

The Pennsylvania State University  
The Graduate School  
College of the Liberal Arts

**“EIN BEITRAG ZUR MODERNEN WELTDICHTUNG“**  
**ERNST JANDL UND DIE INTERNATIONALE AVANTGARDE**

A Dissertation in  
German  
by  
Katja Stuckatz

© 2014 Katja Stuckatz

Submitted in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

Doctor of Philosophy

May 2014

The dissertation of Katja Stuckatz was reviewed and approved\* by the following:

Martina Kolb

Assistant Professor of German and Comparative Literature

Dissertation Adviser

Chair of Committee

Thomas O. Beebee

Edwin Erle Sparks Professor of Comparative Literature and German

Stefan Matuschek

Professor of German and Comparative Literature

Friedrich-Schiller-University Jena (Germany)

Special Signatory

Daniel L. Purdy

Professor of German

Adrian J. Wanner

Professor of Russian and Comparative Literature

B. Richard Page

Associate Professor of German and Linguistics

Head of the Department of Germanic and Slavic Languages and Literatures

\*Signatures are on file in the Graduate School.

**ABSTRACT (ENGLISH)****“A Contribution to Modern World Poetry” Ernst Jandl and the International Avant-Garde**

My dissertation uses close textual analysis and unpublished archival material to explore the poetic internationalism of the Austrian experimental poet Ernst Jandl (1925-2000). When Jandl died thirteen years ago, four of the world’s biggest newspapers (*The Independent*, *The Times*, *The Daily Telegraph*, and *The New York Times*) published obituaries to honor a poet whose œuvre marks one of the most influential contributions to German speaking poetry since World War II. This fact testifies not only to the international significance of Jandl’s lyric œuvre, but also to the relations of mutual aesthetic influence between the German and English speaking worlds after the catastrophe of World War II. My dissertation traces the interrelations between Anglo-American modernism and Austrian post-war poetry, in order to re-situate Jandl within the context of 20th-century modernism. The contours of his experimental poetics are shaped by a lifelong reception of US-American avant-gardism, most prominently of authors and artists like Gertrude Stein, Charles Olson, and John Cage. Despite Jandl’s popularity no monograph has yet been devoted to this phenomenon. In three main chapters that analyze the connection between experimental poetry and the international avant-gardes, my dissertation 1) maps the interrelations between Anglo-American modernism and Austrian post-World War II avant-garde poetry, 2) provides a comprehensive account of the integration of English-language literature into Jandl’s work (published as well as unpublished), and 3) offers a re-appraisal of the semantic capabilities of experimental poetry in general and of Jandl’s lyric œuvre in particular.

Transnational poetics — early 20th-century US-American avant-gardism — post-war Austrian poetry: By connecting these movements and by virtue of its interdisciplinary approach, my project forges links between scholarship on Austrian-American studies, modernism, literary theory, post-war literature, and experimental art more broadly.

# INHALTSVERZEICHNIS

SIGLENVERZEICHNIS	VI
DANKSAGUNG	VII
<b>1. EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
1.1 THEMATISCHER ÜBERBLICK UND KOMMENTAR ZUR FORSCHUNG	1
1.2 VORAUSSETZUNGEN UND ZIELE DER ARBEIT	14
<b>2. ERNST JANDL UND DIE INTERNATIONALE AVANTGARDE</b>	<b>27</b>
2.1 PORTRÄT DES KÜNSTLERS ALS JUNGER POW - ENGLISCH ALS SPRACHE DER FREIHEIT	27
2.2.ERNST JANDL IN GROßBRITANNIEN UND DENVEREINIGTEN STAATEN VON AMERIKA	34
2.2.1 GB (1950-1953) – STIMMEN DER BEFREIUNG	35
2.2.2 GB (1961-1966) – BOTSCHAFTER IN EIGENER UND ANDERER SACHE	42
2.2.3 USA (1970-1972) – BESUCH EINER GESELLSCHAFT IN BEWEGUNG	52
2.3 ERNST JANDL ALS ÜBERSETZER	57
2.3.1 FRÜHE PHASE (1952-1963) – POETISCHE IDENTITÄTSFINDUNG	62
EXKURS: JANDLS <i>ANDERE AUGEN</i> MIT ELIOT, SANDBURG UND AUDEN	72
2.3.2 MITTLERE PHASE (1963-1974) – LITERARISCHE VERMITTLUNG	80
2.3.3 SPÄTE PHASE (1985-2000) – RÜCKKEHR ZUM FRÜHESTEN	96
2.3.4 ÜBERSETZUNG ALS ERWEITERUNG DER EIGENEN SPRACHE	107
2.4 IN JANDLS <i>WOR(L)D</i> – GERTRUDE STEIN, CHARLES OLSON, JOHN CAGE	116
2.4.1 GERTRUDE STEIN – SPRACHEXPERIMENTE IN GRÜNDLICHER SIMPLIZITÄT	117
2.4.2 CHARLES OLSON – SCHREIBEN ALS ANALYSE EINES ATEMZUGS	150
2.4.3 JOHN CAGE – EINE ÄSTHETIK DES PERFORMATIVEN	186
<b>3. ERNST JANDLS POETIK DER AFFIRMATION</b>	<b>229</b>
3.1 POETIK, GESELLSCHAFT UND SCHRIFTSTELLERISCHE PRAXIS	230
3.2 MATERIALITÄT – DIE ÄSTHETISIERUNG VON BUCHSTABE UND LAUT	240
3.3 LEIBLICHKEIT – DIE VERLEBENDIGUNG DES DICHTERISCHEN WORTES	249
3.4 PERFORMATIVITÄT – JANDLS “ERLEBNISSE IN SPRACHE”	259
3.5 <i>FORTSCHREITENDE RÄUDE</i> (1957) UND <i>VON LEUCHTEN</i> (1977) – EIN VERGLEICH	267
<b>4. ERNST JANDL HEUTE – EIN AUSBLICK</b>	<b>286</b>
4.1 EIN BEITRAG ZUR WELTDICHTUNG	287
4.2 REZEPTION JANDLS IM INTERNATIONALEN RAUM (1967-2000)	295

4.3 JANDL UND DIE INTERNATIONALE LYRIK DER GEGENWART (2000-2013)	304
4.4 SCHLUSSBEMERKUNG	324
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>328</b>
ERNST JANDL (VERÖFFENTLICHTE TEXTE)	328
ERNST JANDL (UNVERÖFFENTLICHTE TEXTE)	329
ERNST JANDLS ÜBERSETZUNGEN (VERÖFFENTLICHT)	333
ERNST JANDLS ÜBERSETZUNGEN (UNVERÖFFENTLICHT)	334
WEITERE PRIMÄRLITERATUR	336
SEKUNDÄRLITERATUR	342

## Siglenverzeichnis

- EJS** Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hrsg.): Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag, 2010.
- LG** Siblewski, Klaus (Hrsg.): Ernst Jandl, Letzte Gedichte, München: Luchterhand 2001.
- MRRD** Fetz, Bernhard (Hrsg.): Ernst Jandl, Musik, Rhythmus, Radikale Dichtung, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2005.
- ÖNB** Jandls unveröffentlichte Texte werden zitiert aus: Österreichische Nationalbibliothek, Literaturarchiv, Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99).
- PV** Olson, Charles: Projective Verse, in: The New American Poetry 1945-1960, hrsg. v. Donald M. Allen, New York/London: Grove Press 1960, S. 386-397.
- PW** Siblewski, Klaus (Hrsg.): Ernst Jandl, Poetische Werke [in 11 Bänden], München: Luchterhand 1997/99.
- Zur leichteren Übersicht seien hier die einzelnen Bände mit Titel angeführt:
- PW 1** Andere Augen; verstreute gedichte 1; deutsches gedicht
- PW 2** Laut und Luise; verstreute gedichte 2
- PW 3** sprechblasen; verstreute gedichte 3
- PW 4** der künstliche baum; flöda und der schwan
- PW 5** dingfest; verstreute gedichte 4
- PW 6** übungen mit buben; serienfuss; wischen möchten
- PW 7** verstreute gedichte 5; der versteckte hirte; bearbeitung der mütze
- PW 8** der gelbe hund; selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr
- PW 9** idyllen; stanzen
- PW 10** peter und die kuh; die humanisten; Aus der Fremde
- PW 11** Autor in Gesellschaft, Aufsätze und Reden
- SL** Jandl, Ernst: Szenen aus dem wirklichen Leben, Gedichte und Prosa, München: Luchterhand 1997.

## Danksagung

Keine Dissertation entsteht im Alleingang und dafür, dass ich dieses Projekt realisieren konnte, gilt mein Dank all jenen, die mich auf beiden Seiten des Atlantiks begleitet und unterstützt haben. Insbesondere möchte ich meiner Doktormutter, Martina Kolb, und meinem Dissertationskomitee an der Pennsylvania State University, bestehend aus Thomas Beebee, Daniel Purdy und Adrian Wanner sowie Stefan Matuschek von der Friedrich-Schiller-Universität Jena, danken. Ihr fachkundiger Rat und interessierte Offenheit haben mir stets das Gefühl gegeben, dass mein Projekt nicht nur in ihrer institutionellen, sondern eben auch wissenschaftlichen Obhut entstehen kann.

Ebenso möchte ich dem Botstiber Institute for Austrian-American Studies der Dietrich W. Botstiber Foundation danken. Die großzügige Zuwendung der Stiftung, in Form eines anderthalbjährigen Stipendiums, hat es mir erlaubt, mich ganz auf meine Forschung zu konzentrieren, frei von jeglichen Lehrverpflichtungen. Darüber hinaus hat sie mir einen mehrmonatigen und für mein Projekt unerlässlichen Aufenthalt am Literaturarchiv der österreichischen Nationalbibliothek in Wien ermöglicht.

In Wien habe ich in Bernhard Fetz, dem Leiter des Literaturarchivs, und in Hannes Schweiger, dem damaligen Betreuer des jandlschen Nachlasses, nicht nur überaus freundliche und sachkundige Gesprächspartner gefunden, sondern in der "Studierstube des Literaturarchivs" (hier geht mein Dank an den Erich Fried Experten Volker Kaukoreit) haben sich überhaupt die für mein Projekt wohl wichtigsten Entdeckungen aufgetan. Dafür bin ich dem Literaturarchiv und seinen Mitarbeitern zu tiefem Dank verpflichtet.

Ohne das unerschütterliche Vertrauen und die liebevolle Zuwendung von Brady Bowman gäbe es diese Arbeit nicht. Dafür bin ich ihm auf immer verbunden.

Ines und Hermann Stuckatz, meinen Eltern, widme ich diese Arbeit.

Katja Stuckatz,  
State College, im April 2014

POEM LOADING ...

please wait

Charles Bernstein *Recalculating* (2013)

## 1. Einleitung

### 1.1 Thematischer Überblick und Kommentar zur Forschung

„Some theory for Ernst Jandl“<sup>1</sup> – so überschreibt Allen Ginsberg einen Brief, den er im September 1993 auf den Weg nach Wien bringt. Die Bekanntschaft mit seinem Adressaten, Ernst Jandl, hat bereits achtundzwanzig Jahre zuvor einen fulminanten Auftakt gefunden. Beide lernten sich 1965 auf der bis heute wohl größten internationalen Lyriklesung kennen: der International Poetry Incarnation mit 7000 Besuchern und 17 teilnehmenden Dichtern. Während der Gruppenlesung in der Londoner Royal Albert Hall glänzte der damals wenig bekannte Jandl mit einer das Publikum berausenden Performance seiner Sprechgedichte. Damit stellte er sich ebenbürtig neben den eigentlichen Star des Poetry Events: Allen Ginsberg. In seinem Augenzeugenbericht beschreibt Alexis Lykiard den Auftritt Jandls als ein Beifallsstürme auslösendes Ereignis:

But one of the most impressive moments was when the Austrian Ernst Jandl read and the audience successively turned football crowd, Boy Scout rally, and wolfpack [...] [H]is sound poems rose to a crescendo, a rhythmic furore aided and abetted by the claps and cries of the crowd [...]. It was perhaps the most extraordinary event of the evening.<sup>2</sup>

Ginsbergs Brief von 1993 bildet zu diesem Ereignis einen bemerkenswerten Brückenschlag. Denn aus der zufälligen Bekanntschaft entspringt ein Austausch über die internationale Poetik in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Inhaltlich handelt es sich um Ginsbergs berühmte Zitatesammlung *Mind Writing Slogans* – sozusagen das Skelett seiner Poetik –, die gleichsam wie ein Gerüst verschiedene poetologische, buddhistische und philosophische Leitgedanken und Autoren miteinander in ein Verhältnis bringen will.<sup>3</sup> Allerdings schreibt Jandl sich selbst auf zweifache Weise in die insgesamt vierundachtzig Leitsätze umfassende Sammlung ein und damit wird Ginsbergs Brief schließlich auch zu einem Zeugnis von Jandls Selbstverständnis als Dichter. Mit einer Berichtigung und einer eigenmächtigen Hinzufügung schleust sich Jandl in die *Mind Writing Slogans* ein. So

---

<sup>1</sup> Allen Ginsberg: *Mind Writing Slogans* (08.09.1993), Widmungen für Ernst Jandl, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>2</sup> Alexis Lykiard: *Wholly Communion, International Poetry Incarnation. Poetry at the Royal Albert Hall, London, June 11th 1965*, Illustrations from the film by Peter Whitehead, New York: Gove Press 1965, S. 6.

<sup>3</sup> Vgl. Allen Ginsberg: *Mind Writing Slogans*, Boise: Limberlost Press 1994. Vgl. auch die Online-Version: <http://www.poetspath.com/transmissions/messages/ginsberg.html> [konsultiert am 27.11.2011].

berichtigt er beispielsweise das berühmte Zitat Nummer 11 von Robert Creeley und Charles Olson „Form is never more than an extension of content“ zu „Form is never more than an *aspect* of content.“<sup>4</sup> Mit dem Austausch von „extension“ durch „aspect“ nimmt er nicht nur auf zwei der prominentesten amerikanischen Dichter der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Bezug, sondern knüpft an seine Auseinandersetzung mit Olson und Creeley an.<sup>5</sup> Überdies reiht sich Jandl selbst in die Schar der ginsbergschen Autoren ein und greift sozusagen das Grundproblem avantgardistischer Dichtung auf: das Thema Zeit im Verhältnis zu Tradition und Innovation, „before or after, that is the question [–] EJ.“<sup>6</sup> Der Brief Ginsbergs wird somit zu einem Zeugnis für das Selbstverständnis Ernst Jandls als einem Dichter, der einem transatlantisch verlaufenden, experimentellen Lyrikdiskurs zugehört. Der internationalen Selbstverortung Jandls erstmals kritisch und umfassend Gestalt zu geben, ist das Ziel dieser Arbeit.

Die vorliegende Untersuchung macht Jandls produktive Rezeption der internationalen (Neo-)Avantgarde zu ihrem Thema.<sup>7</sup> Indem sie Zeugnisse einer fünfundsünfzigjährigen Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte kontextualisiert und bewertet, versteht sie sich überdies als ein Beitrag zur Darstellung der internationalen Zusammenhänge deutschsprachiger Poesie nach dem Zweiten Weltkrieg. Jandls produktive Auseinandersetzung mit dem Werk anglo-amerikanischer Künstler und Autoren (insbesondere Gertrude Stein, Carl Sandburg, W.H. Auden, T.S. Eliot, John Cage, Charles Olson, Robert Creeley, Ian Hamilton Finlay), ihrer poetischen Techniken, künstlerischen Themen und sprachtheoretischen Überzeugungen, wie man sie in seinen Gedichten, Texten und Poetik-Vorlesungen findet, ist Zeugnis seiner eigenen national entgrenzten Poetik. Inwiefern diese darüber hinaus auch auf die Gestalt der gegenwärtigen, internationalen Lyrik wirkt, zeigt die vorliegende Arbeit beispielhaft am Werk der Japanerin Yoko Tawada, der Deutsch-Rumänin Herta Müller und des Amerikaners Charles Bernstein. Damit versteht sich

<sup>4</sup> Vgl. Allen Ginsberg: *Mind Writing Slogans* (08.09.1993) [Hrvh. K.S.], Widmungen für Ernst Jandl, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>5</sup> 1965 übersetzt Jandl Robert Creeleys Roman *The Island* für den Insel Verlag und stimmt kurz danach dem Auftrag zur Übersetzung der Melville Studie Olsons *Call Me Ishmael* zu. Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel mit Klaus Reichert (Brief vom 12.07.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>6</sup> Ernst Jandl, in: Allen Ginsberg: *Mind Writing Slogans* (08.09.1993), Widmungen für Ernst Jandl, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>7</sup> Unter dem Begriff „Avantgarde“ verstehe ich diverse künstlerische Gruppierungen des frühen 20. Jhd., wie z. B. den Futurismus, Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus. Als neo-avantgardistisch gelten hier die verschiedenen Formen konkreter Dichtung, Musik, bildender und performativer Kunst, die sich insbesondere nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges herausbildeten. Vgl. Schmitz-Emans, 2010a, S. 57.

die Untersuchung des jandlschen Internationalismus – vor allem durch ihre doppelt literaturhistorisch und poetologische Perspektive – auch als ein Beitrag zur Beschreibung der Genese der Dichtung der Gegenwart und ihrer Formensprache. Jandls poetologisches, lyrisches sowie übersetzerisches Werk wird demnach erstmals in umfassender Weise von seiner internationalen Seite vorgestellt und zwar als ein echter „Beitrag zur modernen Weltichtung“ (PW 11, 12).<sup>8</sup>

In drei Teilschritten steckt die vorliegende Arbeit einen transatlantischen Poesieraum ab, dessen Mittelachse der Dichter und Übersetzer Ernst Jandl markiert: *Erstens* begibt sich die Untersuchung auf die konkreten Spuren Jandls im englischen Sprachraum und stellt hier vor allem werkbiographisch wichtige Begegnungen und Einflüsse vor. Ziel ist es, Jandls Selbstverständnis als internationaler Dichter kenntlich zu machen und die erste Stufe seiner überregionalen Werkbiographie herauszuarbeiten. *Zweitens* widmet sich die Analyse der Darstellung der poetologischen Grundpfeiler des jandlschen Œuvres selbst, d.h. der Beschreibung des dichterischen Werks auf der Basis von Jandls eigener Poetik. Diese, so eine wichtige These der vorliegenden Arbeit, versteht sich als eine Poetik der Affirmation und gibt den experimentellen Wort- und Lautdekonstruktionen Jandls fern von jeglichem linguistischen Zweifel ihre sprachaffirmative Gestalt. *Drittens* unternimmt die Untersuchung den Versuch eines ausblickhaften Brückenschlags zwischen Jandls Werk und seiner Rezeption in der gegenwärtig internationalen Dichtung. Hierbei geht es darum, Jandls Œuvre, das auf eine geographische und formale Entgrenzung poetischer Sprache abzielt, auf seine heutige Bedeutung und produktive Wirkkraft hin zu befragen. Oder anders gesagt: Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei eng verzahnte Bereiche – **Jandl nimmt, Jandl hat, Jandl gibt.**

### *Zum Stand der Jandl-Forschung*

Das Feld der Jandl-Forschung ist bis heute immer noch dünn gesät, insbesondere wenn man bedenkt, dass Jandl eine Popularität genießt, wie sie nur den klassischsten deutschsprachigen Dichtern zukommt: Seine Gedichte begegnen einem in Lyrikanthologien, in Deutsch-als-Fremdsprache Lehrbüchern, in Kalendern, in Kirchenpredigten und sogar als Gravur im

---

<sup>8</sup> Zu Jandls Konzept von Weltichtung vgl. Kap. 4. dieser Arbeit.

ehemaligen Bundestagsgebäude in Bonn.<sup>9</sup> Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jandls Œuvre erfolgt zum Großteil in Form von Aufsätzen, d.h. die Perspektive auf das Gesamtwerk kann hier vielleicht angedeutet, aber nie gründlich eingelöst werden. Die kritische Auseinandersetzung mit Jandls lyrischem Œuvre, die es seit mindestens den frühen 1960er Jahren gibt<sup>10</sup>, hat über einen Zeitraum von mehr als fünfundvierzig Jahren (1964-2013) lediglich vier Monographien<sup>11</sup> hervorgebracht, die allesamt erst nach Jandls Tod erschienen sind: Wendelin Schmidt-Denglers *Der wahre Vogel* (2001), Anne Uhrmachers Dissertation *Spielarten des Komischen* (2007), Michael Hammerschmids und Helmut

---

<sup>9</sup> Vgl. Bernhard Fetz: Ernst Jandl, in: Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. hrsg. v. Ursula Heukenkamp und Peter Geist. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 429-438, hier S. 429.

