung der zentralen inhaltlichen Themenbereiche der *stanzen* als inhomogene und vermutlich noch erweiterbare Liste, sieht wie folgt aus:

Sterben, Angst vor dem Sterben, Tod, Geschlecht, Homosexualität, „Vögeln“, „Vögeln“-Können, Onanie, Huren, unkäufliche Liebe, Körper, Krankheit, Kränkungen, Medikamente, Verfall, Urinieren, Scheißen, Schneuzen, Kotzen, Furzen, Essen, Trinken, Stolz, Zorn, Neugier, Dummheit, Einsamkeit, Betrübnis, Bosheit.⁸¹

Auch Fritz Popp versucht in einer Buchkritik den thematischen Rahmen zu umreißen und konstatiert

vierzeilige Zoten ohne Erotik, aber mit detaillierter Liebe zu Körperöffnungen und Ausscheidungsprodukten (Vorbild: „de hundatzwanzich däch von sodom“), Texte, die resignierend oder schadenfroh den Verlust der Potenz, die Alarmzeichen des Alters, die verzweifelten Liebesversuche und Ersatzformen thematisieren, und auch immer wieder die Angst und den Tod.⁸²

Schmidt-Dengler sieht es jedoch als „wenig zielführend [an], mit der Aufzählung thematischer oder motivischer Bestimmungen sein Fortkommen zu suchen“⁸³. Im Falle der Auflistung Dusinis hat dies jedoch den Sinn, im Folgenden den Schwerpunkt der *stanzen* im Bereich der Sprache und weniger am Inhalt zu verorten. Er macht darüber auch auf eine von Jandl selbst verfasste kurze Passage im *nachwort* aufmerksam, welche seine These stützen soll. Hier heißt es:

⁸⁰ Schmidt-Dengler: Jandls Lyrik, S. 61.

⁸¹ Vgl. Dusini: Jandls *stanzen*, S. 147 f.

⁸² Popp: *schmäh*, S. 95 f.

⁸³ Schmidt-Dengler: Jandls Lyrik, S. 63.

was auch immer der geneigte Leser bisher an poetischer Höhe zu erreichen getrachtet hat, wird sich ihm auch in diesen Stansen eröffnen - bloss mit einer da und dort merkbaren Verschiebung in die Tiefe der Poesie. Er hat schliesslich nicht ein Büchlein der »Menschenkunde« erworben, wie so viele, vor allem erzählende, Literatur zu sein es vorgibt; auch kein Büchlein der »Seelenkunde«, wie so manches psychische oder religiöse Machwerk; nicht einmal ein Büchlein der »Heilkunde«, was immer sich hinter diesem üblen Ausdruck verbirgt. Sondern er hat ein Buch Poesie erworben, ein Buch Erhebender und Niederschmetternder Sprachkunde, und nichts sonst.⁸⁴

Dusini sieht darin eine Schlüsselstelle, die seine Interpretation bestätigt, nach der hier der Inhalt der Form, also der Sprache selbst, nachstehe. Auch die Tatsache, dass Jandl selbst darauf hinweise, bekräftige dies.

Mit diesem in aller Ausschließlichkeit formulierten und zudem an rhetorisch denkbar exponiertester Stelle vorgetragenen Bekenntnis verschreibt sich Jandl einer Traditionslinie von Dichtung, die das Poetische primär nicht in den Gegenständen der Dichtung, sondern in ihrem Material, der Sprache, aufsucht. Nicht wovon die Rede ist, die Sprache selbst ist es, die „erhebt“ oder „niederschmettert“.⁸⁵

Und etwas später untermauert er seine These:

Jandl geht es um die Sprache in ihrer Praxis, um die Bedeutung, die den Wörtern, Wendungen und Sätzen im Licht ihrer realen und schriftlich schwer zu disziplinierenden Gebrauchs- und Verwendungszusammenhänge zukommt. Er setzt auf die Energien der Wörter, [...] das, was an Worten besänftigt oder aufrichtet, was empfindlich macht, gleichgültig oder aggressiv.⁸⁶

Gegenteiliger Meinung ist hier Michael Hammerschmid: Gemäß seiner Analyse liegt der Schwerpunkt eben nicht auf der Sprache, sondern auf dem Inhalt. Ein wesentlicher Punkt sei, dass die *stanzen* ihre „Zerreiβproben“, wie Hammerschmid es nennt, nicht im Formalen suchen, so wie das im vorhergehenden Werk Jandls der Fall war, sondern nun im Inhaltlichen. Trotzdem, so Hammerschmid, mündet das nicht im „Inhaltistischen“.⁸⁷ Die Radikalität ist von der Form hin zum Inhalt verschoben.

⁸⁴ Jandl: PW 9, S. 284.

⁸⁵ Dusini: Jandls *stanzen*, S. 149.

⁸⁶ Ebd., S. 149.

⁸⁷ Vgl. Hammerschmid: *Alles ist nichts*, S. 241.

Was denn die *stanzen* sind und wie sie thematisch festzumachen seien, kann auch über eine Betrachtung der im Text auftretenden Sprechenden erörtert werden. Hammerschmid versucht den mannigfachen SprecherInnenrollen gezielt und in jeder Stanze einzeln nachzugehen, denn die Frage „Wer spricht?“, so wie sie klassisch in jeder Gedichtanalyse gestellt werden muss, kann hier nur für jede Stanze einzeln entschieden werden. Beispielhaft für diese Vielzahl an unterschiedlichen Sprechenden arbeitet Hammerschmid einige heraus, so etwa den lüsternen Pfarrer, die alte Antisemitin oder einen Toten. Die Suche nach der Stimmenzuordnung stellt gleichzeitig - so Hammerschmid - aber nicht das Wichtigste dar und es sind darüber auch immer nur Vermutungen anzustellen.

Vielleicht wird von hier aber deutlicher, daß die *stanzen* nicht Ausdruck der Befindlichkeiten einer Person sind, sondern eher unreine, ambivalente Zustände und Momente darstellen.⁸⁸

Viele Stanzen schaffen es, die sprechende Person ganz zu verschleiern und jegliches Festmachen wollen auszuschlagen. Eine stichhaltige Erörterung der SprecherInnenrolle schlägt fehl. Es handle sich um eine „Gratwanderung“, geschaffen durch das Aussparen des Kontextes, was einen „unauflösbaren Rest an Fragen und Ungewissheiten“⁸⁹ zurück lasse.

Das legt wiederum die Vermutung nahe, dass in d(ies)er Sprache potenziell jeder jeder sein kann, auch wenn letztendlich keiner der andere ist.⁹⁰

Hammerschmid resümiert:

So lesen sich die *stanzen* als eine vielstimmige, polyphone Sammlung, ein Volksstück aus kleinen Performances, von denen jede ihren Eigensinn und ihre Eigenständigkeit behauptet⁹¹

Die Vielstimmigkeit, die sich daraus ergibt, ist gemäß Hammerschmid auch als Resultat des Schreibprozesses, der ja wie schon erwähnt, im Gehen, Liegen, etc. stattgefunden hat, zu verstehen.

⁸⁸ Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 242.

⁸⁹ Hammerschmid: S'tanzen, S. 156.

⁹⁰ Ebd., S. 156.

⁹¹ Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 243.

Inhalt oder Thematik ließen sich auch über eine detaillierte und genaue Analyse einzelner Stanzas und dem Aufspüren von singulären Besonderheiten feststellen.

So etwa stellt Hammerschmid fest, dass die Stanze *d'oede antisemitin* sich durch einen „komplexen psychischen und sprachlichen Vorgang“⁹² auszeichne. Nach Freud handle es sich um „Entstellung durch Übertragung“, denn die Täterin projiziere auf ein Opfer, „um der eigenen Weltanschauung einen stichhaltigen, in diesem Fall einen körperlichen Beweis liefern zu können“⁹³.

d'oede antisemitin
waa heit gean a jiidin
dos sogn kennt: schauz mi aun
d'nazi hom uns nix daun⁹⁴

Kritik an den sozialen Gefügen der Gesellschaft, „zwischen den Oberen und Unteren“⁹⁵, äußere die unten angeführte Stanze, nach Hammerschmid eine „geradezu fetzige Szene“⁹⁶:

da hea pfoara oman auf da kaunzl
hod runtergeschissn aufn franzl
owa da franzl hod si auffedraud
und den hean pfoara ane in de goschn ghaut⁹⁷

Offensiv, herausfordernd und provokant lässt diese Stanze den Protagonisten Franzl (neben dem Pfarrer) „die Grenzen der Konvention“ überschreiten.⁹⁸

Auch Czernin versucht, über die Analyse einzelner Stanzas einer Eingrenzung des breiten Umfangs der Stanzentexte nahe zu kommen. So etwa betrachtet er *pissing party*:

⁹² Hammerschmid: S'tanzen, S. 156.

⁹³ Ebd., S. 157.

⁹⁴ Jandl: PW 9, S. 200.

⁹⁵ Hammerschmid: S'tanzen, S. 157.

⁹⁶ Ebd., S. 157.

⁹⁷ Jandl: PW 9, S. 201.

⁹⁸ Vgl. Hammerschmid: S'tanzen, S. 157.

du setzt di aufs klo
i mochs in dein mund
so gehds auf amoe
wischerln is gsund⁹⁹

Gemäß Czernin handelt es sich hierbei um eine „vergleichsweise weniger gut gelungen[e]“ Stanze, was dieser auf die schon erläuterte „Komplexität des Verhältnisses von Darstellung und Gegenstand“ zurückführt. Denn obwohl hier, so seine Annahme, eine „zweideutige Begründung“ im dritten Vers vorliege, sei dies trotzdem ein „physisch und physiologisch beinahe plausib[ler]“ Akt.¹⁰⁰ Die Phrase, die diese Zweideutigkeit bedingt, „auf amoe“, wird von Czernin sowohl als „plötzlich wieder“ oder als „in einem“ (also „auf einmal“) übersetzt. Einzuwenden ist hier, dass die erstere Variante sehr unwahrscheinlich ist, da - überprüfbar durch die lautliche Realisierung - für eine Übersetzung mit „plötzlich wieder“ die beiden Wörter „auf amoe“ zusammen zu sprechen, das heißt auch zu schreiben, wären, also „aufamoe“, denn damit würde die Betonung auf den hinteren Teil des zusammengesetzten Wortes fallen. Die nicht zusammengesetzte Variante lässt keine Betonung auf die Endsilbe zu, was eindeutig den ersten Vokal betont, also „auf amoe“. Und das kann nur mit „auf einmal“ im Sinne von „in einem Zug“ oder „gemeinsam“ übersetzt werden. Diese Lesart bestätigt Jandls erste Aufführung der *stanzen*.¹⁰¹

Das heißt trotzdem nicht, dass der Text nur so zu lesen sei und nicht etwa eine doppelte Bedeutung möglich wäre - etwa ohne lautliche Umsetzung. Und ob die Stanze auf diese Lesart hin nun besser gelungen sei oder nicht, wird nicht zu klären sein. Festzuhalten ist, dass die Lesenden in Bezug auf das Nähe-Distanz-Verhältnis sehr nahe an den Gegenstand gerückt werden.

Lughofer erteilt Czernins Bewertung und Interpretation der Stanze *pissing party* eine Absage, denn „Dialektsprecher und Kenner der volkstümlichen Gstanzen haben wohl mit dieser Auslegung ihre Schwierigkeiten“¹⁰². Lughofer sieht die Besonderheit im letzten Vers und spricht sich für die Mehrdeutigkeit der ganzen Stanze und deren Komplexität aus, denn

⁹⁹ Jandl: PW 9, S. 209.

¹⁰⁰ Vgl. Czernin: Jandls stanzen, S. 153 f.

¹⁰¹ Jandl, Ernst: Stanzen. Sprechgesang. Erste Lesung. 02.06.1992. V-01859_01. Österreichische Mediathek Wien, Minute 31:06.

¹⁰² Lughofer: VolXmusik, S. 99.

es vermischt auf ironisch-respektlose Weise Gesundheitsmotiv, sexuelle und sadomasochistische Vorstellungen mit manchem mehr. Gerade der letzte Vers muss nicht in einer linear-aufbauenden Logik zu den vorhergehenden gedacht werden. Oftmals lenken die letzten Verse oder das letzte Reimwort der traditionellen Gstanzen von der zuerst erzählten Anekdote oder vom zentralen Gedanken ab und enttäuschen die Erwartungshaltung.¹⁰³

Hammerschmid und Czernin analysieren noch viele weitere Texte bis ins Detail und zeigen an ihnen die mannigfaltigsten Themenbereiche auf. All diese detaillierten Beschreibungen hier nachzustellen würde jedoch zum einen den Rahmen dieser Arbeit sprengen, zum anderen erscheint das auch als wenig sinnvoll. An der Thematik noch weiter interessiertere Lesende seien hiermit auf die Literaturangaben verwiesen.

¹⁰³ Lughofer: VolXmusik, S. 99.

2.3 Sprachliche Ebene.

Als wesentlichen Punkt, der charakteristisch für Jandls *stanzen* ist, führt Dusini den „Angriff auf die Vorstellung der Monolingualität von Dichtung“¹⁰⁴ an. Das bedeutet, dass Jandl versucht, diesem Schema mithilfe der Verwendung von drei Sprachen entgegen zu wirken, er gebraucht neben Englisch und wenigem Schriftdeutsch zum Großteil den Dialekt.

Es würden „hin und wieder [...] auch Fremdkörper“ auftauchen, so Schmidt-Dengler, was also den Dialekt als das Eigentliche charakterisiert, Hochdeutsch und Englisch als den „belebenden Kontrast“.¹⁰⁵

Dass diese Sprachvielfalt und die Vermischung der Sprachen ein komisches Moment aufweise, ist nachvollziehbar.

Ungewohnte und komische Sprache erregt Aufmerksamkeit, sie amüsiert und gewinnt die Sympathie der Rezipient[Inn]en. Deshalb sind Techniken, die man in Ernst Jandls poetischen Werken entdeckt, selbstverständlich Teil der Werbesprache geworden.¹⁰⁶

Anhand des Gedichtes *calypso* versucht Uhrmacher, die gleichzeitig stattfindende Verwischung der Sprachgrenzen deutlich zu machen¹⁰⁷, was in diesem Sinn sicher auch auf die *stanzen* zutrifft.

Als Besonderheit ist auch festzuhalten, dass Jandl zwischen den Sprachen - für die Lesenden unabsehbar - hin- und her wechselt. Das führt zu einer außergewöhnlichen Situation: Die Lesenden wissen nicht, welche Sprache sie im nächsten Vers, mit dem nächsten Wort, erwarten wird. Ein eigener, stockender und langsamer Sprach- und Sprechrhythmus ist die Folge. Gemäß Dusini endet dieses Stocken und Vermindern der Geschwindigkeit in einem Aufbrechend des Sprechatems, in welchem dann der Körper zu Wort kommen könne.¹⁰⁸ Also sind die *stanzen* auch in sprechrhythmischer Hinsicht als „Körpergedichte“ zu betrachten.

¹⁰⁴ Dusini: Jandls *stanzen*, S. 150.

¹⁰⁵ Vgl. Schmidt-Dengler: Jandls Lyrik, S. 65.

¹⁰⁶ Uhrmacher: Spielarten, S. 175.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 175.

¹⁰⁸ Vgl. Dusini: Jandls *stanzen*, S. 151 f.

Die Form des verwendeten Dialekts ist keine im linguistischen Sinn korrekte, sondern als „Ausdruck - und Mittel - der programmatischen Weigerung“¹⁰⁹ zu verstehen. Die *stanzen* sind nur „auf den ersten Blick auch [...] sogenannte Dialektgedichte“, denn sie sind „nur in begrenztem Sinn Ausdruck einer authentischen Sprechweise“¹¹⁰. Schmidt-Dengler bringt dies ganz kurz auf den Punkt wenn er anmerkt, dass der Dialekt „keine Mimesis eines bestimmten Dialekts“¹¹¹ sei. Jandl merkt dazu im *nachwort* selbst an:

es ging nicht an, eine normierung des dialekts zu erstreben, wo zu den poetisch nutzbaren vorzügen dieser art sprache gerade ihre ungenormtheit zählt.¹¹²

Im eigentlichen Sinn handelt es sich bei den verwendeten Wörtern zum Großteil um Neologismen, um eigene Wortbildungsprodukte. Umso deutlicher muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass es sich hier nicht - wovon Veronika Römer ausgeht - um eine „versuchte schriftliche Wiedergabe des tatsächlichen dialektalen Sprachlautes“ handelt.¹¹³

Wie schon kurz angesprochen, ist das als wesentlicher Unterschied zur Verwendung des Dialekts durch die Wiener Gruppe zu werten. Hammerschmid konstatiert hier einen markanten Unterschied zum Dialekt bei H.C. Artmann und Gerhard Rühm. Denn deren dialektale Sprache sei „das Resultat eingehender Auseinandersetzung“¹¹⁴, also die Folge einer genauen und bis ins Detail durchdachten Betrachtung.

Bei Jandl ist das in einem anderen Sinn der Fall, aber auch nicht mit einem „Sich-Zurückwenden“ oder „Wurzel-Suchen“ zu erklären, was auch mit Sentimentalität oder Reaktionärem zu definieren wäre. Vielmehr ist der Dialekt hier „etwas Anarchisches und Unabwägbares“, „ungehalten, rüde und direkt, ohne sich um Richtigkeit oder Originalität zu kümmern, weder im politischen noch im sentimental Sinn“, vergleichbar mit „einer kleinen Wunschmaschine, die der frechen, dialektischen Mechanik der „stanze“ abgetrotzt ist“.¹¹⁵

Noch detaillierter zu charakterisieren sei hier der Dialekt als etwas Unbequemes und Überraschendes, so Hammerschmid, denn er sei nicht als Fetisch, so wie das etwa bei

¹⁰⁹ Dusini: Jandls stanzen, S. 151.

¹¹⁰ Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 236.

¹¹¹ Schmidt-Dengler: Jandls Lyrik, S. 61.

¹¹² Jandl: PW 9, S. 284.

¹¹³ Vgl. Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls. Berlin: LIT 2012, S. 102.

¹¹⁴ Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 236.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 236.

Heimatliteratur und dergleichen der Fall ist, eingesetzt.¹¹⁶

Sprachlich einzuordnen ist der Dialekt in etwa als „rurales Wienerisch“¹¹⁷, darauf weist auch Jandl selbst hin, wenn er meint, dass er das Gstanzl „während des jährlichen sommeraufenthaltes in niederösterreich“ kennen gelernt hat, „und dies natürlich im niederösterreichischen dialekt, der sich in einer gewissen nähe zu den wiener dialekten bewegte“¹¹⁸.

Auch die bekannte Stanze, die auf den verwendeten Dialekt hinweist, bringt Hammerschmid in seine Betrachtung ein und zeigt an ihr gleichzeitig auch den so oft auftretenden „Gestus solcher Spontaneität und Unvoreingenommenheit“ sowie die „überraschende Wendung“¹¹⁹, wie sie auch für das Gstanzl typisch sind.

i hob do in mia
so ar oat dialekt
den howi ned von da muata griagd
howin grod east entdeckt¹²⁰

Dieser Schwenk, für die *stanzen* so charakteristisch, „kommt [...] dabei jedes Mal ganz unvermittelt zum Tragen“ und interessant ist auch, dass diese Art von Wendung „keine endgültige Lösung parat hält, sondern nur eine Perspektive“¹²¹. Anzumerken ist hier auch, dass der entdeckte Dialekt aus dem Grund nicht „von da muata“ sei, da Jandls Mutter „der grossstadtdialekt als ein klassenstigma“¹²² galt.

Zu der oben zitierten Stanze heißt es bei Czernin, dass der Dialekt, wird er nicht negativ gesehen, „als Authentisches, Natürliches oder Ursprüngliches verklärt“ wird. Das werde hier nicht bestätigt, denn „[d]as lyrische Ich behauptet den Dialekt als nicht muttersprachlich, als etwas im Gegenteil, das es gerade erst in sich selbst entdeckt habe [...]“.¹²³ Gleichzeitig aber, so macht Czernin aufmerksam, sei auch eine „Entdeckung im eigenen Inneren“, wie es in der

¹¹⁶ Vgl. Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 236.

¹¹⁷ Ebd., S. 238.

¹¹⁸ Jandl: PW 9, S. 283.

¹¹⁹ Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 238.

¹²⁰ Jandl: PW 9, S. 225.

¹²¹ Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 239.

¹²² Jandl: PW 9, S. 283.

¹²³ Czernin: Jandls stanzen, S. 147.

Stanze heißt, etwas Natürliches oder Authentisches - „und so mag nicht entscheidbar sein, welche der beiden konkurrierenden Natürlichkeiten hier den Vorrang hat“.¹²⁴

Dass der Dialekt, wie Jandl selbst anmerkt, seiner Mutter als Klassenstigma galt und dies somit auch Jandls Sozialisation beeinflusst hat, führt zu einer Grundspannung in der *stanzen*-Sprache: eine „soziale“ Spannung, was zur Folge hat, dass „deren Gestus oft mit einem ketzerischen Ton aufgeladen“¹²⁵ ist, so Hammerschmid. Betrachtet man die Texte also vor dem Hintergrund der Biographie und der Sozialisation Jandls, kann die Radikalität und die Härte der Stanzensprache auch darüber erklärt werden.

Hammerschmid bringt das bisher Gesagte mit Freud in Verbindung und attestiert den *stanzen* eine gewisse Nähe zur „unheimlichen Seite“¹²⁶ des Dialekts. Hier sehe er einen Bezug zu H.C. Artmann, und auch die „Maskenhaftigkeit“ der *stanzen* und der *kinderreime* sei ein Punkt, in dem sich beide treffen.

Der Text bediene sich etwas, das vergleichbar mit der Verwendung einer Maske sei, oder als „Umweg“ bezeichnet werden kann, und in diesem Umweg liege ein „befreiender Gestus“, der dann „ins politisch völlig Unkorrekte, ins Anti-Korrekte“ führe¹²⁷. Ein Verfahren sei hier erkennbar, vergleichbar mit jenem, das den Gedichten in der „heruntergekommenen Sprache“ zugrunde liege, nämlich: Die Verwendung

fremder Sprechweisen, solche, die Ernst Jandl nur vom Hörensagen und Erinnern bekannt sind, um mit ihrer Hilfe das Eigenste, Zwänge, Wünsche und Affekte auszudrücken. Auf diese Weise entwickelt Jandl eine Art indirekte Dichtung, die „aus der Fremde“ spricht und sich eine Spur durch das sprachliche Unbewußte sucht, das subkutan in diesen Sprechweisen arbeitet!¹²⁸

Mithilfe der Maske - die Form des Gstanzls, der Dialekt, die verschiedenen Rollen, die musikalische Umsetzung - vermag es Jandl nun, das Obszöne, die Radikalität oder die gesellschaftlichen Tabuthemen in Texte zu verwandeln. Inwieweit er damit eigene Zwänge, Wünsche oder Affekte auszudrücken versucht, soll Gegenstand einer psychologischen

¹²⁴ Czernin: Jandls *stanzen*, S. 147 f.

¹²⁵ Hammerschmid: *S'tanzen*, S. 151.

¹²⁶ Hammerschmid: *Alles ist nichts*, S. 238.

¹²⁷ Ebd., S. 241.

¹²⁸ Ebd., S. 241.

Analyse bleiben.

Ein anderer wesentlicher Punkt die Sprache betreffend sei - gemäß Franz Josef Czernin - die Verwendung von Schimpfwörtern, oder besser gesagt, allgemein das Schimpfen. Über die Verbindung zum Dialekt, den Czernin als „das Anzeichen für das Unterschichtige und Unkultivierte“ und als „etwas Ungehobelter, Grobianisches und wohl auch Schimpfliches“ definiert, ergebe sich ein „zweifach niedriges Sprechen“, das „beinahe selbstverständlich von der Lyrik, einem der beispielhaften Fälle des Kultivierten und Hochsprachigen“ ausgeschlossen sei.¹²⁹ Das ist hier offensichtlich aber nicht der Fall. Und geschimpft wird in vielfältiger Weise in den *stanzen*, seien es nun abwertende Bezeichnungen menschlicher Körperteile oder das Beschimpfen mit Körperteilen und -funktionen.¹³⁰ Welche Schlüsse können daraus gezogen werden? Sind die *stanzen* nun beides - also dadurch sowohl von der Lyrik oder dem Kanon ausgeschlossen als auch in diesen aufgenommen? Oder sind sie genau deswegen keine der beiden Varianten? Als mögliche Funktion kann hier die Bewusstmachung von (sprach)ästhetischen Normen einer Gesellschaft gesehen werden, die schwer oder nur langsam zu umgehen oder zu verändern sind. Jandl wendet sich einem Bereich des meist gesprochenen Lexikons zu, der zwar gängig ist, aber im öffentlichen Raum nicht anerkannt wird. Wiedereinmal gelingt den Texten etwas Unerhörtes: Sie bringen einen von der breiten Gesellschaft im öffentlichen Raum nicht akzeptierten sprachlichen Bereich - das Schimpfen und Beschimpfen - sogar in die für Texte höchste Kategorie: in die kanonisierte Lyrik, in die Kunst. Beispielhaft sei hier folgender Text angeführt:

„wossoi i sogn? geh scheissn.“
„sog wi retzn du mid mia, du gretzn.“
„wos soedad i sunst sogn zuan oaschloch?
woitad di goaned valetzn.“¹³¹

Das führt zu einem weiteren Problem: die Rolle der Rezipierenden und die Erneuerung oder Erweiterung des Begriffs Literatur. Nach Dusini gehen die *stanzen* hinsichtlich des Bereichs Sprache und Macht sowie Sprachgewalt über die von Jandl selbst in den Frankfurter Poetik-

¹²⁹ Vgl. Czernin: Jandls *stanzen*, S. 146.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 146 f.

¹³¹ Jandl: PW 9, S. 269.