<sup>10</sup> Vgl. z. B. Andreas Okopenko: Ärger, Spaß, Experiment u. dgl., Der Wiener Antilyriker Ernst Jandl, in: Wort zur Zeit, Vol. 10 (1964 /H. 1), S. 8-18.

<sup>11</sup> Unter dem Begriff der wissenschaftlichen Monographie verstehe ich hier eine ausführliche Studie zum Gesamtwerk oder zu Teilaspekten des jandlschen Œuvres, die den Anspruch verfolgt, einen kritisch und systematisch kohärenten Beitrag zur bestehenden Forschung zu leisten. Obwohl selbstverständlich auch Biographien, Anthologien und Aufsatzsammlungen diesem Anspruch gerecht werden können, möchte ich sie aus Gründen der Charakterisierung der bestehenden Jandl-Forschung von dieser Definition der Monographie ausschließen. Anthologien, Ausstellungskataloge und Tagungsbände liefern zwar ein breitgefächertes Angebot an Lesarten und Interpretationen Jandlscher Texte, jedoch überbleibt die Füllung der Lücken und Ausleuchtung der Gegensätze zwischen verschiedenen Beiträgen notwendig dem Leser selbst.

Frieder von Ammon hat kürzlich eine Habilitationsschrift verfasst, die allerdings noch nicht veröffentlicht ist: Frieder von Ammon: Fülle des Lauts, Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945, Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten, im Erscheinen.

Michael Wulffs umfangreiche Studie von 1978 liste ich nicht im engeren Kreis der Monographien zu Jandls Werk auf, da Wulff in erster Linie an einer „Bestimmung des Konkretischen in der Kunst, besonders in der Kunstliteratur“ interessiert ist (Wulff, 1978, S. 1). Sein Ziel ist es, eine Neubeschreibung des Poetischen und Ästhetischen im Allgemeinen zu liefern und zwar mit Blick auf das „Konkretische in der Literatur“ (ebd.). Jandls Gedichte dienen dabei lediglich als Beispieltexte dieser übergreifenden These. Vgl. Michael Wulff: Konkrete Poesie und sprachimmanente Lüge, Von Ernst Jandl zu einer Sprachästhetik, Stuttgart: Akademie Verlag Heinz 1978.

Unter den Begriff der wissenschaftlichen Monographie fallen hier ebenso keine: biographisch orientierten Studien: Klaus Siblewski (Hrsg.): Telefongespräche mit Ernst Jandl, Ein Porträt, München: Luchterhand 2001. Ders. (Hrsg.): a komma punkt, Ernst Jandl, ein Leben in Texten und Bildern, München: Luchterhand 2000. Ders. (Hrsg.): Ernst Jandl, Texte, Daten, Bilder, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990. Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): Ernst Jandl, Materialienbuch, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1982.

Auch keine fachfremden und primär vergleichenden Studien: Andreas Specker: Hör-Spiele und Hörspiel, Studien zur Reflexion musikalischer Parameter im Werk von Ernst Jandl, Essen: Dis.. Univ.-Hochschule 1986. (Hier geht es um das Phänomen der Radiokunst nach 1945.) Heiko Bluhm: Der freisinnige Christ, Ernst Jandls poetisches Spiel mit der christlichen Tradition, Wettenberg: VVB Laufersweiler Verlag 1997. (Dies ist ein schmales Bändchen, das theologische Lesarten mit Jandls Ästhetisierung biblischer Texte vergleicht.) Silke Heuber: Ein Vergleich, Samuel Beckett und Ernst Jandl, Köln: Teiresias 2001. (Dies ist eine sehr kurze theaterwissenschaftliche Analyse.) Nils Bernstein: „kennen sie mich herren / meine damen und herren“, Phraseologismen in Moderner Lyrik am Beispiel von Ernst Jandl und Nicanor Parra, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Dies ist eine Dissertation, die vermittelt über das Thema der Phraseologie am Grenzübergang von Sprach- und Literaturwissenschaft angesiedelt ist. Mehr als eine originelle Analyse des jandlschen Œuvres versucht Bernstein den Begriff des „Phraseologismus“ als Beschreibungsinstrument für die moderne Lyrik zu etablieren. Jandls Gedichte werden hier also vornehmlich als Beispiele für eine neue, literaturwissenschaftlich gewendete Phraseologie vorgestellt.)

Neundlingers gemeinsam angestellte Untersuchung „von einen sprachen“ (2008) und Veronika Römers Dissertation *Dichter ohne eigene Sprache?* (2012).<sup>12</sup> Schmidt-Denglers Untersuchung trägt den Untertitel „Sechs Studien zum Gedenken an Ernst Jandl“ und deutet damit auch schon ihre Perspektive an: eine essayistische Betrachtung einzelner Aspekte des jandlschen Werkes. In seiner Vorbemerkung schreibt Schmidt-Dengler: „Die hier vorgelegten Versuche wollen mit Absicht an der Oberfläche bleiben, wollen das Werk [Jandls] von seinen Rändern her befragen [...]“.<sup>13</sup> Das heißt, er betrachtet Jandls Texte vor allem im Licht allgemeinerer Fragestellungen, wie z. B. nach der Rolle des Dichters, nach dem Verhältnis von Gesellschaft und Dichtung oder auch nach dem Zweck von Kunst als Mittel sozialpolitischen Engagements. Schmidt-Dengler bringt dabei Jandls poetisches Werk kenntnis- und anspielungsreich in einen Dialog mit dem Kanon der europäischen Lyrik- und Literaturgeschichte, wie z. B. mit Goethe, Eichendorff oder Baudelaire.

Die zweite Monographie, Uhrmachers Dissertation, beleuchtet das lyrische Potential und die Variationsbreite von Ironie, Satire, Parodie und Komik in ausgewählten Gedichten Jandls. Uhrmacher stellt fünfzehn frühe Gedichte aus den 1950er und 60er Jahren ins Zentrum ihrer Untersuchung und versucht an ihnen den Punkt herauszukristalisieren, an dem Komik in Kritik umschlägt. Uhrmacher stellt präzise Unterscheidungen zwischen einerseits Jandls Gebrauch und andererseits der poetischen Wirkung von Satire, Ironie, Parodie, Witz, Sarkasmus und Zynismus an, um letztendlich die Vielseitigkeit von literarischer Komik als ein „kraftvolles Instrument der Erkenntnis“<sup>14</sup> zu etablieren. Wiederholt beruft sie sich dabei auf Henri Bergsons *Le rire: Essai sur la signification du comique* sowie auf Sigmund Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* mit dem Ziel, Jandls Gedichte als Schauplatz einer Begegnung des Poetischen und Komischen darzustellen. Uhrmacher liefert darüber hinaus eine knappe, aber systematische Darstellung theoretischer Abhandlungen über die kritische Reichweite des Komischen, indem sie u. a. auf Autoren wie Platon, Aristoteles, Jean Paul, Friedrich Schiller oder auch Sören Kirkegaard verweist. Das Verdienst von Uhrmachers Studie liegt darin, ein besonders charakteristisches Merkmal jandlscher

---

<sup>12</sup> Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der wahre Vogel, sechs Studien zum Gedenken an Ernst Jandl*, Wien: Edition Praesens 2001. Vgl. Anne Uhrmacher: *Spielarten des Komischen, Ernst Jandl und die Sprache*, Niemeyer: Tübingen 2007. Vgl. Michael Hammerschmid / Helmut Neundlinger: „von einen sprachen“, *Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls*, Innsbruck: Studienverlag 2008. Vgl. Veronika Römer: *Dichter ohne eigene Sprache?*, *Zur Poetik Ernst Jandls*, Münster: LIT Verlag 2012.

<sup>13</sup> Schmidt-Dengler, 2001, S. 9.

<sup>14</sup> Uhrmacher, 2005, 203.

Dichtung systematisch zu beschreiben, zu bewerten und es im Kontext einer langen Theorie- und Dichtungstradition zu verorten.

Die dritte Monographie im Bunde entstand in der Ko-Autorschaft von Neundlinger und Hammerschid und ist strenggenommen eine Sammlung von Aufsätzen zu verschiedenen Aspekten des jandlschen Œuvres. Ihre Studie ist ein willkommener Beitrag zur Jandl-Forschung, da sie u. a. die frühen Gedichte, Jandls Sprechoper *Aus der Fremde* oder auch seine Faszination für Jazzmusik konsequent aus einer sprachreflexiven Perspektive untersucht. Den roten Faden durch alle Kapitel des Buches bildet die Frage nach Jandls Sprachverständnis und dessen Manifestation in seinem Frühwerk der 1950er Jahre bis hin zu den späten Gedichten der 1990er Jahre. Ausgangspunkt ihrer Untersuchung ist das Phänomen der „heruntergekommenen Sprache“, dessen auffälligste Eigenschaft in der Ästhetisierung einer Sprache mit fehlerhafter Syntax und inkorrekturer Morphologie liegt. Neundlinger und Hammerschid versuchen im Kern ihrer Darstellung insbesondere eine sprachskeptizistische These für das Gesamtwerk Jandls zu belegen und bestätigen damit eine Position, die in der Forschung oft vertreten wird: „Inhaltlich entscheidend an der heruntergekommenen Sprache scheint vor allem das Moment der Krise als radikaler Infragestellung der eigenen Befindlichkeit bzw. des eigenen ästhetischen Ausdrucksvermögens, letztlich des Ausdrucksvermögens überhaupt.“<sup>15</sup> Der Sprung von jener These hin zu Jandls Poetik wird allerdings in den *Poetologischen Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls*, so der Untertitel der Studie, nicht zufriedenstellend abgesichert. Beispielsweise beleuchten die Autoren kaum Jandls zahlreiche poetologische Vorlesungen, Essays und Gedichte. Dass Jandl mit der „heruntergekommenen Sprache“ eine deklassierte Form des Sprechens in den Bereich des Poetischen herüberholt, sie also sozusagen gesellschaftsfähig macht, wird von Neundlinger und Hammerschid zwar bemerkt, aber nicht ausgeleuchtet. Jedoch offenbart sich gerade hier, dass dem poetischen Ausdrucksvermögen in der fehlerhaften Sprache kein Abbruch geschieht (vgl. z. B. PW 11, 225).

Die vierte Monographie, Römers Dissertation, gibt in ihrem Untertitel – „Zur Poetik Ernst Jandls“ – an, eine Analyse der Werkpoetik Jandls zu sein. Die Studie wird dabei vor allem von der Frage geleitet, „ob in Jandls Werk eine übergeordnete Poetik existiert und wie

---

<sup>15</sup> Hammerschid/ Neundlinger, 2008, S. 14.

diese zu charakterisieren ist.“<sup>16</sup> Obwohl diese Frage für die Jandl-Forschung von großem Interesse ist, so greift Römers Studie in mancherlei Hinsicht zu kurz. Ihre Studie liest sich im Allgemeinen wie eine Beschreibung der Oberflächenerscheinung des jandlschen Œuvres. Das Fazit ihrer Untersuchung spiegelt dies wider:

Jandls besondere Arbeit mit Sprache, seine Wege zwischen Experiment, Zerlegung, Neu-er-Findung, Spiel und Zerstörung, machen seine Texte zu Meilensteinen auf der Suche nach einer immer wieder neuen Poesiesprache. [...] Die Vielfalt in Jandls Werk [...] ist und bleibt ein wesentliches Charakteristikum seiner Poetik. [...] Die verschiedenen Umsetzungen stehen gleichberechtigt nebeneinander, da sie letztlich Ausdruck der alles bestimmenden Vielfalt sind.<sup>17</sup>

Die Ausgangsfrage nach einer übergeordneten Poetik beantwortet Römer mit einem Verweis auf die Vielgestaltigkeit des jandlschen Werks; sie sei das wesentliche Charakteristikum von Jandls Poetik. Darüber hinaus deutet Römer die formale Vielfalt von Jandls Poesiesprache als Indikator für eine Poetik, die sich der Vereinheitlichung und Kohärenz entziehen will, deshalb, so erklärt sie schon in ihrer Einleitung, hätte Jandl selbst „keine explizite Poetik verfasst.“<sup>18</sup> Damit wird die „Vielfalt in Jandls Werk“ zum Dreh- und Angelpunkt einer Poetik, die als solche nicht zu existieren scheint. Jedoch genügt schon ein kurzer Blick in Jandls fünf Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1984/85), um poetologische Konstanten in seinem Werk auszumachen, die Jandl als allgemeine Basis selbst für die formal unterschiedlichsten Gedichte dienen, wie z. B. das Atmen, die Ästhetisierung von Sprache als einem Material, die poetische Zweisprachigkeit oder die Übersetzung als poetische Praxis. Jandl hat in seinem halben Jahrhundert dichterischer Praxis immer wieder in poetologischen Texten, Vorträgen, Vorlesungen und Gedichten auf diese Kohärenzen hingewiesen. Darüber hinaus hätte man sich von Römers Studie eine größere bibliographische Genauigkeit gewünscht. Beispielsweise fehlen dem einleitenden Forschungsüberblick (bis auf zwei Ausnahmen) jegliche bibliographische Nachweise (vgl. S. 11-14). Ähnliches gilt auch für Römers Besprechung von Jandls Gedicht *fortschreitende räude* (S. 58-64).

Wie steht es aber mit dem Rest oder vielmehr dem Großteil der Jandl-Forschung, die ihren Schauplatz in Sammelbänden und Fachzeitschriften hat? Will man die zahlreichen Forschungsbeiträge zu so diversen Aspekten, wie z. B. Sprachspiel, Konkrete Poesie,

---

<sup>16</sup> Römer, 2012, S. 14.

<sup>17</sup> Römer, 2012, S. 187, 193f.

<sup>18</sup> Ebd., S. 14.

Gesellschaftskritik, Musik und Dichtung, Dialektdichtung, Jandl in der Schule, internationale Avantgarden, Mehrsprachigkeit, Witz, visuelle Dichtung, politisches Engagement, Traditionalismus und Innovation, Nachkriegsdichtung, Fremdsprachenunterricht, Poetik, Hörspiele, Bühnenstücke, Zeichnung, Lesungen, Übersetzung, Grammatik, Alltagssprache und Film<sup>19</sup> charakterisieren, so muss notwendig eine Perspektive festgelegt werden, unter der grobe Gruppierungen und Kategorisierungen allererst möglich werden. Dabei besteht selbstredend immer die Gefahr der Verknappung und Lückenhaftigkeit, jedoch kristallisiert sich in der Gesamtschau der Forschungsbeiträge zu Jandl seit den 1980er Jahren ein Aspekt heraus, nach welchem eine Gruppierung möglich scheint: die kritische Ausdeutung und Bewertung der jandlschen Sprachzerlegungen im Gedicht. Drei Positionen lassen sich zu Jandls Sprachexperimentalismus ausmachen: Die Erste kann als frühe Empörung auf Jandls Laut- und Sprechgedichte verstanden werden, die vor allem in den 1950er und 60er Jahren seine dichterische Praxis kommentierte und den jungen Dichter als Witzemacher oder sogar Totengräber des guten Geschmacks verdammt (vgl. PW 11, 101f). Jandls Gedichte seien „Unsinnigkeiten“ (PW 11, 101), nichts anderes als lyrischer „Abfall aus der Mülltone“ (PW 11, 103) und ihr Autor nicht mehr als ein „gaudiger Typ“<sup>20</sup>. Auch noch Mitte der 1980er Jahre fühlte sich Hans Mayer veranlasst *Eine kurze Verteidigung Ernst Jandls gegen die Lacher* zu schreiben.<sup>21</sup> Allerdings nur „mit wenig Erfolg“ wie Franz Haas zwölf Jahre später bemerkt:

Das unbefugte Lachen, das wiehernde Missverständnis geht weiter. Jandls Texte könnten noch zu Werbesprüchen werden. Seine Beliebtheit ist ein Irrtum, aus dem ein Kult werden könnte: davor muß er heute in Schutz genommen werden, vor den zeitvertreibenden Medien, den Computerwerkern und Videospiele, vor dem Zeitgeist im Trainingsanzug.<sup>22</sup>

Selbstredend hat diese erste Position im breiteren Forschungsraum keinen Boden gefasst und sie findet hier nur deshalb Erwähnung, weil sie das Bild der ersten Rezeptionsetappe Jandls spürbar mitgestaltete.

---

<sup>19</sup> Vgl. z. B. Scott MacDonald: Poetry and Avant-garde Film, Three Recent Contributions, *Poetics Today* 28/1 (Spring 2007), S. 1-41, bes. S. 23-28.

<sup>20</sup> Franz Haas: ‚Ich pfeife aufs Gesamtkunstwerk‘, Ernst Jandls Minimalismus auf der Bühne, in: Ernst Jandl, *Proposte di lettura*, hrsg. v. Luigi Reitani, *Undine: Forum* 1997, S. 111-120, hier S. 111.

<sup>21</sup> Vgl. Hans Mayer: *Eine kurze Verteidigung Ernst Jandls gegen die Lacher*, in: Ernst Jandl, *Texte zum 60. Geburtstag, Werkgeschichte*, hrsg. v. Kristina Pfoser-Schewig, Wien: Dokumentationsstelle für österreichische Literatur 1985, S. 35.

<sup>22</sup> Haas, 1997, S. 111.

Die zweite Position erhält ihre Konturen durch diejenigen Forschungsbeiträge, die an Jandls Gedichten vor allem das lustvolle Spiel mit den Möglichkeiten poetischer Sprache hervorheben. Es geht hierbei um die Erweiterung der Grenzen dessen, was konventionell als Dichtung gilt und um die Erkundung von Sprache als einem Material, das selbst an den Schnittstellen von Bild, Musik und Wort immer noch verfügbar ist.<sup>23</sup> Die dichterische Qualität des jandlschen Œuvres liegt darin, „to reconcile [...] the extreme polarities of poetic practice, between ‚pure‘ or ‚concrete‘ verse at the one end, [and] a reductive representationalism at the other.“<sup>24</sup> Überdies verstehen jene Beiträge Jandls Zerlegungen und Umformungen auf Laut-, Buchstaben- und Wortebene nicht notwendig als Zerstörung sprachlicher Semantik, sondern als Verschiebung ihres Ursprungsortes: „Jandls Texte [halten] vermöge ihrer eigentümlichen Form eine Vielzahl von Informationen parat [...], die je nach Beteiligung des Rezipienten abrufbar sind.“<sup>25</sup> In Jandls Gedichten treten die „bedeutungstragenden Sprachelemente in bestimmten Konstellationen auf [...] und über die Anordnung der sprachlichen Dingzeichen im Text gehen [...] Inhalte des Bewusstseins auch in das Gedicht ein.“<sup>26</sup> Somit ist an den Texten Jandls zu beobachten, „daß der Sinn den Wörtern nie ganz abhanden kommt.“<sup>27</sup> Nichtsdestotrotz mischt sich in die interpretative Bewertung der jandlschen Sprachspiele teilweise auch die Beobachtung eines scheinbaren Wechselstreits zwischen „Sprachskepsis und Sprachliebe“ in Jandls Gedichten und somit

---

<sup>23</sup> Vgl. (in chronologischer Reihenfolge) Fritz König: Ernst Jandl, in: Major Figures of Contemporary Austrian Literature, hrsg. v. Donald G. Daviau, New York/Berne: Peter Lang 1987, S. 265-292. Vgl. Sang Bea Pack: Die Sprechästhetik bei Ernst Jandl, in: Sprachproblematik und ästhetische Produktivität in der literarischen Moderne, Beiträge der Tateshina-Symposien 1992 u. 1993, hrsg. v. Japanischen Gesellschaft für Germanistik, München: Iudicium 1994, S. 43-52. Vgl. Hermann Korte: „stückwerk ganz“, Ernst Jandls Poetik, in: Text + Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 129 (1996), S. 69-75. Vgl. Philip Brady: Nonsense und Realität, Zum Werk Ernst Jandls, in: Sinn und Unsinn, Über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik an der Universität Mannheim, hrsg. v. Theo Stemmler. Tübingen: Narr Verlag 1997, S. 139-158. Vgl. Kristina Pfoser-Schewig: Ernst Jandl „auf neuen wegen“, Von den Anderen Augen zu Laut und Luise, in: Ernst Jandl, Proposte di lettura, hrsg. v. Luigi Reitani, Undine: Forum 1997, S. 26-36. Vgl. Klaus Siblewiski: „Am Anfang war das Wort...“, Ernst Jandls 1957, in: Ernst Jandl, Proposte di lettura, hrsg. v. Luigi Reitani, Undine: Forum 1997, S. 37-49. Vgl. Hans H. Hiebel: Ernst Jandls „konkrete“ Gedichte, in: ders.: Das Spektrum der modernen Poesie, Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne, Teil II, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 222-241, hier S. 224. Vgl. Kartin Kohl: Es lebe das Klischee! Spielarten eines verpönten Stilmittels bei Ernst Jandl, Andreas Okopenko und Oskar Pastior, German Monitor, Heft 69 (2007), S. 187-212, hier S. 192-196.