Vorlesungen entworfene Poetik hinaus, denn nun ist nicht bloß das Sprechen

selbst kontaminiert [...] von den Worten, aus denen es besteht, sondern auch jenes „reine“ Gehör kontaminiert, als dessen Schule Lyrik wie kaum eine andere Diskursform gilt.¹³²

Die Sprache Jandls sei nicht wie der „reine“ lesende Blick oder das „reine“ Gehör darauf aus, „deren Herkunft und Herkunftsbedingungen auszublenden“. Nein, ganz im Gegenteil: Jandl setze

auf eine Genauigkeit des Gehörs, welche die Worte nicht nur in ihren Verstümmelungen kenntlich mache, sondern sie auch in ihrer Fähigkeit, zu verstümmeln, wahrnimmt.¹³³

Der gewohnte Kunstkontext wird mithilfe der Verwendung der „elementaren Praxis der Sprache“ überschritten.¹³⁴ Der Standpunkt der Rezipierenden ist nun vergleichbar mit der eingangs beschriebenen Handlungsarmut im semiotischen Bereich: Die RezipientInnen sind der sprachlichen Radikalität ausgesetzt und ihr „reines“ Gehör wird kontaminiert und verstümmelt sie sogar. Gleichzeitig ist die „Schule“ des „reinen“ Gehörs - die Lyrik selbst - davon betroffen, was wiederum bedeutet, dass fortan die bildende Basis einer „reinen“ Lyrik zerstört als auch der Lyrikbereich erweitert wird. Und: Lyrik selbst ist dafür verantwortlich.

¹³² Dusini: Jandls stanzen, S. 154.

¹³³ Ebd., S. 154.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 154.

2.4 Formale Ebene.

Beim erstmaligen Kontakt mit den *stanzen* ist sicher der Effekt, der beim Bruch der anfänglichen Erwartungshaltung entsteht, am auffälligsten: Das Versprechen des Titels - dass Stanzen der Inhalt des Buches wären - wird nicht eingehalten. Denn formal, sprachlich, thematisch und auf der Ebene der Performance handelt sich bei den *stanzen*, wie schon gesagt, um Gstanzn.

Stanze und Gstanzl sind jedoch, zumindest was den Namen betrifft, doch nicht so weit voneinander entfernt als man glauben möchte, denn der Begriff Gstanzl stammt vermutlich vom italienischen Wort „stanza“ ab, was soviel wie die Verkleinerungsform der Stanze von acht auf vier Verse bedeutet.¹³⁵ Schon Karl Kraus verweist auf das Gstanzl und dessen Form, die anderen um nichts nach stehe, wenn er meint, dass „ein „Gstanzl“ kunstvoller als eine Kanzone sein“¹³⁶ kann.

Bei einer Stanze, oder auch Oktave, handelt es sich um eine romantische italienische Strophenform, bestehend aus 8 Endecasillabi mit zugrunde liegendem Reimschema abababcc.¹³⁷

Wissenschaftlich aufgearbeitet wurde die Form des Gstanzls bisher wenig. Auch die Schreibweise ist nicht einheitlich, die am häufigsten auffindbare Schreibweise ist die auch von der Verfasserin verwendete, Gstanzl.

Die unzureichend wissenschaftliche Erschließung der Form des Gstanzls kritisiert auch Dusini, denn sogar „dem größten Sachlexikon unseres Faches [Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte; Anm. der Verfasserin] ist sie nicht einmal ein eigenes Lemma wert“¹³⁸. Auch im vergangenen Jahrzehnt wurde diese Lücke nicht geschlossen.

Jede Menge an Informationen, um das „Gstanzl“ genauer charakterisieren zu können, sind jedoch ganz einfach im kollektiven Gedächtnis der Bevölkerung zu finden, und hier im speziellen dort, wo das Gstanzl oder Schnaderhüpfel herkommt: Dem Raum Bayern, Ober- und

¹³⁵ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Gstanzl>

¹³⁶ Kraus, Karl: Die Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 340; vgl. Dusini: Jandls stanzen.

¹³⁷ Vgl. Metzler Lexikon Literatur, S. 730.

¹³⁸ Dusini: Jandls stanzen, S. 145 f.

Niederösterreich, Salzburg und der Steiermark, also grob gesagt: dem zentralen süddeutschen Sprachraum.

Gstanzln werden gesungen und haben rezitativen Charakter. Wichtig ist das improvisierte Element dabei, denn „gute“ Gstanzln zeichnen sich durch Spontaneität aus. Ideal ist es, wenn aktuelle Themen, regionale Sensationen oder direkt Anlässe aus der momentanen ZuhörerInnenschaft mit eingeflochten werden können. Inhaltlich weisen sie meist Spöttisches oder Verhöhndes auf, bedienen sich einer derben Sprache und allgemein bekannter Schimpfwörter, die je nach Region unterschiedlich sein können. Gstanzln können aber auch schlicht und rein beschreibend sein, was jedoch die Ausnahme darstellt.

Zu unterscheiden ist das Gstanzl vom Ländler (oder Landler im Dialekt), denn ersteres bezeichnet den Gesang und der Ländler den Tanz. Dennoch werden oft Gstanzln zu Ländlern gesungen, beide sind vorwiegend im 3/4-Takt gehalten, was auch von Nähe zeugt. Auch die Dehnung einzelner Takte ist für beide typisch.¹³⁹

Für Dusini führt die Verbindung der beiden Formen Stanze und Gstanzl unweigerlich zu einer immensen Spannung, und diese „Unverträglichkeit“ macht sich Jandl zu nutzen. Außerdem ergebe sich daraus auch ein weitaus größerer Ausdrucksreichtum für die Gstanzl-Form, und

[d]ie Aufmerksamkeit für den Auftritt einer Renaissancefürstin zu erbitten, um an deren Stelle eine im ländlichen Traditionsgut erhaltene Form vorzuführen, heißt nichts weniger, als letztere an ersterer zu messen.¹⁴⁰

Die „niedere“ Form des Gstanzls vermag es durch das „Unerhörte“, welches es erweckt, klassische Denkmuster ins Wanken zu bringen: „Sie irritiert festgefügte Wahrnehmungsweisen von Literatur, die nicht selten dazu führen, mit dem Prädikat des „bloß Literarischen“ literarische Rede zu entkräften.“¹⁴¹ Das Einflechten von Schimpfwörtern oder - wie wir später noch sehen werden - die musikalische Umsetzung, leisten Ähnliches.

Jandls Verse weisen jeweils zwei stark betonte Silben und eine freie Anzahl von minder oder unbetonten Silben auf und „[d]ie ersten drei Verse sind durch eine Zäsur vom vierten Vers

¹³⁹ Vgl. Hoerburger, Felix: Ländler. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Band 8. Basel, London, New York: Bärenreiter 1960, S. 58.

¹⁴⁰ Dusini: Jandls stanzen, S. 146.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 147.

geschieden¹⁴² - so wie das auch für das traditionelle und volkstümliche Gstanzl zutrifft. Hier handelt es sich meist um die schon beschriebene überraschende Wendung, Czernin bezeichnet es als „Zwischenraum“ oder ein „augenblicklanges Einhalten“, das sich durch diese Zäsur ergibt.¹⁴³

„Kein Gedichtband Jandls ist formal in sich so geschlossen und homogen wie die *stanzen* [...]“¹⁴⁴ - ein weiteres sofort offensichtliches formales Merkmal der Stanzensammlung. Die „konsequent durchgehaltenen Vierzeiler“¹⁴⁵, von denen nur einige wenige mit einem eigenen Titel überschrieben sind, sind alphabetisch geordnet und muten fast wie ein Wörterbuch an, worauf Ulrich Weinzierl in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung¹⁴⁶ sowie auch Arno Dusini hinweisen - „vertrauend auf die „heilsame Ordnung des Alphabets““¹⁴⁷, wie es im Grimmschen Wörterbuch heißt.

Allgemein zentral an Jandls Gesamtwerk ist das „Vogel-Motiv“¹⁴⁸. Und es ist auffällig, dass „Jandl konsequent jene Vogelarten, denen die poetische Rede gemeinhin ihre Gegenstände anvertraut“ nicht in seinem Werk auftreten lässt, sondern den „ordinären“ Vögeln, in der Mehrzahl Stadt- oder Käfigvögeln, denen Neurosen näher sind als die Freiheit, der sie ihren Ruf verdanken¹⁴⁹, den Vortritt gibt. Es treten also nicht die typischen Nachtigallen auf, sondern Krähen, Amseln oder Tauben, im Speziellen im ersten Text des *stanzen*-Bandes dann Sittiche, Finken und Kanarienvögel.¹⁵⁰

a schdiggal oobrechn fun an finkerl
einebaissn in kanari
und wos dammajetz mid unsan sittä'
i waass scho den zadrittä¹⁵¹

¹⁴² Czernin: Jandls *stanzen*, S. 143.

¹⁴³ Vgl. Czernin: Jandls *stanzen*, S. 144.

¹⁴⁴ Schmidt-Dengler: Jandls Lyrik, S. 66.

¹⁴⁵ Ebd., S. 66.

¹⁴⁶ Weinzierl, Ulrich: Das wohltemperierte Hackbrett. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Frankfurter Allgemeine Zeitung (06.06.1992), S. 5.

¹⁴⁷ Dusini: Jandls *stanzen*, S. 149.

¹⁴⁸ Ebd., S. 143.

¹⁴⁹ Ebd., S. 144.

¹⁵⁰ Die Verwendung der Phrase „singen wie eine Nachtigall“ in der folgenden Stanze bildet die Ausnahme: brutalität in der gegenwartsliteratur // singen kaunna no ned / brauchd east aa faust in d goschn, / n tritt in d eia / singd nocha wia r a nochdigoe / und de kiwara boschn.

¹⁵¹ Jandl: PW 9, S. 193.

Ein weiterer wesentlicher Punkt ist hierbei, dass „der Umgang mit diesen Dichtung symbolisierenden Tieren immer grausamer wird“¹⁵². Jandl bricht hier - über die Verweigerung klassischer Einschreibungen - rücksichtslos und radikal mit der Tradition. Denn über dieses Vogel-Motiv sei in den *stanzen* ein „selbstreflexives Moment von Dichtung inszeniert“¹⁵³, so Dusini, und dieser somit veranschaulichte Bruch mit der traditionellen Literatur wird auch hier vollzogen. „Mit den „stanzen“ ist diesbezüglich ein Grad poetischer Radikalität erreicht, der in der deutschen Literatur ohne Beispiel ist.“¹⁵⁴

Ein eigenes poetologisches Verfahren Jandls - charakteristisch für die *stanzen* - ver- und bearbeitet Phrasen, jedoch in vielen Fällen phraseologisch inkoheränt. Wieder entsteht ein Bruch, der hier auf der Ebene der phraseologischen Lexik der Mündlichkeit stattfindet. Sichtbar wird dies etwa an der bereits zitierten Stanze:

a schdiggal oobrechn fun an ~~finkerl~~
einebaissn in ~~kanari~~
und was dammajetz mid unsan ~~sittä'~~
i waass scho ~~den-zadrüttä~~¹⁵⁵

Die jeweils gestrichenen Teile fallen aus der phraseologischen Kohärenz heraus, sie verletzen diese.¹⁵⁶

Michael Hammerschmid macht über einen weiteren Zugang auf die Beschaffenheit der Phrasen aufmerksam, wenn er den *stanzen* konstatiert, aus Sprachstoff, Redensarten und den daraus entstehenden Tönen und Spannungen, zu bestehen. Und genau dies ergebe „jenen populären, aber nicht populistischen, jenen volkshaften, aber nicht volkstümelnden Ton“¹⁵⁷. Die Verbindung von Redewendungen, hier vor allem aus dem Bereich der gesprochenen Sprache, und deren Phrasenhaftigkeit, mit dem Sprachstoff, also dem Inhalt, ergebe eine ganz spezielle Spannung. Diese Grundspannung, die sich gleichzeitig auch für den Ton, der die *stanzen* so reizvoll mache, verantwortlich zeige, ist über den eigentümlichen Bezug von Form und Inhalt zu erreichen.¹⁵⁸

¹⁵² Dusini: Jandls *stanzen*, S. 144.

¹⁵³ Ebd., S. 145.

¹⁵⁴ Ebd., S. 145.

¹⁵⁵ Jandl: PW 9, S. 193.

¹⁵⁶ Vgl. Dusini: Jandls *stanzen*, S. 152 f.

¹⁵⁷ Hammerschmid: *Alles ist nichts*, S. 244.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 244.

Die Ambivalenz von Form und Inhalt wird von verschiedenen ambivalenten Formen, die in den *stanzen* vorkommen, wie dem Paradoxon, der dialektischen Szene, skeptischem Widerstreit, unauflösbaren Gegensätzen oder depressiver Ich-Spaltung, rabelais'schem Lachen etc, geschaffen. Hammerschmid konstatiert Spannungen zwischen Form und Inhalt, welche es vermögen, die Lesenden „in einen ambivalenten Zustand“ zu versetzen. Er führt dazu die folgende Stanze an:

ge fiachd di ned, biawal
bin jo beinoh da bopst
schdecksd dei zipferl in mein mund rein
sogsd ma daunm obsdas mogsd¹⁵⁹

Die Stanze bietet keine Lösung für das beschriebene Problem an und lässt das Geschehen offen. Das Spannungsfeld, in dem die Lesenden sich befinden, wird erzeugt durch die formalen Kriterien der Beschreibung des Sprechers, welche unbewusst doch Sympathien für diesen hervorrufen. Das widerspricht jedoch dem moralischen Vergehen. Es handle sich hierbei um die „Dialektik von Gelingen und (formalem) Scheitern“, die allgemein, so Hammerschmid, charakteristisch für Jandls Dichtung sei. Er bezeichnet das als „ambivalente Strömungen“, die hier die Lesenden konfrontieren.¹⁶⁰ Verstärkt werden diese ambivalenten Situationen durch die Performance, dazu in Kapitel 2.6.

Die äußere Zusammensetzung der Stanzensammlung ist in ihrem Wesen auf zweierlei Weisen hin sehr interessant, denn zum einen erzählt jede Stanze für sich eine Geschichte und tritt sozusagen für die Dauer dessen aus der großen Masse aller anderen Texte heraus und genießt für diese kurze Zeit die alleinige Aufmerksamkeit der Lesenden. Zum anderen jedoch ist jede einzelne nur in der Masse von Bedeutung, Hammerschmid charakterisiert sie als „Gruppenwesen“, was auch schon durch die Anordnung von jeweils drei Stanzen pro Seite deutlich wird.¹⁶¹

Bezüge sind von dieser Eigenschaft hin auf eine andere Ebene, auf die sprachliche, zu ziehen: Erkennbar ist hier „eine starke Tendenz zur Subjektivierung und Singularisierung des Ausdrucks“, denn „keine äußert sich wie eine andere“.¹⁶² Gleichzeitig aber, und das geschieht

¹⁵⁹ Jandl: PW 9, S. 213.

¹⁶⁰ Vgl. Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 239 f.

¹⁶¹ Hammerschmid: S'tanzen, S. 153.

¹⁶² Ebd., S. 155.

hier wie zuvor, zehren die Stenzen von einer Kollektivität, „die das Individuelle überschreitet und unterläuft“¹⁶³. Besonders deutlich wird das an der Betrachtung der Redewendungen und Phrasen. Die vielen Floskeln, Redewendungen, Plattitüden oder Allerweltssätze sind, so Hammerschmid, zwar unmittelbarer Ausdruck von subjektiven Anschauungen oder Empfindungen, werden aber, dadurch es sich um so klassische und weit verbreitete Beschränkungen des Denkens handelt, im selben Zug wieder zu Allgemeinem. Es entsteht eine „Spannung zwischen individuellem Ausdruck und allgemeinem Denkmuster“, die mit der Spannung von individuellem und fast spontanem Inhalt und allgemeiner und strenger Form korreliert - ein dialektisches Muster.¹⁶⁴

In Bezug auf die Sprache ist es interessant, erneut die Frage nach den in den *stanzen* Sprechenden einzubringen. Gemäß Hammerschmid sind hier „alle möglichen Stimmen und Pronomen [...], aber [...] keine speziellen Figuren“, sowie „ein ungemein breites Spektrum an Sprechakten“ zu erkennen.¹⁶⁵ Zu Ersterem bleibt zu sagen, dass hier eine Besonderheit zu verzeichnen ist, wie sie des öfteren im Werk Jandls auftritt, nämlich dass die „Sprache selbst zum Sprechen gebracht“¹⁶⁶ wird.

Dennoch verhält sich dieses Sprechen aber nicht abstrakt zu den Szenen und Emotionen, die es ausdrückt. Wieder ist es also eine Art Paradox oder eine Form von Dialektik, die die Stanzendichtung charakterisiert.¹⁶⁷

Zweiteres Genanntes, die Vielfalt der Sprechakte, versucht Hammerschmid noch genauer zu bezeichnen, und er sieht in den *stanzen* Anrede, Wechselrede, Dialog, Fluchen, Aufschreien, aneinander Vorbeireden, indirekte Rede, innerer Monolog, Beschreibung, Darstellung von Denkmustern, etc. realisiert.

So dass man festhalten kann, dass sich in den „stanzen“ eine Art Panoptikum an (sprachlichen) Verhaltensmöglichkeiten und Perspektiven ausbreitet, das den verschiedensten Protagonisten, Sprechakten, Tönen, Stimmen und Stimmungen ein (potenzielles) Forum des Ausdrucks bietet.¹⁶⁸

¹⁶³ Hammerschmid: S'tanzen, S. 155.

¹⁶⁴ Ebd., S. 155.

¹⁶⁵ Ebd., S. 154 ff.

¹⁶⁶ Ebd., S. 154.

¹⁶⁷ Ebd., S. 154.

¹⁶⁸ Ebd., S. 155.

Was die *stanzen* formal kennzeichne und wie diese oft schwer greifbaren Kernelemente beschreibbar werden können, versucht Hammerschmid über einen Vergleich mit dem Gedicht *inhalt* aus dem Band *der gelbe hund* zu zeigen und kommt damit zum Titel seiner Analyse zurück: Alles ist nichts. In diesem Gedicht sei alles, das im Leben eines Menschen möglich sei, gleichzeitig auch nichts. Das Alles, dieser beschriebene Reichtum, sei in den *stanzen* jedoch von einem Zerstörungsdrang geprägt, vergleichbar mit dem eines Potlatsch. Eine „rituelle Zerstörung von Reichtum“, deren Wert

in der Preisgabe ihrer Selbsterkenntnis, einer Erkenntnis, die teilweise die Sprache selbst zu machen scheint und die ein Heraustreten aus sich verlangt: ein Sich-Öffnen, auch wenn es in der Maske einer Form geschieht, die jedoch nicht so fixiert ist, daß sie sich nicht in alle möglichen Richtungen verändern ließe [...].¹⁶⁹

Die im Zitat genannte Maske und ihre Funktion wurde bereits erörtert, über sie ist es nun möglich, Bekanntes zu zerstören und über das „Heraustreten aus sich“ oder die Bewusstmachung von Kategorien diese subversiv zu unterlaufen. Diese Maske hat nun zwar eine schützende und „Gesicht wahrende“ Funktion, gleichzeitig ist sie aber nicht einschränkend.

Der Zerstörung sei auch eine „infantile Lust“ inne, so Hammerschmid. Obwohl hier zerstört wird, entsteht trotzdem etwas Drittes, genährt von einem „lustvoll-destruktiven Charakter“¹⁷⁰. Anzuschließen ist hier im Kapitel 2.7, das sich eingehender mit diesem Prinzip beschäftigen wird.

¹⁶⁹ Hammerschmid: *Alles ist nichts*, S. 245.

¹⁷⁰ Ebd., S. 245.

2.4.1 Orthographie und Schriftbild.

Michael Hammerschmid macht auf die so auffällige Orthographie der *stanzen* aufmerksam. Für ihn sei diese für „spezifische Töne und Färbungen“ verantwortlich, gleichzeitig ist sie aber nicht der Versuch einer mimetischen Abbildung, worauf ebenfalls schon hingewiesen wurde. Vielmehr soll die eigene Rechtschreibung die „Differenz, die zwischen Verschriftlichung und gesprochener Sprache notwendig bestehen muss“¹⁷¹, hervor heben. Hammerschmid spricht von einem „sound“, der durch die Notation des nur Nötigsten erzeugt wird.

Auch Anne Uhrmacher versucht, wie eingangs schon zitiert, dieser eigenen Notationsweise nachzugehen. Sie verbindet diese zum einen mit H. C. Artmann, Gerhard Rühm und Gertrude Stein, zum anderen aber weist sie auch auf die „komischen“ Seiten hin, die sich durch Jandls Schreibung ergeben. Denn: „Das Verletzen grammatischer Normen kann per se komisch wirken.“¹⁷² Aber nicht nur das: Auch durch die Verwendung des Dialekts oder der heruntergekommenen Sprache werde die Sprache, so Jandls selbst, „bewußt unter das Niveau unserer Alltagssprache gedrückt“¹⁷³. Und das führe unweigerlich zu Degradierung, so Uhrmacher. „Das Lachen über dieses grammatische Spiel können Degradationstheorien erklären.“¹⁷⁴

Zur Verschriftlichung von Mündlichkeit heißt es bei Uhrmacher:

Komische Seiten entfaltet die Verschriftlichung von Mündlichkeit auch in Jandls Spiel mit Dialekten, die er ausbaut oder zum Teil selbst erfindet. Der Band *stanzen* bietet hier das reichste Anschauungsmaterial. Jandls poetische Werke können für viele linguistische Fragestellungen in anderen Zusammenhängen anregend sein; zum Beispiel, wenn man Schriftlichkeit und Mündlichkeit kontrastiv betrachtet oder wenn Aufgaben der Orthographie diskutiert werden.¹⁷⁵

Wo liegen nun die Aufgaben der Orthographie? In ihr ist eine komische Funktion realisiert, so Uhrmacher, gemäß Hammerschmid ist sie für den eigenen Sound zuständig. „Scurrile

¹⁷¹ Hammerschmid: S'tanzen, S. 151.

¹⁷² Uhrmacher: Spielarten, S. 177.

¹⁷³ Jandl, Ernst: „Das Öffnen und Schließen des Mundes“. Frankfurter Poetikvorlesungen. In: Autor in Gesellschaft. Poetische Werke 11. München: Luchterhand 1999, S. 225.

¹⁷⁴ Uhrmacher: Spielarten, S. 178.

¹⁷⁵ Ebd., S. 175 f.

phonetische Schreibweise“¹⁷⁶ heißt es zur Schreibung Jandls auch von André Bucher in der Neuen Zürcher Zeitung, was wiederum den „gehörten“ Aspekt betont.

Orthographie und das daraus resultierende Schriftbild machen leichten Lesefluss unmöglich. Es kommt - wie Dusini anmerkt - zum Stocken und zu einem eigentümlichen Lese- und Sprechrhythmus. Das Schriftbild drängt die Lesenden fast dazu, die Texte laut zu lesen oder sie gesprochen zu rezipieren, denn oftmals erschließt sich der Sinn durch das stille Lesen nicht oder nur mangelhaft. Jandl bietet diese Variante der Rezeption auch bewusst an, indem er sie aufführt und damit die Texte nicht nur per se einem größeren Publikum zugänglich macht, sondern auch explizit jenen weiter hilft, die mit dem Schriftbild nicht umgehen können. Es gibt hier also eine Alternative, was die Radikalität, von der auch das Schriftbild ganz eindeutig geprägt ist, wieder etwas mildert. Dennoch sind Radikalität und Zerstörung als zugrunde liegende Funktionen zu sehen, denn wieder wird etwas Gängiges - die Rechtschreibnorm - zerstört, aber in doppeltem Sinn, denn auch die Rechtschreibnorm des Dialektes wird unterlaufen und radikal verworfen. Gleichzeitig ist über die Schreibweise etwas Neues geschaffen.

Wortbildungsketten, fehlende Interpunktion und Großschreibung erschweren das Lesen folgender Stanze, deren Verschriftlichung von unsauber gesprochenem Dialekt als Folge von „Mundfaulheit“ geprägt ist und vielleicht auch inhaltlich die Situation der Lesenden spiegelt:

grängsd di oda grängsdineed
wo is de grenz wo ans ins aundre iwageed
wo bleibbd ma schden befua ma wiaggli schded
grängsd di oda grängsdineed¹⁷⁷

Ganz deutlich ist diese verschriftlichte und durch den Dialekt bedingte Mundfaulheit auch in der von Jandl gesprochenen Aufführung zu hören.¹⁷⁸ Wieder gelingt es ihm, den Körper in einer fast unmittelbaren Form in seine Texte einzuschreiben - diesmal über das Schriftbild.

¹⁷⁶ Bucher: Rap, S. 31.

¹⁷⁷ Jandl: PW 9, S. 216.

¹⁷⁸ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 8, Minute 1:18.

2.5 Pragmatische Ebene.

Anne Uhrmacher weist in Bezug auf Jandls Gesamtwerk allgemein auf die pragmatische Ebene hin, wenn sie feststellt, dass „Jandl doch etablierte lyrische Sprachgewohnheiten“ verletzt.¹⁷⁹ Wie bereits zuvor erörtert wurde, ist davon das sprachliche Handeln, die kommunikative Dimension der Sprache, die Verwendung der Zeichen als auch das Nähe-Distanz-Verhältnis zum Dargestellten betroffen.

Im gesamten Werk Jandls kommt den Rezipierenden verstärkt Bedeutung zu, worauf Uhrmacher ebenfalls aufmerksam macht. Das ist als Folge des intensiven Einbezugs des Weltwissens der RezipientInnen und deren Erwartungshaltung zu sehen, da Jandl auf Assoziationen setzt - was nicht nur für die Wirkung des Komischen zutrifft.

Die Erwartungen und Assoziationen der Rezipient[Inn]en werden unverzichtbare Momente des Komischen. Auf der pragmatischen Ebene der poetischen Werke Jandls können bewährte Methoden der Scherzkommunikation entdeckt werden, aber auch ganz neue Formen der poetischen Zwiesprache.¹⁸⁰

Ebenfalls auf die genannten und oft nicht wissenschaftlich festzuhaltenden Assoziationen der RezipientInnen, weist Hammerschmid hin. Die folgende Stanze, die, so wie er konstatiert, vermutlich vom Sex handelt, wird dafür exemplarisch herangezogen:

i waas ned wie oft
und scho goaned ob immer
aber eher a bissl weniga
und amoe gwiss nimma¹⁸¹

Hammerschmid stellt sich die Frage, ob es sich bei diesem Wissen um „Gemeinplätze und Klischees des (sprachlichen) Bewusstseins“ handle, und wo deren Grenzen liegen würden.¹⁸²

Hier schließt Johann Georg Lughofer an und spricht sich gleichzeitig gegen literaturwissenschaftliche Analysen der *stanzen* aus, denn diese seien unzureichend um das,

¹⁷⁹ Vgl. Uhrmacher: Spielarten, S. 186.

¹⁸⁰ Ebd., S. 186.