<sup>24</sup> Michael Hamburger: Introduction, in: Ernst Jandl, Dingfest/Thingsure, übers. v. Michael Hamburger, Dublin: Dedalus Press 1985, S. 5.

<sup>25</sup> Albert Berger: Ernst Jandls Bearbeitung der Sprache, Anmerkungen zu seiner Poesie und Poetik heute [1979], in: Lyrik von allen Seiten, Gedichte u. Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster, hrsg. v. Lothar Jordan, Axel Marquardt (u. a.). Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1981, S. 429-438, hier S. 430.

<sup>26</sup> Ebd., S. 433.

<sup>27</sup> Brady, 1997, S. 146.

„vom Einfluß und der Wirksamkeit des Wortes – im Guten wie im Bösen.“<sup>28</sup> Das heißt, neben seiner Bedeutungsvielfalt wohnt dem Sprachdekonstruktivismus Jandls immer auch ein skeptisches Moment inne, nämlich indem sich der Dichter sprachlichen Grenzen unterworfen sieht und sich daher auch einem „critical stance vis-à-vis the validity of language, i.e. its usefulness as a means of communication“<sup>29</sup> nicht erwehren kann.

Die dritte und mit Abstand größte Gruppierung von Forschungsbeiträgen – inklusive der genannten Monographien – ist schließlich durch eine konsequent ideologiekritische Perspektive gekennzeichnet und ebenso dadurch, dass sie in Jandls poetischem Experimentalismus tendenziell einen Ausdruck tiefen Sprachzweifels erkennt. Dementsprechend stehen zumeist sprachskeptische Aspekte poetischen Sprechens im Fokus jener Interpretationen: der Zweifel am expressiven und signifikativen Vermögen lyrischer Sprache oder auch der Zweifel an der „Authentizität sprachlichen Ausdrucks“<sup>30</sup> im Ganzen. Seit den 1980er Jahren scheint es im Großteil der Jandl-Forschung einen Konsens darüber zu geben, dass Jandl als experimenteller Dichter äußerlich zwar einen spielerischen Zugang zur Sprache habe, dieser beruhe jedoch grundsätzlich auf einem skeptizistischen oder negativistischen Sprachverständnis.<sup>31</sup> Solcherart Deutungen gründen auf einer sprach- und

---

<sup>28</sup> Monika Schmitz-Emans: Lebens-Zeichen am Rande des Verstummen, Motive der Sprachreflexion bei Johann Georg Hamann und Ernst Jandl, in: *Poetica*, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Heft 24 (1992), S. 62 - 89, hier S. 83. Ähnlich lässt sich auch Nils Bernsteins Diagnose verstehen, dass Jandl, sichtbar in seinen „autobiographischen und metapoetischen“ Gedichten, „nicht nur einem Innovationszwang [...] sondern auch einem Produktionszwang“ unterliegt. Nils Bernstein: Ernst Jandl im retroaktiven Maskenspiel, Zu autobiographischen und metapoetischen Werken Jandls, in: *Retrospektivität und Retroaktivität, Erzählen, Geschichte, Wahrheit*, hrsg. v. Marcus Andreas Born, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 159-173, hier S. 162.

<sup>29</sup> Fritz König: Ernst Jandl, in: *Major Figures of Contemporary Austrian Literature*, hrsg. v. Donald G. Daviau, New York/Berne (u. a.): Peter Lang 1987, S. 265-292, hier S. 273.

<sup>30</sup> Michael Hammerschmid: Produktive Krisen. Reflexionen zu einem vitalen Paradox im Werk Ernst Jandls, in: *Ernst Jandl, Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen*, hrsg. v. Johann Georg Lughofer, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 59-68, hier S. 59.

<sup>31</sup> Um nur einige Beispiele zu nennen (in chronologischer Reihenfolge): Vgl. Georg Guntermann: Ernst Jandls *Aus der Fremde*, Von der Dramatik des Indirekten und der Kunst des Lebens, in: *Deutsche Gegenwartsdramatik*, Bd. 2, Zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Peter Handke, Botho Strass, Ernst Jandl, Bodo Kirchhoff, hrsg. v. Lothar Pikulik, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 122-147. Vgl. Monika Schmitz-Emans: Poesie als Sprachspiel. Überlegungen zur Poetik Ernst Jandls, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109/ 4 (1990b), S. 551-571. Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Poesie und Lebenszweck, Ernst Jandls *Das Öffnen und Schließen des Mundes* (1985), in: *Poetik der Autoren, Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 114-128. Vgl. Peter Horst Neumann: Über Ernst Jandls Gedicht-Zyklus *tagenglas*, in: *Text + Kritik* 129 (1996), S. 37-50. Vgl. Volker Kaukoreit: Mit welcher anderen Augen? Sechs Anmerkungen zum lyrischen Frühwerk Ernst Jandls, in: *Text + Kritik* 129 (1996), S. 19-28. Vgl. Hammerschmid/Neundlinger, 2008, S. 14ff. Vgl. Helmut Gollner: *Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, Ein Essay, Innsbruck: Studienverlag 2009, 243-249.

ideologiekritischen Perspektive, die eine unverkennbare Nähe zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule aufweist und die überdies am literarischen Topos vom Sprachzweifel als Universalerklärung experimenteller Nachkriegsliteratur festhält: Jandls Gedichte werden als Ausdruck der Deformation eines „beschädigten Subjekts“<sup>32</sup> und einer „geknechteten Natur“<sup>33</sup> gelesen. Jandl käme „immer aus einem Defizit, einem Mangel heraus zum Schreiben [...], aber es geht nicht um eine platte Kompensation dieses Mangels, sondern darum, ihn kenntlich zu machen, die defekte Physis und Psyche in defekter Sprache [...]“.<sup>34</sup> Insgesamt erscheint Sprache bei Jandl „als ‚Nicht-Sprache‘ oder als ‚nichtige‘ Sprache.“<sup>35</sup> Insbesondere Jandls Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ (PW 11, 225) seien „das verdrossene Spätprodukt der Sprachskepsis der literarischen Moderne“ und seine Textsammlungen die „reichhaltigsten Inventarien beschädigten Lebens.“<sup>36</sup> Selbst in der jüngsten Sekundärliteratur perpetuiert sich die beinahe schon zum Klischee gewordene Ansicht, Jandls Gedichte seien das „seismographische Protokoll einer Krise der Subjektivität in all ihren psychischen, leiblichen, sozialen, politischen, historischen und ästhetischen Dimensionen“.<sup>37</sup> Gemessen an der „Zurichtung Welt [durch] das Wort“, sei es nur folgerichtig, wenn Jandl dann „das Wort selbst zerstört“<sup>38</sup>. Darüber hinaus wird Jandls „heruntergekommener Sprache“ sogar eine „anti-kulturelle“ und selbst eine „anti-humanistisch[e]“<sup>39</sup> Ausrichtung zugeschrieben. Der Autor Jandl soll sich trotz seines vielgestaltigen und mehrsprachigen Œuvres „als Dichter in den Grenzen der Sprache gefangen“ fühlen und dies „determinier[e] das gesamte Werk Jandls“<sup>40</sup>. Die Möglichkeit zur Sprachbeherrschung werde in Jandls Texten „heftig angezweifelt“ und damit partizipiere er an „einer wichtigen österreichischen Tradition der Sprachkritik“, die die „Souveränität des Sprechens [...] überhaupt“<sup>41</sup> hinterfragt. Letztendlich seien Jandls Hauchgedichte ebenso wie die unzähligen Ästhetisierungen von Atem-, Hust-,

---

<sup>32</sup> Schmidt-Dengler, 2001, S. 90.

<sup>33</sup> Kaukoreit, 1996, S. 28.

<sup>34</sup> Schmidt-Dengler, 2001, S. 90.

<sup>35</sup> Schmitz-Emans, 1990b, S. 567.

<sup>36</sup> Neumann, 1996, S. 38.

<sup>37</sup> Hammerschmid/Neundlinger, 2008, S. 14.

<sup>38</sup> Gollner, 2008, S. 16.

<sup>39</sup> Gollner, 2008, S. 246f.

<sup>40</sup> Anna Gajewska: Sprachwelten, Ernst Jandls Lyrik in der Perspektive der Sprachphilosophie von Ludwig Wittgenstein, *Studia Germanica Posnaniensia*, Vol. 30 (2006), S. 135-149, hier S. 136.

<sup>41</sup> Imelda Rohrbacher: „die rache der sprache ist das gedicht“, *Kleine Einführung in Ernst Jandls Zufallsmethodik*, in: Ernst Jandl, *Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen*, hrsg. v. Johann Georg Lughofer, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 19-40, hier S. 22.

Stöhn- und Röchelgeräuschen in Gedichten, in Hörspielen oder auf der Bühne allesamt Ausdruck des nahen Todes, der „durch angestregtes Atmen lautlich als unmittelbar bevorstehend angekündigt wird.“<sup>42</sup>

Wissenschaftliche Interpretationen solcher Art scheinen auf der unausgesprochenen Annahme eines mimetischen Kunstbegriffs zu basieren, was wiederum zu Deutungen führt, die Jandls dichterische Sprachzerlegungen als impliziten Ausdruck der Negation des Logos selbst, in seiner Doppelbedeutung von Wort und Sinn, verstehen. Die beinahe schon zum Klischee gewordene Auffassung, sprachexperimentelle Dichtung entspringe der „Erfahrung eines Scheiterns der Sprache“<sup>43</sup>, dient selbst gegenwärtigen Forschungsarbeiten noch als Ausgangspunkt kritischer Interpretationen: „Die experimentelle Poesie des 20. Jahrhunderts jeglicher Couleur hat ein dezidiert poetologisch erfasstes Fragwürdigwerden der Sprache zum Ausgangspunkt.“<sup>44</sup> Jandls Gedichte werden hier gern als Beispiele angeführt, „bei denen die gnadenlose Entlarvung der Schwächen der verbalen Verständigung im Zentrum steht, [was] [...] auf eine Demonstration der Unzulänglichkeit und des Zerfalls einer ‚heruntergekommenen Sprache‘ hinausläuft.“<sup>45</sup>

Strenggenommen fallen diese Deutungen einem performativen Widerspruch zum Opfer: Denn als Interpretationen kommen sie nicht umhin, Jandls Texten im speziellen oder auch experimenteller Poesie im allgemeinen einen Sinn zuzuweisen. Damit gräbt sich die These von der Zerstörung des Sinn und dem Zerfall sprachlicher Bedeutungskraft im experimentellen Text selbst das Wasser ab. Zwar löst sich jener Widerspruch auf, indem experimentelle Gedichte lediglich als Symptome einer unterschwelligten Krankheit, d.h. für eine Art metaliterarischen „Zustand umfassender Entfremdung [...], [und als] Indiz für Isolation und neurotischen Welt- und Menschenverlust“<sup>46</sup> verstanden werden. Jedoch ist ein Symptom niemals der Inhalt seiner Krankheit. Die Resultate negativistischer Auslegungen vernachlässigen damit die interpretative Möglichkeit, Jandls Gedichte in ihrer immanenten Fähigkeit zu genuiner Ausdrucks- und Bedeutungskraft anzuerkennen.

---

<sup>42</sup> Teresa Vinardell Puig: „[...] atmete / pausenlos“. Zur Literarisierung des Atems bei Ernst Jandl, in: Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Sabine Schneider, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 137-151, hier S. 142.

<sup>43</sup> Annela Metzger: Zur Rede Stellen, Die performativen Textinstallationen der Lyrikerin Barbara Köhler, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2011, 56.

<sup>44</sup> Metzger, 2011, S. 56.

<sup>45</sup> Metzger, 2011, S. 64.

<sup>46</sup> Guntermann, 1987, S. 131f.

Im Gegensatz zu dieser dritten Gruppe von Forschungsbeiträgen soll in der vorliegenden Arbeit eine Lesart vorgeschlagen werden, die Jandls Œuvre in seinem selbstgestellten Anspruch auf poetische Mitteilung beim Wort nimmt; denn „er [Jandl] habe immer etwas zu sagen gehabt, und er habe immer gewusst, daß man es so und so sagen könne; und so habe er sich nie darum mühen müssen, etwas zu sagen, wohl aber um die art und weise dieses sagens“ (PW 5, Einband). Nicht nur Jandls poetologische Äußerungen, sondern auch seine poetische Praxis, so meine These, widerlegen dabei die negativistische Etikettierung seines Werkes.<sup>47</sup> Oder anders formuliert: Jandls Œuvre markiert in all seinen Facetten das beredte Beispiel eines ungebrochenen Ausdruckswillens und Vertrauens in die Sprache – seine dichterische Praxis setzt immer wieder das ins Werk, was ich als eine Poetik der Affirmation bezeichnen möchte.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Vgl. z. B. Ernst Jandl: Zweifel an der Sprache, in: PW 11, 74-80. Vgl. Ernst Jandl: Zum Thema Autorität des Wortes, in: Ernst Jandl, Musik, Rhythmus, Radikale Dichtung, hrsg. v. Bernhard Fetz, unter Mitarbeit v. Hannes Schweiger, Wien 2005, 23-25.

<sup>48</sup> Vgl. Katja Stuckatz: Atemschrift, Ernst Jandl's Experimental Poetics of Affirmation, in: Journal of Austrian Studies, Vol. 45: 1-2, 2012, S. 31-49

## 1.2 Voraussetzungen und Ziele der Arbeit

Die vorliegende Arbeit verfolgt ein dreifaches Ziel: Es geht ihr um eine rezeptionsgeschichtliche, eine literar-historische sowie eine poetologische Neuverortung Jandls. *Erstens* versteht sie sich vor allem als Beitrag zur Internationalisierung Jandls und seines Gesamtwerks. Denn mehr als fünfzig Jahre lang begleitete Jandls intensive Auseinandersetzung mit der englischsprachigen literarischen Moderne und (Neo-)Avantgarde seine eigene schriftstellerische Praxis. Anhand der kritischen Auswertung von zahlreichen Korrespondenzen mit anglo-amerikanischen Dichtern, Kritikern und Übersetzern, von Materialien zu Lesereisen nach England und in die USA, von Jandls Rezensionen englischsprachiger Texte, von Jandls jahrzehntelanger Rezeption insbesondere US-amerikanischer Dichter und Künstler (u. a. Gertrude Stein, Carl Sandburg, T.S. Eliot, Charles Olson, John Cage), von Jandls Übersetzungen heute kanonisch gewordener Texte der englischsprachigen (Neo-)Avantgarde, von Jandls Poetik-Vorlesungen in England und den USA, von Jandls eigenen Texten (Gedichten sowie Essays) in englischer Sprache soll die internationale und insbesondere die US-amerikanische Prägung des jandlschen Gesamtwerks aufgeschlüsselt und umfassend belegt werden.<sup>1</sup> Dabei basiert die hier vorgestellte Neukontextualisierung Jandls auf dem Zusammenspiel von chronologisch-biographischer Dokumentation sowie poetologisch-komparatistischer Reflexion. Keine wissenschaftliche Monographie zu Jandl hat sich bisher diesem Thema gewidmet. Diese Forschungslücke zu schließen, ist eines der Ziele meiner Untersuchung.

*Zweitens* (eine literar-historische Neuverortung) versteht sie sich als Versuch, die Überschneidungen und die Unterschiede zwischen Jandls Spracharbeit und den Experimenten der historischen Avantgarden (z. B. Futurismus, Expressionismus, Vortizismus, Dadaismus) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Jandl sieht seine dichterische Praxis nicht als Wiederholung oder Nachahmung der frühen Avantgarden, sondern vielmehr als ein lyrisches Neuansetzen und Neuausrichten an Stellen, die von den historischen Avantgardebewegungen nicht fortgeführt wurden (vgl. PW 11, 53, 220f). Das heißt, dass Jandls Werk zwar durchaus mit dem ästhetischen Experimentalismus zwischen 1909 und 1937 vergleichbar ist, in ihm jedoch keineswegs aufgeht. Vielmehr noch:

---

<sup>1</sup> Ein Großteil meiner Untersuchung basiert auf der kritischen Durchsicht und Auswertung von bisher unveröffentlichten Materialien, die sich in Jandls Nachlass befinden. Der äußerst umfangreiche Nachlass wird vom Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien verwaltet.

Wollte man Jandls Œuvre in die Schranken einer Nachahmungsästhetik pressen, wie allzuoft geschehen, so müsste man sein Werk auf einen winzigen Ausschnitt beschränken. Denn im Gegensatz zur historischen Avantgarde zeichnet sich Jandls Werk gerade durch seine Vielgestaltigkeit aus, d.h. Jandls Werk entsteht im Zwischenraum zwischen Radikalexperimentalismus und Konventionalismus. Der Aufgabe, diesen Raum poetologisch und wissenschaftlich-kritisch auszuleuchten, stellt sich die vorliegende Untersuchung.

*Drittens* (eine poetologische Neuverortung) versteht sie sich als ein Versuch, die Grundelemente jandlschen Poetik in der Gesamtschau seines Werkes herauszuarbeiten. Auch dies folgt dem Prinzip einer Neuverortung, nämlich indem die Konstituenten der jandlschen Poetik mit Blick auf ihre US-amerikanischen Wurzeln erörtert werden. Hierbei werden poetologische Konzepte – insbesondere Materialität, Performativität und Leiblichkeit – nicht lediglich auf Jandls Gedichte appliziert, sondern poetologische und lyrische Texte beleuchten sich mittels vergleichender Analysen gegenseitig. Damit ergibt sich sowohl die Möglichkeit Jandls Œuvre in einem Licht jenseits dadaistischer Interpretation zu betrachten und zu bewerten als auch die Chance die genuin affirmative Dimension seiner lyrischen Spracharbeit freizulegen; Jandls Poetik ist eine Poetik der Affirmation. Im Folgenden seien kurz die wichtigsten Eckpfeiler des rezeptions-geschichtlichen (a. Ein Beitrag zur Internationalisierung), des literar-historischen (b. Jandl und die historische Avantgarde) und des poetologischen (c. Jandls Poetik der Affirmation) Problemhorizonts vorgestellt, vor dem sich meine Untersuchung aufspannt.

### **a. Ein Beitrag zur Internationalisierung**

Jandls schriftstellerische Praxis findet ihren Ausgangspunkt, abgesehen von einigen wenigen frühen Versuchen als Kind und Jugendlicher, zu Beginn der 1950er Jahre, d.h. zur Zeit der militärischen, ökonomischen und kulturellen Hegemonie der Vereinigten Staaten von Amerika in der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich. Dabei prägten die USA als stärkste Besatzungs- und Weltwirtschaftsmacht nicht nur die politischen, sondern auch die kulturelzerzieherischen Vorgänge auf allen Ebenen des Lebens im westlichen Europa.<sup>2</sup> Ähnlich wie im Fall vieler Nachkriegsautoren bestimmt sich Jandls erster Kontakt mit dem anglo-amerikanischen Sprach- und Literaturraum somit durch das Erlebnis des Krieges. In der

---

<sup>2</sup> Vgl. Agnes C. Mueller: Lyrik "made in USA", Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999, 1ff.