¹⁸¹ Hammerschmid: S'tanzen, S. 158.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 158 f.

was die *stanzen* ausmache, zu fassen und eine kulturwissenschaftliche Abhandlung vorteilhafter. Er stellt hinsichtlich Hammerschmids Analyse fest:

Hammerschmid ist sich auch der Grenzen der philologischen Zugänge bewusst, wenn er [...] die Rede von der eigenen Sexualität zwar erkennt, aber nicht festmachen kann [...].¹⁸³

Lughofer argumentiert weiters, dass sich die *stanzen* „bewusst einer literaturwissenschaftlichen und allzu rationalen Auseinandersetzung“ entziehen würden und es lediglich möglich sei, diese „im Kontext der Traditionen [zu] schätzen, verstehen und letztlich darüber [zu] lachen“¹⁸⁴ und schlägt damit berechnete Textanalysen der *stanzen* aus. Denn - so wie die vorliegende Arbeit zu zeigen versucht - auch über eine (zwar oft erweiterte) literaturwissenschaftliche Analyse ist es möglich, den Bruch mit diesen Traditionen zu veranschaulichen und darüber das Neue, das „Dritte“ oder das Subversive zu definieren und die *stanzen* in ihrer Gesamtheit zu begreifen.

Hammerschmid kommt - um den obigen Gedankengang wieder aufzugreifen - hinsichtlich der Gemeinplätze und Klischees zu dem Schluss, dass es sich dabei um Allgemeinwissen handelt, „das sich gleichsam unterhalb der offiziellen Sprache äußert“. Dieses Wissen, diese Klischees, dienen, wie bereits erörtert, als Masken, die es den Texten möglich machen, ganz nahe an „die allgemeinen Vorstellungen und die damit verbundenen Weltanschauungen heran [zu] kommen“.¹⁸⁵ Für die Lesenden bedeutet das, dass auf einer weiteren Ebene mit Ambivalenz zu rechnen ist: Die Texte evozieren kulturell geprägtes Allgemeinwissen und arbeiten mit Klischees, und trotzdem unterlaufen sie diese, da die Rezipierenden sie nicht konkret - im Text - festmachen können. Die Lesenden werden auf diese Klischees zurückgeworfen und ihnen wird damit eindeutig gezeigt, dass auch sie - alle Lesenden - nicht frei sind oder sein können von deklarativem Weltwissen, ohne welches Verstehen nicht möglich ist und das von der jeweiligen Gesellschaft und dem kulturellen Kreis definiert wird. Geschaffene Bilder entpuppen sich in diesem Text als vermeintlich fix und in vielen anderen - gemäß Hammerschmid - als Ungewissheiten.¹⁸⁶ Das läuft in letzter Instanz auf das Unterminieren des Weltwissens der LeserInnen hinaus.

¹⁸³ Lughofer: VolXmusik, S. 99.

¹⁸⁴ Ebd., S. 99.

¹⁸⁵ Vgl. Hammerschmid: S'tanzen, S. 158 f.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 159.

Ähnlich beschreibt das oben gesagte Katrin Kohl, für die der Einbezug von Klischees eindeutig auf den Verlust von Individualität hinweist und den Rezipierenden „das von gemeinschaftlicher Sprache unabhängige Denken“¹⁸⁷ vor Augen führt.

Die Betrachtung des obigen Textes ist also weniger hinsichtlich seines pragmatischen Aspektes interessant - denn dass sich der Inhalt hier nur über die Assoziationen der Lesenden und deren kulturell bedingtes Hintergrundwissen erschließt, ist unmissverständlich - sondern vielmehr wegen des sich dadurch vollziehenden Bruches mit der eigenen Sprache. Nach Kohl ist das auch genau der Punkt, der für Jandl wesentlich zu sein scheint: „auf das Denken de[r] Rezipient[Inn]en einzuwirken [und] das Individuum in seiner kommunikativen Interaktion mit der Gemeinschaft“¹⁸⁸ zu beeinflussen.

Wenn Blixa Bargeld, den Jandl übrigens auch kannte, von „Architektur als Geiselnahme“¹⁸⁹ spricht, so ist es möglich, hier die Sprache als das zu sehen, das die Rezipierenden in Geisel nimmt. Denn: Um den Inhalt, den Sinn zu erschließen, *muss* man sich auf das Klischee einlassen, anders verweigert sich der Text einer speziellen Sinngebung. Ohne Sprache und kulturelle Gemeinschaft ist eine Teilnahme an der Gesellschaft - und in diesem speziellen Fall am Text - nicht möglich. Das schließt auch Klischees und sprachliche Gemeinplätze mit ein. Wieder werden die Lesenden radikal auf ihren Platz verwiesen, ihnen ihre Ohnmacht vor Augen geführt, ihre Handlungsmacht gesteuert.

¹⁸⁷ Kohl, Katrin: Es lebe das Klischee! Spielarten eines verpönten Stilmittels bei Ernst Jandl, Andreas Okopenko und Oskar Pastior. In: Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog. Hg. von Karen Leeder. Amsterdam, New York: Rodopi 2007, S. 189.

¹⁸⁸ Kohl: Klischee, S. 193.

¹⁸⁹ Einstürzende Neubauten: Architektur ist Geiselnahme. Nr. 11. In: Berlin Babylon. Potomak 2001.

2.6 Performance.

Die Performance der *stanzen* wurde bisher unzureichend betrachtet und hat in Analysen wenig Eingang finden können. Da jedoch die Aufführung, bedingt durch die oft bis zur Unleserlichkeit gesteigerte Orthographie als auch durch das zugrunde liegende Genre des Gstanzls, die Anmerkungen und Kommentare Jandls sowie durch die vom Text geschaffenen allgemeinen Vorbedingungen, zwingend zu sein scheint, ist auch eine Untersuchung der Performance nötig.

Die Aufführung als mehrschichtiges Geflecht - Funktionen des Textes, der Stimme, der Musik, der Inszenierung, etc. - zu betrachten und in diesen Schichten zu analysieren, ist Aufgabe dieses Kapitels.

Der Begriff „Performance“ ist hier als Aufführung zu verstehen, definiert im Metzler Literatur- und Kulturlexikon als

darstellende Künste, die performing arts: Performance (p.) verweist hier zunächst auf die Aufführung eines Stücks, im Gegensatz zu dessen schriftlich fixiertem Text.¹⁹⁰

Im Detail jedoch bedeutet das auch „plurimediale Aufführung statt Text“ sowie „Inszeniertheit und Theatralisierung (gerade auch außerhalb des Theaters)“.¹⁹¹

2.6.1 Sprechgewohnheiten und Stimme.

Nicht nur „etablierte lyrische Sprachgewohnheiten“, so Uhrmacher, werden mit den *stanzen* übergangen, sondern gleichermaßen Sprechgewohnheiten und Gewohntes aus dem Bereich der Performance.

Die Verletzung etablierter lyrischer Sprechgewohnheiten konstatiert Frieder von Ammon in historischer Hinsicht, wenn er Jandl als „dezidierte Opposition zu Benn“ verortet, der „dessen Vortragsverbot bewusst unterließ“.¹⁹² Diese eine Seite, die allgemein die Ebene der

¹⁹⁰ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 563.

¹⁹¹ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 564.

¹⁹² Ammon, Frieder von: „Das Gedicht geht gesprochen eher ein“. Ernst Jandl als Vortragskünstler. In: Die Ernst

kulturellen Situationsangemessenheit der Aufführung und im Speziellen jene im Literaturbereich umfasst, wird im deutschsprachigen Raum von Gottfried Benn dominiert, gegen den er sich ab 1957 absetzt und ihm entgegenhält: „Das Gedicht geht gesprochen eher ein.“¹⁹³ Damit schließt Jandl an eine alte Tradition, beginnend in der Antike, praktiziert im Mittelalter und später etwa von Herder wieder ins Zentrum gerückt, an: dem Vortrag. Zu beachten ist, dass Jandls Texte hier eine Sonderstellung einnehmen, denn diese sind nicht nur „vortragsfähig“, so Ammon, sondern „in der Tat vortragsbedürftig“¹⁹⁴. Jandls eigene Gedichtgattung, die „Sprechgedichte“, werden, so Jandl selbst, „erst durch lautes Lesen wirksam“¹⁹⁵.

Ähnlich verhält es sich mit den *stanzen*, denn auch hier gilt, dass der alleinige Schriftkonsum das Kunstwerk nicht vollständig repräsentiert. Das geht sogar bis zur Erschließung des Sinns, der ohne lautliche Realisierung den Lesenden oft verborgen bleibt. Charakteristisch ist, dass in der Rezeption der *stanzen* die Art der Komposition - also der speziellen Orthographie, wie auch bereits genauer in Kapitel 2.4.1 ausgeführt - fast dazu drängt, laut zu lesen oder diese umzusetzen, vergleichbar mit einer Partitur. So wie es für den Großteil der Menschheit nicht möglich ist, beim Lesen eines Notenblattes die Musik auch (im Kopf) zu hören, verhält es sich auch mit dem *stanzen*-Text. Die *stanzen* gehen hier noch einen Schritt weiter: Möglich wäre es, von einem Zwang zur Aufführung zu sprechen, um den Sinn, der sich über den Schriftkonsum nicht ausmachen lässt, zu erschließen. Deutlich auszumachen ist das an folgender Stanze, die auf Anhieb fast nicht zu entziffern ist:

säd's änich, hods ghassn
auf n oozächn von uns doifussbuam
daun woammarolle bletzlich auf da schdrossn
hiddlabuam, und wia ma gschrian hom ...¹⁹⁶

Die Scheidelinie zwischen Schrift und Stimme ist in diesem Sinne auf eigentümliche Weise gebrochen. Auch Burdorf merkt zu Jandls Texten allgemein an, dass diese „eindeutig als

Jandl Show. Hg. von Bernhard Fetz und Hannes Schweiger im Auftrag des Wien Museums. St. Pölten, Salzburg: Residenz 2010, S. 34.

¹⁹³ Vgl. Ammon: Vortragskünstler, S. 34.

¹⁹⁴ Ebd., S. 34.

¹⁹⁵ Jandl, Ernst: Das Sprechgedicht. In: Autor in Gesellschaft. Poetische Werke 11. München: Luchterhand, S. 8.

¹⁹⁶ Jandl: PW 9, S. 248.

Sprechvorlage, als eine Art Partitur, konzipiert¹⁹⁷ sind. Bei den *stanzen* handle es sich gemäß Burdorf - wie auch eingangs kurz erwähnt - um ein eigenes Verfahren, über welches Jandl „Elemente der gesprochenen Sprache zu einer Art lyrischer Privatsprache“¹⁹⁸ entwickeln konnte. Privatsprache und Orthographie führen zu einer Situation, die es für die Lesenden unbedingt nötig macht, die Texte zu hören.

Sprechgewohnheiten, die Aufführungspraxis und die konkrete lautliche Umsetzung, bringen „etwas Neues, Andersartiges“¹⁹⁹ zutage. Und hier ist dieses Neue wieder auf zweifache Weise zu betrachten, ist doch auf der einen Seite die lautliche Realisierung immerzu die Schaffung eines neuen Sinns, wie Sybille Krämer feststellt: „Die Stimme erzeugt einen „Überschuss“ an Sinn [...]“²⁰⁰. Und viel mehr noch spricht sie von „formenschaffendem und formenveränderndem Potential des Vollzugs“, denn „der Vollzug [bringt] einen Überschuß gegenüber dem Muster, so daß der Vollzug das Muster immer auch verändert oder gar unterminiert“.²⁰¹

Neben diesem Aspekt, der den Überschuss und das Neuartige über die Performance bringt, ist das Neue an der Realisierung der *stanzen* in zweiter Hinsicht die dieser zugrunde liegende Ästhetik: Jandls eigenes Performancekonzept.

Ernst Jandl ist in Bezug auf Vortrag und Performance seiner Texte sehr konsequent, sein Vortragsstil ist Programm und genauestens durchdacht. Das Tempo, also Sprechtempo, ist oft „außergewöhnlich hoch“, nahezu „rasant“, und ohne Schwankungen der Metronomzahlen, sondern bis zum Schluss konsequent durchgehalten. Das konkrete Einstudieren mit Hilfe eines Metronoms und Übungsaufnahmen bezeugt der Nachlass.²⁰²

Der Rhythmus ist, und hier hebt sich Jandl besonders deutlich von Benn ab, „exakt gleichmäßig“ und - für Jandl so charakteristisch - oft marschähnlich. Ammon vergleicht Jandls Arbeiten mit dem von MusikerInnen, denn

¹⁹⁷ Burdorf: Gedichtanalyse, S. 40.

¹⁹⁸ Ebd., S. 41.

¹⁹⁹ Ammon: Vortragskünstler, S. 34.

²⁰⁰ Krämer, Sybille: Sprache - Stimme - Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 340.

²⁰¹ Krämer: Sprache - Stimme - Schrift, S. 345 f.

²⁰² Vgl. Ammon: Vortragskünstler, S. 33.

[u]nbedingt zu nennen ist außerdem die Präzision, mit der Jandl vorträgt. [...] Wie ein Musiker hat Jandl den Vortrag [...] zuvor sorgfältig einstudiert. [...] Er ist ein wahrer Virtuose des Vortrags: Der, der hier vorträgt, hat einen langen, trainierten Atem.²⁰³

In dieses Feld fallen auch seine präzise eingesetzten Staccati und Legati, die seinen Vortrag kennzeichnen, sowie die exakte Verwendung von Pausen.

Die Ebene der Melodie, wiederum zu einem für Jandl charakteristisch gewordenen Punkt im Vortrag, ist oft monoton und, vergleichbar mit den marschähnlichen Rhythmen, von einem militärischen Habitus geprägt. Vielfach ist die Sprechmelodie aber auch bewusst ornamenthaft und einer gesanglichen Umsetzung angenähert.

Jandls spezieller Idiolekt, etwa das gerollte R, sein leichtes Näseln oder auch das S und SCH, das an den Schneidezähnen zu weit unten gebildet wird, geben dem Vortrag eine unnachahmbare Note. Diese „Spur des Körpers in der Sprache“, geschaffen durch die Stimme Jandls, ist allgemein definiert als eine „unbeabsichtigte, unwillkürliche Hinterlassenschaft“²⁰⁴ in dieser. Für Jandl trifft das in gleicher Weise und noch darüber hinaus zu, da er sich damit auch ganz bewusst selbst in seine Texte einschreibt. Exemplarisch soll hier die Stanze *simply postschaas* genannt werden, die Jandl gesprochen in der Aufführung mit Meixner vorträgt:

how would you describe
what i'm doing wauni schbaib
or would you rather dosi schaiss
wäue ned james joyce haiss²⁰⁵

Das markante S jeweils am Versende wird noch dominanter über die Aussprache Jandls.²⁰⁶ Ist erst einmal eine Aufführung eines Textes von Jandl selbst den Lesenden „im Ohr“, so ist es fast unmöglich, den Text beim (stillen) Lesen noch anderes zu hören, als die von Jandls Stimme dominierte Variante. Über das Hören hat sich der Sinnüberschuss bereits eingeschrieben, der in einem späteren stillen Lesevorgang nicht mehr eliminierbar ist.

Jandl vermag es aber (vorerst) nicht, alle von seinen Fähigkeiten als Performer zu überzeugen.

Um eine „ebenso mutwillige wie verständnislose Rezension die absurde Behauptungen

²⁰³ Ammon: Vortragskünstler, S. 33.

²⁰⁴ Krämer, Sybille: Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus. In: Stimme. Annäherung an eine Phänomen. Hg. von Sybille Krämer und Doris Kolesch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 275.

²⁰⁵ Jandl: PW 9, S. 220.

²⁰⁶ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 10, Minute 1:14.

findet“, so Schmidt-Dengler, handelt es sich bei Tom Appletons in der Presse veröffentlichter Rezension *Just Another Dirty Old Man?* von 1992. Hier wird Jandl als Vortragender in falsches Licht gerückt, denn dieser sei, so Appleton „wie andere Autoren üblicherweise auch, ein ganz ungeeigneter Vortragender seiner eigenen Texte“²⁰⁷. Appleton sieht in Qualtinger einen passenderen Vortragenden, denn Jandls Aufführungen der *stanzen* lassen bei ihm „nur das Gefühl der Belästigung aufkommen“²⁰⁸.

Bucher widerspricht dem, wenn er meint, dass er „den Performer Jandl am liebsten gleich selber vortragen hören“ möchte, denn „[d]ass er dies glänzend kann, hat er ja schon vielfach demonstriert.“²⁰⁹

Heute ist man sich weitgehend einig darüber, dass Jandl als Performer - und das nicht nur über die Spur seines Körpers im Text - als ein Meister dieses Faches gilt. Eine Interpretation der in ihrem Urteil so negativ ausgefallenen Rezension Appletons könnte auch eine Betrachtung seiner KritikerInnenfunktion bringen: Seine Wertung kann vor dem Hintergrund bewusster Differenzstrategien als ein Absetzen wollen gegenüber anderen KritikerInnen gedacht werden - so wollte Appleton möglicherweise nicht im Konsenskanon der JandlbefürworterInnen untergehen.²¹⁰

2.6.2 Text und Musik.

2.6.2.1 Allgemeines zur Aufführung mit Erich Meixner.

Jandls und Meixners Performance der *stanzen* lässt nun vier verschiedene Aufführungsvarianten erkennen: Gesprochener Vortrag, gesprochen realisierte Texte mit instrumentaler Begleitung, rein gesangliche Umsetzung, auch zweistimmig, sowie die Realisierung über Gesang mit Begleitung des Akkordeons. Die Mischung aus diesen vier Formen ergibt eine breite Palette an Aufführungsmöglichkeiten.²¹¹

²⁰⁷ Appleton, Tom: *Just Another Dirty Old Man?* Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Die Presse (23./24.05.1992), S. 8.

²⁰⁸ Appleton: *Dirty Old Man*, S. 8.

²⁰⁹ Bucher: *Rap*, S. 32.

²¹⁰ Vgl. Fliedl, Konstanze: *Vorlesung Literaturkritik*. Wien: Sommersemester 2012.

²¹¹ Vgl. Jandl, Meixner: *stanzen*.

Zum gesprochenen Vortrag wurde bereits das Wesentlichste erwähnt, so etwa Jandls Idiolekt, der einstudierte Vortrag oder präzise Metrik und Melodik in Bezug auf seinen Sprechervortrag. Viele der Stanzas sind ohne Musik realisiert und werden „nur“ gesprochen, Musikverweise wie die Gattung Gstanzl oder die Präsenz des Begleitungsinstruments - des Akkordeons - auf der Bühne, lassen diese gesprochenen Stanzas jedoch fast wie „a cappella - Einschübe“ im Gesamtwerk auftreten.

Zur konkret musikalischen Umsetzung - sei es gesanglich oder instrumental - bleibt zu sagen, dass hierfür klassische Genres wie Ländler, Zwiefache, Gstanzlweisen oder andere volkstümliche Musikformen benützt werden sowie auch das Wiener Lied, der Blues, Jazzformen oder andere bekannte Stilrichtungen und Melodien.

Die Gestaltung der musikalischen Realisierung - und auch die des Gstanzls und Jandls *stanzen* schlechthin - ist nun vergleichbar mit jener der volkstümlichen Musik, denn hier liegt der Schwerpunkt auf Harmonien und Rhythmen.

[D]er klangliche und rhythmische Aspekt [wird] wichtiger genommen als die Linienführung, die sich [...] vor allem in dem Zusammenfügen von mehr oder weniger selbständigen Bausteinen erschöpft. Diese Bausteine sind weithin mehr klanglich als linear gemeint.²¹²

Wie das für die Gestaltung der volkstümlichen Musik zutrifft, so auch für die musikalische Umsetzung der *stanzen*: Jandl und Meixner realisieren „nicht in einem nackten Auf und Ab der Hauptmelodietöne. Alles ist einem bunten Verzierungswesen unterworfen [...]“²¹³. Als Beispiel kann dazu die Musik zu folgendem Text herangezogen werden:

eingeschbrungen is a oesa drogena
aussezaad homsn oesa nossa
und dazwischn woa goa nix
oes a wochn volla wossa²¹⁴

Die Musik²¹⁵ zu diesem Text erinnert an Jazz, Swing und das Wiener Lied und ist geprägt von

²¹² Hoerbürger, Felix, Erich Stockmann und Wolfgang Suppan: Volksgesang, Volksmusik und Volkstanz. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. von Friedrich Blume. Band 13. Kassel, Basel, Paris u.a.: Bärenreiter 1966, Sp. 1935.

²¹³ Hoerbürger: Volksgesang, Sp. 1936.

²¹⁴ Jandl: PW 9, S. 210.

²¹⁵ Jandl, Meixner: *stanzen*, Nummer 7, Minute 0:17.

einer unsauberer Intonation und Portamenti. Fast ausschließlich über Dur-Harmonien wird der Selbstmord eines Menschen beschrieben, auch im letzten Vers - der Auflösung - bleibt die Musik heiter, in Bezug auf den Rhythmus triolisch und beschwingt im Dur-Bereich. Zentral an der Musik ist nun das „bunte Verzierungswesen“, jedoch in diesem Fall nur am Akkordeon, denn auf der Basis einer einfachen Harmoniefolge hat die bewegte und fast tänzelnde Melodie freien Spielraum, das harmonische Gefüge bleibt unverändert. Obwohl das gleiche Prinzip auch für die Melodieführung der volkstümlichen Gstanzen zutrifft, ist hier dennoch eine Abweichung fest zu stellen: Während die volkstümlichen Verzierungen doch im Feld der Volksmusik bleiben und relativ tonal und an die Hauptmelodietöne angepasst diese ornamenthaft umspielen, ist in der Umsetzung von Jandl und Meixner mit dem breitesten möglichen Spektrum an Verzierungsvarianten zu rechnen, da sie sich aller Genres und Stile bedient.

Die musikalische Umsetzung²¹⁶ einer anderen Stanze veranschaulicht gleichermaßen dieses Prinzip, denn auch hier wird die Melodie mit vielen Verzierungen wie Rips oder Drop-offs ausgeschmückt und Hauptmelodietöne werden umsungt. Der Text lautet:

a so a gschbiwena kiwara
wiasdu villaichd ana waasd
dea kennted ma gschdoin blaim
wia ra auszuzlda schaas²¹⁷

Wieder erinnert die Musik an den Stil des Wiener Liedes, den des Blues und an Jazzweisen. Hinsichtlich der Relation Text - Musik ist auffällig, dass der Schwerpunkt der Melodie auf den Worten „kiwara“ und „schaas“ liegt und diese über die Verwendung der in dieser Melodie am tiefsten liegenden Töne und deren Tonlänge kennzeichnet. Weiters markant ist die Wiederholung und Tonhöhe auf „kennted ma gschdoin blaim“ und wiederum die Verzierungen an dieser Stelle.

²¹⁶ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 1, Minute 2:37.

²¹⁷ Jandl: PW 9, S. 193.

2.6.2.2 Erweiterung über Musik.

In Krämers Sinne verändern sich nicht nur der rein ästhetische Gehalt der Texte oder deren Form, sobald sie inszeniert werden, sondern auch semantische Elemente oder Muster können verschoben werden.

Zu nennen sind hier folgende Texte, deren musikalische Realisierung sie in andere Bereiche rückt:

liawa fraunz hoed de monstranz
gaunz fest in däne hänt
sunst darennteno, kaumas wissn
dar daifö aum ent²¹⁸

Erich Meixner singt diese Stanze²¹⁹ nun im Stile eines Elvis Presley, begleitet durch sein Akkordeon im - typisch für Presley - triolischen Rhythmus und Schwerpunkt auf den Off-Beat, was oft einen unerwarteten Effekt bewirkt. „Boogification“ und „gospelization“ sind, so Richard Middleton, für Presleys markanten Stil verantwortlich.²²⁰ „The effect is physical, demanding movement, jerking the body into activity.“²²¹ Melodieführung und der Gesang auf einzelnen Silben im Vor- und Nachspiel verstärken diesen körperlichen Effekt.

Die Musik bringt nun einen absolut anderen Kontext mit ins Spiel: Pop, Rock und Blues verbinden sich mit dem katholischen, konservativen und gottesfürchtigen Franz. Presley, der als Opposition zu Franz gesehen werden kann, hält diesem nun Offenheit, Veränderung, Bewegung oder Freiheit entgegen, während Franz für Stillstand, Festhalten an Bekanntem, Tradition oder Angst vor Neuem steht. Über diese musikalische Umsetzung kann Franz den durch den Presley-Stil evozierten Eigenschaften näher gerückt werden, als durch die alleinige Lektüre. Nun wird die Figur Franz mehr als Opportunist charakterisiert, die Rock'n'Roll und Katholizismus vereint und an der Religion aus Angst vor dem Teufel - oder vor gesellschaftlichem Ausschluss - festhält. Der körperliche Effekt, der vom Stil der Musik geschaffen wird, verstärkt diese Zerrissenheit zwischen den beiden Positionen. Ganz eindeutig wird hier über die Performance nach Krämer ein Überschuss erzeugt. Wo hingegen

²¹⁸ Jandl: PW 9, S. 236.

²¹⁹ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 12, Minute 2:22.

²²⁰ Vgl. Middleton, Richard: All Shook Up? Innovation and Continuity in Elvis Presley's Vocal Style. In: The Elvis Reader. Hg. von Kevin Quain. New York: St. Martin's Press 1992, S. 5f.

²²¹ Middleton: Elvis Presley, S. 5.

dieser eindeutig liegt, ist oft nicht - oder erschwert - festzumachen. Denn im Fall der obigen Stanze könnte Franz' Glaube über die Musik noch verschärfter dargestellt sein, also seine Position noch verstärkt werden, sieht man die Rock'n'Roll-Position als Franz verhöhrende Stimme von außen. Dann drängt ihn die durch die Musik geschaffene Bewegung noch mehr in die konservative Richtung.