Nachkriegsphase wird Amerika den deutschsprachigen Schriftstellern zum Symbol des Überlebens (vgl. Günther Eichs *Pfannkuchenrezept*), zum Sinnbild einer manipulativen Ökonomie (vgl. Gottfried Benns *Restaurant*) sowie auch zum mahnenden Wahrzeichen einer unausgesetzten Herrschaft des Kapitalismus.<sup>3</sup> Insbesondere Bertolt Brecht, der von 1941 bis 1947 in Los Angeles im Exil ausharrt, übt schon früh Kritik am amerikanischen Marktsystem und an dessen sozial-gesellschaftlicher Ausprägung, wie z. B. in seinem Exiltagebuch *Amerika Journale*:

Die Sitte hier verlangt, daß man alles, von einem Achselzucken bis zu einer Idee, zu ‚verkaufen‘ sucht, d.h. man hat sich ständig um einen Abnehmer zu bemühen, und so ist man unaufhörlich Käufer oder Verkäufer, man verkauft sozusagen dem Pissoir seinen Urin. Für die höchste Tugend gilt der Opportunismus, die Höflichkeit wird sogleich zur Feigheit.<sup>4</sup>

Jandls Amerikabild ist im Gegensatz dazu grundsätzlich positiv geprägt, denn das Land und die Sprache gelten ihm als Symbole der Freiheit (mehr dazu in Kap. 2.1).<sup>5</sup> Genauer noch: Obwohl Jandl die USA auch als politische Supermacht begreift, ist sein Amerika-Bild primär aus sprachlich-literarischer Perspektive motiviert. Das heißt, im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Schriftstellern, wie z. B. Hans Magnus Enzensberger, Erich Fried, Ingeborg Bachmann, Wolfgang Koeppen, Christa Wolf oder Peter Weiss, bestimmt sich für Jandl die Bedeutung der Vereinigten Staaten nicht aus einer gegenwartspolitischen, sondern vorrangig aus der Perspektive eines befreiten Dichters (vgl. PW 11, 229). Autoren wie Fried, Wolf oder Enzensberger verstehen die USA vor allem als politisch-militärische Größe und in ihren Texten werfen sie wiederholt ein kritisches Auge auf die global-imperialistischen Interessen Amerikas, wie z. B. mit der Verschärfung des Kalten Krieges zu Beginn der 1960er Jahre oder auch im Zuge des Vietnamkrieges wenig später: „Amerika wird häufig, wie in Enzensbergers ‚Chicago-Ballade‘, mit dem westlichen Kapitalismus und Imperialismus

---

<sup>3</sup> Zum Amerikabild in der deutschsprachigen Literatur und Kultur nach 1945: Vgl. Agnes C. Mueller (Hrsg.): *German Pop Culture, How „American“ Is It?*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2004. Gregory Divers: *The Image and Influence of America in German Poetry since 1945*, Rochester, N.Y.: Camden House 2002. Mueller, 1999. Manfred Durzak: *Das Amerika-Bild in der deutschen Gegenwartsliteratur, Historische Voraussetzungen und aktuelle Beispiele*, Stuttgart: Kohlhammer 1979.

<sup>4</sup> Bertolt Brecht: *Journal Amerika* (21.01.1942), in: Bertolt Brecht Werke, *Journale* 2, 1941-1955, Vol. 27, hrsg. v. Werner Hecht, Berlin/Frankfurt/Main: Aufbau-Verlag & Suhrkamp Verlag 1995, S. 51.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Katja Stuckatz: „Wie einen Bissen Brot“, Ernst Jandl und die englische Sprache, in: *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 61-78.

allgemein gleichgesetzt, oder als Beispiel für dieses Gesellschaftssystem beschrieben.“<sup>6</sup> Jandls Amerika-Bild ist hingegen nur insofern als politisch zu bezeichnen, als dass sich dessen Farben im Bewusstsein um die Befreiung vom Nationalsozialismus mischen; ein Resultat seiner Zeit in amerikanischer Kriegsgefangenschaft, die Jandl wiederholt als „Befreiung“ bezeichnet hat (vgl. Kap. 2.1).

Die produktive Rezeption anglo-amerikanischer Autoren markiert für Jandl einerseits den Versuch einer Erneuerung der konservativen Dichtungslandschaft Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg (vgl. Kramer, 203f) sowie andererseits die Suche nach einer Form des poetischen Ausdrucks, in der transatlantische Impulse sichtbar in die Gestalt des jeweiligen Gedichts mit hinein wirken – lyrische Mannigfaltigkeit und Pluralität als Gegenprogramm zur Diktatur nationalsozialistischer Reinheitsgebote:

Es kam nicht darauf an, mit den Experimenten etwas Neues in dem Sinn zu beginnen, daß es nunmehr das eigentliche und einzige sein sollte, sondern es kam darauf an, möglichst viele Wege aufzumachen, um auf möglichst vielen weiterzukommen, und dafür möglichst viele Beine zu entwickeln, nicht um irgendwohin zu gelangen, sondern, im Sinn von Atem und Herzschlag, um überhaupt in Bewegung zu bleiben. (PW 11, 138)

Zwar stellt im Kontext deutschsprachiger Nachkriegspoesie Jandls Amerikabild keinen Einzelfall dar (z. B. Koeppen, Höllerer, Hagelstange), konzentriert man sich jedoch auf Jandls Werk und die dazugehörige Forschung, so zeichnet sich mit dem Blick über den Ozean erstmals das Bild einer Poetik ab, die in ihrer Voraussetzung, ihrer Gestalt und in ihrer Wirkung international geprägt ist.

## **b. Jandl und die historische Avantgarde**

Aus den besonderen literatur-historischen Entstehungsbedingungen, die Jandls Werkbiographie begleiten, ergibt sich die Notwendigkeit, sein Werk im Kontext der zunehmenden Internationalisierung der Künste seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu verorten und zu bewerten. Die Konfrontation mit und Grenzüberschreitungen in fremde Sprach- und Textterritorien sind integraler Bestandteil von Jandls poetischer Praxis. Sein sprachlicher Experimentalismus steht dabei in einer langen Tradition von Avantgarde-Bewegungen, die

---

<sup>6</sup> Mueller, 1999, S. 30. Vgl. auch Erich Frieds Gedichtband *und VIETNAM und* (1966). Vgl. zu Fried: Volker Kaukoreit: *Vom Exil bis zum Protest gegen den Krieg in Vietnam, Frühe Stationen des Lyrikers Erich Fried, Werk und Biographie 1938-1966*, Darmstadt: Häusser 1991, S. 452-456.

sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts über internationale Landesgrenzen hinweg ausbreiteten (vgl. PW 11, 220), wie z. B. der italienische und russische Futurismus, der deutsche Expressionismus, der französische, deutsche und schweizerische Dadaismus sowie der britische Vortizismus.<sup>7</sup> Darüber hinaus steht Jandls Werk in Verbindung zur Konkreten Poesie, einer neo-avantgardistischen Bewegung, beginnend in den 1950er Jahren, die in der konfusen Geographie ihres Anfangs gleichzeitig auch ihren internationalen Anspruch markiert<sup>8</sup>: Eugen Gomringer, ein in Bolivien geborener Schweizer, gilt als Vater der Konkreten Poesie. Seine ersten Gedichte im konkreten Stil von 1951 nannte er „Konstellationen“. Gleichzeitig hatten die brasilianischen Noigrandes-Dichter Decio Pignatari sowie Augusto und Haroldo de Campos auf sprachmaterieller Ebene zu experimentieren begonnen. Als Gomringer und die Noigrandes sich 1956 auf den Namen Konkrete Poesie einigten, um die neue Bewegung zu beschreiben, hatte schon drei Jahre zuvor der in São Paulo geborene Schwede Öyvind Fahlström sein erstes Manifest konkreter Poesie, *manifest för konkret poesi*, veröffentlicht. In Wien gründete sich ebenfalls Mitte der 1950er Jahre eine Gruppe konkreter Poeten, die sich aus dem Komponisten Gerhard Rühm, dem Architekten Friedrich Achleitner, dem Jazzmusiker Oswald Wiener und den Dichtern H.C. Artmann sowie Konrad Bayer zusammensetzte. Die erste Anthologie Konkreter Poesie wurde 1957 von dem in Rumänien geborenen Schweizer Daniel Spoerri als Teil seines in Deutschland erscheinendem Journals *material* herausgegeben. Zehn Jahre später veröffentlicht der in Deutschland lebende amerikanische Dichter Emmett Williams die erste internationale *Anthology of Concrete Poetry*, die auch vier Gedichte Jandls enthält.<sup>9</sup>

„Wer Gedichte schreibt, tut damit auf jeden Fall etwas, das andere vor ihm schon getan haben. Schon indem er ein Gedicht schreibt, setzt er eine Tradition fort“ (PW 11, 53). Die um den gesamten Globus verlaufenden Wurzeln der von Jandl fortgeschriebenen Traditionen avantgardistischer Dichtung und Konkreter Poesie überkreuzen, verzweigen und verknüpfen sich in seinem eigenen Werk aufs Vielfache. Jedoch geht Jandls lyrisches Œuvre nicht völlig im Begriff der Avantgarde auf. Zwar teilt er mit den historischen

---

<sup>7</sup> Vgl. zur Internationalität der Avantgarden vor dem Zweiten Weltkrieg: Marjorie Perloff: *The Futuristic Moment: Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago: University of Chicago Press 1986.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Emmett Williams (Hrsg.): *An Anthology of Concrete Poetry*, New York/ Frankfurt: Something Else Press 1967, S. VI.

<sup>9</sup> Vgl. Williams, 1967, o.Seite (alphabetisch sortiert).

Avantgardebewegungen (ca. 1909-1937) die unbedingte Forderung nach ästhetischer Innovation, dennoch geht seinem Werk jegliche Tendenz zur dichterischen Aufbruchs-Propheterie oder Totalitätsanspruch ab; was insbesondere noch die Arbeiten der Futuristen, Dadaisten, Expressionisten und auch Vortizisten charakterisierte. Der Ursprung der zahlreichen avantgardistischen Gruppenbewegungen und Ismen findet sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im

musealen Italien, wo der Alp der Vergangenheit für die oppositionelle Intelligenz offenbar besonders drückend war; ihrer Gier nach ‚Modernisierung‘ des Lebens, den neuesten Maschinen, nach Geschwindigkeit stand wie sonst nirgendwo die passatistische Macht eines Kulturerbes entgegen, dessen Reichtum die futuristischen Zerstörungsphantasien besonders beflügelt hat.<sup>10</sup>

Filippo Tommaso Marinettis berühmtes *Gründung und Manifest des Futurismus* von 1909 gilt heute gemeinhein als das Gründungsdokument der danach zahlreich auftauchenden Ismen. In seinem Manifest schwärmt Marinetti vom Militarismus und Nationalismus, plädiert dafür Technik, Tempo und Kampf zur ästhetischen Basis der neuen Kunst werden zu lassen. Darüber hinaus ruft er berüchtigtermaßen zum Krieg als „der einzigen Hygiene der Welt“<sup>11</sup> auf und die Nike von Samothrake wird vom aufheulenden Automotor ummantelt von einer rasenden Blechkarosse als Schönheitsideal abgelöst. Am Beispiel von Marinettis Manifest lässt sich leicht nachvollziehen, dass der Begriff der Avantgarde, der ursprünglich dem Wortschatz des Krieges entstammt und die Vorhut kämpfender Streitkräfte bezeichnet, im Bereich der Dichtung eine Ästhetik des Normverstoßes, der Provokation des bürgerlichen Kunstgeschmacks und des Bruchs mit tradierten ästhetischen Konventionen markiert.<sup>12</sup> Wie vielen anderen Avantgardisten auch geht es Marinetti um die Steigerung und Beschleunigung von Wirkungs-, Erlebnis- sowie Ausdrucksfähigkeiten von Kunst. Allerdings verbleibt der

<sup>10</sup> Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005, S. XXI.

<sup>11</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Gründung und Manifest des Futurismus*, in: Asholt/Fähnders 2005, S. 3-7, hier S. 5.

<sup>12</sup> Vgl. zur Begriffsgeschichte der Avantgarde: Hubert van den Berg / Walter Fähnders (Hrsg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 1-5. Vgl. zu den Gemeinsamkeiten avantgardistischer Techniken: Marjorie Perloff: *The Futurist Moment, Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. 2<sup>nd</sup> Ed. Chicago: University of Chicago Press 2003. Zu den historischen Anfängen der Avantgarde: Vgl. Marjorie Perloff: *The Great War and the European Avant-Garde*, in: *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, hrsg. v. Vincent Sherry, Cambridge, UK: Cambridge University Press 2005, S. 141-165. Vgl. zu einem umfassenden Überblick über Poetiken, Geschlechterverhältnisse und Topographien der Avantgarde: Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer, Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000.

Wille zur Erneuerung nicht allein im Bereich des Ästhetischen, denn über die künstlerische Produktion hinaus zielt die Avantgarde auf eine Neugestaltung der Gesellschaft und der Politik ab: Die Avantgarde will nicht nur die Grenzen der Kunst aufsprengen und fremde Territorien erobern, sondern sie will diese auch besetzen und regieren. In der Figur Marinettis fließen damit beispielhaft drei der wichtigsten Merkmale der historischen Avantgardebewegungen zusammen: Marinetti ist ein in Ägypten geborener und in Frankreich aufgewachsener Italiener, mit großem politischen Ehrgeiz – gleichsam ist die Avantgarde polyglott, international und neben ästhetischen vor allem auf radikale gesellschafts-politische Veränderungen aus. Das Projekt der historischen Avantgarden stellt sich allerdings ob seiner Übergriffe in die Lebenswelt keineswegs selbst in Frage, sondern die

geläufige Formel, nach der die Avantgarde eine Überführung der Kunst in die Lebenspraxis anstrebe, meint gerade diesen universalistischen, auf Totalität zielenden Avantgardeanspruch, und von diesem Anspruch zeugen ja auch die ästhetischen Konzepte wie ihr Angriff auf die Autonomieästhetik und also die Aufhebung der künstlerischen Autonomie oder die Auflösung des Werkbegriffs ebenso wie die versuchte Synthese der traditionell getrennten Kunstbereiche.<sup>13</sup>

Die Idee einer die Lebenswelt revolutionierenden Massenästhetik hat nicht nur die italienischen Futuristen (z. B. F.T. Marinetti) dazu bewegt, sich Mussolini anzuschließen, sondern sie hat auch enge Verbindungen zwischen den russischen Futuristen (z. B. W. Majakowskij) und den Bolschewiki gestiftet, ebenso wie zwischen den Expressionisten (z. B. G. Benn) und den Nationalsozialisten sowie auch zwischen den Vortizisten (z. B. E. Pound) und den italienischen Faschisten oder auch zwischen den Dadaisten (z. B. F. Jung) und der radikalen Linken.<sup>14</sup> Bestimmend für das Programm der historischen Avantgarden sind dabei

---

<sup>13</sup> Walter Fähnders: Avantgarde und politische Bewegungen, in: Text+Kritik (2001), S. 63. Die „Formel“, auf die sich Fähnders hier bezieht, stammt von Peter Bürger, der in *Theorie der Avantgarde* dafür argumentiert, dass das Projekt der Avantgarde darauf abzielt, nicht nur die Grenzen der „Institution Kunst“ zu erweitern, sondern diese selbst abzuschaffen (vgl. Bürger, 1974, S. 72f.). Unter „Institution Kunst“ begreift Bürger das Resultat einer Entwicklung in den europäisch bürgerlichen Gesellschaften, die die Kunst seit dem späten 18. Jahrhundert zu einem immer stärker abgehobenen Bereich von der gesellschaftlichen Praxis geführt hat. In der Abtrennung der Kunst von der Lebenspraxis verstärkt sich gleichzeitig ihre gesellschaftliche Funktionslosigkeit und damit unterminiert sie jegliche Möglichkeit zur Realisierung der in der Kunst zum Ausdruck gebrachten emanzipatorischen und utopischen Ansprüche des Bürgertums. Ziel der historischen Avantgarden sei es, die abgehobene Autonomie der Kunst aufzulösen und Kunst einen wirksamen Teil der Lebenspraxis werden zu lassen. Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.

<sup>14</sup> Die Person Marinettis ist auch hier wieder exemplarisch, denn er war nicht nur Gründer der Futuristischen Partei, die 1919 in die Faschistische Partei Mussolinis einging, sondern hat sich 1929 auch als Mussolinis Akademiemitglied feiern lassen. Fähnders macht in seinem Aufsatz deutlich, dass selbst schon das

vor allem vier Grundkonstituenten: die Betonung des Gruppencharakters, die Aufhebung der Autonomie von Kunst, die Auflösung des traditionellen Werkbegriffs, sowie die Verschmelzung von Kunst und Leben. Die avantgardistische Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts tritt folglich mit den großen politischen Bewegungen der Zeit in eine so nahtlose Allianz, weil beiden ein unbedingter, universeller und systematischer Wirkungs- und Erneuerungswille inhärent ist. Das heißt, entgegen der Zerfaserung des Ichs, wie sie beispielsweise noch in den Werken der Wiener Moderne auftritt, und entgegen Nietzsches Toterklärung Gottes gilt es, die Transgressionen der Avantgarde in den Bereich des Politisch-Gesellschaftlichen als „konsequente[n] Ausdruck ‚avantgardistischen‘ Operierens“<sup>15</sup> zu verstehen.

Jandls ästhetisches Programm setzt sich hiervon deutlich ab. Zwar verfolgt Jandl durchaus interessiert und aktiv die politischen Entwicklungen seiner Gegenwart, jedoch stellen sich seine Gedichte nicht in den Dienst politischer Personen, Parteien oder Interessen. Zu einer Politisierung des Ästhetischen, d.h. der zweckhaften Vereinnahmung der Kunst durch die Politik, die für die historischen Avantgarden zum Umkehrschlag ihres Versuchs einer Ästhetisierung des Politischen wurde, hält sich Jandls Werk auf strenger Distanz.<sup>16</sup>

Insbesondere in seinem Traditionsverständnis weicht Jandl von den bekannten avantgardistischen Zertrümmerungspolemiken ab.<sup>17</sup> Neuerungen in der Dichtung ereignen sich für ihn nicht in einem Vakuum, ohne Traditionen, Konventionen und Vorgänger, sondern sie entstehen allererst im Kontext der „Kontinuität künstlerischer Tätigkeit“ (PW 11, 117). Ebenso kann man beim Schreiben von Gedichten niemals „so tun, als sei man nicht

---

„Gründungsdokument des italienischen Futurismus [...] weithin sichtbar ästhetisches wie politisches Terrain [besetzt].“ Fähnders, 2001, S. 64.

<sup>15</sup> Fähnders, 2001, S. 63. Eine Übertragung des Begriffs vom militärischen in den künstlerischen Bereich findet erstmals um 1825 durch die Frühsozialisten in Frankreich statt. Vgl. zur Begriffsgeschichte der Avantgarde: Hubert van den Berg / Walter Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 1-5.

<sup>16</sup> Zu Jandls Verhältnis zur Politik vgl.: Ernst Jandl: „ich sehr lieben den deutschen sprach“, Peter Huemer im Gespräch mit Ernst Jandl (21.04.1988). In: Wespennest, Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder. Vol. 125 (2001), S. 22-30. Zum emanzipatorischen Anliegen von Jandls Texten vgl.: Hannes Schweiger: Erziehung zur Widerständigkeit, Ernst Jandls Schule der Literatur. In: Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog. Hrsg. v. Bernhard Fetz und Hannes Schweiger. St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010, S. 101-114. Für eine Gegenüberstellung der Konstituenten einer avantgardistischen Ästhetik und Jandls Werk vgl.: Schmitz-Emans, 2010a, S. 55-66.

<sup>17</sup> Vgl. Marinetti, für den Museen, Friedhöfe und Traditionen Vergiftungen der neuen Kunst sind: Marinetti, 2005, S. 3-7, bes. S. 5f. Vgl. auch die russischen Futuristen, die die russische Dichtungstradition vom „Dampfer der Gegenwart“ werfen: D. Burljuk, V. Chlebnikov, A. Kruconych, V. Majakovskij u. a. : Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack (1912), in: Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005, S. 28.

umringt von Gedichten“ (ebd.). Damit ist für Jandl die neue Dichtung nach dem Zweiten Weltkrieg (bes. Konkrete Poesie), die sich vor allem an die Namen von Gomringer, den de Campos Brüdern, Pignatari, Bense, Heißenbüttel oder auch Rühm knüpft, kein Nachahmungsphänomen, sondern „ein Ansetzen [...] an einer Stelle, die offengeblieben war und nach Weiterführung schrie“ (PW 11, 221).<sup>18</sup> Obgleich es eine Reihe von formalen Ähnlichkeiten zwischen der historischen Avantgarde und der neuen Dichtung gibt, wie. z. B. die Ästhetik des Normverstoßes, die Konzentration auf die visuelle und auditive Dimension von Sprache, sowie die allgemeine Tendenz zum antigrammatischen und sprachmateriellen Experiment, beschreitet Jandls Poetik den Weg formaler Offenheit. Im Unterschied zu den historischen Avantgarden und auch der Konkreten Poesie der 1950er Jahre, zu der sich Jandl grundsätzlich in einem Art Onkel-Verhältnis sieht (vgl. PW 9, 8), nimmt sein Œuvre paradigmatisch unterschiedlichste Formen poetischen Sprechens in sich auf. Seine Gedichte beleben die Räume der Alltagssprache, der Dialektsprache, fehlerhafter Sprachsysteme, Fremdsprachenbereiche sowie laut- und visuellsprachliche Kontexte. Jandls Werk gibt sich folglich keiner formalen oder autoreferentiellen Askese hin, wovon z. B. Marinettis, Balls, Gomringers oder Rühms Gedichte zeugen (vgl. PW 11, 72).

Daher ordne ich Jandls Werk und Spracharbeit der weitgefassten Kategorie experimenteller Dichtung zu. Damit soll vor allem deutlich werden, dass sich die Gestalt seiner Gedichte an allen möglichen Arten sprachlichen Ausdrucks orientiert und abarbeitet. Jandls Œuvre ist experimentell, gerade weil es vom konventionell strophigen Gedicht (vgl. *Straßenbau* PW 1, 8) bis hin zum gestisch-vorsprachlichen Körpergedicht (vgl. *innerlich* PW 3, 178) sowie vom Lautsprachenmuster (vgl. *restaurant* PW 3, 42) bis hin zum gesellschaftskritischen Text (vgl. *wien: heldenplatz* PW 2, 46) ein schrankenloses Spektrum lyrischer Formen und poetischer Inhalte durchschreitet. Im Unterschied zur Avantgarde und zur Konkreten Poesie zielt Jandls affirmativer Sprachexperimentalismus vor allem auf ein neues, unmittelbares Verhältnis zwischen dichterischer Sprache und Leiblichkeit (des Rezipienten) ab: „nur atmen und wörter“ (PW 8, 169).

### **Jandls Poetik der Affirmation**

---

<sup>18</sup> Der Vorwurf, die Neo-Avantgarde sei lediglich eine Wiederholung der Avantgarde, erging bekanntermaßen von Peter Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde*. Laut Bürger büßt die neo-avantgardistische Kunst ihren Wirkungs- sowie Neuerungsanspruch dadurch ein, dass sie „den avantgardistischen Bruch mit der Tradition erneut inszeniert, [und damit] zur sinnleeren Veranstaltung [wird], die jede mögliche Sinnsetzung zuläßt.“ Bürger, 1974, 85.

Jandls Poetik der Affirmation fußt auf drei poetologischen Grundpfeilern – Materialität, Leiblichkeit und Performativität –, die gemeinsam die Basis und Gestalt des jandlschen Œuvres bestimmen (vgl. Kap. 3). Diese drei sind gleichzeitig Zeugnisse der produktiven Auseinandersetzung Jandls mit der internationalen (Neo-)Avantgarde. Das heißt, in ihnen spiegeln sich konkrete Aspekte der Poetiken Steins, Olsons und Cages wider: die Ästhetisierung der materiell-auditiven Dimension von Sprache (Stein), die Verknüpfung von Atem, Leib und Sprache im Gedicht (Olson), sowie die Hervorhebung der performativen Qualitäten künstlerischer Formensprache (Cage). Darüber hinaus liefern die drei Grundpfeiler ein begriffliches Instrumentarium, mit dem sich Jandls vielgestaltigem Œuvre beikommen lässt und sie zeigen, dass trotz abwechslungsreicher Methoden Jandls Spracharbeit von einem kohärenten Prinzip geleitet wird. Denn die drei Grundpfeiler stiften Verbindungen zwischen Jandls frühem und spätem Œuvre sowie zwischen seinen konventionellen und experimentellen Texten.

Mit den drei Begriffen Materialität, Leiblichkeit und Performativität soll also das Eigentümliche an Jandls Dichtung bestimmt werden. Diese drei Grundpfeiler können im Gedicht miteinander verknüpft sein, jedoch sind sie nicht aufeinander reduzierbar. Sie bezeichnen drei verschiedene Aspekte des jandlschen Sprachkonzepts und sind Ausgangspunkt für einen großen Teil der poetischen Verfahrensweisen, die für Jandl charakteristisch sind: Materialität bezeichnet Jandls Verfahren, die basalen Elemente der geschriebenen und gesprochenen Sprache (Buchstabe und Laut) optisch und akustisch herauszustellen. So stellt beispielsweise Jandls *erfolg beim dritten versuch* (PW 3, 31) einen Selbstmordversuch auf Buchstaben-Ebene dar:

er versucht	sich durch eine kugel	den zu	jakopfgn
er versucht	sich durch eine kugel	den zu	jkaogpefn
er jagt	sich eine durch den		kkuogpefl

Drei Worte schieben sich im Gedicht ineinander: jagen, kopf und kugel. Der Erfolg, der sich letztendlich erst beim dritten Versuch mit einer Kugel im Kopf einstellt, wird auf

sprachmaterieller Ebene als Zersplitterung des Wortes „kopf“ sinnbildlich dargestellt: **k k u o g p e f l.**<sup>19</sup>

Leiblichkeit bezieht sich einerseits auf die unmittelbare Artikulation jandlscher Texte, denn seine Gedichte wollen nicht stumm, sondern laut gelesen werden, womit dem Atem des Sprechers (als Phonationsstrom) eine besondere Rolle zukommt – er wird zur Spur des Körpers im Gedicht. Andererseits schreibt Jandl „Körpergedichte“, womit er jene Texte bezeichnet, die direkt etwas „mit einer am Sprechen beteiligten Stelle des Körpers zu tun“<sup>20</sup> haben. Oftmals funktionieren diese Texte als Aktionsgedichte, wie im Fall von Jandls *der mund\** (PW 4, 97):

teil 1

er ist offen\*  
 er ist weiter offen  
 er ist sehr weit offen  
 er ist zu

teil 2

sie sehen nicht hinein  
 sie sehen hinein\*\*)  
 sie sehen nicht hinein

\*) der aussage der einzelnen zeile entsprechend, ist der mund beim sprechen des textes möglichst vollkommen unbeweglich jeweils offen, weiter offen, sehr weit offen oder geschlossen zu halten, wobei die lautbildung, in verschiedenen graden von annäherung an das gewohnte lautbild, durch die in bewegung bleibenden teile – zunge und kehlkopf – und durch die, möglichst geschickte, lenkung des luftstroms und ausnützung der resonanzräume erfolgt.

\*\*\*) mundstellung wie teil 1 zeile 2

Das eigentliche Gedicht gewinnt also allererst auf dem Gesicht oder dem Leib des Sprechers Gestalt, d.h. der geschriebene Text verhält sich hier wie eine Partitur oder Sprechanleitung.

<sup>19</sup> Für eine Analyse des Gedichts: Vgl. Christiane Pankow: Objektsprache, Metasprache und konkrete Poesie, Zwei Gedichte von Ernst Jandl, in: Ders. (Hrsg.): Österreichische Beiträge über Sprache und Literatur, Umeå: Universität Umeå, 1992, S. 109-117.

<sup>20</sup> Ernst Jandl: worunter gelitten, in: *my right hand. my writing hand. my handwriting*, Ernst Jandl, hrsg. v. Heimrad Bäcker, Edition Neue Texte, Heft 16/17 (1976), erw. Neuauflage 1985 (ohne Seitenangaben). Vgl. PW 9, 149f.

Damit realisiert sich das für Jandl wichtige Konzept einer wortwörtlich leibhaft-lebendigen dichterischen Sprache.

Performativität bezeichnet letztendlich die Eigenschaft der Texte Jandls, die ihren Inhalt nicht nur berichten, sondern unmittelbar vorführen und vollziehen. Jandl bezeichnet solcherart Gedichte als „Erlebnisse in Sprache“ (PW 11, 144), bei denen nicht von einem Erlebnis oder Ereignis erzählt wird, sondern das Gedicht selbst vollzieht dieses unmittelbar. So führt beispielsweise Jandls Gedicht *peter frisst seinen weg ins schlaraffenland* (PW 6, 129) seinen Inhalt unmittelbar optisch vor:

petermilchbreiberg  
 eterpilchbreiberg  
 tereplchbreiberg  
 ertepchbreiberg  
 retephbreiberg  
 retepbreiberg  
 mretepreiberg  
 miretepeiberg  
 milretepiberg  
 milcretepberg  
 milchreteperg  
 milchbreteprg  
 milchbrretepg  
 milchbrerete  
 milchbreiretep  
 milchbreibrete  
 milchbreiberepet  
 milchbreiberrpete  
 milchbreibergpeter

Jandls visuelles Gedicht „zeigt, was der Titel verspricht“ (PW 11, 126) und zwar schiebt sich hier der Name „peter“ bzw. die Buchstabenkombination von links nach rechts durch die Buchstabenkolonne „milchbreiberg“. Das Text-Bild gehört zum poetischen Gehalt des Gedichts und stellt unmittelbar seinen Inhalt wahrnehmbar aus: Peter frisst sich kopfüber von Zeile zu Zeile immer weiter durch den Milchbreiberg.

Mit diesen drei Begriffen erschließt sich folglich Jandls sprachtheoretisches Interesse und dessen praktische Anwendung in seinen Gedichten, die die Sinnlichkeit und Materialität von Sprache sowie deren Vitalität in Atem, Stimme und Artikulation erlebbar machen. Entscheidend ist, dass die materielle und vitale Seite der Sprache nicht im Gegensatz zur

Semantik, sondern immer im Zusammenspiel mit dieser gesehen wird. Damit sei auch die Jandl oft unterstellte These vom Sprachskeptizismus und vom Bedeutungszerfall des dichterischen Wortes zurückgewiesen. Der die literarische Moderne kennzeichnende Topos vom Sprachzweifel, wie er sich beispielhaft in Hugo von Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* abzeichnet, steht dem jandlschen Œuvre fern. Damit begründen jene drei poetologischen Pfeiler Jandls unerschütterliches Vertrauen in die expressiven Fähigkeiten lyrischer Sprache. Das heißt auch, dass sich die drei Grundpfeiler genreunabhängig und auf Jandls Gesamtwerk beziehen lassen; genau darin liegt ihr besonderer Anspruch.

Zwar ist die vorliegende Arbeit kein Jandl-Handbuch im strengen Sinn, da aus Platzgründen nur flüchtig auf Jandls Theaterstücke, Hörspiele und seine Vorliebe für Jazz eingegangen werden kann, nichtsdestotrotz ist es ihr Ziel, übergreifende poetologische Prinzipien für das Gesamtwerk freizulegen, mittels derer genreunabhängige Kohärenzen in Jandls Spracharbeit sichtbar werden. Darüber hinaus schafft sie eine internationale literarische Vergleichsebene für die Genese und Rezeption von Jandls experimentellem Œuvre. In beiden Punkten hebt sich die vorliegende Monographie von der bisherigen Jandl-Forschung ab.

## 2. Ernst Jandl und die internationale Avantgarde

### 2.1 Porträt des Künstlers als junger POW - Englisch als Sprache der Freiheit

„POW No. 31G -1.353693“<sup>1</sup> – das ist Ernst Jandl zwischen 1945/46. Der damals 20jährige Prisoner of War (POW) wird im amerikanischen Gefangenenlager in Stockbridge (England) unter der Nummer 31G -1.353693 geführt. Für Jandl sind diese Ziffern gleichzeitig Gefangenenkennzahl sowie Chiffre der Befreiung:

stockbridge<sup>2</sup>

der gleiche wind treibt die gleichen wolken.  
hier wohnten wir.

teerpappe platzt an barackenwänden, schilder  
sind verwaschen vom regen und lassen  
nicht mehr erkennen was früher  
ihr zweck war.

wir wohnten in zelten, trugen kohle  
aus einem winkel hinter dem waschhaus  
und bemühten uns  
einzuschlafen solange uns warm war.

jetzt  
sind mehrere wiesen übrig geblieben am rand  
leerer baracken in denen die kranken lagen  
kaum unterscheidbar. wer

könnte mit sicherheit sagen daß hier  
unser platz war?

wir haben die richtung verlassen  
die orientierung verändert, weitergeführt  
auf anderen straßen.

Nie ein Mitglied der Hitlerjugend und keine Verbindung zum Nationalsozialismus habend wird der junge Jandl mit Abschluss der Gymnasialzeit 1943 zum Dienst an der Waffe eingezogen. Jandl war kein Widerstandskämpfer, ihm waren „Heroismus, Nationalismus und

---

<sup>1</sup> Vgl. Ernst Jandl, Gefangenenmeldung vom 25.02.1945. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, ohne Signatur. Im Folgenden zitiert als: ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>2</sup> PW 5, 32 / geschrieben am 14.07.1953.

patriotisches Tremolo welcher Couleur auch immer“<sup>3</sup> fremd. In den Kriegsbriefen, die er während 1943-1946 an seinen Vater schreibt, erscheint Jandl vorwiegend als Jugendlicher, dem plötzlich eine Uniform übergezogen wurde.<sup>4</sup> Zweimal versucht er, dem Militärdienst zu entgehen und sich durch ein ärztliches Attest für untauglich erklären zu lassen. Beim ersten Versuch 1943 weigerte sich der Arzt, Jandls Bitte zu folgen und empfahl ihm ausdrücklich die Front, denn dort würde sein (vermeintliches) Nervenleiden geheilt werden.<sup>5</sup> Der zweite Versuch Anfang 1944 war insofern erfolgreich, als dass Jandl für ein paar Tage zur medizinischen Untersuchung nach Wien geschickt wurde, wodurch er dem Abrücken an die Ostfront entkam.<sup>6</sup> Noch einmal entfernte sich Jandl Ende 1944 ohne Genehmigung von seiner Truppe, die im tschechischen Olmütz auf den Frontdienst vorbereitet wurde, um sich heimlich mit einer Liebschaft zu treffen.<sup>7</sup> Für dieses Vergehen hätte er vor ein Schnellgericht gestellt werden können, doch die sich anbahnende Niederlage der Wehrmacht führte dazu, dass er stattdessen an die Front nach Frankreich geschickt wurde.

Jandl verweigert letztendlich den Dienst an der Front und fürs nationalsozialistische Vaterland, indem er nach dem Ausrücken seiner Kompanie an die Westfront mit einigen Kameraden zum Feind – dem Amerikaner – überlief, was seine Rettung bedeutete:

Es bedurfte [...] einfach einer Abstimmung, einer demokratischen Abstimmung, das sei betont, um die Gruppe von Soldaten, der ich angehörte, zu Beginn des Jahres 1945 in amerikanische Gefangenschaft und somit ins Weiterleben hinüberzuführen. (PW 11, 229)<sup>8</sup>

Keine zwei Monate nach seiner Gefangennahme schreibt Jandl in einem Brief an seinen Vater vom 08. April 1945: „Ich beschäftige mich jetzt mehr mit der engl. Sprache. Das ist

---

<sup>3</sup> Ernst Jandl: Briefe aus dem Krieg 1943-1946, hrsg. v. Klaus Siblewski, München: Luchterhand Verlag 2005, S. 12. Vgl. auch Jandls Gedicht *1944*, welches er im Februar 1944 bei einer offiziellen Feier zur Beendigung seines Reserveoffiziersbewerberlehrgang vor Offizieren, Feldwebeln und Unteroffizieren vortrug, die daraufhin die Feier sofort verliessen: „kotverkrustet, ausgemergelt, / wankt in wundenmüden tritt / graues heer durch graue straßen / und ich wanke mit ..... // lippen, schmerzensein müd zerbissen, / haar zerraut und stur der blick, / lumpeneingehüllt, zerrissen - / stumm wanke ich mit ..... // weiter geht es. endlos, ewig / pulst der gleiche dumpfe schritt / durch die menschen aller zeiten. / doch ich – geh nicht ewig mit.“ In: Ernst Jandl: Szenen aus dem wirklichen Leben, Gedichte und Prosa, München: Luchterhand Verlag 1997, S. 41. Im laufenden Text zitiert als SL, mit Seitenzahl. Vgl. auch Jandls autobiographischen Prosatext *die prophezeiung des tischlers* (ebd.) aus dem Jahr 1981, hier geht es um die Schulzeit Jandls und das Hereinschwabben des Nationalsozialismus in die Klassenräume.

<sup>4</sup> Vgl. Briefe aus dem Krieg, 2005, S. 12.

<sup>5</sup> Vgl. Briefe aus dem Krieg, 2005, S. 142.

<sup>6</sup> Vgl. ebd. S. 150.

<sup>7</sup> Vgl. ebd. S. 150f.

<sup>8</sup> Vgl. auch ebd., S. 152.

meine Zuflucht [...].“<sup>9</sup> Mit den Pflichten eines Übersetzers betraut, beginnt Jandl sich auf der Grundlage seines einfachen Schulenglisch intensiv mit der englischen Sprache auseinanderzusetzen. Die weitreichende Bedeutung und Chance, die für Jandl in der Gefangenschaft liegt, stellt besonders sein Vater Viktor heraus. In einem seiner ersten Briefe nach Stockbridge schreibt er am 30. Juli 1945: „Lieber Ernst, wir sind alle glücklich darüber, daß es Dir gut geht und daß Du reichlich zu essen bekommst. Fundiere nur fest englisch [*sic*]. Du wirst es brauchen wie einen Bissen Brot.“<sup>10</sup> Der Vater drängt wiederholt darauf, dass Jandl die Möglichkeit nutzen solle, in der anglo-amerikanischen Welt Fuß zu fassen: „Aber ich rate Dir an, sichere Dir in England [...] irgendeine Aussicht zur Rückkehr in die Angloamerikanische [*sic*] Welt.“<sup>11</sup> Noch am 15. Februar 1946, zwei Monate vor Jandls Rückkehr nach Wien, schreibt der Vater:

Fasse es aber bitte nicht falsch auf, wenn ich es – falls die Möglichkeit bestünde – für günstiger für Dich finden würde, wenn Du in England bleiben könntest. Vielleicht könntest Du (welch naive Idee von mir) an der Universität in Oxford studieren. [...] Deine politische Unbelastetheit und Deine demokratische Einstellung wären eine günstige Voraussetzung für Dich, im angelsächsischen Kulturbereich glücklich und zufrieden zu werden. [...] Du könntest Dir und Deinen Brüdern weit mehr helfen, wenn Du Dich drüben durchsetzen würdest, meinetwegen gleich in Amerika.<sup>12</sup>

Für den Vater repräsentieren England und Amerika „die Länder der wirklichen Freiheit [-] soweit der Mensch dieser Himmelsgabe überhaupt fähig ist.“<sup>13</sup> Sein Drängen erfolgt damit selbstverständlich aus liebevoller Sorge um die Zukunft des Sohnes – der Kriegsbriefwechsel ist lebendiges Zeugnis für die enge Vertrautheit zwischen Vater und Sohn. Unmissverständlich schreibt er im Bewußtsein um die schwache wirtschaftliche und soziale Lage im Österreich der Nachkriegszeit. Die englische Sprache erscheint dabei wie ein Schlüssel zu einer Welt in der der Vater den Gegenpol zum faschistischen System sowie die bestimmende Macht der westlich-europäischen Zukunft sieht. Zwar folgt Jandl den Ratschlägen seines Vaters nicht unmittelbar und kehrt im April '46 aus der Gefangenschaft nach Wien zurück, jedoch beginnt er ohne Verzögerung mit einem Anglistik- und

---

<sup>9</sup> Ernst Jandl: Briefe aus dem Krieg 1943-1946, hrsg. v. Klaus Siblewski, München: Luchterhand Verlag 2005, S. 114.

<sup>10</sup> Briefwechsel Viktor Jandl (Brief vom 30.07.1945), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>11</sup> Briefwechsel Viktor Jandl (Brief vom 09.04.1946), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>12</sup> Briefwechsel Viktor Jandl (Brief vom 15.02.1946), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>13</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Viktor Jandl (Brief vom 09.04.1946), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Germanistikstudium, welches er 1950 mit einer Dissertation zu Arthur Schnitzler abschliesst.<sup>14</sup> Den Kontakt zur englischsprachigen Welt hält er aber konstant, wie z. B. durch die Teilnahme am *European Seminar for American Studies* 1950, durch einen einjährigen Lehreraustausch in England 1952/53, sowie durch längere Aufenthalte in England und den USA, die in den 60er und 70er Jahren folgen werden.