Text und Musik bilden in der mit *hotel puchberger hof* betitelten Stanze einen Widerspruch, der als Funktion fast parodistisch eine Pseudo-Idylle entlarvt. Gleichzeitig erweitert die Musik den Interpretationsrahmen und lässt vieles offen:

i friis mai suppn
du schaut dawäu dei bost aun
so brauch ma nix reedn
dafia schlogt uns de kost aun²²²

Die Musik²²³ ist hier als ruhig, von einem langsamen und einfachen 3/4tel-Takt geprägt und mit einer klaren Melodie im Zentrum, zu beschreiben. Die Verwendung von Dur-Harmonien und der weiche Gesang untermauern das entworfene harmonische Bild. Die Idylle wird durch das Legato am Akkordeon und durch den geringen Tonumfang - stellvertretend für das Ausklammern der Realität und den Rückzug ins Einfache - verstärkt. In den ersten drei Versen korrelieren Musik und Text, als Störung kann nur das Wort „friis“ gesehen werden, das auch schon den bevorstehenden Bruch andeutet. Im vierten Vers verbinden sich dann Text und Musik zu einem Widerspruch, denn das bevorstehende negative Ereignis, dass „de kost aunschlogt“²²⁴, ist nicht mit der Idylle in Einklang zu bringen. Ganz im Gegenteil: Die Harmonie bedingt sogar das „kostaunschlogn“. Immer wiederkehrende Crescendi am Akkordeon können sogar als langsames Anschwellen - auch in körperlicher Hinsicht - gedeutet werden.

An der Umsetzung dieser Stanze ist ebenfalls eine Erweiterung erkennbar:

²²² Jandl: PW 9, S. 225.

²²³ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 11, Minute 0:20.

²²⁴ Die Phrase, dass etwas „aunschlogt“ ist schwer in die Standardsprache rückführbar, negativ besetzt und am ehesten mit „dick werden“ zu übersetzen: Nahrung lässt den/die Essende/n dick werden, kann auch als negative Auswirkung in Bezug auf deren Psyche gedeutet werden.

doss ma aicha voodalaund
nimois varrotz
homms aunblead uns junge soidoodn
in krieg gjaukt und vahaazt²²⁵

Die Musik²²⁶ wird dominiert von einem marschähnlichen Rhythmus, auch der theatralische und militärische Stil des Gesangs passt zur Thematik Krieg. Der letzte Vers, der in der Realisierung wiederholt wird und als Bruch gesehen werden kann sowie das Opportunistische am Krieg und die paradoxen Reden der MachthaberInnen entlarvt, wird jedoch im selben Stil weitergeführt. Die den Krieg verherrlichende Musik steht im vierten Vers im Widerspruch zum Inhalt. Über Montage - indem Kriegsmusik und Ideologiekritik zusammengesetzt werden - entsteht ein verfremdender Effekt, eine persiflageartige Demaskerade.

2.6.2.3 Verletzung der Situationsangemessenheit über Musik.

Die Verletzung der kulturell definierten Situationsangemessenheit in Bezug auf die Performance ist wieder mit dem Bereich des Radikalen zu verbinden, was gleichzeitig die Zerstörung und Unterwanderung der Angemessenheit bedeutet. Das führt - je nachdem, wie sich die Musik zum Text verhält - zu verschiedenen Situationen.

Eine von Ambivalenz geprägte Vortragssituation entsteht über die Verbindung von folgendem Text und dessen Umsetzung:

am liabsdn im baak
monchmoe a in an glaan woid
bockin aus fia de glaan kinda
o jo, aa im winta²²⁷

Musikalisch realisiert wird diese Stanze²²⁸ über eine ruhige und liebe Melodie im Stile des

²²⁵ Jandl: PW 9, S. 208.

²²⁶ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 6, Minute 1:45.

²²⁷ Jandl: PW 9, S. 194.

²²⁸ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 2, Minute 0:08.

Wiener Liedes, über einen schunkelnden 3/4tel-Takt, mit klassischen Auftakten auf der Dominanten und über eine einfache Harmoniefolge Tonika-Tonika-Subdominante-Dominante-Tonika, begleitet vom Akkordeon. Diese Umsetzung, sowie auch die textliche Komposition, widersprechen jedoch dem Inhalt: einem inneren Monolog eines pädophilen Menschen. Auf subtile Weise wird durch das Einflechten chromatischer Tonfolgen ein schauerlicher Effekt erzielt, der den Reiz, der sich für den pädophilen Menschen ergibt, hervor streicht und seine Situation noch genauer darstellt. Es entsteht eine Art umgekehrter Verfremdungseffekt, der die Lesenden auf inhaltlicher Ebene distanziert, während für sie formal die Situation des Pädophilen nahe gerückt wird - der von Hammerschmid weiter oben beschriebene ambivalente Zustand wird durch die Performance noch verstärkt. Verletzt wird die Situationsangemessenheit nun auf doppelte Weise: Der Inhalt alleine - über pädophile Menschen aus deren Sicht zu schreiben - verstößt schon dagegen, und verstärkt wird das über die Komponente der Musik.

Ähnlich verfremdet die Musik den Text in der folgenden Stanze, die gleichermaßen im 3/4tel-Takt und mit ruhigem und gefühlsbetontem Gesang in Dur-Stimmungen umgesetzt wird.²²⁹

bist jo imma scho mei brava gwesn
und des wiaggi laung
gehst hoed jetz zu de huana
nua i bididi weamma ned graunk²³⁰

Um die gewohnte und gesellschaftlich definierte Aufführungsebene zu unterlaufen reicht es in vielen Fällen auch aus, im ursprünglichen Zusammenhang zu performen, sowie hier:

da hea pfoara in sein beichtschdui
hod se einigsaglt a loch
fia de weiwa zum greiffn
hot da dea heit an schdeiffn²³¹

²²⁹Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 3, Minute 0:22.

²³⁰Jandl: PW 9, S. 198.

²³¹Ebd., S. 200.

Jandl spricht den Text in flüsterndem Ton²³², denn das, was hier erzählt wird, ist geheim und wird nur unter vorgehaltener Hand erzählt. Die Realisierung entspricht nun voll und ganz dem Inhalt und verstärkt diesen, und trotzdem ist es nicht angemessen, darüber - und schon gar nicht in Lyrik - in der Öffentlichkeit zu sprechen.

2.6.2.4 Musikalische Besonderheiten.

Die wohl bekannteste und „klassische“ Gstanzl-Melodie²³³ wird für die folgende Stanze verwendet:

de muata hod gschissn
kaana hods ghead
da foda hods grochn
und i hob don gread.²³⁴

Diese weit verbreitete und ebenfalls sehr variationsreiche Strophenmelodie soll nun etwas detaillierter beschrieben werden:

Die Melodie beginnt mit einem Auftakt auf der Dominanten oder direkt mit der Tonika, im obigen Fall wird „de“ als Auftakt verwendet. Auf C-Dur übertragen heißt das: Mit Auftakt beginnt die Melodie auf G, die erste betonte Silbe ist ein C, die unbetonten oder minder betonten Silben lauten auf C, eventuell auf H oder D, hier ist beliebig und je nach Text auszuschnücken, die zweite betonte Silbe lautet auf E. Das bedeutet: „muata hod“ wird auf C gesungen beziehungsweise gespielt, „gschissn“ auf E.

Der zweite Vers beginnt wieder mit einem nicht zwingenden Auftakt auf G, die erste betonte Silbe auf C, die zweite betonte Silbe springt dann jedoch auf D - mit dem vorhergehenden Umweg über das E - und wir befinden uns nun in G-Dur. Die obige Stanze beginnt im zweiten Vers ohne Auftakt, das heißt, dass „kaana“ gleich mit C weiter verläuft, „hods“ den Umweg über E darstellt und „ghead“ auf der Dominanten in G landet.

Die dritte Zeile kann wieder auftaktig beginnen, jedoch mit Sprung auf D mit der ersten betonten Silbe, die zweite betonte Silbe lautet auf F. Charakteristisch ist nun ein fallender Dreiklang (F-D-H), der dann in der letzten Zeile mit der ersten betonten Silbe in ein G mündet

²³² Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 4, Minute 1:40.

²³³ Ebd., Nummer 5, Minute 1:35.

²³⁴ Jandl: PW 9, S. 204.

und über A-H kommt die Melodie abschließend mit der letzten betonten Silbe auf C wieder zurück nach C-Dur. Für die obige Stanze bedeutet das: „da“ stellt den Auftakt dar und „foda“ den Wechsel zu D, mit „hods grochn“ über drei Silben - E und F und D - und einem Zeilensprung zu „und“ auf H wird der fallende Dreiklang umgesetzt. „i hob don gread“ ist mit G-A-H-C wieder der Wechsel von G-Dur zur Tonika.

Ausschmückungen und Varianten sind regional und soziokulturell bedingt. Sofern sie das Grundmuster C-G-G-C beziehungsweise Tonika-Dominante-Dominante-Tonika nicht verlassen, sind individuelle Variationen sehr erwünscht und geben dem Gstanzl eine weitere persönliche Note. Es sind „einfache Kombinationen von Funktionsharmonien, die zu Modellen und als solche immer wieder von neuem ausgefüllt werden“²³⁵.

Zum Refrain oder Chorus ist zu sagen, dass dieser meist mit einfachen lautlichen Ausrufen, wie zum Beispiel „holladaria holladaro“ umgesetzt und musikalisch - gleich wie die Strophen - realisiert werden, das heißt wieder bezogen auf C-Dur im C-G-G-C Muster. Auch Jandl und Meixner hängen an diese Stanze einen solchen kurzen und schnell gespielten Refrain an, der aber ohne Gesang nur mit der Ziehharmonika als „Anhängsel“ an die Stanze gebracht wird.

Zwei Melodien sind in der Aufführung der *stanzen* zentraler als alle anderen, und zwar deswegen, weil diese jeweils ein weiteres Mal - als Chorus - in der Gesamtheit der Inszenierung auftauchen. Der folgende zweizeilige Refrain wiederholt sich je drei Mal, und zwar in den Stanzen *de hod duttln wiara maura* und in *mai foda woara maura*:

wisstst bleed samma r olle
owa soo bleed samma need²³⁶

Die viermalige Wiederholung des folgenden zweizeiligen Refrains ist ebenso - bedingt durch die Länge der gleichermaßen vierzeiligen Stanze - zentral:

oo de wööd is so bitta
und da himmö so fean²³⁷

²³⁵ Hoerbürger: Volksgesang, Sp. 1935.

²³⁶ Jandl: PW 9, S. 203 und 237.

²³⁷ Ebd., S. 218.

Beide Melodien²³⁸ sind besonders einprägsam, und das nicht nur wegen ihrer Wiederholung. Sie ähneln einander sehr, sind beide von schunkelndem und ruhigem Charakter im 3/4tel-Takt, und dem volkstümlichen Stil sehr nahe.

Eine sehr bekannte Melodie, jene aus *Die Moritat von Mackie Messer*²³⁹, verwenden Jandl und Meixner für die musikalische Umsetzung²⁴⁰ der Stanze *AIDS* aus *Peter und die Kuh*, und bringen damit den gesamten Kontext der Brecht'schen Verfremdung, seiner Gesellschaftskritik und die Geschichte des Opportunisten und Verbrechers Maceath, mit ein und das wiederum über Montage, die auch in Brechts Werk zentral ist.

und da zaunoazt drogt a maskn
gummehandschuach iwa d'hänt
und i loch und dawisch sei gnack
mid mäne bludichn zän²⁴¹

Eine mögliche Interpretation dieses Textes und seiner Umsetzung wäre folgende: Gleichgesetzt werden der Haifisch aus der *Moritat* und der Zahnarzt aus *AIDS*, denn beide sind offensichtlich gefährlich oder fügen den Menschen Schmerzen zu, worüber ein breiter gesellschaftlicher Konsens herrscht. Der Haifisch trägt seine Zähne „im Gesicht“, der Arzt die Maske und Handschuhe - beides Zeichen für seinen Beruf und Hinweise nach Außen. Doch die wirklich gefährliche Figur in der *Moritat* von Brecht ist Maceath, denn dessen „Messer sieht man nicht“. Äquivalent dazu ist das sprechende Ich in *AIDS* die weitaus gefährlichere Komponente und unsichtbare Gefahr: Der HIV-positive Patient beißt den Zahnarzt, um diesen zu infizieren.

Auch eine andere bekannte Melodie bringen die beiden ins Spiel, wenn sie den Beginn der *Mondscheinsonate* Ludwig van Beethovens, genauer die Sonate Nr. 2, Opus 27 mit dem Titel *Sonata quasi una Fantasia*, als dramatischen Einleitungsteil²⁴² für eine Stanze verwenden, bei der auf inhaltlicher Ebene das Thema Klavierspielen im Zentrum steht: *hoda brotzn wia da horowitz*²⁴³. Hier wird über einen abgehackten Spielstil, der Unsicherheit vermittelt und an

²³⁸ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 5, Minute 0:58; Nummer 9.

²³⁹ Brecht, Bertolt: An die Nachgeborenen. 2 CDs. München: DerHörVerlag 1997, CD 2, Nummer 1.

²⁴⁰ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 1, Minute 3:38.

²⁴¹ Jandl, Ernst: peter und die kuh. München: Luchterhand 2001, S. 68.

²⁴² Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 15.

²⁴³ Jandl: PW 9, S. 219.

das Spiel eines/einer Anfänger/in erinnert, und die gleichzeitige Nennung des Namens Horowitz, wieder eine ambivalente und widersprüchliche Situation erzeugt.

Eine weitere besonders auffällige musikalische Realisierung ist der Gesang zur Stanze „resi, i wüü jetz scheissn“²⁴⁴, die im Jodel-Stil umgesetzt²⁴⁵ ist.

2.6.3 Inszenierung.

Eine schon genannte Ebene - die der Gesamtheit der Inszenierung auf der Bühne - soll nun im Folgenden kurz umrissen werden, da diese ebenso maßgeblich für eine Interpretation ist. Drei Aufführungssituationen sollen die Basis dazu bilden: Es handelt sich dabei um Jandls erste Präsentation der *stanzen*, aufgeteilt auf drei Abende an der Österreichischen Gesellschaft für Literatur, der Alten Schmiede und im Literaturhaus von 2. bis 4. Juni 1992.

Sofort augenscheinlich an der Bühnensituation ist, dass sich Jandl und Meixner nicht auf einer erhöhten Bühne befinden, sondern auf einer Ebene mit dem Publikum und sitzend vortragen. Das Pult vor Jandl wirkt besonders am ersten Vortragsabend - wo die Texte nur gesprochen realisiert werden und Erich Meixner als Gast im Publikum zugegen ist - wie das eines Lehrers, auch dass er sein Sakko auszieht und über die Sessellehne hängt, verstärkt dieses Bild. Mit einem Seitenhieb in seiner Vorrede auf Tom Appleton - „ein Herr Apfelputzen oder wie er heißt“ - macht er das Publikum auf dessen Artikel aufmerksam, da dieser dort „den Autor als eingefleischten Lehrer auszeichnet“, und konterkariert darüber seine Situation. Auch dass er am Ende des Vortrages - vermutlich unbewusst - als erstes seine Tasche nimmt und auf den Sessel stellt, um zusammen zu packen, passt in dieses Bild „Jandl als Lehrer“. Erst danach verbeugt er sich.

Am 3. und 4. Juni wird Jandl von Erich Meixner begleitet und hinzuweisen ist an dieser Stelle noch einmal auf Jandls Vorrede am ersten Abend, wo er Meixners Teilhabe an der Performance hervor streicht: Dieser „hat sich eine Reihe Stanzen nach eigenem Geschmack

²⁴⁴ Jandl: PW 9, S. 247.

²⁴⁵ Jandl, Meixner: *stanzen*, Nummer 16, Minute 0:17.

ausgesucht und wird diese Stanzen singen und dazu auf der Ziehharmonika musizieren“²⁴⁶. Da zur Kooperationsarbeit der beiden bisher wenig vorliegt und die Frage, wer sich für die musikalische Umsetzung verantwortlich zeigt, ungeklärt scheint, kann dieses kurze Statement Jandls diesbezüglich als freies Handwerk Meixners interpretiert werden.

Die Bühnensituation im Literarischen Quartier wird dominiert vom Vortrag mitten im Raum und umgeben vom Publikum. Wie gesagt tragen beide sitzend vor, vor ihnen befindet sich ein Tisch mit Blättern, darauf auch Tischlampen und Wasser. Sie tragen unauffällige Kleidung und keine speziell auf den Vortrag abgestimmte Kostümierung. All diese genannten Elemente verweisen auf das Gstanzl und dessen Vortragssituation, denn diese werden gleichermaßen meist einfach mitten unter der sich zusammengefundenen Gesellschaft vorgetragen, ohne Bühne oder Kostümierung (denn getragene Trachten können in diesem Zusammenhang nicht als Kostüme, sondern als Festtagskleidung verstanden werden), und vielfach auch ohne Beschränkung auf nur einen Vortragenden: So ergreifen einfach verschiedene Personen ohne vorherige Koordinierung das Wort und tragen ihre Gstanzln vor.

Jandl beginnt seinen Vortrag an diesen drei Abenden mit der immer gleichen Stanze, *a schdiggal oobrechn fun an finkerl*, später folgt er dann der genauen alphabetischen Anordnung wie auch im *stanzen*-Band. Hier wird diese Stanze nicht musikalisch umgesetzt, aber von Meixner wenige Monate später vertont.²⁴⁷

Seinen Vortrag präzisiert Jandl von Abend zu Abend, gleichzeitig benötigt er für diesen auch so etwas wie eine „Anlaufzeit“, sind doch die ersten an einem Abend gesprochenen Texte weit weniger überzeugend umgesetzt als die späteren. Von einer Präzisierung zeugt der Vergleich einer wenige Monate später aufgenommenen CD mit den ersten Vorträgen. Etwa die Stanze *I can get no satisfaction*²⁴⁸ ist auf dieser Aufnahme von einem konkreteren Umsetzungskonzept geprägt: Die Überschrift trägt er singend über die bekannte Melodie des gleichnamigen Liedes vor, der Text ist dialogisch gesprochen und dessen Bewegung stimmlich nachgezeichnet.

Allgemein bleibt zur Inszenierung zu sagen, dass diese auf außergewöhnliche Effekte

²⁴⁶ Jandl, Ernst: Stanzen. Sprechgesang. Erste Lesung. 02.06.1992. V-01859_01. Österreichische Mediathek Wien.

²⁴⁷ Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 1, Minute 1:00.

²⁴⁸ Jandl: Stanzen. Sprechgesang. Erste Lesung. Minute 39:27; sowie Jandl, Meixner: stanzen, Nummer 8, Minute 1:39.

verzichtet, Musik und Text ins Zentrum gerückt sind und sich zwar in der Nähe der traditionellen Gstanzlaufführungen bewegt, aber gleichzeitig die Erwartungshaltungen an einen Lesungsabend erfüllt.

2.7 Das Entstehen eines „Dritten“ als poetologisches Konzept?

Wie nun schon mehrere Male angesprochen, arbeitet Jandl in seinen *stanzen* häufig mit Gegensatzpaaren, die er zu überwinden trachtet und neue „dritte“ Bereiche zu schaffen versucht. Am offensichtlichsten wird das sofort am Titel der Textsammlung: Jandl vereint die beiden Formen Stanze und Gstanzl und lässt damit etwas gänzlich Neues entstehen. „Die Lyrik, das Hohe selbst, soll das Tiefste werden, das Erste das Letzte und das Letzte das Erste“²⁴⁹, heißt es bei Czernin in seiner Betrachtung zur Verbindung Stanze - Gstanzl. Doch Czernins Beschreibung ist weniger eine Verbindung als mehr der Austausch der festgeschriebenen Eigenschaften beider Formen. Vergleichbar ist das ansatzweise mit dem der Dekonstruktion zugrunde liegenden Muster: Gegensatzpaare sollen festgemacht und in einem weiteren Schritt, so wie dies auch ein gängiges Verfahren Derridas ist, deren „Umkehrung“ gezeigt werden.

Einer der beiden Ausdrücke beherrscht (axiologisch, logisch usw.) den anderen, steht über ihm. Eine Dekonstruktion des Gegensatzes besteht zunächst darin, im gegebenen Augenblick die Hierarchie umzustürzen.²⁵⁰

Dieser Umsturz ist mit jenem formalen Umsturz in den *stanzen* - wenn auch hier nicht der Analysierende dekonstruiert - vergleichbar. So wie Czernin von einer Umkehrung der eingeschriebenen Eigenschaften spricht, geschieht das auch im Bereich der Dekonstruktion und gelangt in einem weiteren Schritt zur „Verschiebung“. Verschiebung meint hier eine „allgemeine Verschiebung des Systems“²⁵¹, so Derrida. Wichtig hierfür ist, dass ein „Gegensatz, der dekonstruiert wird, [...] nicht zerstört oder aufgehoben, sondern neu

²⁴⁹ Czernin: Jandls *stanzen*, S. 160.

²⁵⁰ Derrida, Jacques: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt, unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger. Graz, Wien: Böhlau 1986 (=Edition Passagen 8), S. 88.

²⁵¹ Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie. Aus dem Französischen von Gerhard Ahrens. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1988, S. 313.

eingeschrieben“²⁵² wird.

Auch im Falle der formalen Verbindung von Stanze und Gstanzl ist das erkennbar, und zwar zum einen, da nun beiden formalen Bereichen sowohl neue Eigenschaften zugewiesen werden - etwa, dass Stanzen auch im Dialekt verfasst werden oder von Schimpfwörtern nur so strotzen können - und zum anderen, dass darüber hinaus eine dritte Form geschaffen wird, innerhalb derer die Eigenschaften beider Bereiche umfasst werden und Gegensätze nicht mehr relevant oder koexistent sind.

Festzuhalten bleibt diesbezüglich auch, dass nicht die Kategorien selbst zerschlagen werden, sondern die Verwendung dieser Kategorien und ihre Festschreibungen in der Gesellschaft. In diesem Sinn sind die *stanzen* auch nicht als satirischer Rückschlag oder Angriff etwa auf die Form des Gstanzls oder der Stanze, den Dialekt oder die Standardsprache zu verstehen, sondern über die Deformation des Dialekts, über das Unterminieren der Sprache, über die Sprengung der Formen wird die Verwendung, ihr Miss- oder Gebrauch, zerschlagen.²⁵³ Wie bereits weiter oben besprochen, ist die hier zugrunde liegende Funktion das Einwirken auf Kommunikationssituationen.²⁵⁴

Gleichermaßen und in einem weiteren Schritt wirkt sich das auch auf die Kategorien selbst aus, denn dort, wo sich ihre Verwendung, ihr Vollzug, verändert, hat das auch unmittelbare Auswirkung auf die Eigenschaften des Gegensatzpaares.

Dort, wo die Verschiebung des Systems und die einhergehende Entstehung eines Dritten noch nicht vollzogen ist, sondern der Weg dazu nur im Text angelegt ist, also die Dichotomie bisher nur aufgespürt und umgekehrt wurde, liegt diese Aufgabe möglicherweise im - wie schon erörterten - Bereich der Rezipierenden.

Die erörterte Struktur ist auch auf formaler Ebene zu erkennen: der bereits besprochenen phraseologischen Inkohärenz. Bekannte Phrasen oder Allerweltssätze werden mit inkohärenten Teilen kombiniert, die diese aus deren gewohntem Verwendungsbereich werfen. Es entsteht eine „dritte Form“, die die semantische und pragmatische Ebene der verwendeten Phrase in Frage stellt, gleichzeitig ihre gewohnte Funktion aufhebt und sie dann mit neuen Anwendungsgebieten versieht. So ist es etwa möglich, nicht von der Kanzel in der Kirche auf

²⁵² Culler: Dekonstruktion, S. 148.

²⁵³ Vgl. dazu Schmidt-Dengler: Humanisten und/oder Terroristen, S. 27.

²⁵⁴ Vgl. Kohl: Klischee, S. 193.

das Volk „hinab zu predigen“, sondern - im übertragenen Sinn - zu scheißen.

da hea pfoara oman auf da kaunzl
hod runtergschissn aufn franzl²⁵⁵

Die phraseologische Inkohärenz bedingt auch, dass im *stanzen*-Kosmos nicht nur Gehirnwäsche, sondern auch „Gehirnfrisieren“ betrieben werden kann:

fun diia lose ma mei hian ned woschn
und fun iagendwen aundan aaa ned
sei hian muasse a jeda söwa woschn
nocha kaunas frisian lossn²⁵⁶

Hier entsteht ein dritter Weg zwischen Gehirnwäsche und totaler Macht über seine Gedanken, sozusagen Gehirnwäsche „light“, denn das Gehirn wird dabei - über Fremdeinwirkung - „nur“ frisiert, gewaschen wird es zuvor selbst.

Ganz besonders deutlich wird dieses Prinzip an Dusinis Analyse der Stanze *a schdiggal oobrechn fun an finkerl*, hier nachgestellt in Kapitel 2.4.

Das Prinzip der Schaffung eines „Dritten“ ist auch an der Arbeit mit Motiven erkennbar, denn so werden etwa klassische Motive wie jenes des Orpheus und der traditionellen Lyrik zum einen in die Gstanzlform und den Dialekt gepresst, und zum anderen auch noch mit vulgären Vokabeln, in diesem Fall „oaschloch“ und „batzal“ - also Exkrementen - verbunden und damit verschoben und umgekehrt. Wieder wird das Verfahren der Umkehrung verwendet.

In paradoxer Umkehrung der üblicherweise geltenden Verhältnisse werden diese hochsprachlichen Worte, die das Hohe, Erhabene, ja Halbgöttliche der Lyrik und des Lyrikers anklingen lassen [...] zu etwas, das von dem Gstanzl nur wie ein Fremdkörper berührt wird. So wird das Hohe und Hochdeutsche selbst ein gleichsam Ekel- erregendes [...].²⁵⁷

²⁵⁵ Jandl: PW 9, S. 201.

²⁵⁶ Ebd., S. 212.

²⁵⁷ Czernin: Jandls stanzen, S. 145.

Jandls Verwerfen der Einheitssprache, des Sprachpuristischen, was gleichermaßen bereits ausführlich untersucht wurde, ist ebenfalls als Schaffung eines „Dritten“, oder vielleicht sogar eines „Vierten“ zu sehen. Denn: Verbindet Jandl hier Standardsprache und Dialekt zu einer eigenen „Sprachvariation“, so könnte man unter Einbeziehung der englischen Elemente in gewissen Textteilen dies sogar als Verschmelzung zu einem „Vierten“ bestimmen. Dusini sieht darin „programmatische Weigerung“²⁵⁸, Uhrmacher die Funktion des Komischen realisiert, oder einfach auch die Verwischung von Sprachgrenzen.²⁵⁹

Es ist noch mehr: Seine „Kunstsprache“ ist eine nicht automatisierte, inkonsequente und uneinheitliche Sprache, die nicht mehr in die Normalsprache rückgeführt werden kann - auch wenn sich der Verlag in Kooperation mit Jandl im Band *peter und die kuh* um zusätzliche Versionen in der Standardsprache bemüht hat. Seine Kunstsprache ist nicht das eine, aber auch nicht das andere, auch hinsichtlich des Gegensatzpaares Normsprache - systematisch veränderte Sprache, wie etwa erfundene Geheimsprachen von Kindern, sondern ein dritter Weg, nämlich ein bewusst „gesetzter Wahlakt“ Jandls.²⁶⁰

Vergleichbar mündet auch die Funktion des Dialektes in einem „dritten“ Weg oder in etwas Unentscheidbarem, denn dieser gilt, wie bereits erwähnt, nicht als das Ungehobte, Unterschichtige, aber auch nicht als das Authentische, Ursprüngliche, sondern es ist ihm eine dritte Variante inne. „Indem die beiden Klischees einander ausgesetzt werden, [...] werden beide [...] zweifelhaft.“²⁶¹ Die vermeintlichen Gegensätze sind gleichermaßen realisiert - und zu einem „Dritten“ verbunden. Kohl bezeichnet das als „Dialekt in hoch-stilisierter Form“²⁶².

Jandls *stanzen* sind auf inhaltlicher Ebene von einem „lustvoll-destruktiven“ Gestus dominiert, so Hammerschmid bereits weiter oben - und sie schaffen darüber hinaus etwas Drittes. Sichtbar wird das zum Beispiel am Zusammenrücken von Gegensätzen wie Infantilität und Alterslust oder von Lustverlust und Lustgewinn.²⁶³

Die Gegensätze „Leben erhalten/Leben schaffen“ und „Leben zerstören“ werden in der Stanze *gloria*²⁶⁴ zusammengeführt und dadurch eine ungewohnte Situation geschaffen:

²⁵⁸ Dusini: Jandls stanzen, S. 151.

²⁵⁹ Vgl. Uhrmacher: Spielarten, S. 175.

²⁶⁰ Vgl. Schmidt-Dengler: Humanisten und/oder Terroristen, S. 25 f.

²⁶¹ Vgl. Czernin: Jandls stanzen, S. 148.

²⁶² Kohl: Klischee, S. 194.

²⁶³ Hammerschmid: Alles ist Nichts, S. 245.

²⁶⁴ Jandl: PW 9, S. 246.

reiss das aus, deine duttln
nah da's zua, dei fut
sing: da krebs is mai heagott
und mai heagott is guat!

Für die erste genannte Kategorie - „Leben erhalten/Leben schaffen“ - stehen die Begriffe „duttln“ und „fut“, aber die Brust soll ausgerissen werden und das Kind nicht mehr säugen, die Vagina zugenäht und keine Kinder mehr gebären. Verschreiben solle sich das angesprochene DU dem Krebs, der Leben zerstört. Der Krebs wird für die Frau zu Gott, und dieser sei ein guter Gott. Die Religion steht nun im negativen Feld der Kategorie „Leben zerstören“, was im übertragenen Sinn auch bedeuten könnte, dass die Religion das Hindernis für „Leben erhalten/schaffen“ sei. Die im Befehlston sprechende Person verlangt, die These - dass der Krebs (ein guter) Gott sei - unhinterfragt zu akzeptieren. Dieser Entschlossenheit steht die im Text schon eliminierte Fähigkeit zur Reproduktion gegenüber, was bleibt, ist ein Paradoxon, oder fast schon eine Antithese. Wie das nun aufzulösen sei, bleibt den Rezipierenden überlassen. Die so radikale Verbindung zweier gegensätzlicher Bereiche stellt an sich schon jegliche strenge Dichotomisierung in Frage.

Thematisiert wird mit der Anbetung des Krebses auch eine gesellschaftliche Tendenz, die an die Stelle der Religion und das damit verbundene theologische Vokabular, den Gesundheitssektor setzt und medizinische Fachbegriffe in den Vordergrund gerückt werden. Vergleichbar ist das mit den Funktionsweisen der Stanzen *jeda depp waas, vos metastasn san* oder *pissing party*.

Im inhaltlichen Bereich kommen diese „dritten“ Bereiche häufig direkt durch die genannten Zusammenrückungen zu tragen. So etwa von Gesellschaft und Natur:

es is de naduua
de wos a madl zua hua mochd
oda maanst es woa d'gsöschofd
di mi varaunlosd hod dazua²⁶⁵

Dieser Text bedarf eigentlich keiner Analyse, da „was Objekt der Analyse werden könnte,

²⁶⁵ Jandl: PW 9, S. 211.

unmittelbar zur Evidenz kommt“²⁶⁶. Und das trifft nicht nur auf diese Stanze zu, die gesamte Sammlung, das Werk Jandls allgemein, lebt ja geradezu vom Gefühl der Resistenz der Texte gegen Interpretation.²⁶⁷ In diesem Sinne mündet auch die Situation der RezipientInnen in einem unentschiedenen Zwischenstadium: in einem Feld, in welchem sich die Lesenden irgendwo zwischen „bloßem Verstehen“ und „allumfassender Interpretation“ befinden.

Ebenso für das Form-Inhalt-Verhältnis gewisser Stanzen ist eine „dritte“ oder unentscheidbare Situation charakteristisch. Hammerschmid spricht - wie bereits erörtert - von „Ambivalenz“²⁶⁸, entstanden durch die Unstimmigkeit von formaler oder sprachlicher Umsetzung mit dem Inhalt. Das wird in vielen Fällen, wie etwa in *am liabstn im baak*, durch die musikalische Umsetzung verstärkt oder auch erst über die Realisierung möglich. Wo liegt nun die Funktion dieser Ambivalenz? Bei Ambivalenz handelt es sich um eine „rezeptionsästhetisch und -geschichtlich beschreibbare Unsicherheit, welche literarische Texte bei ihren Leser[Inne]n auslösen“²⁶⁹, die Texte sollen die Lesenden also verunsichern. Damit werden die festgeschriebenen Kategorien unterlaufen und erst in einem weiteren Schritt schaffen die Rezipierenden dritte Bereiche, Auswege oder konstruieren neue Kategorien mit neuen Eigenschaften - die jeweils individuell gestaltet und charakterisiert sind.

Die Stanze *i bin a kineesa*²⁷⁰ spielt auf radikale und ungeschminkte Weise mit unreflektierten Abwertungen in der Alltagssprache, macht die Dichotomie „Rassismus/Stereotyp“ – „reale Person“ sichtbar und bringt sie ins Wanken.

i bin a kineesa
duad mi goaned schenian
hob nedn mao sei frau de sau
oowa r eppa sei hian

Die unreflektierte, rassistische Verwendung der Sprache wird in den ersten zwei Versen mit dem Wort „kineesa“ markiert. Hier ist noch kein unmittelbarer Bezug zu den EinwohnerInnen Chinas hergestellt, da angenommen werden kann, dass die sprechende Person keiner

²⁶⁶ Schmidt-Dengler: Humanisten und/oder Terroristen, S. 23.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 23.

²⁶⁸ Hammerschmid: Alles ist nichts, S. 239 f.

²⁶⁹ Metzler Lexikon Literatur: S. 18.

²⁷⁰ Jandl: PW 9, S. 221.

chinesischen Nationalität angehört und diese „kineesa“ im Sinne von „Idiot“ oder einer ähnlichen allgemeinen Beschimpfung benützt. Erst die Nennung des chinesischen Machthabers „mao“ im dritten Vers verweist auf das reale China, das plötzliche Einbringen des Namens entlarvt die unreflektierte Verwendung der Sprache. Indem der Stereotype ein Name gegenüber gestellt wird, wird diese individuell und somit sichtbar und haltlos. Dennoch löst das die zwiespältige Situation nicht auf, da in einem nächsten Schritt weiter beschimpft wird: „sei frau de sau“. Damit offenbart die sprechende Person die Akzeptanz des sprachlichen Abwertens. Die ironische Wendung im letzten Vers vermag das zwar etwas abzuschwächen, lässt das entworfen Bild aber in einem Dazwischen hängen.

Sicher ist die Absicht dieser Stanze, auf ironische Weise Rassismus in der Alltagssprache aufzuzeigen. Vielmehr noch geht das Funktionieren aber über die Verwendung eines rhetorischen Mittels hinaus: Kategorien werden unterlaufen und gezeigt, dass es in Bezug auf Rassismus und Stereotypen sowie die unreflektierte Verwendung unserer Sprache nicht nur die Wahl zwischen A und B gibt, sondern auch beides gleichzeitig und innerhalb *eines* Rahmens geschehen kann.

Unaufgelöst in etwas Drittem mündet auch der Inhalt folgender Stanze:

a schdiggl flääsch und a haufn baana
olles ängwiggld in a haud
und dazua no an namen –
so an wia diii gibz nua amoe²⁷¹

Der Gedanke der Materialität steht hier der Individualität entgegen. Wieder wird mit den ersten beiden Versen eine Kategorie dargestellt, die dann im dritten Vers mit dem Einbringen des Wortes „namen“ und dem Gegenstück dazu, verbunden wird. Die Verschmelzung dieser Gegensätze beleuchtet dann - so wie im zuvor genannten Beispiel - auf ironische Weise der vierte Vers. Was bleibt ist der bittere Geschmack, den ein „weder-noch“ hinterlässt, denn auch hier wird die Situation nicht zugunsten einer der „Parteien“ aufgelöst. Nicht die Materialität noch die Individualität kommt zum Zug, vielmehr wird den Rezipierenden die Sinnlosigkeit solcher Unterfangen aufgezeigt und entlarvt die Jahrhunderte alte Tradition, die Welt in

²⁷¹ Jandl: PW 9, S. 193.

Kategorien einzuteilen, als uneinlösbares Bedürfnis.

Ganz direkt in Frage gestellt werden diese Dichotomien – hier wieder mit ironischem Bezug auf zwischenmenschliche Konflikte und klassische Rollenbilder – in diesem Text:

waun de frau ned a frau waa
und da maun ned a maun
waa ma r olle medanaunda
vielleicht füü bessa draun²⁷²

Kulturabhängiges Sprach- und Weltwissen (*i waass ned wie oft*²⁷³), sprachliches Wissen im Bereich der Lexik (*mai god i hobs drimm*²⁷⁴), sowie auch Generalismen in Bezug auf die sexuelle Orientierung (*wauni in buchberg nidaesterreich a woama waa*²⁷⁵) oder die Reproduktionsfähigkeit (*wia de weiwa kommen san auf mi*²⁷⁶), Religionen (*Christtag No. 2*²⁷⁷) und noch mehr, werden unterminiert und gängige Kategorien in Frage gestellt.

Die Frage nach dem Genre, nach der „Art“ der *stanzen*-Sammlung, bringt die Rezipierenden gleichermaßen in eine nicht zu entscheidende Situation und mündet in etwas Neuem, in etwas Drittem: Es handelt sich bei der Sammlung weder um eine klassische Aphorismensammlung, noch um das Gegenteil davon, also Alltagssprache. Form und Inhalt können durchaus als Kennzeichen von Aphorismen gedeutet werden: Kurze, prägnante, geistreiche Lebensweisheiten, die allgemein bleiben und fast philosophischen Charakter annehmen. Sprache und Orthographie brechen jedoch mit dieser Kategorisierung sowie auch der Inhalt selbst. Beispielhaft kann hier folgende Stanze dargebracht werden, die wie so viele andere aphoristischen Charakter ausweist, aber dennoch kein Aphorismus im traditionellen Sinn ist.

mai foda woara maura
owa frei woara ned
wissds bled samma r olle
owa so bled samma ned²⁷⁸

²⁷² Jandl: PW 9, S. 257.

²⁷³ Ebd., S. 229.

²⁷⁴ Ebd., S. 237.

²⁷⁵ Ebd., S. 259.

²⁷⁶ Ebd., S. 264.

²⁷⁷ Ebd., S. 278.

²⁷⁸ Ebd., S. 237.

Auch auf der Ebene der kulturellen Situationsangemessenheit ist es möglich, von der Schaffung eines „Dritten“ zu sprechen, werden doch Gstanzn im Dialekt, gespickt mit einem breitest möglichen Vokabular an Schimpfwörtern und platten Klischees, im Wiener Konzerthaus²⁷⁹ und an vielen anderen angesehenen Institutionen aufgeführt - verfolgt von der internationalen Presse und dem wissenschaftlichen Publikum - was „Hohes“ und „Niedriges“ eint.

Kann nun zusammenfassend allgemein von einer dem Text zugrunde liegenden Funktion gesprochen werden, die sich der Schaffung eines „Dritten“ verschreibt? Die Formen dazu sind mannigfaltig, doch die Funktion bleibt immer gleich? Wie eben gezeigt wurde, ist dieses „Motiv“, nämlich dass gängige gesellschaftlich festgelegte Kategorien unterlaufen werden und in der Folge auch Neues entsteht, auf allen Ebenen des Textes und seiner Umsetzung zu finden. Dass eine derartige Annahme haltbar ist, kann in einem weiteren Schritt die Untersuchung der unveröffentlicht gebliebenen oder verworfenen Stanzentexte zeigen, denn das Fehlen eines solchen poetologischen Verfahrens dort kann als Grund für deren Ausscheiden gelten und darüber den Zusammenhalt der veröffentlichten Texte bestätigen.

²⁷⁹ Ernst Jandl und Erich Meixner am 28.11.1997.

2.8 Betrachtung der unveröffentlichten Stanzentexte.

Im Zentrum des nun folgenden Kapitels steht die Untersuchung der unveröffentlicht gebliebenen Stanzentexte. Sie sind im Nachlass Ernst Jandls im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt und ihr Umfang ist beträchtlich: Eine genaue Zahl lässt sich hier leider nicht angeben, aber Jandl hat ungefähr noch drei- oder viermal so viele Texte ausgeschieden wie veröffentlicht, oder sogar mehr.

Das erhaltene Material besteht, wie im Kapitel zur Entstehung bereits dokumentiert, aus mehreren Blöcken unterschiedlicher Größe und Umfangs sowie aus vielen losen A4-Blättern und größeren Blattformaten. Die Analyse nach dem Grad ihrer möglichen Veröffentlichungsabsicht zu gliedern - was sich am Fehlen oder der Anzahl von Überarbeitungsschritten ablesen lässt - erscheint sinnvoll, wobei beachtet werden muss, dass eine Unterscheidung von „verworfenen Texten“ und „*nicht mehr* veröffentlichten Texten“ oft nicht möglich ist. Die Verfasserin möchte auch darauf hinweisen, dass die im Folgenden angestellten Vermutungen in der Zusammenschau mit weiteren Ebenen des Textes an Relevanz gewinnen. Es handelt sich um ein beschreibendes Verfahren, welches sich als Vergleichsbasis für die veröffentlichten Texte eignet.

Die Forschungsfrage, ob an diesem unveröffentlichten Material ein „roter Faden“ ausgemacht werden kann, ist zu berücksichtigen, sowie auch die Frage, ob Kriterien der bisher vorgenommenen Analyse für diese Texte möglicherweise nicht zutreffen - und das dann ein Grund für das Ausscheiden sein könnte: Lässt eine Betrachtung der verworfenen Texte Rückschlüsse auf eine poetologische Grundstruktur zu? Können darüber Schwerpunkte herausgearbeitet werden? Welche Bedeutung ist diesen Texten beizumessen?

2.8.1 Sofort verworfene Texte.

Der Großteil der sofort verworfenen und nicht mehr überarbeiteten Texte befindet sich auf den schon erwähnten Blöcken, auf welchen Jandl während seines Sommeraufenthaltes in Niederösterreich schreibt und wo er diese Form und Sprache neu aufgreift. Viele Texte sind sicher als anfängliches „Motor anwerfen“ - wie er selbst es oft nennt - oder als Abtasten der neuen Sprache und Form zu verstehen und daher oft von weniger überzeugender Kraft oder Einfallsreichtum und sind infolge vom Autor ad hoc verworfen worden. Nichtsdestoweniger

sind hier Texte entstanden, die später in die „Hitliste“ aufgenommen wurden.

Auffällig an den hier ausgeschiedenen Texten ist, dass sie oft unmittelbar auf Jandls Umgebung, vor allem auf konkrete Situationen oder Personen, Bezug nehmen und es fast so scheint, als würde er versuchen, den Alltag um ihn herum und seine Gedankenwelt in „Stanzensform und Stanzensprache“ zu transformieren. Diese möglicherweise „zu alltäglichen“ oder zu explizit auf Personen aus dem unmittelbaren Umfeld Jandls verweisende Texte scheiden dann häufig aus, wie etwa „jo ingeboag i daddajo“²⁸⁰.

Andere Texte, die auf Konkretes aus Jandls Alltag oder seine Situation in Puchberg verweisen, wie „waun da hansal jetz aunruaft“²⁸¹ oder „schiebbs, hod a gsoggd da Hans Weigl“²⁸², überarbeitet Jandl - zurück in Wien - zwar oft, veröffentlicht die Texte dann aber trotzdem nicht.

Stanzen, die die Personen Franz und Helga behandeln und dann nicht veröffentlicht werden, sind gehäuft zu finden, wie „den fraunz & de höga“²⁸³, „med da höga alaan“²⁸⁴ oder „liawe helga“²⁸⁵. Jandl legt eine eigene „Gelegenheitsgedichte“-Mappe an, worin eine Reinschrift des Textes „den fraunz & de höga“ zu finden ist, diesen Text aber nicht drucken lässt.

den fraunz & de höga
kenne scho a gaunze wäu
sa sozi wia r i
frogd se nua wi liwarää

Warum er dieses Gedicht nicht in die *stanzen*-Sammlung aufgenommen hat, ist schwer zu ergründen, da es sich um einen doch gelungenen Text - sei es formal oder inhaltlich gesehen - handelt. Dennoch fehlt der Stanze wahrscheinlich das „gewisse Etwas“, eine noch originellere Wendung im vierten Vers: Es ist eine interessante und witzige Stanze, aber keine außergewöhnliche, wie so viele andere. Beide Kriterien zusammen - das Personenbezogene und das Unspektakuläre - sind womöglich für das Verwerfen verantwortlich. Möglicherweise

²⁸⁰ Jandl, Ernst: *stanzen*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Box Nr. 3, Block Nr. 10, 4/2.

²⁸¹ Jandl: *stanzen*. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Block Nr. 30, 4/3.

²⁸² Jandl: *stanzen*. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Heft Nr. 34, 4/3.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Jandl: *stanzen*. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Block Nr. 30, 4/3.

bringt dieser Text auch Jandl selbst als Person zu sehr ein, denn im dritten Vers heißt es: „sa sozi wia r i“²⁸⁶.

All diese nicht veröffentlichten Stanzentexte lassen den vagen Rückschluss zu, dass für Jandl auf inhaltlicher Ebene die Schaffung von allgemeinen Texten ohne konkrete biographische Hintergründe im Zentrum stand. Texte, wie schon oben analysiert, die auf die Situation des Autors anspielen und sehr wahrscheinlich diese thematisieren - wie *selbstbildnis 1991* oder *auf seinen geschwollenen linken fuß* - sind doch eindeutig in der Minderheit.

Ein weiterer Grund für das sofortige Ausscheiden vieler Texte ist auch die Inkohärenz auf formaler Ebene: Manche Texte sind metrisch nicht einwandfrei durchkomponiert, wie „i denk i friis no an happn“²⁸⁷, anderen fehlt eine signifikante Wende im Text wie in „des ollas soit ma r uns nicht gestatten“²⁸⁸ und für wieder andere findet Jandl einfach keinen eindeutigen Schluss, was er in „i wass ned wosses woiz“²⁸⁹ mit einem Fragezeichen markiert und zwei Varianten niederschreibt. Das Scheitern auf formaler Seite ist der Grund für das Ausscheiden einer großen Anzahl von Texten, quer durch den unveröffentlichten Nachlass finden sich Texte, die nicht in das vorgegebene Schema passen, wie „mother should be what mother should be“²⁹⁰.

Eine andere Stanze aus dieser ersten Entstehungszeit, „du saubledes oaschloch“²⁹¹, ist dahingehend interessant, dass Jandl diesen Text mit einem Punkt und einem Haken markiert - Punkt als Zeichen für eine vollwertige Stanze, Haken für „wird in die Sammlung aufgenommen oder zumindest überarbeitet“ - diese bis zum dritten Vers sehr gelungene Stanze dann aber trotzdem nicht wieder aufgreift. Warum er sie dann doch sofort verwirft, darüber bleibt nur zu spekulieren, eine Erklärung wäre das Fehlen eines prägnanten oder originellen Schlusses, denn der vierte Vers ist fast ident mit dem Dritten.

²⁸⁶ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Heft Nr. 34, 4/3.

²⁸⁷ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Block Nr. 20, 4/2.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Heft Nr. 16, 4/2.

²⁹¹ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Block Nr. 43, 4/3.

du saubledes oaschloch
ded i gean zu dia sogn
woone mia nua draued
waune ma s nua draued

Folgende Beobachtung könnte ebenfalls aufschlussreich sein: Vom zentralen ersten Vers, „du saubledes oaschloch“, zehrt auch der restliche Text, denn es handelt sich hier um das rhetorische Mittel eines eingebetteten Zitats, was der zweite Vers auflöst, da das sprechende Ich vorgibt, die angesprochene Person nur beschimpfen zu wollen. Somit liegt es nahe, dass Jandl diesen ersten und so starken Vers, die Beschimpfung mit einem „du“ als Adressaten, nicht verändern wollte. Nun gibt es aber bereits drei Texte, die mit „du“ im ersten Vers beginnen und möglicherweise ist das als Grund für das Ausscheiden dieses Textes zu werten: die Häufung des gleichen Versanfanges. Am Inhalt kann es nicht liegen, da eine vergleichbare indirekte Beschimpfung in keinem anderen veröffentlichten Text vorliegt. Wahrscheinlich ist, dass beides - also Häufung des Versanfanges und Fehlen eines prägnanten Schlusses - zutrifft. Die Beschimpfung „du saubledes oaschloch“ taucht dann - wieder als eingebettetes Zitat - in einer etwas abgeänderten Stanze wieder auf: In einer Reinschrift vom 02.01.1992, die Jandl in einer Mappe mit der Aufschrift „fraglich“ ablegt²⁹², gleichermaßen aber später verwirft.

Wie bereits gesagt, scheint es so, als würde die Zahl der sofort ausgeschiedenen Texte mit der Zeit und der Verwendung der spezifischen Form und Sprache abnehmen, und die Texte, die einer weiteren Überarbeitung unterzogen wurden, sich häufen. Möglicherweise spricht das für die mit der Dauer der Verwendung der Stanzenform zunehmende Qualität der Texte. Eine andere Erklärung dafür könnte auch die veränderte Arbeitssituation sein: Jandl kehrt zurück nach Wien und arbeitet (auch) wieder an seinem Schreibtisch, im Urlaub haben die äußeren Umstände eine Überarbeitung sicher erschwert.

²⁹² Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box. Nr. 4, Mappe „fraglich“, Blatt Nr. 5, „s häd ned so long dauat“.

2.8.2 Überarbeitete und dann ausgeschiedene Texte.

Von diesen im Sommer 1991 entstandenen ersten Texten verwirft Jandl zwar einen Teil sofort, einige Stanzen greift er dann in einem weiteren Arbeitsschritt aber wieder auf und bringt sie - meist zuerst mit der Hand - auf einem weiteren Blatt in Reinschriftform. In einem dritten Arbeitsschritt tippt er für eine Veröffentlichung relevante Texte dann ab und verwirft sie dann dennoch später. Dieser Vorgang ist etwa an den beiden nicht veröffentlichten Stanzen „da grosse BRECHT hod oft recht ghobt“²⁹³ oder an „waun i a waiwossa heedad“²⁹⁴ beobachtbar. Warum aber verwirft Jandl dann diese Texte trotzdem? Können mögliche Gründe dafür wieder im/am Text gefunden werden?

Die Stanze „waun i a waiwossa heedad“, verfasst am 19.08.1991, beginnt in der ersten Fassung - auf einem Block - mit dem Vers „i hob ka waiwossa need“, was dann in einem zweiten und unmittelbar darauf stattgefundenen Überarbeitungsschritt umgeformt wird. In einem späteren und zeitlich ungewissen Arbeitsschritt bringt Jandl den Text auf einem A4-Papier in Reinschrift und versucht, die Stanze mit einem Titel zu versehen. „Bestohlen“ streicht er ebenso wie darunter „für fromme Leser“ und am unteren Rand des Blattes „weihwasserdieb“ durch. Später tippt er den Text mit der Schreibmaschine ab, streicht ihn dann aber mit einem Bleistift durch und versieht den Text am Rand mit einem „v“, das vermutlich für „vielleicht“ stehen soll. Ob die Streichung vor der „Vielleicht-Entscheidung“ oder danach stattgefunden hat, ist ungewiss. Die Seitenzahl am unteren Rand des Blattes, „31“, legt die Vermutung nahe, dass zum Zeitpunkt des Abtippens die Veröffentlichung doch ziemlich sicher schien. Warum verwirft er den Text nun doch?

waun i a waiwossa heedad
wiassd i scho wos i damit daadad
obri hob ka waiwossa ned
mia homs mai waiwossa gfladad

Auffällig an der Stanze sind Konjunktive in den ersten beiden Versen, typisch für den Dialekt. Das sprechende Ich, das, wenn es sich im Besitz von Weihwasser wüsste, weiß genau, was es

²⁹³ Jandl: stanzen, LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Heft Nr. 34, 4/3; sowie Reinschrift und Tippform in Box Nr. 4, Blatt Nr. 25 und 26.

²⁹⁴ Jandl: stanzen, LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Block Nr. 30, 4/3; sowie überarbeitete Varianten in Mappe „Kopien nicht aufgenommener Stanzen“, Blatt Nr. 197 b und 198.

damit machen möchte. Das ist aber nicht der Fall, denn das Weihwasser wurde der Person gestohlen. Die Stanze lebt von der dreimaligen Wiederholung des Wortes „waiwossa“ in Verbindung mit „waun“, „wiassd“ und „wos“, was in den ersten beiden Versen Alliterationen ergibt, als auch von den geschaffenen Leerstellen: Wer stiehlt Weihwasser? Und wer spricht hier? Wer ist im Besitz von Weihwasser? Und ist es wirklich Weihwasser, oder steht es für Beschönigen, für (vermeintlich) Gutes, für Übertünchen?