Im Rückblick erscheint Jandls Kriegsgefangenschaft allerdings nicht nur als Rettung vor einem möglichen Tod im Gefecht, sondern auch als Wegbereiter für seine Befreiung als Dichter. Der christlich-religiöse Konservatismus von Jandls Mutter, die ihn durch ihre eigenen Gedichte zum Schreiben anregte, und die nationalsozialistisch geprägte Indoktrinierung zu Schulzeiten wurden in der Gefangenschaft erstmals mit den Sprachexperimenten der US-amerikanischen Avantgardisten und Modernisten konfrontiert. In seinem *selbstporträt 1966* (SL, 89) schreibt Jandl über die „amerikanische gefangenschaft, [die] [...] eine befreiung war“, dass die 10 Monate hinter Stacheldraht ihm eine „ahnung von diesem land, und genug von seiner sprache“ gegeben haben, um sogar seinen „beruf zu bestimmen“ (SL, 89). Die Bibliothek des Lagers, zu der Jandl als Dolmetscher freien Zutritt hatte, ist dabei für seine Entwicklung als Dichter von nachhaltiger Bedeutung: Hier entdeckt er zum ersten mal die amerikanischen Autoren des frühen 20. Jahrhunderts, wie z. B. E.E. Cummings, Carl Sandburg, Ernest Hemingway und insbesondere Gertrude Stein.<sup>15</sup> Die Relevanz dieser Begegnung wird Jandl später in seinen poetologischen und lyrischen Texten immer wieder betonen. Noch 1989 betont Jandl in einem Interview die literarische Wichtigkeit seiner Zeit als *Prisoner of War* und berichtet, Stein erstmals in einer Nummer des *LIFE* Magazines wahrgenommen und von da ab gewusst zu haben, „nach Stein werde man Ausschau halten müssen.“<sup>16</sup>

Wie stark schließlich Jandls Œuvre vom Erlebnis des Krieges als einer Begegnung mit der englischen Sprache geprägt und durchtränkt ist, zeigt neben zahlreichen englischen Gedichten und Texten eine Vorarbeit zu seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen von 1984, in der Jandl speziell das Englische zur „Sprache der Freiheit“ erhebt:

<sup>14</sup> Vgl. Briefe aus dem Krieg, 2005, S. 155.

<sup>15</sup> Vgl. z. B. Klaus Siblewski (Hrsg.): *A Komma Punkt, Ernst Jandl – Ein Leben in Texten und Bildern*, München: Luchterhand Verlag 2000, S. 57. (Im laufenden Text zitiert als Siblewski, 2000, mit Seitenzahl.)

<sup>16</sup> Ernst Jandl: *Gedichte dürfen nicht bei demjenigen bleiben, der sie produziert hat. Ernst Jandl spricht über sein lyrisches Schaffen*, Interview mit Robert Stauffer, Deutsche Welle (August 1989): [http://mediacenter.dw-world.de/german/audio/#!/12623/Interview\\_mit\\_Ernst\\_Jandl](http://mediacenter.dw-world.de/german/audio/#!/12623/Interview_mit_Ernst_Jandl) [konsultiert am 30.08.2011].

Warum diese englischen Einsprengsel? Bin ich gar ein Kind zweier Sprachen? [...] Sie wissen, daß in einem bedeutenden, großen Teil unseres Europa die englische Sprache bis heute, und sicher auch künftig, als die Sprache der Freiheit gilt, wie sie es für uns ebenfalls war, als ein verruchtes System auf uns saß und nahezu erstickte; das vergesse ich nicht und sie, die geliebte englische Sprache, wird mir weiterhin [...] nicht im Gegensatz zu, sondern im Bündnis mit meiner geliebten eigenen Sprache jenes Maß an Freiheit geben, dessen jeder von uns, um ein Mensch zu sein, ununterbrochen und uneingeschränkt bedarf.<sup>17</sup>

An die frühen Mahnungen des Vaters erinnernd verkörpert auch für Jandl das Englische *sui generis* einen Gegenpol zum Nationalsozialismus zur sowie ganz konkret die Rettung des eigenen Lebens. Englisch ist die Sprache der Befreiung, die sich in die Grundfesten des jandlschen Werks eingeschrieben hat. Diese Sprache wie einen täglichen „Bissen Brot“<sup>18</sup> wertzuschätzen, mahnte der Vater, und Jandl zollt dem nachdrücklich Tribut, nicht zuletzt in einer Rede, die er 1971 in den USA hält:

Was Amerika für uns als Schriftsteller im besonderen bedeutet, sagen die Namen Gertrude Stein, Ezra Pound, Carl Sandburg, E.E. Cummings, John Cage, denen wir uns in unserer Arbeit verpflichtet und verbunden fühlen. [...] Amerika, wie wir es wollen und brauchen, ist das Amerika, das in den Jahren von 1933 bis 1945 den Bestand und die Kontinuität der modernen Kunst, Musik und Literatur gerettet hat. Es ist dieses Land, das uns die Zuversicht gibt, daß auch das, was wir [...] heute auf dem Gebiet der neuen Literatur versuchen, eine Chance haben kann zu überleben.<sup>19</sup>

Die Idee einer literarischen Befreiung dringt aus allen Poren der jandlschen Poetik und Dichtung, sie manifestiert sich in Jandls unterschiedlichen Sprechweisen und Formen poetischen Ausdrucks, ihren Ursprung aber hat sie im Erlebnis der Kriegsgefangenschaft. Gleichermassen erscheint auch Jandls viel zitierter Satz von 1969, „Dichtkunst kann als eine fortwährende Realisation von Freiheit interpretiert werden“ (PW 11, 44), als mehr als nur ein Bekenntnis zum sprachlichen Experimentalismus<sup>20</sup> – er gewinnt existentielle Qualität. Die Nachkriegsdichtung ist eine gerettete Dichtung und in ihre Praxis sowie Gestalt schreibt sich fortwährend das Bewusstsein einer ideologisch bedrohten und opferreich erkämpften Freiheit ein. An dieser Stelle fließt in Jandls Spracharbeit ein gesellschaftspolitisches Element ein, das für ihn immer schon in der Frage nach poetischer Ästhetik mitschwingt:

<sup>17</sup> Ernst Jandl: Vorstufen zu den Frankfurter Poetik Vorlesungen, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>18</sup> Briefwechsel Viktor Jandl (30.07.1945), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>19</sup> Ernst Jandl: Notes zu „Spaltungen“ (1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>20</sup> Vgl. z. B. Schmidt-Dengler, 1994, S. 118ff.

Ich will deutlich machen, dass es bei der ästhetischen Frage bleibt, und durch keine politische Frage kann und wird die ästhetische Frage beseitigt werden, aber sie selber, die ästhetische Frage, ist eine politische Frage und hängt mit unseren politischen Fragen zusammen.<sup>21</sup>

Zwar sind Jandls Texte „keine Lehrstücke und nicht engagiert im Sinne eines unmittelbaren politischen Engagements, beispielsweise gegen den Vietnamkrieg oder für eine atomfreie Welt [...]“<sup>22</sup>, aber ihre Sprache revoltiert lautstark gegen jeglichen literarischen, politischen und ideologischen Konformismus. Die englische Sprache mit ihren Avantgardisten ist hierbei gleichzeitig Statthalter sowie Agens der Befreiung:

Gertrude Stein is the one to whom anyone who has it owes his or her freedom as a writer; and of course she had to be of this country [USA], just like John Cage had of course to be of this country, and her name is a present, a continuous present, for Gertrude Stein is Gertrude Stein is Gertrude Stein.<sup>23</sup>

In ihrem Kern ist Jandls poetisch-engagierte und sprachexperimentelle Ausrichtung damit genuin transatlantisch motiviert. Dementsprechend darf eine kritische Analyse des jandlschen Werks den ihm eigenen Internationalismus nicht ignorieren. Dies gilt nicht nur für Jandls Auslandsaufenthalte, Übersetzungen und englischsprachigen Gedichte, sondern auch für seine Vorträge und umfangreichen Korrespondenzen mit Dichtern, Künstlern und Kritikern im transatlantischen Kontext. Die Anziehungskraft, die Amerika zeitlebens auf Jandl ausüben wird, scheint sich also vor allem aus einem aus der Kriegsgefangenschaft hinüber gerettetem Spracherlebnis zu ergeben, dessen Strahlkraft noch bis in die letzten Lebensjahre des Dichters hineinreicht:

I cannot do  
what I've got to do  
before I'm gone  
in language that is not  
to all men known.

<sup>21</sup> Ernst Jandl: „ich sehr lieben den deutschen sprach“, Peter Huemer im Gespräch mit Ernst Jandl (21.04.1988), in: Wespennest, Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder, Vol. 125 (2001), S. 22-30, hier S. 30.

<sup>22</sup> Hannes Schweiger: Erziehung zur Widerständigkeit, Ernst Jandls Schule der Literatur, in: Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Bernhard Fetz und Hannes Schweiger, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010, S. 101-114, hier S. 101. (Im laufenden Text zitiert als EJS, mit Seitenzahl.) Zum Verhältnis von Dadaismus und Ernst Jandl: Vgl. Monika Schmitz-Emans: Zwischen Sprachutopismus und Sprachrealismus, Zur artikulatorischen Dichtung Hugo Balls und Ernst Jandls, in: Die Sprache der modernen Dichtung, hrsg. v. ders. München: Fink Verlag 1997, S. 157-173.

<sup>23</sup> Ernst Jandl: A Lecture on Concrete Poetry. University of Wisconsin, Milwaukee (16.11.1971), S. 13, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

learn English  
 learn English  
 learn English  
 learn English  
 learn English  
 whatever  
 your mothertongue may be  
 keep it alive

your mothertongue is what your mother did  
 so keep it holy  
 BUT  
 learn English  
 learn English  
 learn English  
 learn English  
 learn English  
 to have one language that  
 to everyone is known  
 so that no man, no woman  
 in this our human world  
 shall ever feel alone.<sup>24</sup>

Das Englische gewinnt den Status einer Art Parallelsprache – neben der eigenen „mothertongue“ – und Jandl weist ihr sogar eine kosmopolitische Funktion zu, die den Einzelnen aus den Grenzen der Regionalsprachlichkeit zu führen vermag: „so that no man, no woman / in this our human world / shall ever feel alone.“

---

<sup>24</sup> Ernst Jandl: I cannot do (10.07.1991), Entwürfe in englischer Sprache 1990-93, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

## 2.2. Ernst Jandl in Großbritannien und den Vereinigten Staaten von Amerika

Ernst Jandls zahlreiche Aufenthalte und Verbindungen zum englischsprachigen Literatur- und Sprachraum über den Lauf von mehr als fünfzig Jahren kennzeichnet insbesondere ein Motiv: einen Beitrag zu einer „modernen Weltdichtung“ (PW 11, 12) leisten zu wollen. Die intensive literarische Auseinandersetzung mit dem anglo-amerikanischen Sprachraum geht für ihn Hand in Hand mit der eigenen Integration in jenem Raum – und zwar nicht nur als Dichter, Performancekünstler, Hörspielautor, Übersetzer und Kritiker, sondern auch als Vermittler und lyrischer Botschafter zwischen der deutschen und englischen Sprache. Als Schriftsteller ist sich Jandl der Bedeutung Nordamerikas und Englands für die Rettung der modernen Dichtung des 20. Jahrhunderts bewußt.<sup>1</sup> Eingebettet in diesen Kontext prägt sich sein Selbstverständnis als Dichter durch einen Internationalismus, der sichtbar die Konturen seines Werkes bestimmt. Jandls lebenslange Verbindung zum Englischen spiegelt seine Beharrlichkeit wider, die darauf abzielt, ein aktiver Teil im internationalen Diskurs über die Funktionen und Möglichkeiten moderner Nachkriegs poesie zu werden. Die eigene Spracharbeit versteht Jandl dabei immer als „writing which, regardless of matters of language and nationality, [...] is trying to find its place within the bigger context of modern writing anywhere, modern writing as seen internationally.“<sup>2</sup>

Die konkreten Berührungspunkte Jandls mit dem englischen Sprach- und Literaturraum werden den Fokus der folgenden Ausführungen bilden. Umfangreiche Belege für die produktive Rezeption anglo-amerikanischer Künstler und Autoren finden sich in Jandls Gedichten, essayistischen Texten, Poetik-Vorlesungen, Korrespondenzen mit Autoren, Verlagen, Universitäten, der BBC sowie auch in seinen Materialien zu mehrmonatigen Auslandsaufenthalten, Lesereisen, Ausstellungen, Rezensionen und Übersetzungen. Die Vielgestaltigkeit und Intensität, die Jandls Auseinandersetzung mit der englischsprachigen Dichtung charakterisierten, spielten insbesondere für die Genese seines eigenen Werkes und seiner Entwicklung als Dichter eine gewichtige Rolle.

Überblickt man Jandls langjährigen Austausch mit anglo-amerikanischen Dichtern, Künstlern und Kritikern, so lassen sich vor allem drei Entwicklungsstufen innerhalb dieses Dialogs ausmachen: Der junge Jandl (England 1950-1953) ist auf der Suche nach seiner

---

<sup>1</sup> Vgl. Kap. 2.1 dieser Arbeit.

<sup>2</sup> Ernst Jandl: Vorbereitung USA Tournee Vortrag (1972), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

eigenen poetischen Stimme. Er rezipiert verstärkt diejenigen Autoren, die er während der Kriegsgefangenschaft entdeckte und die ihm zum Inbegriff seiner „poetischen Befreiung“ (SL, 89) geworden sind, wie z. B. Gertrude Stein, E.E. Cummings und Carl Sandburg.<sup>3</sup> Die zweite Stufe (England 1961-1966) kennzeichnet Jandl als einen Dichter experimenteller Poesie, der sich in die Rolle des literarischen Vermittlers und lyrischen Botschafters begibt. Auf dieser zweiten Stufe leisten Jandls Auftritte und Vorträge im englischsprachigen Raum vor allem einen Beitrag zur Verständigung, Historisierung und Internationalisierung der Konkreten Poesie Bewegung der 1950er bis 1960er Jahre. Die dritte Stufe (USA 1971-1972) zeichnet sich durch Jandls Status als bereits etablierter Dichter der Gegenwart aus, dessen eigene poetische Arbeit und Poetik von internationalem Interesse sind. Er tritt nun als geschätzter Übersetzer kanonischer englischsprachiger Autoren für wichtige deutsche Verlage auf, wie z. B. den Suhrkamp und Insel Verlag. In Jandls fünfzigjähriger literarischer Karriere steckt eine ganze Nachkriegsgeschichte, die sich insbesondere durch die Integration der anglo-amerikanischen Avantgarde in die deutschsprachige Nachkriegspoesie auszeichnet.

### 2.2.1 GB (1950-1953) – Stimmen der Befreiung

Vom 12.07.1950 bis zum 23.08.1950 nimmt Jandl am *European Seminar of American Studies* auf Schloß Leopoldskron in Salzburg teil.<sup>4</sup> Seine Teilnahme an dieser von amerikanischen Professoren geleiteten Summer School ist deshalb für die Jandl-Forschung von Bedeutung, weil sich in Jandls Mitschriften und Aufzeichnungen nicht nur wichtige Hinweise darauf finden lassen, welche englischsprachigen Dichter ihn faszinierten, sondern worin sein konkretes Interesse an diesen Autoren bestand. Damit lässt sich also die Art und Genese jener Auseinandersetzung nachvollziehen. Im Anschluß an das *European Seminar of American Studies* beginnt Jandl mit der Dokumentation seiner intensiven Rezeption anglo-amerikanischer Dichter und Schriftsteller: So fertigt er z. B. umfangreiche Listen von Autoren und Texten an, die er gelesen und mit denen er sich auseinandergesetzt hat, u. a. mit Lord Byron, Samuel Coleridge, Marry Shelly, Dante Gabriel Rossetti, William Cowper, Edwin Arlington Robinson, Matthew Arnold, John Keats, William Wordsworth, William Blake, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, James Joyce, Ezra Pound, Hart Crane, Robert Frost

---

<sup>3</sup> Vgl. Siblewski 2000, S. 57.

<sup>4</sup> Vgl. European Seminar of American Studies, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

und Wallace Stevens.<sup>5</sup> Aber Jandl arbeitet sich nicht nur an den kanonischen Texten und Autoren der anglo-amerikanischen Literaturgeschichte ab, es lassen sich im Nachlass auch zahlreiche Rezensionen zur zeitgenössischen englischsprachigen Literatur finden, die Jandl bis in die späten 1960er Jahre verfasste. Darunter finden sich beispielsweise Texte zu D.H. Lawrence, Evelyn Waugh, Graham Green, Ernest Hemingway, John Steinbeck und Carl Sandburg.<sup>6</sup> Darüber hinaus dokumentiert Jandl auch genauestens die Besprechungen dieser und anderer Autoren im „Literary Supplement“ der *London Times*. Im allgemeinen kann das *European Seminar of American Studies* als ein Initiator für die gezielte Auseinandersetzung mit speziellen Autoren betrachtet werden. Denn im Nachvollzug von Jandls akribisch verzeichneter Rezeptionsgeschichte fällt auf, dass der Fokus seiner Lektüre neben den Klassikern der internationalen Literaturgeschichte deutlich auf Texten mit gesellschaftskritisch-politischem und/oder avantgardistischem Anspruch liegt. Hier deutet sich die Vertiefung und Weiterführung einer schon als POW gewonnenen Vorstellung von den Aufgaben moderner Nachkriegsliteratur an.

Es sind vor allem zwei Veranstaltungen des *European Seminars*, die Jandls weitere Lektüre beeinflusst zu haben scheinen: die „Lecture on American Literature 1850-1950“ von Professor Richard W.B. Lewis (Yale University) und das Seminar „Twentieth-Century Poets - The Formal Integration of the Poem“, geleitet von Professor Joseph Warren Beach (University of Minnesota). Beide Dozenten waren distinguierte Wissenschaftler auf dem Gebiet der neueren und neuesten amerikanischen Literaturwissenschaft.<sup>7</sup> Das Curriculum ihrer Veranstaltungen umfasst u. a. Texte von Henry David Thoreau (*Walden*), Sherwood Anderson (*Winesburg, Ohio*), William Faulkner (*The Bear*), Edward Arlington Robinson (*The Man Against the Sky*), Carl Sandburg (*Sunset from Omaha Hotel Window*), Robert Frost (*The Road Not Taken*), Ezra Pound (*Cantos*) und Wallace Stevens (*Harmonium*). Jandls Notizen zu beiden Veranstaltungen spiegeln insbesondere ein Interesse für Walt Whitmans Gedichtsammlung *Leaves of Grass*, die für ihn Beispiel einer Poesie des Werdens ist:

---

<sup>5</sup> Vgl. ebd. Vgl. auch Ernst Jandl: *Literarische Studien um 1950*, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>6</sup> Jandl rezensiert z. B.: D.H. Lawrences *Sons and Lovers* (vgl. Rezension zu D.H. Lawrence „Sons and Lovers“, 1951, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.), Evelyn Waugh's *Decline and Fall*, *Brideshead Revisited* oder auch *The Loved One* (vgl. Rezensionen zu Evelyn Waugh, 1953, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl).

<sup>7</sup> Prof. Richard W.B. Lewis erhielt beispielsweise 1976 den Pulitzer Prize für seine Biographie über Edith Wharton.

„‘poetry of becoming’ (rather than the being)“<sup>8</sup>. Bei Whitman wird der Tod zu einem „vital process“<sup>9</sup> und damit läßt dieser, laut Jandl, den „pulse of life“<sup>10</sup> zum Zentrum seiner dichterischen Sprachwelt werden. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Notizen zu Robert Frost, Ezra Pound, T.S.Eliot und Carl Sandburg.<sup>11</sup> Speziell am Beispiel der letzten drei hebt Jandl wiederholt die Verflechtung von Vulgär- und Alltagssprachlichem mit der Tradition lyrischer Hochsprache hervor. Ihre „greater frankness in language refering to sex“<sup>12</sup> und der Gebrauch von „certain varieties of vulgar speech“<sup>13</sup> kennzeichnet auch Jandls lyrisches Werk auf paradigmatische Weise. Ebenso prägend für Jandl ist die Vorliebe für „inflections of familiar speech in poetry“<sup>14</sup>, wie er sie bei Frost entdeckt. Aber auch Pounds „Imagist Rules [and] the musical development of themes“ sowie Pounds Ablehnung jeglicher „timid conformity and convention“<sup>15</sup> sind Jandls eigener Spracharbeit verwandt.

Man könnte hier kritisch einwenden, dass die Schwerpunkte in Jandls Notizen von den Dozenten selbst gesetzt wurden und somit als solche nicht hinreichen, um als Indizien für Jandls eigene Interessen gelten zu können. Jedoch hat sich Jandl auch schon vor seiner Teilnahme am *European Seminar of American Studies* 1950 selbstständig mit dem Kanon der anglo-amerikanischen Literatur bekanntgemacht.<sup>16</sup> Seine Aufzeichnungen geben Einblick in die frühen Perspektiven seiner Rezeption der englischsprachigen Literatur und mit Blick auf Jandls poetische wie poetologische Texte bestätigt sich der nachhaltige Einfluss der oben benannten Autoren. Zwischen 1954-1991 verweist Jandl wiederholt in seinen Vorlesungen und Vorträgen auf Pound, Joyce, Eliot oder Sandburg und deren poetischer Verwendung von Alltagssprache und freier Rhythmen, ihrem Bezug aufs Körperliche und die Ästhetisierung der auditiven sowie visuellen Eigenschaften von Sprache oder auch auf die Gesellschaftskritik jener Dichter (vgl. PW 11, 7 / PW 11, 11 / PW 11, 53 / PW 11, 320). Und

---

<sup>8</sup> Ernst Jandl: Notizheft "Twentieth-Century Poets – The Formal Integration of the Poem", European Seminar of American Studies, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Vgl. ebd.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Okopenko, 1964, S. 9.

natürlich darf an dieser Stelle nicht vergessen werden, dass Jandl ab 1952/53 selbstständig und in großem Umfang Gedichte Eliots und Sandburgs zu übersetzen beginnt.<sup>17</sup>

Auch in den Rezensionen, die Jandl ab 1950 zu schreiben beginnt, spiegeln sich diese Themen und Interessen wieder: So bestimmen sich z. B. seine Studien zu D.H. Lawrences Roman *Sons and Lovers* durch die Faszination für den unverschnörkelten, direkten und beinahe umgangssprachlichen Ton Lawrences.<sup>18</sup> Darüber hinaus bildet *Sons and Lovers* eine aufs Körperliche und Sexuelle bezogene Sprache ab, die ihre Themen aus dem sozialen Umfeld der proletarischen Unterschicht sowie aus der Psychologie einer problematischen Mutter-Sohn Beziehungen zieht. Zu John Steinbeck, der 1962 den Nobelpreis für Literatur erhielt, schreibt Jandl 1950:

Die amerikanischen Klassiker, die am stärksten das Wesen der neuen Welt in ihren Werken erfaßten und durcharbeiteten, und die somit in ungebrochener Tradition bis heute weiterwirken, sind Mark Twain und Walt Whitman [...]. [D]as sind die geistigen Ahnen eines Carl Sandburg, des großen Sängers des amerikanischen Proletariats, und eines John Steinbeck, der in der ersten Reihe der Prosaiker unseres Jahrhunderts steht.<sup>19</sup>

Die literarische Ahnenlinie, die Jandl hier von Steinbeck über Sandburg zu Whitman und Twain zieht, steht in direkter Korrelation zum *European Seminar* und dessen Literaturkanon.

Nur wenige Monate nach dem *European Seminar of American Studies* bemüht sich Jandl aktiv um einen längeren Aufenthalt in Amerika. Im April 1951 bewirbt er sich erfolgreich um ein Fulbright Stipendium, um über einen Lehreraustausch an eine Schule nach Washington D.C. gehen können. Darüber, warum es letztendlich nicht zu diesem Aufenthalt gekommen ist, lässt sich nur spekulieren. Aus den Nachlassmaterialien geht hervor, dass Jandl seine Bewerbung zwischenzeitlich zurückgezogen haben muss und beim erneuten Versuch, seine Zusage verbindlich zu geben, war der ihm zugesicherte Platz schon vergeben.<sup>20</sup> Jedoch ein Jahr später, vom 09.09.1952 bis 04.08.1953, tritt Jandl dann einen einjährigen Lehreraustausch in London an der East Barnet Grammar School an. Während dieser Zeit trifft Jandl u. a. den seit 1938 im Londoner Exil lebenden Erich Fried, dessen

<sup>17</sup> Vgl. Ernst Jandl: Übersetzungen T.S.Eliot 1953/54, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Ernst Jandl: Übersetzung Carl Sandburg 1953, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Jandl übersetzt u. a. Eliots *The Waste Land*, *The Dry Salvages* und den *Preludes I-IV* sowie auch von zahlreichen Gedichten Sandburgs, darunter *Lost*, *They Will Say*, *And They Obey*, *Languages*, *Bilbea* und *White Ash*. Eine detaillierte Darstellung und Analyse der Übersetzungsarbeit Jandls liefert Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit.

<sup>18</sup> Vgl. Ernst Jandl: Rezension zu D.H. Lawrence „Sons and Lovers“, 1951, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>19</sup> Ernst Jandl: Notizen zu John Steinbeck, o.Jahr, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>20</sup> Vgl. Ernst Jandl: Antrag auf Fulbright Stipendium, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Dichtung er bewundert (vgl. PW 11, 119 / PW 11, 321ff) und für die er sich auch später als Mitglied der Erich-Fried-Gesellschaft aktiv einsetzt. Der direkte Austausch und die produktive Auseinandersetzung mit anderen Dichtern sowie mit Kritikern und Verlegern gehört zu den wichtigsten Aspekten von Jandls vielen Auslandsaufenthalten.

Während seines Aufenthalts in England (1952/53) führt Jandl ein Tagebuch, in dem er nicht nur die Treffen mit Fried notiert, sondern auch seine Ausstellungs- und Lesungsbesuche sowie poetische Vorhaben. Für die Einschätzung der werkbiographischen Bedeutung der Englandreise bietet das Tagebuch, ähnlich wie die Mitschriften zum *European Seminar of American Studies*, klare Orientierungspunkte. So verzeichnet Jandl z. B. Ausstellungsbesuche in der National Gallery, in der Tate Gallery, im Institute of Contemporary Arts oder auch im Arts Council England. Zu jener Zeit waren dort u. a. die Werke von Max Ernst, Pablo Picasso, Henri Toulouse-Lautrec und Marc Chagall ausgestellt. d.h. der Vertreter der Vorkriegsavantgarde. Darüber hinaus besuchte Jandl Vorträge über französische und italienische Gotik, über Henry Moore sowie über Edgar Degas und Édouard Manet.<sup>21</sup> Auch Theaterbesuche im Londoner Old Vic Theater stehen auf Jandls Tagesplan, wovon er später in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen berichten wird (vgl. PW 11, 252).

Unabhängig von Ausstellungsbesuchen, Lesungen und Theateraufführungen nimmt er sich für seine Zeit in England vor, die 1949 von Geoffrey Grigson zusammengestellte Lyrikanthologie *Poetry of the Present* „Autor für Autor durch[zu]arbeiten“<sup>22</sup>. Jene Anthologie versammelt u. a. Texte von Dylan Thomas, Cecil Day Lewis und W.H. Auden. Was ‚durcharbeiten‘ in diesem Kontext für Jandl konkret bedeutet, ist mit Blick auf das Tagebuch selbst, nicht eindeutig zu sagen. Jedoch vermerkt er an anderer Stelle, dass er schon 1952/53 damit begonnen habe, die Gedichte W.H. Audens zu übersetzen.<sup>23</sup> Es liegt also nahe, dass Jandl unter ‚durcharbeiten‘ u. a. die Arbeit an Übersetzungen versteht. Denn Grigsons Anthologie bildet die Textgrundlage einiger der frühesten Übersetzungen Jandls: Unter den neunzehn Gedichten Audens, die in *Poetry of the Present* veröffentlicht wurden, befinden sich auch die berühmten *As I Walked Out One Evening*, *In Memory of W.B. Yeats*

<sup>21</sup> Vgl. Ernst Jandl: London Tagebuch (Eintrag 08. bis 16.01.1953), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. / Vgl. ebenso Ursula Storch: Schriftspur-Zeichenspur, Ernst Jandl und die bildende Kunst, in: EJS, 69-81, hier S. 69.

<sup>22</sup> Ernst Jandl: London Tagebuch (Eintrag 01.06.1953), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Geoffrey Grigson (Hrsg.): *Poetry of the Present, An Anthology of the Thirties and After*, London: Pheonix House 1949.

<sup>23</sup> Vgl. Ernst Jandl: Nachruf auf W.H. Auden (Akademie der Künste Berlin, 04.11.1973), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

und *Master and Boatswain's Song*. Seine deutsche Übertragung dieser Gedichte wird er 1973 publizieren.<sup>24</sup> Jandls Beschäftigung mit *Poetry of the Present* markiert also einen weiteren Versuch, aktiv in die sprachlichen und strukturellen Eigenheiten anglo-amerikanischer Gegenwartsdichtung einzudringen und sie in die eigene Sprachwelt zu überführen.

Ein Dichter, der genau dies zum wesentlichen Bestandteil seiner poetischen Praxis hat werden lassen, ist Erich Fried, und die Bekanntschaft mit ihm machte 1952/53 großen Eindruck auf den jungen Jandl. Als er Fried kennenlernt, experimentiert dieser gerade mit „Gedichten, in denen er analog zur britischen Dichtung das ernste Wortspiel in virtuoser Weise zu handhaben gelernt hatte“ (PW 11, 119). In der Formulierung „ernste[s] Wortspiel“, die ebenso Jandls Spracharbeit bezeichnen könnte, verschmelzen in erster Instanz inhaltliche und formalsprachliche Komponenten der friedschen Dichtung miteinander. Allerdings bleibt Jandl dabei nicht stehen, denn er begreift das „erste Wortspiel“ Frieds in zweiter Instanz in seiner poetologischen Bedeutung: In ihm äußert sich der ambitionierte Versuch einer Sprachtransplantation.

Was er [Fried] dazumal tat, war ‚echtes Experiment‘, nämlich der bislang nicht unternommene Versuch der Verpflanzung als nationalsprachlich erachteter lyrischer Eigentümlichkeiten von der einen auf die andere Sprache. (PW 11, 321)

Die Eigentümlichkeiten, auf die sich Jandl hier bezieht, sieht er in Frieds Integration von Ablaut-, Binnen- und Endreimen aus der englischen Dichtung in die deutsche Poesiesprache, wie z. B. in der Kombination von Ablautreimen (z. B. Wer rastet, der rostet.) mit „reinen Reimen“ (PW 11, 322). Dabei stand insbesondere die Lyrik E.E. Cummings Vorbild für Frieds Experimentalismus.<sup>25</sup>

Beispielhaft für die Lyrik des österreichischen Exilanten ist der Text *Rückschritt*<sup>26</sup>, welcher den gleichnamigen Gedichtezyklus einführt, der zwischen 1947 und 1959 entstand und als Teil von Frieds berühmtem Lyrikband *Reich der Steine* veröffentlicht wurde.

#### Schreitet den Rückschritt

<sup>24</sup> Vgl. W.H. Auden: Gedichte, Poems, übersetzt v. Ernst Jandl (u. a.). Wien: Europaverlag, 1973. Im Todesjahr W.H. Audens, 1973, erscheint die zweisprachige Ausgabe mit Gedichten Audens, die auch 10 Übersetzungen Jandls enthält: *Invocation to Ariel, Stephano's Song, Tinculo's Song, Master and Boatswain's Song, Miranda's Song, As I walked out one Evening, Roman Wall Blues, In Memory of W.B. Yeats, Song, Their Loney Betters*.

<sup>25</sup> Vgl. Markus Oliver Spitz: Erich Fried (1921-1988), in: *Poetiken, Autoren, Texte, Begriffe*, hrsg. v. Monika Schmitz-Emans, Manfred Schmeling (u. a.), Berlin: Walter de Gruyter 2009, 134f, hier 134.

<sup>26</sup> Erich Fried: *Rückschritt*, in: *Gesammelte Werke, Gedichte*, Bd. 1, hrsg. v. Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 1993, S. 170.

ein Stück mit  
 Wege zur Wiege und weiter  
 Und schreit nicht

Wer in der Welt nicht  
 daheim ist  
 geht insgeheim heim  
 Und sein Heim ist so weit nicht

Und kommt er weither  
 so weiht er  
 alles was er  
 hat dem Wasser

Ein Tümpel  
 wird ihm zum Tempel  
 Sein Sieg ist besiegelt

Denn er erkennt  
 das Kind  
 in dem er sich spiegelt

Jandl, der 1991 auf dieses Gedicht in einer Laudatio auf Bodo Hell anlässlich der Verleihung des Erich-Fried-Preises verweist (vgl. PW 11, 322), kannte es möglicherweise schon aus seiner gemeinsamen Zeit mit Fried in London. Das mit konsonantischen Halbreimen (Ablautreimen) arbeitende Gedicht („Ein Tümpel / wird ihm zum Tempel / Sein Sieg ist besiegelt“) ist eine Einladung an den Leser, „den vom Autor [...] ausgelegten Fährten zu folgen“<sup>27</sup>. Denn jene Fährten, so deutet es das Gedicht an, führen zurück in die Kindheit („Denn er erkennt / das Kind / in dem er sich spiegelt“), zu Sprachspielerein und einer Zeit vor dem Verlust des Herkunfts- und Heimatorts. Neben seinen formalen Aspekten bietet jenes Gedicht auch in thematischer Hinsicht Anknüpfungspunkte für Jandl. Das Motiv des Vertriebenen, desjenigen, der „in der Welt nicht / daheim ist“ und im Exil nach einer neuen Zufluchtsstätte sucht, dürfte für Jandl in den frühen 1950er Jahren von besonderem Interesse gewesen sein. Selbstverständlich war der junge Jandl kein Vertriebener im konkreten Wortsinn, wohl aber ein Exilant und Suchender in Bezug auf das, was er als Bewegung der

---

<sup>27</sup> Kaukoreit, 1991, S. 381. Zu Frieds Gedichten in Ablautreimenen: Vgl. ebd. S. 260-334.

neuen Lyrik verstand und deren „radikalere Geister [man in Österreichs Öffentlichkeit] aussparte“ (PW 11, 171).<sup>28</sup>

Die Verbindung zu Fried, auch über die Jahre 1952/53 hinaus, ist Ausdruck von Jandls Bemühungen, Zugang zu einem international ausgerichteten Diskurs über die Möglichkeiten moderner Nachkriegsdichtung zu finden. Dies schätzt auch Fried am lyrischen Œuvre seines Dichterkollegen: An Jandls Werk könne nicht

der geringste Verdacht einer kleinlichen kulturellen Autarkie oder eines konservativen Chauvinismus aufkommen [...]. Seine Verbindung und Wechselwirkung über alle Grenzen hinaus mit anderen Anhängern der Konkreten Poesie [...] liegt auf der Hand.<sup>29</sup>

Über die Begegnung mit Fried und seinen Engländeraufenthalt wird Jandl 1974 seinerseits rückblickend sagen:

[E]s [war] eine Zeit einer gewissen Veränderung meines Schreibens, dürfte manche Änderung daran von den wenigen Begegnungen, damals, mit Erich Fried herrühren, etwa der gemessene Ton eines Gedichtes wie ‚Zeichen‘, eine gewisse Sorgfalt, die ich daran entdeckte, und ein Abgehen von bestimmten früheren Manierismen [...]. (PW 11, 118)

Das Gedicht *Zeichen* (PW 1, 46), welches „1953 in England geschrieben“ (PW 1, 175) wurde, zeigt dabei gleichsam programmatisch die poetische Marschrichtung Jandls an, die nicht nur für die frühe, sondern bis in die späte Phase seines Schreibens bestimmend bleibend wird:

Zerbrochen sind die harmonischen Krüge,  
die Teller mit dem Griechengesicht,  
die vergoldeten Köpfe der Klassiker –

aber der Ton und das Wasser drehen sich weiter  
in den Hütten der Töpfer

### 2.2.2 GB (1961-1966) – Botschafter in eigener und anderer Sache

Der Beginn der 1960er Jahre ist für Jandls Lyrikproduktion durch das Überwinden einer Schreibzäsur gekennzeichnet. Nach einer längeren Pause, die maßgeblich durch Jandls Verpflichtungen als Gymnasiallehrer bedingt war, versucht er an die produktive Zeit der

<sup>28</sup> Vgl. auch Ernst Jandl: *Lechts und Rinks, Gedichte, Statements, Peppermints*. München: Luchterhand Verlag 1995, S. 47. Im laufenden Text zitiert als LR, mit Seitenzahl.

<sup>29</sup> Erich Fried: *Einige Worte zu Österreichs kultureller Eigenart* (1984), in: ders.: *Die Muse hat Kanten, Aufsätze und Reden zur Literatur*, hrsg. v. Volker Kaukoreit, Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 1995, S. 86-94, hier S. 92.

1950er Jahre anzuknüpfen (vgl. PW 11, 34f). Sein berühmtes Gedicht *wien : heldenplatz* (PW 2, 46) von 1962 entstand beispielsweise als Versuch, das Potential seiner früheren „Brecht, Prévert und Sandburg“ (PW 11, 35) Rezeption zu nutzen und „dort anzuschließen, wo der erste Arbeitsabschnitt [...] abgebrochen war“ (PW 11, 35). Auch in Bezug auf den konkreten Kontakt zur englischsprachigen Welt stellt der Beginn der 60er Jahre für Jandl eine Anknüpfung an frühere Jahre dar: Vom 03. bis zum 24. August 1961 nimmt Jandl an der *Summer School for Contemporary English Language and Literature* in Cardiff (UK) teil.<sup>30</sup> Die vom British Council organisierte dreiwöchige Veranstaltung markiert die erste Etappe in Jandls zweitem Anlauf, persönliche Kontakte zu englischsprachigen, experimentellen Lyrikern, Kulturinstituten, Zeitschriften und Verlegern zu knüpfen. Den schlechten öffentlichen Stand experimenteller Lyrik in Österreich und Deutschland in der ersten Hälfte der 1960er Jahre scheint Jandl zum Anlass zu nehmen, sich und seine Texte verstärkt im anglo-amerikanischen Raum zu positionieren. Die besondere Dringlichkeit jener Hinwendung zum englischsprachigen Raum wird deutlich, wenn man bedenkt, dass Wolfgang Maier, Verleger beim Insel-Verlag, Jandl für seine Gedichte 1963 noch als „Scharlatan“ (PW 11, 194) bezeichnet. Gleichermaßen ungünstig fällt 1964 noch die Bewertung Siegfried Unselds vom Suhrkamp Verlag aus: Jandl sei „der traurige Fall eines Lyrikers ohne eigene Sprache“ (PW 11, 194). Obwohl beide Verleger ihr Urteil später revidieren werden (vgl. PW 11, 194, 227), spiegelt ihre professionelle Einschätzung einen wichtigen Teil des weitreichenden Ressentiments gegenüber der experimentellen Poesie der 50er und 60er Jahre (vgl. PW 11, 101-104) in Österreich und Deutschland wider.

Über seine in publikationstechnischer Hinsicht wenig fruchtbare Korrespondenz mit dem Insel-Verlag lernt Jandl 1964 allerdings den Übersetzer und damaligen Lektor Klaus Reichert kennen. „Klaus Reichert, anglophil wie ich“ (PW 11, 194), war allerdings ebenfalls nicht an Jandls eigenen Texten interessiert als vielmehr daran, ihn für die Übersetzung von Robert Creeleys experimentellem Roman *The Island* zu gewinnen. Der über 16 Jahre andauernde Briefwechsel zwischen den beiden Männern gibt einerseits einen lebendigen Eindruck von Jandls schwieriger Auseinandersetzung mit der deutsch-österreichischen Verlagslandschaft und andererseits von seiner intensiven Übersetzungsarbeit. Vermittelt durch Reichert überträgt Jandl nicht nur Creeleys *The Island* (ersch. in Übs. 1965) für den

---

<sup>30</sup> Vgl. Auslandsaufenthalte in England, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Insel Verlag, sondern auch John Cages *Silence* (ersch. in Übs. 1969) für den Luchterhand Verlag und Gertrude Steins *Narration* (ersch. in Übs. 1971) für Suhrkamp. Darüber hinaus planten Jandl und Reichert in den frühen 60er und 70er Jahren die Übersetzung von Steins *Tender Buttons*, *Q.E.D.* und *Ida* sowie auch von Charles Olsons *Call me Ishmael*.<sup>31</sup> Im Briefwechsel mit Reichert tritt Jandl sowohl als Übersetzer als auch als Dichter auf. Die beiden diskutieren sprachliche und poetische Fragen und verweisen auf Entwicklungen und Neuerscheinungen im internationalen Literaturbetrieb. Ebenso ist Jandls produktiver Austausch mit dem anglo-amerikanischen Sprachraum wiederholt Thema der Korrespondenz: Sei es in Form von Berichten über Lesungen und Aufenthalte im englischsprachigen Ausland oder auch als Anfrage zur Hilfestellung bei der Kontaktierung anglo-amerikanischer Verlage.<sup>32</sup> Der Zeitraum zwischen 1964 bis 1973 markiert nicht nur die intensivste Phase ihres Briefverkehrs, sondern auch die des wirksamsten Eindringens Jandls in den englischsprachigen Literaturraum.