Vielleicht ist die Stanze zu undurchsichtig: Inhaltlich kann sie schwer auf einen ganz allgemeinen Sachverhalt und auch nicht auf etwas Konkretes – außer Weihwasser - bezogen werden. Auch die fehlgeschlagene Titelfindung spricht dafür, dass Jandl selbst die Essenz des Textes nicht einfach festmachen konnte. Ist diese Stanze nun schon zu allgemein sprechend, zu schwer zu hintergehen, im Gegensatz zu jenen mit konkreter Basis? Das würde für ein „Mittel“ in Bezug auf Inhalt, Rezipierbarkeit und Interpretation sprechen.

Für diese These spricht auch die Tatsache, dass Jandl viele Texte, die offensichtlich zu radikal, zu schwer zu interpretieren oder zu provokant sind, nicht veröffentlichen lässt. Genannt werden können hier Texte, die eindeutig atheistisch sind oder sich gegen das Christentum stellen, wie „liawa god, i mog di“²⁹⁵, aber auch Texte, die provokant mit dem Thema Antisemitismus umgehen, wie in der Stanze „vilächd bin i a jud“²⁹⁶.

Gleichzeitig verweigert Jandl über das Ausscheiden bestimmter Texte das Einbringen spezieller Kontexte - wie bereits für Biographisches oder Personenbezogenes erläutert - denn die *stanzen* sollen offensichtlich auch nicht tagespolitisch sein. Die Stanze „geh nosse sinowatz“ mit dem Titel „besuch bei fred sinowatz“²⁹⁷ scheidet, obwohl überarbeitet, dennoch aus, wie auch „do hod's hoed den Jeagl“²⁹⁸, womit Jörg Haider gemeint ist. Beide Stanzen streicht er in der getippten Form durch und markiert sie mit „v“, jene über Jörg Haider versieht er am Blattende mit „politik“, die über Fred Sinowatz mit „?mehrdeutig!“. Der gesamte veröffentlichte Textkorpus beinhaltet keine tagespolitischen Stanzen.

Der zuvor genannte Text, „da grosse BRECHT hod oft recht ghobt“, ist in ähnlicher Weise

²⁹⁵ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box Nr. 4, Mappe „Unveröffentlichte Stanzen“.

²⁹⁶ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box Nr. 4, Mappe „fraglich“, Blatt Nr. 2.

²⁹⁷ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Mappe „Ausgeschiedene Stanzen“, Blatt Nr. 69 und 70.

²⁹⁸ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Mappe „Ausgeschiedene Stanzen“, Blatt Nr. 50 und 51.

bearbeitet, um dann jedoch, gleichermaßen mit „v“ versehen und durchgestrichen, ausgeschieden zu werden, obwohl mit der Seitenzahl „22“ versehen.

Zentral sind hier das groß geschriebene Wort BRECHT, der Binnenreim mit dem Wort „recht“, im zweiten Vers die dialektale Übersetzung von „auch“ in „aaa“, sowie die konsonantische Assonanz des Kreuzreimes in Vers zwei und vier.

da grosse BRECHT hod oft recht ghobt
owa r aaa hoed ned imma
woada nii a vabrecha
nua wi mia r olle a oama sinda

Inhaltlich thematisiert der Text das Leben Brechts, der - so erzählt die Stanze - doch nicht immer recht hatte, weil er kein Verbrecher, sondern, „nua wi mia r olle“, ein armer Sünder war. Dieser problematische Gedanke, der Realität und Kunst vermischt, kann als einer von vielen möglichen Gründen für das schlussendliche Verwerfen des Textes angenommen werden.

Die Stanze entsteht zwei Tage nach dem oben genannten „waiwossa“-Text, am 21.08.1991, und erscheint ebenfalls nie. Warum? Eine andere mögliche Erklärung könnte hier wieder die Häufung des Anfangswortes „da ...“ sein, denn fünf andere Stanzas mit diesem Versbeginn gibt es in der alphabetisch geordneten publizierten Sammlung. Diese Texte sind auch, inhaltlich gesehen und in Bezug auf Radikalität oder der plötzlichen Wendung im vierten Vers, wesentlich vielversprechender und besser gelungen als die obige, und deshalb erscheint das Vorziehen der anderen Texte nachvollziehbar.

2.8.2.1 Stanzas zum „Herschenken“.

Auffällig am Bestand der nicht veröffentlichten Stanzas ist, dass viele der Texte bestimmten Personen gewidmet sind, manche zum „Herschenken“ gedacht waren und Jandl den einen oder anderen Text vermutlich explizit für diese Personen geschrieben hat. Das ist nun nicht neu, da auch im veröffentlichten *stanzen*-Band ein solcher Text zu finden ist, *Hans Weigel, 20.8.1991*, und mehrere andere dann in *peter und die kuh*. Aber: Viele dieser personenbezogenen Stanzas veröffentlicht Jandl bewusst nicht, wie zum Beispiel „sie kommt

ned aus danzig²⁹⁹ oder den Text „waist hoit hait dein nomensdog host helli“³⁰⁰, der später zu „Helly, waisd haid dein nomensdog host“³⁰¹ wird und den er Helene Dorfmeister zu deren Namenstag schenkt.

Die Texte mit dem Titel „Aus dem Überfluss / 10 stanzen für den Theaterkritiker Hans Haider“³⁰² sieht Jandl zwar als „Ersatztexte“ für eine Veröffentlichung in den *manuskripten* vor, dazu kommt es aber nicht.³⁰³

Eine Stanze widmet Jandl seinem Arzt Hans Poigenfürst: „a gschdanzl is a daunzn“³⁰⁴. Dieser am 15.7.1992 entstandene, oder vielleicht auch nur an diesem Tag in Reinschrift niedergeschriebene Text, ist mit „für h.p. v. seinem e.j.“ unterzeichnet und wird später dann in der Sammlung *peter und die kuh* veröffentlicht.

2.8.2.2 In Mappen abgelegtes Material.

Im *stanzen*-Nachlass befinden sich auch 6 von Jandl selbst angelegte Mappen mit nicht veröffentlichten Stanzentexten. Die Mappen tragen die Aufschriften: „nicht verwendbar“, „logisch fraglich“, „fraglich“, „Formale Abweichungen“, „nicht fertig“ und „Gattungen“.³⁰⁵ In diesen Mappen sind jedoch - bezieht man den Gesamtumfang der verworfenen Stanzen mit ein - unverhältnismäßig wenige Texte abgelegt. Eine Erklärung dafür kann sein, dass hier nur jene Texte eingeordnet sind, die einer weiteren Überarbeitung wert sind. Nahe liegt jedoch, dass Jandl dieses Ablagesystem einfach nicht mehr weiterführen wollte oder konnte.

Der größte Umfang an Texten oder Entwürfen von Texten ist mit 7 Blättern in der „nicht verwendbar“-Mappe zu verzeichnen. Drei Stanzen und ein Entwurf sind mit einem „v“ gekennzeichnet, alle Texte sind im Zeitraum 01. bis 03.09.1991 entstanden und das jeweilige genaue Datum ist auf den einzelnen Blättern noch einmal vermerkt.

²⁹⁹ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Mappe „Ausgeschiedene Stanzen“, Blatt Nr. 162 und 163.

³⁰⁰ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Block Nr. 43, 4/3.

³⁰¹ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Mappe „Ausgeschiedene Stanzen“, Blatt Nr. 83 - 88.

³⁰² Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Mappe „Ausgeschiedene Stanzen“.

³⁰³ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Mappe „Material“.

³⁰⁴ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass Ernst Jandl, Box Nr. 4, Mappe „Unveröffentlichte Stanzen“.

³⁰⁵ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box Nr. 4.

Exemplarisch zu nennen ist hier die Stanze „i wass need wos dintschn san“³⁰⁶, die deshalb interessant ist, da das Rätsel - was sind „dintschn“? - im Text nicht aufgelöst wird. Außerdem markiert hier Jandl die Betonungen mit Unterstreichungen, was den Rhythmus klar darstellt und die „korrekte“ Bauweise, mit zwei Betonungen und einer freien Anzahl von unbetonten Silben pro Vers, zeigt. Obwohl formal korrekt, witzig, sangbar, allgemein und doch einzigartig, und bei genauerer Betrachtung auch auf seine Weise interessant, kann der Text dennoch nicht mit den im *stanzen*-Band veröffentlichten mithalten und ist „nicht verwendbar“ - Warum?

Vielleicht ist der Text im Vergleich zum veröffentlichten Korpus zu wenig radikal, nicht spontan genug und vermag es auch nicht, so unmittelbar bei den Rezipierenden einzuschlagen. Außerdem eröffnet sich - sieht man von dem Neologismus „dintschn“ ab - keine weitere Ebene im Text, die die Lesenden fesseln und zu einem weiteren Lesedurchgang bewegen könnte.

Aus der „logisch fraglich“-Mappe, in der sich nur drei Stanzentexte befinden und die im Zeitraum 16.08. bis 19.12.1991 entstanden sind, sollen hier die Texte „wüsdas wissn wos a deetschn is“³⁰⁷ und „waun kaana an bruada hom kennt“³⁰⁸, genannt werden.

Das Blatt mit der Stanze „wüsdas wissn wos a deetschn is“ kennzeichnet Jandl rechts oben mit einem „F“, wahrscheinlich für „fraglich“. Auch „waun kaana an bruada hom kennt“ ist mit einem „F“ markiert, zusätzlich mit „[philos.]“ als philosophisch bewertet und mit dem Titel „familiär“ versehen.

Beide Texte sind undurchsichtig und nicht auf Anhieb zu entschlüsseln. So wie in „waun i a waiwossa heedad“ - nur noch weiter zugespitzt - bleibt auch hier der Grund für das Ausscheiden auf der Ebene des Inhalts zu vermuten.

Die „fraglich“-Mappe beinhaltet 5 Stanzen, darunter die schon erwähnte „s häd ned so long dauat“³⁰⁹, die den Vers „du saubleds oaschloch“ und eine damit verknüpfte rhetorische Indirektheit enthält. Ein Text³¹⁰ - mit der Überschrift „Mathias Rüegg“ und einem Pfeil „zu fragen“ - ist ebenfalls mit „F“ markiert, ein anderer³¹¹ mit einem „T“ und einem Fragezeichen

³⁰⁶ Jandl: *stanzen*. LIT, Nachlass, Box. Nr. 4, Mappe „nicht verwendbar“, Blatt Nr. 3.

³⁰⁷ Jandl: *stanzen*. LIT, Nachlass, Box. Nr. 4, Mappe „logisch fraglich“, Blatt Nr. 2.

³⁰⁸ Ebd., Blatt Nr. 1.

³⁰⁹ Jandl: *stanzen*. LIT, Nachlass, Box. Nr. 4, Mappe „fraglich“, Blatt Nr. 5.

³¹⁰ Ebd., Blatt Nr. 2.

³¹¹ Ebd., Blatt Nr. 3.

sowie der Anmerkung „(formal anders!)“.

Es stellt sich nun die Frage, worin die Sonderstellung, die diesen Texten zukommt, liegt. In der Mappe „Gattungen“ sind mehrere Umschläge abgelegt, auf welchen Jandl Kategorien entwirft und wahrscheinlich versucht, die Texte zu gliedern. Einteilungen sind hier: „Philosophische Stanzen / Der Philosoph“, „Von Sprache“, „Künstler“, „Zur Poetologie“ und „Technik des Alltags“³¹², Texte sind darin jedoch keine abgelegt. Ist Jandls Projekt einfach gescheitert? Kann die Frage nach einer Sonderstellung der hier aufgefundenen Texte so einfach beantwortet werden? Die Vermutung, dass diese Kategorisierung einfach nicht zu Ende gebracht wurde, nicht möglich war oder der Autor dafür keinen Bedarf mehr hatte, liegt sehr nahe.

2.8.3 Unmittelbar vor der Veröffentlichung noch verworfene Stanzen.

„da hans hod kane eia“³¹³: Obwohl Jandl die Veröffentlichung dieser Stanze in den *protokollen* geplant hat - ein Veröffentlichungsplan, auf welchem die Titel der Stanzentexte aufgelistet sind, zeugt davon³¹⁴ - verwirft er den Text später. Es handelt sich hierbei um einen Text, in welchem der Protagonist Hans im ersten Vers beschimpft wird, er habe „kane eia“, was aber im nächsten Vers als „indirekte Beschimpfung“ aufgelöst wird, da es weiter heißt: „zun frischdick haid griagd“, was die vermeintliche aber dennoch stattfindende Beschimpfung in einen längeren Sinnzusammenhang einbettet und den Schimpfenden entlastet.

da hans hod kane eia
zun frischdick haid griagd
wäu ea kunnt jo glai schbaim
wona eia nua siacht

Auf einem der nun schon oft erwähnten Blöcke befindet sich auch die Erstfassung dieser Stanze, auffällig ist, dass hier Jandl sehr wenig ausbessert und den Text „wie in einem Guss“

³¹² Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box. Nr. 4, Mappe „Gattungen“.

³¹³ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Block Nr. 43, 4/3.

³¹⁴ Jandl: stanzen. LIT, Nachlass, Mappe „Material“.

zu Blatt bringt.³¹⁵ Auf einem weiteren A4-Blatt verfasst er den Text erneut in Reinschrift mit keinen Abänderungen von Vokalen und Wortketten. Ein kurzer vertikaler Strich teilt das Blatt in zwei Hälften, auf der unteren befindet sich ein weiterer nicht veröffentlichter Text und am Blattende zuerst die Zeitangabe „aug. 91“, danach in Klammern das Datum der Niederschrift: 02.01.1992.³¹⁶ Interessant ist nun, dass er diese Stanze dem Protagonisten Hans erst ein halbes Jahr nach dem Entstehen oder noch später, überbringt. Denn auf einem weiteren Blatt³¹⁷ befindet sich eine wieder überarbeitete, dritte Variante des im Jänner 1992 überarbeiteten Textes, nun mit „fian hans“ überschrieben, am Blattkopf „buchbeag, im august 1991“ und am Blattende „vom ernst“ - was dieses Blatt eindeutig als Geschenk für Hans kennzeichnet. In einem weiteren Schritt tippt er diese Variante des Textes mit der Schreibmaschine ab.

Ein Erinnerungsgeschenk an den vielleicht gemeinsam verbrachten Urlaub also? Nicht mehr und nicht weniger? Die Stanze ist dennoch zur Veröffentlichung bestimmt gewesen, denn wieder ist sie getippt und geordnet mit der Seitenzahl „23“, wurde dann aber durchgestrichen und mit „v“ gekennzeichnet. Vielleicht scheidet dieser Text wieder wegen der „da ...“-Häufung aus, denn ein anderer Hinweis - formal oder inhaltlich - ist nicht auszumachen. Es handelt sich um einen witzigen, derben, wieder radikalen und außergewöhnlichen Text, in welchem die spontane Wendung zwar gleich zwischen erstem und zweitem Vers liegt, was aber mit dem rhetorischen Mittel einer Einbettung der Beschimpfung in einen längeren Sinnzusammenhang zu erklären ist.

Auch die Stanze „da robert, mai bruada“ wurde unmittelbar vor der Veröffentlichung verworfen: So wie auch „da hans hod kane eia“ ist im schon erwähnten Veröffentlichungsplan ein Erscheinen in der Zeitschrift *ndl* verzeichnet. Eine Erklärung könnte hier wieder der zu offensichtliche Verweis auf reale Personen und auf den Autor selbst sein.

2.8.4 Fazit.

Jandl versucht offensichtlich - im *stanzen*-Band und in *peter und die kuh* - Texte zu veröffentlichen, die von einem zart besaiteten Publikum zwar als radikal bezeichnet werden, aber in seinem Sinne nicht zu radikal sind, gleichzeitig aber auch nicht als „leichte Kost“

³¹⁵ Jandl: *stanzen*. LIT, Nachlass, Box Nr. 3, Block Nr. 43, 4/3.

³¹⁶ Jandl: *stanzen*. LIT, Nachlass, Box Nr. 4, Blatt Nr. 28.

³¹⁷ Jandl: *stanzen*. LIT, Nachlass, Blatt Nr. 27.

verstanden werden können. Die Radikalität soll nicht persönlich beleidigen oder einzelne Personen angreifen, sondern ein breites Publikum erreichen und diese im Alltäglichen abfangen. Dass dies nun über den Inhalt geschehen soll, und weniger über die Form, ist hinsichtlich des Gesamtwerkes bemerkenswert. Eine Steigerung kann diesbezüglich von den Texten im *stanzen*-Band hin zu jenen in *peter und die kuh* konstatiert werden. Was Jandl jedoch bewahrt - so sein Lektor Siblewski - ist „der Grundsatz, nicht provozieren zu wollen“³¹⁸, obwohl seine Texte dies eindeutig tun.

Zentral an den Texten sind mehrere Grundsätze, wie nicht tagespolitisch zu sein, sich im Großen und Ganzen eine gewisse „Allgemeinheit“ bewahren, dazwischen können Stanzen, die ganz bestimmten Menschen gewidmet sind oder seine eigenen Lebensumstände beschreiben, wie Spots aufleuchten - sie stellen aber die Ausnahme dar. Auch Siblewski weist darauf hin, dass es für Jandl nicht wichtig war „seine Gedichte diesen Tagesnotwendigkeiten unterzuordnen“.³¹⁹

Eine quantitative Betrachtung ergibt, dass formale Unstimmigkeiten wahrscheinlich weniger häufig als Ursache für das Ausscheiden von Texten oder Entwürfen verantwortlich waren, als vielleicht angenommen - was wiederum zeigt, dass die Form hier eine Nebenrolle spielt.

Offensichtlich steht Jandl im Veröffentlichungsprozess oft vor dem Dilemma, aus gleichermaßen gut gelungenen Texten auswählen zu müssen, und seine Wahl fällt auf jene, die mit einer spontanen Wendung punkten können oder die sich subversiv verhalten: Texte, die auf ihre Weise außergewöhnlich sind oder etwas schaffen, das zuvor nicht da war. Damit erfüllen seine veröffentlichten Texte auch zwei grundlegende Eigenschaften des traditionellen Gstanzls.

³¹⁸ Siblewski, Klaus: „die rache der sprache ist das gedicht“ oder Wie Ernst Jandls Gedichtband „peter und die kuh“ doch noch zustande kam. In: manuskripte 134 (1996), S. 6.

³¹⁹ Siblewski: *peter und die kuh*, S. 6.

2.9 Stanzas in *peter und die kuh*.

Die Stanzentexte im Band *Poetische Werke 10*, veröffentlicht 1996 unter dem Titel *peter und die kuh*, sind nicht wie im vorhergehenden Band *idyllen. stanzen* in einem gemeinsamen Kapitel zusammengestellt, sondern quer über alle Kapitel und unter anderen Gedichten verteilt. Siblewski macht darauf aufmerksam, dass die Anordnung der Gedichte in *peter und die kuh* einem auf den Inhalt ausgerichteten Prinzip folgt, und der Schwerpunkt ihrer Gliederung nicht nach formalen, sondern inhaltlichen Prinzipien erfolgt³²⁰ - was wie bereits erörtert nicht nur für die Anordnung der Texte hier, sondern für Jandls Gesamtwerk zutrifft. Das Anordnungsprinzip ist nun besonders in Hinblick auf eine Analyse der Stanzentexte interessant, treten doch die Vierzeiler nicht mehr in Gruppen zu je drei auf einer Seite und geschlossen in einem Band oder Kapitel auf, sondern jeder Text steht einzeln für sich: was als Wert- und Qualitätssteigerung der Texte im Vergleich zum *stanzen*-Band gesehen werden kann. Auf diesen Aspekt der Qualität, nämlich dass im Prozess der Veröffentlichung für Jandl der „lyrische Mehrwert zu spüren“ sein musste, um ein Gedicht nicht mehr als überarbeitungswürdig anzusehen, weist Siblewski hin³²¹:

Für ihn [Jandl] zählt alleine und ausschließlich, daß das, was sich zum Schluß auf dem Papier befindet, die Qualität eines Gedichts hat. Woraus es sich zusammensetzt, ist egal.³²²

Die weiter oben bereits zitierte These Hammerschmids wird dadurch noch einmal bestätigt: Weniger die Form steht im Schaffen Jandls nun im Zentrum, als vielmehr der Inhalt - und dessen Qualität.

In Bezug auf die Sprache lässt sich über die Anordnung der Gedichte in *peter und die kuh* eine weitere Beobachtung festhalten: Weniger der Dialekt oder Jandls von diesem abgeleitete Kunstsprache gelten hier nun als die zentrale sprachliche Form, sondern das Standardsprachliche, worin die Stanzentexte - nun umgekehrt - wie fremdsprachliche Einschübe aufleuchten. Der Stellenwert der Texte im Gesamtband ist nun ein gänzlich anderer: Da den Texten auch jeweils eine versuchte Rückübersetzung ins Standardsprachliche nachgestellt ist, wirken die Vierzeiler nun wie Exoten, wie komplizierte fremdsprachliche

³²⁰ Vgl. Siblewski: *peter und die kuh*, S. 6.

³²¹ Vgl. ebd., S. 5 f.

³²² Ebd., S. 6.

Gedichte, deren Entschlüsselung über den Kontrast, der sich durch die Einbettung in ein standardsprachliches Gefüge ergibt, noch schwieriger zu sein scheint. Fast könnte man von einem kleinen sprachlichen Schock sprechen, einem Aufeinanderprallen verschiedener Sprach- und Sprechkulturen, der sich durch diese Anordnung ergibt. Während sich im *stanzen*-Band doch ein gewisser Gewöhnungseffekt durch das Lesen einiger Seiten einzustellen vermag, ist das hier nicht der Fall, obwohl die Texte doch in kleinen Gruppen zusammengestellt sind.

Schließt man die Entstehungszeit der Stanzentexte in *peter und die kuh* in eine Analyse mit ein, so ist hier ein wesentliches Kriterium, dass viele der Texte noch im Auslaufen der ersten Schaffensperiode - oder an deren Höhepunkt - verfasst wurden, sich also kein großer zeitlicher Abstand zum *stanzen*-Band ergibt. Dennoch sind viele der Texte von einer weitaus größeren Radikalität und Direktheit geprägt, als das im *stanzen*-Band der Fall war. Es scheint fast, als wäre die Form soweit perfektioniert, dass im Bereich des Inhaltlichen eine Feinauslotung möglich wurde. Und diese Auslotung geht - auch, da es sich um Alterslyrik handelt - keinen Schritt im Programm zurück, sondern treibt dieses noch weiter. Siblewski merkt dazu an, dass Jandls Gedichte nun „von einer Härte, die er bisher nur selten in seinem Werk erreicht hat“³²³, geprägt sind. Allgemein charakterisieren diese Texte Schwärze, Brutalität und Provokation, getragen von einer Sprache „knapp aber deutlich unterhalb des Niveaus, das in der Alltagssprache noch als taktvoll gilt“³²⁴. Die Stanzentexte nehmen hier eine Sonderstellung ein, gelten sie doch als die Zuspitzung der Zuspitzung. Der Kontrast, der sich aus der Zusammenschau mit dem Rest des Bandes ergibt, als auch die Sicherheit, diesen Textkorpus im Hintergrund zu haben, bedingen diese doppelte Zuspitzung. Und natürlich auch die Verwendung des Dialekts und der Fäkalsprache, sowie viele andere bereits erwähnte Merkmale.

Damit einhergehend lässt sich auch ein anderer Ton als jener Grundton im *stanzen*-Band ausmachen. Siblewski spricht davon, dass im und mit dem Band *peter und die kuh* ein neuer Ton angeschlagen wird.³²⁵ Wie ist dieser Unterschied nun zu fassen? Kohl spricht allgemein

³²³ Siblewski: *peter und die kuh*, S. 6.

³²⁴ Ebd., S. 6.

³²⁵ Vgl. ebd., S. 7 ff.

von einem „persönlichen Ton“³²⁶, nach Siblewski ist es das einfache und reine „Konstatieren“, denn die Texte würden versuchen, „jeden Sinn, der über das pure Hier und Jetzt hinausgeht, [zu] boykottieren“³²⁷.

In *peter und die kuh* ist das Panoptikum an Tönen und Tonfällen viel begrenzter als im vorhergehenden Band, die Stanzentexte sind hier dominiert vom harten, derben und wuchtigen Ton, einem trotzdem fast sachlich beschreibenden, der nur selten von klagenden und melancholischen Sprengeln unterbrochen wird, denn abgesehen vom radikalen, finsternen, brutalen oder sarkastisch anmutenden Grundton, findet sich auch ein etwas ruhigerer und fast wehmütiger Ton in den Texten wieder. Könnte in diesem Zusammenhang auch von einem elegischen Ton, der einige der Stanzas in *peter und die kuh* kennzeichnet, gesprochen werden? Unter anderem wird die Elegie als „sanfte, melancholische Klage“³²⁸ definiert, was etwa für die Stanzas *vollmond am 15. juni 1992, in an jedn a söö* oder *maunchmoe howi a r aungst* zutreffen kann.

Besonders wichtig ist das Vorhandensein eines solchen Tones deshalb, da erst dieses Abfallen der Radikalität und Schwärze ins Klagende die aggressive und zerstörerische Tendenz hervorstreicht. Dieses Auf und Ab, die Wellenbewegung, die sich durch das Einstreuen ruhigerer Tonfälle ergibt, ist bereits im *stanzen*-Band zu finden. Ein Unterschied zu diesem ist jedoch - neben der Bandbreite - die schon erwähnte Einbettung in einen größeren Rahmen, der, und das gilt für den gesamten Band *peter und die kuh*, allgemein als düster, brutal und direkt definiert werden kann. Es ergibt sich also eine zweisträngige Bewegung: Die eine wird genährt von den beschriebenen unterschiedlichen Tönen der Stanzentexte und kann als inneres Gefüge bezeichnet werden, die zweite Bewegung jedoch entsteht über die Gesamtheit der PW 10-Texte, und kann als äußerer und alle Texte des Bandes einschließender Rhythmus gesehen werden. Die äußere Bewegung ist gekennzeichnet von der schon genannten Zuspitzung der Texte und dem Hervorstechen dieser innerhalb des Gesamtzusammenhangs der Gedichte.

Die innere Bewegung wird auch durch die genaue Betrachtung der musikalischen Umsetzung sichtbar, denn die Bewegungen sind auch eindeutig an der Performance zu erkennen – sie werden über die musikalische Umsetzung noch verstärkt. Der Kontrast - und die damit einhergehende Bewegung - zu den standardsprachlichen Gedichten in *peter und die kuh* fällt

³²⁶ Kohl: Klischee, S. 193.

³²⁷ Siblewski: *peter und die kuh*, S. 10.

³²⁸ Metzler Lexikon Literatur: S. 183.

dabei jedoch weg, da diese Gedichte nicht aufgeführt werden, was diese Stanzas fast wieder auf das Niveau im *stanzen*-Band drückt.

In *peter und die kuh* gibt Jandl erstmals Hinweise zur Aufführung des Textes, sogar im gedruckten Text. Die Stanze *AIDS* versieht er an deren Ende mit einer Klammer und dem Kommentar „Melodie: Mackie Messer“³²⁹ und der Text *nocha schmaiss maream äne*³³⁰ weist im dritten und vierten Vers Wiederholungszeichen auf, was eindeutig als Hinweis auf eine Realisierung gedeutet werden kann.

Wie wichtig Jandl die Stanzentexte in *peter und die kuh* waren, zeigt die bereits besprochene CD-Aufnahme von 1992, bei der die Überrepräsentanz der später entstandenen Stanzas besonders auffällig ist - sind doch zu diesem Zeitpunkt die Texte aus dem *stanzen*-Band diesen in quantitativer Hinsicht weit überlegen. Trotzdem flicht Jandl viele Texte, die später in den PW 10 veröffentlicht werden, bereits hier ein. Exemplarisch sei dazu die erste Nummer der CD-Aufnahme mit Erich Meixner angeführt, wo drei von acht Stanzentexten nicht aus dem bereits veröffentlichten *stanzen*-Band, oder Nummer 2, wo von neun Texten ebenfalls drei aus dem späteren Band *peter und die kuh* stammen.³³¹

³²⁹ Jandl: *peter und die kuh*, S. 68.

³³⁰ Ebd., S. 99.

³³¹ Jandl, Meixner: *stanzen*.

3. Exkurs: Jandls *stanzen* und die CD *most* der Band Attwenger.

Was Ernst Jandl mit seinen großteils im Sommer 1991 verfassten und dann gesammelt im März 1992 veröffentlichten *stanzen* gelingt, schaffen in ähnlicher Weise beinahe zeitgleich die beiden Musiker Markus Binder und Hans-Peter Falkner als Duo Attwenger mit ihrer Anfang 1991 erschienenen CD *most*. Vorhandene klassische Genres werden überwunden, und das mit Hilfe gleicher, aber nicht gleich verwendeter Elemente. Beiden gelingt es, gegensätzliche Kategorien mit oppositionellen Eigenschaften wie „auf kulturell hohem“ und „kulturell niedrigem“ Niveau zu unterlaufen und jegliche Genre-Bezeichnungen in Frage zu stellen und auf der anderen Seite gleichzeitig Neues zu schaffen. Und beide kreieren damit - so wie das zuvor für die *stanzen* bereits besprochen wurde - etwas Drittes.

3.1. Entstehung und Beeinflussung.

Attwenger haben mit ihrer Musik ganz allgemein Jandls Werk und im Speziellen, wie Jandl selbst anmerkte, die *stanzen* mit ihrer CD *most* maßgeblich beeinflusst. Schlagzeug (Binder), Ziehharmonika (Falkner) und deren beider Gesang bilden das „Werkzeug“ für das nicht nur musikalisch, sondern auch textlich, und darauf wird im Folgenden genauer eingegangen, betretene Neuland - vergleichbar mit den Formen der Konkreten Poesie beziehungsweise in deren Tradition stehend. Dieser Umstand war es, der, wie Jandl dazu schreibt, „einen Kenner von jazz, rock und konkreter Poesie nicht unbewegt lassen“³³² konnte. Außerdem soll Jandl, so Volker Kaukoreit, einmal „begeistert ausgerufen“ haben: „Konkrete Poesie ist *Attwenger*.“³³³ Kaukoreit stellt hierzu aber gleich klar, dass der Begriff „Konkrete Poesie“ von Jandl nicht immer so streng genommen wurde und auch mit Experimentellem oder Avantgardistischem gleichgesetzt werden kann.

Zur Entstehung der CD *most* gibt es wenige Zeugnisse. Die beiden Oberösterreicher Binder und Falkner lernen sich 1988 kennen und beginnen wenige Zeit später, nach einer gemeinsamen Zeit im Quintett Urfahrner Durchbruch, ab Anfang 1989 als Duo Die Goas³³⁴

³³² Kaukoreit, Volker: „a oat inspiration“. Mutmaßungen über Jandl & Attwenger, Ernst & die Goas. In: Profile 8 (2005). Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung. Hg. Von Bernhard Fetz. Mitarbeit Hannes Schweiger. Wien: Paul Zsolnay 2005, S. 283.

³³³ Kaukoreit: Jandl & Attwenger, S. 180.

³³⁴ Anmerkung zur Großschreibung: Obwohl der Bandname fast ausschließlich in Kleinschreibung zu finden ist,

aufzutreten³³⁵.

Der Live-Mitschnitt eines Konzerts vom 10.08.1990 im oberösterreichischen Lembach wird dann als Musikkassette *di kia* unter dem Bandnamen Die Goas herausgebracht³³⁶ und erst danach beginnen sie ihre Arbeit unter dem Namen Attwenger zu veröffentlichen, den sie einem Gstanzl entnommen haben.³³⁷ Wenige Zeit nach dem Erscheinen der MC wird dann die Münchner Plattenfirma Trikont auf sie aufmerksam und möchte eine CD veröffentlichen. Einige der *most*-Songs sind dem Konzept der schon vorher veröffentlichten Kassette entnommen und zu einem großen Teil im Schwertberger Kanal entstanden, der für sie damals die Funktion eines Proberaums hatte.³³⁸ Anfang des Jahres 1991 erscheint die CD.

Und umgekehrt? Wurden Attwenger, oder zuvor Die Goas, von Jandl oder allgemein von Konkreter Poesie beeinflusst? Ein klares „nein“ gibt es dazu einmal von Falkner 2005, trotzdem aber vermerken sie Grüße an Ernst Jandl im Booklet der LUFT-CD³³⁹. Auch in einem Film über die Band, dem *Attwengerfilm*, heißt es, beide würden sich auf Sprach-Avantgardisten wie H.C. Artmann, Gerhard Rühm oder Ernst Jandl berufen. Bestätigt wurde das jedoch ihrerseits nicht.³⁴⁰ Ganz im Gegenteil: In einem Gespräch mit Wolfgang Kos am 20.01.2011 im Wien Museum meint Binder auf dieses Thema angesprochen, dass sie (Attwenger) Jandl natürlich gekannt haben, es mit der Beeinflussung aber umgekehrt gewesen sein muss, denn sie wären nicht auf die Idee gekommen, Jandl als Inspirationsquelle zu nennen.

Fest zu stellen ist, dass Attwenger und zuvor Die Goas klar in der Tradition dieser Strömung stehen, ob nun bewusst beeinflusst oder nicht. Es sind - wie später noch ausführlich besprochen werden wird - klare Merkmale erkennbar, die ihre Kunst in das Feld der Konkreten Poesie rücken, was nicht bedeutet, dass sie sich gleichermaßen selbst dort verorten müssten.

beruft sich die Verfasserin zum einen auf einen Text von Markus Binder im Booklet des *Attwengerfilms*, worin dieser den Bandnamen Die Goas groß schreibt, und zum anderen auf seine eigene Auskunft am 20.01.2011, in einem Fließtext mit regelkonformer Groß- und Kleinschreibung den Namen groß zu schreiben.

³³⁵ Vgl. Booklet zu Murnberger, Wolfgang: *Attwengerfilm*. Wien: Hoanzl 2008, sowie <http://www.verbrecherverlag.de/autor.php?id=51> (22.01.2011).

³³⁶ Vgl. <http://www.attwenger.at/index.php?id=38> (22.01.2011).

³³⁷ Vgl. Booklet *Attwengerfilm*.

³³⁸ Binder in einem Gespräch mit der Verfasserin am 20.01.2011.

³³⁹ Vgl. Kaukoreit: Jandl & Attwenger, S. 188.

³⁴⁰ Vgl. *Attwengerfilm*.

Lughofer verschreibt sich in seiner Analyse dem Aufspüren von Verbindungslinien zwischen den *stanzen* und der CD *most*. Eine umgekehrte Einflussnahme schließt er - so wie es etwa Volker Kaukoreit in seiner Analyse versucht - dezidiert aus.

Dabei zeichnet er [Volker Kaukoreit] ein Bild, in dem die Musikgruppe vermeintlich von der Konkreten Poesie inspiriert wurde, und dreht damit die Ausgangsbasis um. Seine These untermauert er mit der Dominanz der Kleinschreibung, spielerischen Neologismen, Wortbedeutungs-Reflexionen, Chiasmen, kuriosen Lautfolgen und der Beschäftigung mit dem Dialekt als Schnittstellen der Attwenger-Texte mit der Konkreten Poesie und Jandl. Allerdings kann seine Annahme nicht bestehen, denn diese erwähnten Elemente sind wohl zum Großteil aller progressiven Künstler[Innen]bewegungen Österreichs zu finden, die aber nur sehr bedingt bewusst auf Arbeiten der Konkreten Poesie aufbauen. Weniger Attwenger steht in der Tradition Jandls, als umgekehrt [...].³⁴¹

Lughofers Argumentation beinhaltet nun mehrere Punkte, die einer genaueren Betrachtung unterzogen werden sollen: Erstens spricht, wie auch Lughofer das wiederholt, Kaukoreit von „Schnittstellen“ zwischen Jandls *stanzen* und der CD *most*. Egal ob Attwenger, wie bereits betont wurde, nun bewusst an Konkrete Poesie anschließen oder darauf anspielen - selbst wenn sie zuvor nie etwas von Konkreter Poesie gehört haben sollten - tut das nichts zur Sache: Es gibt diese Schnittstellen, und diese sind auch Merkmale einer literarischen Tradition.

Zweitens ist es für eine Analyse teilweise vernachlässigbar, dass der Großteil der progressiven KünstlerInnenbewegung Österreichs in gleicher Weise unbewusst auf ähnliche Stilmittel zurückgreift oder nicht: Trotzdem sind hier Schnittstellen konstatierbar, was sie somit gleichzeitig, wo auch immer diese KünstlerInnenbewegungen anderswo in Genres gepresst werden, auch ins Feld der Konkreten Poesie rücken. Lughofer stellt umgekehrt auch Ernst Jandls *stanzen* in die Tradition der österreichischen VolXmusik, was nicht bedeutet, dass dies nur auf Jandls eigenen Aussagen basierend möglich ist.

Und zum Dritten ist auch die Ebene der Inszenierung der Band Attwenger in eine Analyse mit einzuschließen, denn es liegt Nahe - sollten Binder und Falkner doch in irgend einer Weise, sei es bewusst oder unbewusst, von der Literatur der Konkreten Poesie beeinflusst worden sein - dass dies nicht in das Konzept ihrer Darstellungsstrategie passt und sie folglich solches

³⁴¹ Lughofer: VolXmusik, S. 103.

negieren.

Es gibt Berührungspunkte, das steht unumstritten fest. Die Verfasserin schließt sich der Feststellung Lughofers dahingehend an, dass Attwenger sich nicht bewusst in das Feld der Konkreten Poesie rücken. Diese biographischen Details der Entstehung sollen aber eine weitgreifende Analyse nicht einschränken.

3.2. Text- und Musikanalyse.

Formale Besonderheiten, die offensichtlich mit Konkreter Poesie in Verbindung zu bringen sind, sind die sofort auffällige Kleinschreibung, da bereits der Albumtitel *most* klein geschrieben ist, weiters, und das findet man vor allem im Lied *goaß*, sind Attwenger die Erschaffer zahlreicher Neologismen, so wie „schwüschwoamschwoafade goaßledaschuach“ oder „blitzblomblaungrean huat“. Kaukoreit weist auch auf das Lied *1+2,3* hin, in welchem der Text mit Wortbedeutungsreflexionen spielt. Im Lied *da stia* wird das bis zum Chiasmus gesteigert.³⁴²

Ebenso auffällig ist der Aufbau mancher Texte im Booklet, so wie eine säulen- oder turmartige Anordnung beim Text des Songs *hob mi*, welcher mit einer markanten Abweichung endet. Der Titel *hob mi* ist fett gedruckt, es folgt der Text mit 14 Versen, pro Vers ein „hob mi“ geschrieben, und am Ende des so entstandenen Turmes folgen drei nach rechts gerichtete Pfeile (> > >), die eine noch weiter andauernde Wiederholung des Textes darstellen sollen (realisiert sind 21 Wiederholungen). Schlussendlich bricht dann der letzte Vers „hob mi gern“ die starre vorhergehende Struktur auf und beantwortet auch gleichzeitig die Frage nach der fehlenden Leerstelle, die sich durch das alleinige und noch ein Satzglied fordernde „hob mi“ ergibt, auf. Übersetzt bedeutet dieses „hob mi gern“ soviel wie ein abgeschwächtes oder fast höfliches „Leck mich am Arsch“, also ein minder wuchtiger Kraftausdruck, der aber dennoch eine zweite Interpretation zulässt: Es kann auch schlicht das bedeuten, was an Textmaterial vorliegt, nämlich „hab mich gern“, die Aufforderung, jemanden gern zu haben.

Der Text des Songs ist - um es mit Ecos Begriffen zu sagen - bis zum Schlussvers eindeutig

³⁴² Vgl. Kaukoreit: Jandl & Attwenger, S. 185.

„undercoded“, die Musik jedoch - und hier ergibt sich abermals ein Bruch mit gängigen Kategorien - absolut overcoded.³⁴³ Diese Mischung ist ein weiteres Kriterium für den Reiz des Liedes.

Die Annahme, die musikalische Umsetzung sei „overcoded“, nährt sich aus einem mehrdeutigen Stimmungsgebilde. Generell bleibt zu sagen, dass der Text mit zweistimmigem Gesang und Ziehharmonika umgesetzt wird. Das Fehlen des Schlagzeuges lässt im Vergleich zu den anderen Songs gleich Ruhe erkennen, doch der verwendete drei-viertel-Takt bringt Tanzstimmung. Harmonisch analysiert handelt es sich um den ständigen Wechsel von der Ausgangstonart D-Dur und der Dominanten A-Dur. Die Melodie ist auf der einen Seite, bedingt durch die punktierte Note am Taktanfang (ständig halber und viertel-Notenwert), von schunkelndem oder schreitendem Charakter. Auf der anderen Seite ist sie aber doch bewegt, da das ständige, schon fast ornamenthafte Auf- und Absteigen der Melodie dem Rhythmus entgegenwirkt - so, als handle es sich um ein unentschiedenes Ziel. Was hier entsteht, ist eine Doppelbödigkeit in der musikalischen Realisierung, die dem einfachen und dann jedoch im letzten Vers gebrochenen Text zuerst entgegen wirkt, final dann jedoch mit ihm zusammenläuft und sie auflöst. Diese Wendung am Schluss ist typisch für traditionelle Gstanzlmusik.

Auch Jandls *stanzen* spielen oft mit Doppelbödigkeiten, zum Beispiel mit jenen dialektaler Phrasen. Die folgende Stanze, welche auch ein vergleichbar zweifach auslegbares Element enthält - die sexuelle Konnotation des Wortes „schbüün“ und die Verbindung zur Phrase „spiel dich nicht mit mir“ im Sinne von ärgern oder reizen - soll das darstellen:

med da frau oweraumtsrod grün
wüime liawa ned schbüün
wäuma no nii medanaunda gschbüüd haum
und jetzn aunzfanga bissl zoetsan³⁴⁴

Lughofer spürt viele weitere intertextuelle Bezüge auf, indem er jeweils ausgehend von Songtexten Attwengers auf Jandls *stanzen* schließt. So erkennt er semantische - wie etwa erotischen Gedanken auf das Knie - oder lexikalische Parallelen, weiters die bereits von Kaukoreit erwähnten formalen Kriterien wie etwa die „Lust an Aufzählungen“ oder

³⁴³ Middleton, Richard: „From me to you“. Popular music as message. In: *Studying Popular Music*. Ballmoore [u.a.]: Open Univ. Press [u.a.] 1990, S. 173.

³⁴⁴ Jandl: PW 9, S. 239.

Chiasmen. Auch Inversionen, Anadiplosen oder Kyklosen arbeitet er gleichermaßen in den Liedtexten Attwengers wie auch an den *stanzen* heraus. Besonders den „vielschichtige[n] und paradoxe[n] Gebrauch der Möglichkeitsform, [dem] dialektalen Konjunktiv“, den sowohl Attwenger als auch Jandl gebrauchen, hebt er hervor.³⁴⁵

Der schonungslose Umgang mit der volkstümlichen Tradition, „furchtlos und provokant“, wie Kaukoreit es nennt, und das daraus entstehende „Spannungsverhältnis von Adaption und Zurückweisung bzw. Verfremdung volkstümlicher Kunst“³⁴⁶, ist ein weiterer Punkt, den Jandls *stanzen* und Attwengers *most* gemeinsam haben.

Bei Ernst Jandl zeigt sich das zum einen auf der formalen Ebene, die Verwendung der schon existenten vierzeiligen Gstanzl-Form und auch auf der Ebene der Performance durch die Realisierung über die klassisch-volkstümliche musikalische Form, und zum anderen durch die Verwendung typisch volkstümlicher Themen, Phrasen und deren Verfremdung. Als Beispiel hierfür kann abermals die bereits zitierte Stanze *de muata hod gschissn* angeführt werden, die in der gemeinsamen Aufführung mit Erich Meixner über die sicher bekannteste Gstanzl-Melodie (zur Performance siehe Kapitel 2.6) realisiert wird.³⁴⁷

Attwengers Bezug zum Volkstümlichen ist gleichermaßen die Verwendung volkstümlicher Themenbereiche und deren Verfremdung und Brechung, auch ins Ironische, sowie der Gebrauch typischer Formen aus der volkstümlichen Musik, die wiederum, durch die Verwendung des Schlagzeuges, verfremdet wird. Auch bedienen sich Attwenger der „Sprache des Volkes“, dem Dialekt, und stellen damit unmittelbar Bezug zum Volkstümlichen her. Sie verwenden für ihre Texte den klassisch mittelbairischen Dialekt, speziell die oberösterreichische Form³⁴⁸ davon, und realisieren diesen auch über die für die Region typische Aussprache.

Jandls *stanzen* unterliegen keinem konkreten Dialekt, wie bereits erörtert, sondern treten bewusst frei und gemischt in einer eigenen Schreibweise auf. Lughofer geht sogar soweit zu behaupten, dass „[d]ie Entscheidung, den Dialekt 1991 zu verwenden, [...] vor allem der

³⁴⁵ Vgl. Lughofer: *VorlXmusik*, S. 108 ff.

³⁴⁶ Kaukoreit: Jandl & Attwenger, S. 187.

³⁴⁷ Jandl, Meixner: *stanzen*.

³⁴⁸ Nicht etwa - wovon Volker Kaukoreit ausgeht - im mostviertler Dialekt.

Gruppe Attwenger geschuldet³⁴⁹ war. Diese Annahme geht vermutlich aber doch zu weit, schließt sie doch viele weitere unbekannte Einflussquellen, oder etwa das Dialektlexikon Teuschls, aus.

Auf ihrer ersten CD *most* treten Attwenger mit Gesang, Schlagzeug und Ziehharmonika auf. Sie versuchen, den Stil der klassischen Volksmusik als Basis zu erweitern oder verwenden schon vorhandene Melodien und verfremden sie über Gesang, den Text oder mit Hilfe des Schlagzeuges, also über Rhythmus oder Schnelligkeit. Musikalisch ergibt sich daraus, wie schon erwähnt, die Verbindung von Althergebrachtem und Neuem, ihrer Musik wohne dabei, so Schuster, „erfrischende Aggressivität“³⁵⁰ inne.

Kaukoreit beschreibt den Gesang als „partiell fast punkartig“³⁵¹, allgemein ist fest zu stellen, dass der Gesang - und hier vor allem die rhythmisch etwas schneller gehaltenen Songs - von einem ironisch gehaltenen, überheblichen Tonfall und einer gewissen harten Nachdrücklichkeit dominiert ist. Dieses Element, jedoch ohne umgebende ironische Bestandteile, ist auch charakteristisch für den Gesang der volkstümlichen und auch der Gstanzl-Musik. Wie auch Wolfgang Kos dazu feststellt, ergibt sich durch die oft endlos scheinenden Melodien ein unglaublich langer Atem ihrer Songs, der untermauert wird durch die Beständigkeit und fast schon tranceartige Wirkung des Schlagzeuges.

Typisch für die Inszenierung Attwengers ist die bewusste Schwerpunktsetzung auf die Musik und weniger auf eine zusätzliche Show oder Bühnenperformance: auf inszenierte Authentizität. Das Tragen von Alltagskleidung bei ihren Auftritten, Verzicht auf Kostüme (auch wenn Falkner extra, so wie im Film über die Band, sich Lederhosen anzieht) und wenig Aufsehen um ihre Personen, lassen zusätzlich darauf schließen. Außerdem wird bei ihren Auftritten das Publikum wenig beachtet, es gibt keine bis wenig Interaktion mit diesem.

Die beiden Musiker stellen sich als unaufdringlich und zurückhaltend, als unüberheblich und schlicht, dennoch unnahbar und fast eigenbrödlerisch, dar. Ihre Musik soll experimentell, aber trotzdem massentauglich sein, sowie (gesellschafts)kritische Elemente enthalten, aber nicht Programm werden.

Attwenger oder Die Goas waren von Anfang an einschlägigen Kreisen bekannt und dort beliebt, ein überaus größeres Publikum ließ sich dann noch zusätzlich nach Jahren

³⁴⁹ Lughofer: VorlXmusik, S. 106.

³⁵⁰ Nach Kaukoreit: Jandl & Attwenger, S. 187.

³⁵¹ Ebd., S. 187.

ansprechen, als sich der Stil ihrer Musik langsam wandelte. Heute ist dieser mit dem zu Zeiten der *most*-CD fast nicht mehr vergleichbar. Der Schwerpunkt wurde mehr und mehr in Richtung elektronischer Elemente und weniger auf die volkstümliche Basis gelegt. Somit hat sich auch das Publikum über die Jahre hinweg verändert und erweitert.

Zurück zum Album *most*: Wie bereits angesprochen, liegt in Bezug auf die verwendeten Genres ein Bruch, dem eine Verbindung folgt, vor. Die Verwendung des Dialektes und volkstümlicher Themen, sowie in der Performance das Rohe, Ungehobelte und Grindige, wie Wolfgang Kos es nennt, und - am auffälligsten - die Verwendung typisch volkstümlicher Melodien, sind die Elemente, die der volkstümlichen Musik oder Volkskultur entnommen sind.

In Bezug auf Inszenierung, Authentizität und Musik meint Wolfgang Kos im *Attwengerfilm*:

Die Attwenger-Musik ist wahrscheinlich deshalb gut, weil sie ziemlich logisch aus dem Leben der zwei rauswächst oder dazu passt, nämlich damit auch zu den Widersprüchen, denn wenn man sich das genau anschaut, da ist das Schlagzeug, das steht für Krach, Scheppern, Unschärfe, Harschheit, Grindigkeit, auch irgendwo so ein bissl durch die Wand gehen wollen, so ein vorwärts peitschen und da ist der Andere mit seinen Melodien, die Ziehharmonika, die irgendwie endlos im Kopf weiter spielen kann [...]. Mir kommt überhaupt vor, dass Attwenger, obwohl es so grob und grindig und a bissl verwackelt manchmal wirkt, ein wunderbar genau durchgearbeitetes Designobjekt ist, von zwei sehr gscheiten Leuten durchdacht, [...] Es gibt wenige, die so genau wissen, was sie wollen.³⁵²

Die entworfene „Kunstfigur“ Attwenger soll bewusst authentisch wirken: Ungerade und „volksnahe“ in Bezug auf die Musik - und gleichzeitig am Boden geblieben und schlicht hinsichtlich ihrer Personen, kritisch und experimentell über den Text. Judith Schnaubelt äußert sich dazu im *Attwengerfilm* wie folgt:

Es gibt so ein ganz doofes Wort und das heißt „authentisch“, ja, eigentlich benütz' ich das nicht sehr gerne, aber es ist tatsächlich so bei Attwenger. Sie haben es geschafft, dass man den Begriff Volksmusik in Deutschland wieder verwenden kann und zwar im guten Sinn. [...] Attwenger haben es geschafft, Volksmusik wieder in einen Popkontext zu stellen.³⁵³

Diese genannten Teile sind, um es auf einen Genre-Nenner zu bringen, der Volksmusik-

³⁵² Attwengerfilm: Minute 16 bis 18.

³⁵³ Ebd., Minute 20 bis 21.

Schublade entwendet und - um es wie bisher überspitzt zu formulieren - aus dem Bereich der „niederen“ Kultur. Hierher gehört gleichermaßen die Schaffung der Authentizität um ihre Personen, ihre Auftritte und Aufführungspraxis, die typisch für den Sektor der volkstümlichen Musik sind. Gleichzeitig jedoch sprengen ihre Texte diese musikalische und inszenierte Basis, bedingt durch das Einbringen von Elementen der vermeintlich „hohen Kultur“. Der Versuch, nicht in das Feld „Konkrete Poesie“ gerückt zu werden und Einflüsse zu Negieren, ist dadurch zu erklären, dass dies der authentischen Basis ihre Schlagkraft und dem „Neuen“ die Innovation nähme.

Lughofer verortet Attwenger im Bereich VolXmusik, einer „aggressivere[n] Richtung, welche Elemente der Volksmusik in neue Kontexte setzt, Punk oder HipHop dazu aufgreift“³⁵⁴. Er bezeichnet das betrachtete Verfahren als „absetzen“ und „in neue Kontexte setzen“.³⁵⁵ Vergleichbar ist das - wie in Kapitel 2.7 bereits erörtert - mit dekonstruktiven Analyseverfahren, die in ähnlicher Weise vorgehen.

Am 28. 11. 1997 treten Die Goas mit Ernst Jandl und Erich Meixner auf einer gemeinsamen Veranstaltung im Wiener Konzerthaus auf, leider jedoch nacheinander und nicht miteinander: um 19.30 Uhr performt Jandl mit Meixner, um 21 Uhr Die Goas. *Die Presse* kündigt in ihrer Beilage *schaufenster* das Konzert schon im Voraus an und titelt den Artikel mit *Die Welt in vier Zeilen: Jandl & Attwenger*. Nur kurz ist die Rede von Die Goas, publik gemacht wird über den schon weit bekannteren Bandnamen Attwenger.³⁵⁶ Der gemeinsame Auftritt verläuft dann ohne große Auffälligkeiten: Jandl und Meixner wie gewohnt sitzend hinter einem Tisch, Binder und Falkner lassen „so richtig „die Goas raus“ und düng[en] mit ihren Gstanzln, Landlern und Zwiefachen den Boden, dem Jandls „stanzen“ entsprossen sind“³⁵⁷.

³⁵⁴ Lughofer: VolXmusik, S. 102.

³⁵⁵ Ebd., S. 102.

³⁵⁶ Anonym: Die Welt in vier Zeilen: Jandl und Attwenger. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. *Die Presse*. Beilage *schaufenster* (28. 11. 1997), S. 8.

³⁵⁷ Schmid: Jandln und Attwengern, S. 3.

4. Schlussbetrachtung.

Um nun wieder auf die eingangs gestellte Frage zurück zu kommen: Sind die *stanzen* nur als „glaana / literarischer schmä“³⁵⁸ zu werten?

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

Das hier sprechende Ich äußert zwar den Wunsch, mit den geschaffenen Gedichten nicht verletzen zu wollen, dennoch weiß es um die - doch fast unumgängliche - Eigenschaft, genau das zu tun. Sicher ist das auch als Ironie zu verstehen, denn die *stanzen* verletzen unweigerlich: gesellschaftliche Normen, Situationsangemessenheiten, Klischees, Rollenbilder, Denkmuster, sprachliche Normen und Alltagsreden, Phrasen, altbekannte Genres und sogar die Orthographie und damit auch das klassische Schriftbild. Zu fragen wäre umgekehrt eher, was denn die Texte *nicht* aus den Angeln heben. Wie in Kapitel 2.8 und auch vorher gezeigt wurde, ist es eben nicht die Absicht der Texte, Einzelpersonen, Tagespolitik oder Aktuelles der Zeit zu behandeln. Vielmehr sollen die Rezipierenden genau dort abgefangen und zur kritischen Reflexion aufgefordert werden, wo das für Jandl auch bisher typisch war³⁵⁹: in ihrer Alltagskommunikation. So soll die Alltagssprache, der Umgang damit, die Verwendung von Phrasen, Schimpfwörtern, Kategorisierungen - Kommunikation schlechthin - überdacht werden. In Kapitel 2.7 wurde darauf hingewiesen, dass vielmehr sogar ein „Motiv“ auf allen Ebenen der Texte zu erkennen ist: Gegensätze werden umgekehrt, verschoben und deren Eigenschaften neu eingeschrieben. In vielen Fällen schafft das „dritte“ Bereiche oder neue Lösungen, oftmals wird auch nur der Weg dahin angedacht oder es werden bestehende Dichotomien lediglich aufgezeigt.

Ein „schmä“ also, der mehr zu leisten vermag, als von einem Wortwitz zu erwarten wäre? „Schmä“ übersetzt als „Trick“³⁶⁰ ist hier aufschlussreicher: Die *stanzen* sind als literarischer Trick zu verstehen, der die Befangenheit, die unreflektierte Gefangenschaft in der Sprache des

³⁵⁸ Jandl: PW 9, S. 272.

³⁵⁹ Vgl. Kohl: Klischee, S. 191 ff.

³⁶⁰ Wahrig, Gerhard, Renate Wahrig-Burfeind [Bearb.]: Wörterbuch der deutschen Sprache. 2. Auflage. München: DTV 2009, S. 825.

Alltags, das Zurück-geworfen-sein auf Klischees, Plattitüden, Stereotypen, schmerzlich vor Augen führt.

Oftmals tun sich Wissenschaft und Kritik „schwer“ mit den *stanzen*, da diese ihrer Meinung nach keinen Kunstanspruch besäßen oder aufgrund ihres Inhaltes verwerflich seien: Die *stanzen* als bloße Reproduktion von Obszönitäten, Sexismen, Rassismen, zwar ironisch überspitzt oder mittels anderer poetischer Verfahren verdichtet, aber nicht mehr?

Auf genau diese Problematik weist - wie bereits eingangs erwähnt - sehr sachlich Franz Josef Czernin hin, indem er das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem analysiert und die nicht mit Ja oder Nein zu beantwortende Frage stellt: „Will oder soll das Kunstwerk nicht auch tatsächlich das sein, was es darstellt?“³⁶¹ In der Rezeption werde oftmals der „kategoriale Abgrund“, der das Zeichen vom Dargestellten scheidet, übersehen, was zur Folge hat, dass das „künstlerische Zeichen ohne weiteres mit seinem Gegenstand identifiziert“ wird.³⁶² Gleichzeitig muss aber auch beachtet werden:

[dass] das Kunstwerk nicht allein das [ist], was kategorial anders als seine Gegenstände ist, sondern in seinem anderen Extrem oder Moment ist es auch das, was eben jenes Anderssein zu überwinden sucht. Es hat auch die Tendenz, sich mit dem Dargestellten ineins zu setzen.

So entlarvt Czernin auch jenes radikale Verfechten eines freien Kunstanspruches als Missverständnis, welches „einzig und allein auf der Differenz von künstlerischem Zeichen und seinem Gegenstand beharrt“.³⁶³

Abschließend kann nun sogar auf der Ebene der Semiotik das „Motiv des Dritten“ festgestellt werden. Denn zwischen den extremen Momenten der „Trennung des Kunstwerks von seinem Gegenstand“³⁶⁴ und dem In-eins-Setzen, ist das „angemessene Begreifen“³⁶⁵ im Dazwischen zu finden.

Dadurch dass die *stanzen* oftmals auf sehr radikale Weise den Weg zur „Distanzierung, zur semiotischen Differenz vom Gegenstand“³⁶⁶ versperren, bieten sie unwissenschaftlichen Wertungen wie jener der bloßen Reproduktion von Sexismus oder Rassismus, eine

³⁶¹ Czernin: Jandls *stanzen*, S. 151.

³⁶² Vgl. ebd., S. 151.

³⁶³ Ebd., S. 152.

³⁶⁴ Ebd., S. 156 f.

³⁶⁵ Ebd., S. 157.

³⁶⁶ Ebd., S. 153.

Angriffsfläche.

wauni in buchbeag nidaesterreich a woama waa
wissad i ned owe ned in buchbeag nidaesterreich a oama waa
wäue i nämlich goaka gsööschofd hed
wauns in buchbeag nidaesterreich laichd ned an zweidn woaman gebm ded³⁶⁷

Dass hier die homophobe Tendenz im ländlichen Raum thematisiert wird, schwächt nicht die Tatsache, dass im gleichen Atemzug die abwertende und unreflektierte Bezeichnung „woama“ unkritisch und formelhaft wiedergegeben sowie die normative Vorstellung einer Paarbeziehung eingebracht wird. Zwar verhelfen die Konjunktive und etwa die eigene Schreibweise des Ortes „Puchberg, Niederösterreich“ zur Distanzierung, die musikalische Umsetzung³⁶⁸ entscheidet das jedoch wieder zugunsten der Identifikation mit dem Dargestellten. Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Gebrauch des Dialekts, aber nicht in einer Weise, wie Römer dessen Funktion beschreibt: Sie sieht in der Verwendung des Dialekts die Funktion eines Puffers realisiert, der „sich zwischen die direkte Wahrnehmung des Lesers und die harte Realität des Themas schiebt“, was in der Folge den Texten deren „ungeschminkte Direktheit“ nehme.³⁶⁹ Vielmehr aber ist hier ein umgekehrter Vorgang zu beobachten, denn erst der Dialekt, die damit verbundene Phrasenhaftigkeit sowie stereotype Konnotationen, schaffen das schon beschriebene Naheverhältnis und sorgen auch auf inhaltlicher Ebene für Kohärenz. Der Gebrauch der Standardsprache könnte umgekehrt - wie Römer dann auch später selbst erörtert - als Mittel zur Distanzierung fungieren.

Darüber hinaus wird über den Text sexuelles Handeln evoziert. Die Aufführung des vorliegenden Textes brachte das anwesende Publikum zum Lachen. Die Frage drängt sich auf: Warum wird hier gelacht? Lachen kann hier als Distanzierungsversuch, um mit dem so nahe gerückten Sachverhalt in irgendeiner Form umgehen zu können, gelten.³⁷⁰ Immerhin handelt es sich bei den *stanzen* um „schwere Kost in leichter Form“, wie Christian Schachinger es nennt, und nach den ein oder zwei Schrecksekunden jeweils nach einem Text könne sich das Publikum mittels Gelächter Erleichterung verschaffen.³⁷¹

³⁶⁷ Jandl: PW 9, S. 259.

³⁶⁸ Jandl, Meixner: *stanzen*, Nummer 18.

³⁶⁹ Römer: *Dichter*, S. 105.

³⁷⁰ Vgl. dazu auch Uhrmacher: *Spielarten*.

³⁷¹ Vgl. Schachinger: *Gstanzl-Abend*, S. 10.

Ist die oben besprochene Stanze nun missglückt? Czernin spricht vom Scheitern und Gelingen eines Kunstwerkes, was wiederum von der angemessenen Bezugnahme auf das Dargestellte abhängt. Demnach ist der Text vom Homosexuellen in Puchberg gescheitert. Aber: Gerade das bringt die auf allen Ebenen so zentrale Dialektik in die Gesamtkonzeption der Sammlung ein, denn „das (relative) Mißlingen einzelner *stanzen* [gehört] zur Konzeption der Sammlung“³⁷². Erst durch die Gegenüberstellung mit diesen ästhetisch misslungenen und verwerflichen Stanzen werden die gelungeneren Texte „in paradoxem und pervertiertem Gelingen dargestellt[t]“.³⁷³ Das schafft eine dichotome Situation, in welcher es - wie auch in so vielen anderen - nicht möglich ist, A *oder* B zu wählen. Ein dritter Weg kann alleine die Lösung sein: A *und* B sind nötig.

Für die Literaturkritik bedeutet das, dass einer Dichotomisierung in Hoch- und Trivilliteratur gleichermaßen ein Riegel vorgeschoben wird.

Dem Vorwurf, dass die *stanzen* Rassismen, Sexismen oder platte Alltagsreden reproduzieren würden und der „These, literarische Texte stünden aufgrund ihrer ästhetischen Differenz jenseits von Gut und Böse“³⁷⁴, was die *stanzen* gegen derartige Angriffe immunisiere aber dennoch diese „Literatur das Inhumane mitbefördern hilft“³⁷⁵, kann folgendes entgegen gehalten werden: Bei den *stanzen* handelt es sich um die Darlegung des inhumanen Alltags, der unreflektierten Kommunikation, von Kategorien, die überwunden werden müssen und eines sprachlichen Handelns, das durchaus als „Grundübel“ der Menschheit bezeichnet werden kann. Das aufzuzeigen ist fast vergleichbar mit Norbert Mecklenburgs Einfordern eines „geschichtlichen Aprioris“³⁷⁶. Im Sinne eines „emanzipatorischen Interesses“³⁷⁷ fordern die Texte genau das ein, wogegen oft und gerne argumentiert wird: Hinschauen müssen auf Unangenehmes, Verstörendes, Verletzendes, auf gleichermaßen Vergangenes wie Gegenwärtiges, auf ein noch dazu alle Menschen betreffendes Übel. Mecklenburg nennt es „begriffene geschichtliche Erfahrung“³⁷⁸, welche genau das einfordere, für die *stanzen* könnte es zusätzlich heißen: begriffene sprachliche Erfahrung.

³⁷² Czernin: Jandls stanzen, S. 156.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 157.

³⁷⁴ Mecklenburg, Norbert: Kritisches Interpretieren. Untersuchungen zur Theorie der Literaturkritik. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1972, S. 175.

³⁷⁵ Conrady, Karl Otto: Zitiert nach Mecklenburg: Kritisches Interpretieren, S. 175.

³⁷⁶ Mecklenburg: Kritisches Interpretieren, S. 175.

³⁷⁷ Ebd., S. 175.

³⁷⁸ Ebd., S. 175.

5. Literaturverzeichnis.

5.1 Primärliteratur.

Jandl, Ernst: [Brief] an die österreichische gesellschaft für sprachpflege und rechtschreiberneuerung. In: Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder. Hg. von Klaus Siblewski. Frankfurt am Main: Luchterhand 1990, S. 40.

Jandl, Ernst: „Das Öffnen und Schließen des Mundes“. Frankfurter Poetikvorlesungen. In: Autor in Gesellschaft. Poetische Werke 11. München: Luchterhand 1999, S. 203 - 290.

Jandl, Ernst: Das Sprechgedicht. In: Autor in Gesellschaft. Poetische Werke 11. München: Luchterhand 1999, S. 8.

Jandl, Ernst: peter und die kuh. München: Luchterhand 2001.

Jandl, Ernst: Poetische Werke 9. idyllen stanzen. München: Luchterhand 1997.

5.2 Sekundärliteratur.

5.2.1 Allgemeine Sekundärliteratur.

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Zweite Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. (Sammlung Metzler 284)

Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999. (rowohlts enzyklopädie)

Dahlerup, Pil: Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er. Berlin: de Gruyter 1998. (Sammlung Göschen; 2813)

- Derrida, Jacques: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt, unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger. Graz, Wien: Böhlau 1986. (Edition Passagen 8)
- Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie. Aus dem Französischen von Gerhard Ahrens. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1988.
- Hoerbürger, Felix: Ländler. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Band 8. Basel, London, New York: Bärenreiter 1960, S. 55 - 59.
- Hoerbürger, Felix, Erich Stockmann und Wolfgang Suppan: Volksgesang, Volksmusik und Volkstanz. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. von Friedrich Blume. Band 13. Kassel, Basel, Paris u.a.: Bärenreiter 1966, Sp. 1924 - 1952.
- Krämer, Sybille: Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus. In: Stimme. Annäherung an eine Phänomen. Hg. von Sybille Krämer und Doris Kolesch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 269 - 295.
- Krämer, Sybille: „Humane Dimensionen“ sprachlicher Gewalt oder: Warum symbolische und körperliche Gewalt wohl zu unterscheiden sind. In: Gewalt in der Sprache. Hg. von Sybille Krämer und Elke Koch. München: Wilhelm Fink 2010, S. 21 - 42.
- Krämer, Sybille: Sprache - Stimme - Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 323 - 346.
- Kraus, Karl: Die Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Mecklenburg, Norbert: Kritisches Interpretieren. Untersuchungen zur Theorie der Literaturkritik. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1972.

Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweike. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 2007.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008.

Middleton, Richard: All Shook Up? Innovation and Continuity in Elvis Presley's Vocal Style. In: The Elvis Reader. Hg. von Kevin Quain. New York: St. Martin's Press 1992, S. 3 - 12.

Middleton, Richard: „From me to you“. Popular music as message. In: Studying Popular Music. Ballmoore [u.a.]: Open Univ. Press [u.a.] 1990, S. 172 – 246.

Wahrig, Gerhard, Renate Wahrig-Burfeind [Bearb.]: Wörterbuch der deutschen Sprache. 2. Auflage. München: DTV 2009.

5.2.2 Sekundärliteratur zu den *stanzen*.

Ammon, Frieder von: „Das Gedicht geht gesprochen eher ein“. Ernst Jandl als Vortragskünstler. In: Die Ernst Jandl Show. Hg. von Bernhard Fetz und Hannes Schweiger im Auftrag des Wien Museums. St. Pölten, Salzburg: Residenz 2010, S. 27 - 37.

Czernin, Franz Josef: Zu Ernst Jandls *stanzen*. In: „stehn JANDL gross hinten drauf“. Interpretationen zu Texten Ernst Jandls. Hg. von Michael Vogt. Bielefeld: Aisthesis 2000, 143 - 161.

- Dusini, Arno: Ernst Jandls „stanzen“. In: „Moderne“, „Spätmoderne“ und „Postmoderne“ in der österreichischen Literatur. Hg. von Dietmar Goltschnigg, Günther A. Höfler und Bettina Rabelhofer. Wien: Zirkular 1998, S. 143 - 154. (Sondernummer 51)
- Fetz, Bernhard: Ernst Jandl (geb. 1926): Gedichte. In: Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. Hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 1998, S. 82 - 94.
- Fetz, Bernhard: Jandl in progress - einleitende Notizen. In: Profile 8 (2005). Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung. Hg. von Bernhard Fetz. Mitarbeit Hannes Schweiger. Wien: Paul Zsolnay 2005, S. 9 - 15.
- Fetz, Bernhard: Psychische Schrift. Am Beispiel von Ernst Jandls „stanzen“. In: Profile 2 (1999). Hg. von Wilhelm Hemecker. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1999, S. 85 - 98.
- Hammerschmid, Michael: Alles ist Nichts. In: Profile 8 (2005). Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung. Hg. von Bernhard Fetz. Mitarbeit Hannes Schweiger. Wien: Paul Zsolnay 2005, S. 236 - 246.
- Hammerschmid, Michael: Alternative Alternativlosigkeit. Der Zyklus „tagenglas“ (1976). In: „von einen sprachen“. Innsbruck: Studienverlag 2008, S. 21 - 36.
- Hammerschmid, Michael: Existenzgrammatiker, Lautforscher und Künstler der Reduktion. Ernst Jandls Dichtung im Porträt. In: Ernst Jandl. Interpretationen Kommentare Didaktisierungen. Ljurik 1. Internationale Lyrikstage der Germanistik Ljubljana. Hg. von Johann Georg Lughofer. Wien: Praesens 2011, S. 13 - 17.
- Hammerschmid, Michael: S'tanzen in Gesellschaft. Zur inneren Vielfalt von Ernst Jandls „stanzen“ (1992). In: „von einen sprachen“. Innsbruck: Studienverlag 2008, S. 149 - 164.

- Kaukoreit, Volker: „a oat inspiration“. Mutmaßungen über Jandl & Attwenger, Ernst & die goas. In: Profile 8 (2005). Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung. Hg. von Bernhard Fetz. Mitarbeit Hannes Schweiger. Wien: Paul Zsolnay 2005, S. 180 – 191.
- Kohl, Katrin: Es lebe das Klischee! Spielarten eines verpönten Stilmittels bei Ernst Jandl, Andreas Okopenko und Oskar Pastior. In: Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog. Hg. von Karen Leeder. Amsterdam, New York: Rodopi 2007, S. 187 - 212.
- Lughofer, Johann Georg: Jandls *stanzen* im Kontext der österreichischen VolXmusik. In: Ernst Jandl. Interpretationen Kommentare Didaktisierungen. Ljurik 1. Internationale Lyriktag der Germanistik Ljubljana. Hg. von Johann Georg Lughofer. Wien: Praesens 2011, S. 97 - 116.
- Neundlinger, Helmut: Lieber ein Musikant. Ernst Jandls Versuche einer Improvisation in der Sprache. In: „von einen sprachen“. Innsbruck: Studienverlag 2008, S. 167 - 174.
- Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls. Berlin: LIT 2012.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Humanisten und/oder Terroristen. In: Literatur und Kritik 165/166 (1982), S. 22 - 30.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: „noch ein weilchen dichterlich“. Zu Ernst Jandls Lyrik von 1982 - 92. In: Der wahre Vogel. Sechs Studien zum Gedenken an Ernst Jandl. Wien: Praesens 2001, S. 49 - 67.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Text und Stimme. In: Protokolle 2 (1985), S. 5 - 8.
- Siblewski, Klaus: „die rache der sprache ist das gedicht“ oder Wie Ernst Jandls Gedichtband „peter und die kuh“ doch nocht zustande kam. In: manuskripte 134 (1996), S. 4 - 10.

Strigl, Daniela: Mit dem Hammer dichten. Zur Alterslyrik Ernst Jandls. In: Profile 8 (2005). Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung. Hg. Von Bernhard Fetz. Mitarbeit Hannes Schweiger. Wien: Paul Zsolnay 2005, S. 53 - 71.

Uhrmacher, Anne: Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache. Hg. von Armin Burkhardt, Angelika Linke, Damaris Nübling und Sigurd Wichter. Tübingen: Max Niemeyer 2007. (Germanistische Linguistik 276)

5.2.3 Rezensionen.

Anonym: Die Welt in vier Zeilen: Jandl und Attwenger. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Die Presse. Beilage schaufenster (28. 11. 1997), S. 8.

Anonym: Jandls böse Gstanzln. Erhebend und niederschmetternd zugleich. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Neue Kronen Zeitung (02.06.1992), S. 20.

Appleton, Tom: Just Another Dirty Old Man? Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Die Presse (23./24.05.1992), S. 7 - 8.

Bucher, André: Alpenländischer Rap. Ernst Jandls „Stanzen“. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Neue Zürcher Zeitung (18.12.1992), S. 31 - 32.

Jandl, Paul: „ein mensch, ein wenig hund, ein wenig hase“. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Der Standard. Beilage (03.07.1992), S. 8.

Popp, Fritz: A glaana literarischer schmä. ernst jandls „stanzen“. In: Literatur und Kritik 27 (1992), S. 95 - 96.

Schachinger, Christian: Schwere Kost in leichter Form. „Wien modern“: Ein Gstanzl-Abend mit Ernst Jandl und „die goas“. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Der Standard (01.12.1997), S. 10.

Schmid, Manfred A.: A wengerl Jandln und Attwengern. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Wiener Zeitung (30.11.1997), S. 3.

Schmidt-Dengler, Wendelin: „Wia r a nochdigoe“. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Falter (19.06.1992), S. 33 - 34.

Weinzierl, Ulrich: Das wohltemperierte Hackbrett. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Frankfurter Allgemeine Zeitung (06.06.1992), S. 5.

5.2.4 Interviews.

Jandl, Ernst: „Ich bin der Onkel“. Interview mit Ernst Jandl, geführt von Christian Seiler. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Die Weltwoche (10. 11. 1991), S. 83 - 85.

5.2.5 Discographie.

Attwenger: most. München: Trikont 1991.

Brecht, Bertolt: An die Nachgeborenen. 2 CDs. München: DerHörVerlag 1997.

Einstürzende Neubauten: Berlin Babylon. Potomak 2001.

Jandl, Ernst, Erich Meixner: stanzen. Aufgenommen am 7. und 8. Oktober 1992 von Ulrich Goebel und am 4. Dezember 1992 von Wolfgang Lehner im Akzent in Wien. Wien: Die Extraplatte 1994.

5.2.6 Filmographie.

Ernst Jandl: Stanzen. Sprechgesang. Erste Lesung. 02.06.1992. V-01859_01. Österreichische Mediathek Wien.

Ernst Jandl und Erich Meixner: Stanzen. Sprechgesang. Zweite Lesung mit Akkordeon begleitet. 03.06.1992. V-01859_02. Österreichische Mediathek Wien.

Ernst Jandl und Erich Meixner: Stanzen. Sprechgesang. Dritte Lesung mit Akkordeon begleitet. 04.06.1992. V-01859_03. Österreichische Mediathek Wien.

Murnberger, Wolfgang: Attwengerfilm. Wien: Hoanzl 2008.

5.2.7 Internetquellen.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Gstanzl> (03.11.2011)

<http://www.verbrecherverlag.de/autor.php?id=51> (22.01.2011)

<http://www.attwenger.at/index.php?id=38> (22.01.2011)

5.2.8 Sonstiges.

Fliedl, Konstanze: Vorlesung Literaturkritik. Wien: Sommersemester 2012.

Anhang.

Lebenslauf.

Persönliche Daten: Lydia Haider

geboren am 27. Juni 1985 in Steyr, OÖ

2006 Geburt des Sohnes Deus Oskar Bertolt

2009 Geburt des Sohnes Jasper Magnus Friedensreich

Anschrift: 1150 Wien

E-Mail: lydia.haider@gmx.at

Bildungsgang: 1991 – 1999 Volks- und Hauptschule in OÖ

1999 – 2004 Adalbert Stifter Gymnasium Linz, OÖ, im Zweig

„ORG für Studierende der Musik“

1999 – 2002 Konservatorium Linz, Klavierunterricht bei Anton Voigt

2002 – 2004 Gründung und Leitung der SchülerInnen(musik)zeitung

Musica Reservata

2004 – 2006 Studium der Philosophie an der Universität Wien

2005 – 2012 Studium der Germanistik an der Universität Wien

2005 Gründung/Leitung des *schreibkreisingründung*

2008 – 2009 Französisch am Sprachenzentrum Wien, Niveau A0 – A2

2008 Deutsch als Fremd-/Zweitsprache-Praktikum an der

Pädagogischen Hochschule Wien

2010 – 2012 Englisch am Sprachenzentrum Wien, Niveau B2

Oktober 2011 - Jänner 2013 Tutorin am Institut für Germanistik

November/Dezember 2012 Praktikum am Literaturhaus Wien

seit März 2012 Studium der Musikwissenschaft, Universität Wien

Studienschwerpunkt Deutsche Philologie:

Literaturgeschichte und Österreichische Literatur

DaF/DaZ und Interkulturelle Kommunikation

Abstract.

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen Fragen unterschiedlicher Art, die jedoch alle ein gemeinsames Ziel verfolgen: Wie kann ein möglichst genaues und vollständiges Bild der *stanzen*-Poetologie aussehen?

Die ausführliche Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse bildet die Grundlage für die daran anschließende Analyse der Performance, der unveröffentlichten *stanzen*-Texte, der Beziehungen zwischen den Texten im *stanzen*-Band und in *peter und die kuh* sowie für die Erörterung eines durchgängigen „Dritten“-Motivs. Ein Exkurs zur Band Attwenger und deren fast zeitgleich veröffentlichte CD *most*, soll zum Gesamtverständnis beitragen.

Gleichermaßen wird versucht, literaturkritische Fragen zu erhellen, wie: Warum sind die *stanzen* immer wieder lesbar? Was macht sie zu Literatur? Was ist so außergewöhnlich an ihnen?

Eine Kernthese der Arbeit ist jene, dass den Texten *ein* Muster zugrunde liegt: Starre Gegensätze sollen aufgebrochen und gesellschaftlich definierte Kategorien unterlaufen werden. Dieses „Motiv“ ist - wie die Analyse veranschaulicht - auf allen Ebenen des Textes auffindbar. Dass das Entstehen eines „Dritten“ als zentrale Funktion der *stanzen* gedeutet werden kann, untermauert zusätzlich eine Analyse der unveröffentlichten Stanzentexte, als auch die Aufführungen Jandls mit Erich Meixner.

Als weiterer zentraler Punkt der Untersuchung gilt die Erhellung des komplexen Verhältnisses von Darstellung und Dargestelltem, der Nähe-Distanz-Spannung in den *stanzen*, worüber in der Folge literaturkritische Fragen beantwortet werden können.