Beispielsweise findet 1964, während der Arbeit an der Übersetzung von Creeleys Roman, in Cambridge die *First International Exhibition of Concrete and Kinetic Poetry* statt (28. November - 05. Dezember 1964). In die Ausstellung werden neben Werken von John Furnival, Ian Hamilton Finlay, Bob Cobbing, Reinhard Döhl, Marry Ellen Solt, Haroldo und Augusto de Campos auch Gedichte Jandls aufgenommen. Mit jenen Autoren wird Jandl in den Folgejahren enge Kontakte und intensive Korrespondenzen unterhalten. So beginnt er z. B. 1964 einen mehr als zwanzig Jahre andauernden und äußerst eindringlichen Briefwechsel mit dem schottischen Dichter und Landschaftsgestalter Ian Hamilton Finaly.<sup>33</sup> Ihr Dialog reicht von privaten Themen, poetologischen Diskussionen, Fragen zur Veröffentlichung eigener Texte, internationalen Kontakte bis zur Veränderung und Dynamik des eigenen Œuvres. Schon 1964 lädt Finaly Jandl zur Publikation eigener Texte, in dem von Finaly herausgegebenen Journal für zeitgenössische, experimentelle Lyrik *Poor.Old.Tired.Horse*, ein.<sup>34</sup> In den 1960er und noch bis in die 80er Jahre hinein publiziert Jandl eigene Gedichte in denen von Finaly und Bob Cobbing herausgegebenen,

<sup>31</sup> Vgl. Briefwechsel mit Suhrkamp Verlag. Vgl. Briefwechsel mit Klaus Reichert, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Mehr zu Jandls Übersetzungsarbeit vgl. Kap. 2.b.

<sup>32</sup> Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (z. B. Jandls Briefe vom 28.06.1965 und 25.09.1973.), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>33</sup> Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Ian Hamilton Finlay, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>34</sup> Vgl. Ebd. Der Name von Finalys Lyrik-Journal ist eine Hommage an Robert Creeley, aus dessen Gedicht *Please* der Titel des Journals stammt.

avantgardistischen Lyrik- und Literaturmagazinen. Cobbing war Mitte der 60er Jahre Leiter des avantgardistischen Better Books London und von 1950-2002 Herausgeber des innovativen *Writers Forum*, wo u. a. Autoren und Künstler wie Allen Ginsberg, Anselm Hollo und John Cage ihre Texte veröffentlichten.

Im Mai 1965 unterbricht Jandl dann für ca. sechs Wochen seine Arbeit an der Übersetzung von Creeleys *The Island*, um zu einer ausgedehnten Lese- und Vortragsreise durch Großbritannien aufzubrechen. Diese Reise wird Jandl als Dichter nachhaltig beeinflussen. Vom 03. Mai bis zum 12. Juni 1965 reist er – nun zum dritten Mal seit seiner Kriegsgefangenschaft – nach Großbritannien, um dort über London, Cambridge, Edinburgh, Glasgow, Leeds, Gloucester und Oxford seine persönlichen Kontakte zu Dichtern, Zeitschriften, Verlagen und Kulturinstituten zu vertiefen oder auszuweiten. So trifft er z. B. in London Erich Fried, Michael Horowitz, Michael Hamburger, Christopher Middleton, Bob Cobbing, George McBeth, Pete Brown sowie Allen Ginsberg.<sup>35</sup> In Edinburgh trifft sich Jandl mit Ian Hamilton Finaly und in Gloucester besucht er den Mönch Dom Sylvester Houédard, der in Großbritannien in den 50er und 60er Jahren nicht nur durch seine eigenen konkreten Gedichte – „typewriter drawings“<sup>36</sup> – bekannt wurde, sondern auch als Theoretiker konkreter Poesie aktiv war. Den Hauptteil seiner Reise schließt Jandl mit einem Besuch am St. Catherine’s College in Oxford ab. Wo er, anlässlich der dort veranstalteten *Second International Exhibition of Experimental Poetry*, die auch Gedichte Jandls präsentierte, einen Vortrag zum Thema *Österreichische Lyrik seit 1945* hält.<sup>37</sup> Auch die BBC spielt im Juni 1965 Gedichte Jandls (in Zusammenarbeit mit Bob Cobbing).<sup>38</sup> Jandls Kontakt zur BBC wird ein Jahr später (im Juli 1966) durch seine Teilnahme am BBC Radiophonic Workshop in London unter der Leitung von George MacBeth zu einer Radioproduktion von Jandls *13 Radiophone Texte* ausgeweitet.<sup>39</sup> Wenige Monate nach seiner Großbritannien-tour im Juni

---

<sup>35</sup> In Jandls Nachlass finden sich umfangreiche und über Jahrzehnte andauernde Korrespondenzen mit Verlegern, Dichtern und Übersetzern, die alle Mitte der 1960er Jahre beginnen, wie z. B. mit Bob Cobbing (1965-1998), Michael Horowitz (1965-1996), Dom Sylvester Houédard (1965-1976) und Michael Hamburger (1964-1997).

<sup>36</sup> Ernst Jandl: A Lecture on Concrete Poetry, University of Wisconsin, 16.11.1971, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>37</sup> Vgl. Auslandsaufenthalte in England, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>38</sup> Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel mit Bob Cobbing, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. auch Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 28.06.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>39</sup> Vgl. Ernst Jandl: 13 Radiophone Texte, zit. n. :

1965 reist Jandl ein viertes Mal nach England, um am 29.10.1965, im Londoner Institute of Contemporary Arts (ICA), einen Vortrag zur Geschichte und Situation der *Experimental Poetry* in Europa sowie in Nord- und Südamerika zu halten.<sup>40</sup> Sein Vortrag ist eingebettet in die von Jasia Reichardt kuratierte Ausstellung *Between Poetry and Painting* (ICA London, 22.10.-27.11.1965). Ebenso wie Jandl in diesen Vorträgen die Genese und Entwicklung der konkreten Poesie immer wieder als ein „international movement“<sup>41</sup> charakterisiert, so ist auch er bemüht, sich selbst mit seinen Texten und Vorträgen als sichtbarer Akteur in dieser Bewegung zu etablieren.

Der für Jandls internationales Projekt allerdings bedeutungsvollste Teil seiner Junireise lässt sich jedoch genau auf einen Tag datieren: den 11. Juni 1965. An diesem Tag findet in der Londoner Royal Albert Hall eine legendäre Gruppenlesung statt. Das Poetry-Event trägt den Titel *Wholly Communion: International Poetry Incarnation* und die ausverkaufte Albert Hall ist mit ca. 7000 Zuhörern gefüllt, die gekommen sind, um die Stars der internationalen Beat Generation zu hören: Allen Ginsberg, Michael Horowitz, Adrian Mitchell und Lawrence Ferlinghetti. Ernst Jandl tritt in der Albert Hall als einer unter 17 hauptsächlich amerikanischen und englischen Beat Poets auf und wird mit seiner Performance von *schtzngrmm*, *fortschreitende räude* und *ode auf N* zur Sensation des Abends. Alexis Lykiard, selbst anwesend und das Ereignis dieser Lesung für Peter Whiteheads Film *Wholly Communion* kommentierend, sagt über die unerwartete und nahezu extatische Kraft von Jandls Performance:

But one of the most impressive moments was when the Austrian Ernst Jandl read and the audience successively turned football crowd, Boy Scout rally, and wolfpack [...] [H]is sound poems rose to a crescendo, a rhythmic furore aided and abetted by the claps and cries of the crowd [...]. It was perhaps the most extraordinary event of the evening.<sup>42</sup>

---

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Ap3jeXVPwHcJ:continuo.wordpress.com/2010/07/07/ernst-jandl-13-radiophone-texte-2/+BBC+Jandl&cd=5&hl=en&ct=clnk&source=www.google.com> [konsultiert am 04.06.2011].

<sup>40</sup> Vgl. Auslandsaufenthalte in England, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. auch Ernst Jandl: *Experimental Poetry*, Vortrag ICA London 1965, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>41</sup> Ernst Jandl: *Experimental Poetry*, Vortrag ICA London 1965, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>42</sup> Alexis Lykiard: *Wholly Communion, International Poetry Incarnation*. Poetry at the Royal Albert Hall, London, June 11th 1965, introduction by Alexis Lykiard, illustrations from the film by Peter Whitehead, New York: Gove Press 1965, S. 6.

Auch Bob Cobbing, der britische Dichter experimenteller Poesie, unterstreicht die hervorstechende, begeisternde und vor allem nachhaltige Wirkung von Jandls Auftritt, am 11. Juni 1965 vor einem Massenpublikum und international etablierten Dichtern:

This multinational performace drew the biggest audience for poetry ever to be assembled in England. Ernst was the star-turn, and even though he was reading to a foreign audience, had them all, all six thousand of them, joining in, chanting with him his ODE TO N, a powerful anti-leadership, anti-war poem. It was sensational. In those few minutes, Ernst Jandl, the Austrian, made sound poetry popular, brought about its coming-of-age, and this was in England.<sup>43</sup>

Das Erlebnis prompter Bestätigung seiner experimentellen Gedichte durch ein Massenpublikum hinterließ einen tiefen Eindruck bei Jandl. Die Rückkehr ins kulturkonservative Wien bedeutete im Licht der Ereignisse in der Albert Hall für Jandl zugleich das erneute Verschwinden im Loch der Nicht-Öffentlichkeit sowie abermals die Konfrontation mit der Aburteilung seiner Gedichte als „lyrischen Abfall aus der Mülltonne“ (PW 11, 103). Auch Cobbing weist auf Ablehnung des poetischen Großevents im kulturkonservativen Österreich hin: „Ernst’s performace was said to have brought dishonour on his country in a foreign land.“<sup>44</sup>

Die Bedeutung dieser Englandreise sowohl für Jandls Einbindung in den internationalen Kontext experimenteller Poesie als auch in Bezug auf die konkrete Anerkennung seiner dichterischen Arbeit tritt in einem längeren Brief an Klaus Reichert vom 28.06.1965 offen zutage:

England war grossartig – mein bester Aufenthalt bisher, in diesem Land. So viele nette Leute getroffen – u. a. Erich Fried, Michael Hamburger, Christopher Middleton, Andrej Wosnessenskij (den ich, da er Suhrkamp-Autor ist, als Zeugen nenne für die Wirksameit meiner von Suhrkamp verschmähten Gedichte! Er will sogar mit mir gemeinsam in Wien lesen – aber das wird sich bei den Wiener Verhältnissen nicht machen lassen [...]), Mike Horovitz, Ian Hamilton Finlay, Bob Cobbing, Mike Weaver, Prof. Leonard Forster, George McBeth, Edward Lucie-Smith, Pete Brown, Ginsberg, Ferlinghetti und Corso – Vorträge und Lesungen gehalten, diskutiert, schliesslich als einer unter 17 in der ausverkauften Albert Hall aufgetreten und die Leute zum Brüllen und Mitmachen gebracht --- ja, so

<sup>43</sup> Bob Cobbing: Ernst Jandl. In: Für Ernst Jandl, Texte zum 60. Geburtstag, Werkgeschichte, hrsg. v. Kristina Pfoser-Schewig, Wien: Zirkular 1985, S. 13.

<sup>44</sup> Ebd.

würde ich mir das Leben als Dichter vorstellen (mit gewissen Unterbrechungen, um neues Material zu produzieren).<sup>45</sup>

Jandls Englandreise wird zum lebendigen Zeugnis der „Wirksamkeit [s]einer von Suhrkamp verschmähten Gedichte“ und sein Auftritt in der Albert Hall wird ihm gleichsam zum Sinnbild seiner rechten Dichterrolle. Als ein Dichter, der sich im lebendigen und direkten Dialog mit seinem Publikum befindet, wird sich Jandl später immer wieder inszenieren. Das durch den Sprecher verlebendigte, poetische Wort erhält, eingebettet im Kontext seiner Performance vor einem Massenpublikum, eine dynamische Präsenz, die das einlöst, was Jandl „die Fortsetzung des Kunstwerks in den Raum hinein“ (PW 11, 55) nennt. Der außerordentliche Erfolg von Jandls Werk ist maßgeblich an seine Präsenz als Sprecher seiner Gedichte gebunden. Schallplattenaufnahmen, Hörspiele, Lesungen und Vorträge, gehalten in Österreich, Deutschland, England, Russland und den USA, gehören nicht nur zum Nebenprogramm seiner dichterischen Arbeit, sondern stellen einen integralen Teil seines Œuvres dar. Die Lyrik-Jazz Konzerte, die Jandl ab den späten 1960er zu geben begann, wurden oft von mehr als 1000 Leuten besucht.<sup>46</sup> Aber die Wirksamkeit der lautlichen und performativen Dimension des poetischen Wortes und seiner Manifestierung als einem „Stück gesprochener und gehörter Realität“<sup>47</sup> erreicht in der Londoner Albert Hall 1965 zum ersten Mal einen Höhepunkt, wie ihn Jandl zuvor nicht erlebt hat. Seine Performance findet sogar Erwähnung im Leitartikel – *Stirring Times* – des Literary Supplements der *Times* vom 17. Juni 1965. Hier wird das Poetry-Event zusammenfassend als „literary history“ bezeichnet:

Two styles came over as the best modes. [...] The chant was one way [...] the other way was an admission of all the difficulties of structured verbalizing [...]. This was the method of Ernst Jandl, the Viennese concrete poet, and the reception of his collapse of language should be gratifying to the concrete corps everywhere [...].<sup>48</sup>

Jandl verweist Reichert in seinem Brief vom 28.06.1965 auf jenen Artikel und nimmt ihn gleichermaßen zum Anlass und Zeugnis einer berechtigten Kritik am Ressentiment der deutsch-österreichischen Verlagslandschaft. Neben sein Hochgefühl tritt die Ernüchterung:

<sup>45</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 28.06.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>46</sup> Bernhard Fetz: Ernst Jandl, in: *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Ursula Heukenkamp und Peter Geist, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 429-438, hier S. 429.

<sup>47</sup> Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Zwischen Sprachutopismus und Sprachrealismus, Zur artikulatorischen Dichtung Hugo Balls und Ernst Jandls*, in: ders., *Die Sprache der modernen Dichtung*, München/Stuttgart (u. a.): Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 157-173, hier S. 163.

<sup>48</sup> *Stirring Times*, in: *The Times, Literary Supplement* (17.06.1965), S. 519, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Diese Idioten, muss ich schon sagen, als Pauschalurteil über die Verleger: in diesen 6 Wochen hätten in England hunderte Exemplare von einem Buch von mir verkauft werden können, wenn es eins gäbe, hunderte Stück von einer Schallplatte mit Sprechgedichten. Ein Gedicht im Daily Mirror, 5 Millionen Leser, 6000 mindestes als Zuhörer in der Albert Hall, und noch viele Leute da und dort, zweimal je ein Gedicht am Morgen in der BBC – so auf nüchternen Magen – in nächster Zeit nochmals einiges im dritten Programm... Wenn ich von Geschäft die geringste Ahnung hätte, müsste ich mich auf Vervielfältigung und Vertrieb meiner eigenen Arbeiten, kombiniert mit Lesungen, verlegen. Kennen Sie [John Calder], den Verleger? Auch er kann bezeugen, wie meine Gedichte gewirkt haben [...].<sup>49</sup>

Der Umstand 1965 – also neun Jahre nach der Veröffentlichung von *Andere Augen* – kein zweites Buch mit aktuellen Gedichten publizieren zu können, steht für Jandl in krasser Diskrepanz zu der Resonanz, die er auf seiner Großbritannienreise erfährt: Namentliche Nennung und Hervorhebung seiner Performanceleistung in der *Times*, Publikation im *Daily Mirror*, Auftritt in der Royal Albert Hall, Lesungen bei der BBC und an diversen prestigeträchtigen Universitäten sowie Kulturinstituten im Großraum England. Die experimentelle Spracharbeit Jandls, so scheint es, hat ihren Ort und ihr Publikum im englischsprachigen Raum: die direkte Anerkennung des avantgardistischen Potentials von Jandls Gedichten durch ein Massenpublikum, durch international bekannte Dichter, durch zwei der größten Tageszeitschriften Englands, durch eine der weltweit größten Rundfunkanstalten sowie durch John Calder, dem britischen Verleger von Autoren wie Samuel Beckett und William S. Burroughs, platzieren Jandls Gedichte in einem öffentlichen Raum, der sich durch die Sensibilität für den Beitrag sprachexperimenteller Texte zur „literary history“<sup>50</sup> der Nachkriegszeit bestimmt. Der Gegensatz zu Jandls Situation in Österreich könnte nicht größer sein. Augenscheinlich wird der Unterschied, nimmt man sich die *Wiener Zeitung* vom 19.06.1965 zur Hand: Hier werden das Event in der Londoner Albert Hall und die vorgetragenen Gedichte lediglich als „Kuriositäten“<sup>51</sup> bezeichnet.

Jandls Aufenthalt in England folgen zahlreiche und regelmäßige Veröffentlichungen z. B. in der schottischen Zeitschrift *P.O.T.H.* herausgegeben von Ian Hamilton Finlay, in dem amerikanischen Journal *Dimensions – Contemporary German Arts and Letters*

<sup>49</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 28.06.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>50</sup> Stirling Times, in: *The Times*, Literary Supplement (17.06.1965), S. 519, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>51</sup> Ernst Jandl Briefwechsel mit Dr. Sickinger (Brief vom 22.06.1965/ Zeitungsbeitrag vom 19.06.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

herausgegeben von Leslie Willson oder auch in Christopher Middletons Lyrikanthologie *German Writing Today*, die 1967 bei Penguin Books erscheint.<sup>52</sup> Ebenso werden Jandls Gedichte in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wiederholt im Literary Supplement der *Times* besprochen und abgedruckt.<sup>53</sup>

Als Resultat beginnt Jandl ab 1965 immer wieder zu betonen, selbst zum „Zweig der internationalen avantgardistischen Dichtung“<sup>54</sup> zu gehören. Im Verbund mit der Wiener Gruppe und anderen österreichischen Autoren, wie z. B. Raoul Hausmann, Heinz Gappmayr und Gunter Falk, versteht Jandl nun explizit seine eigene Spracharbeit als einen „Beitrag zu einer ‚konkreten‘ und ‚experimentellen‘ modernen Weltdichtung“ (PW 11, 12). Dabei sieht er sich sowohl in einer aktiven als auch einer vermittelnden Rolle: Beispielsweise stellt er in seinen Vorträgen aus den 1960er und 70er Jahren im englischsprachigen Raum meist die Entwicklungen und Situation der deutschen und österreichischen Poesie vor, während er im deutschsprachigen Raum den anglo-amerikanischen Kontext experimenteller Poesie herausstellt. Dies gilt auch für seine Übersetzerarbeit. Jandl übersetzt nur solche Autoren, die seinem eigenen Experimentalismus nahe stehen, z. B. Stein, Creeley, Cage, und zu deren Verbreitung im deutschsprachigen Raum er beitragen möchte. So formuliert es Jandl auch in zwei Briefen an Reichert zum Thema seiner Creeley-Übersetzung:

Mir gefällt das Buch übrigens ausnehmend gut, und ich hoffe, daß ich, wenn ich den Übersetzungsauftrag bekomme, dazu beitragen kann, es im deutschen Sprachraum zu einem Erfolg zu machen.<sup>55</sup>

Ich hoffe aber, daß Sie es mir glauben, daß es viel mehr der Roman selbst und die Persönlichkeit Creeleys ist, die es mich wünschen ließen, das Buch zu übersetzen, als das Honorar.<sup>56</sup>

Neben seinen Übersetzungen und Vorträgen sind es auch Rezensionen, in denen Jandl eine Vermittlerfunktion einnimmt. So schreibt er z. B. im Dezember 1965 einen sechsseitigen Text

<sup>52</sup> Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Ian Hamilton Finaly, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Material zu Dimensions, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Christopher Middleton (Hrsg.): *German Writing Today*. London: Penguin Books, 1967, S. 143f.

<sup>53</sup> Vgl. *Catching the Eye*, in: *The Times. Literary Supplement*, London, 20.07.1965, S. 651. Vgl. *Writing by Ear*, in: *The Times. Literary Supplement*, London, 28.09.1967, S. 912.

<sup>54</sup> Ernst Jandl: *Konkrete Poesie in Grossbritannien*, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>55</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 22.11.1964), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>56</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 08.01.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

zur Entwicklung und zum Umfeld der konkreten Poesie in Großbritannien.<sup>57</sup> Sich Dom Sylvester Houedard, dem englischen Dichter und Lyriktheoretiker, anschließend, bezeichnet Jandl die britische Lyrikbewegung als „wider concrete“<sup>58</sup>. Damit verweist er auf die Integration und Vermischung von Beat Poetry, Performance Art, Malerei und traditionellen Schreibweisen mit den Methoden konkreter Poesie. Jandls Rezension klärt auch über die Formen und wichtigsten Vertreter der neuen britischen Poesie auf. Er sieht ihre Wurzeln in den Werken von Dichtern wie „Gertrude Stein, James Joyce, August Stramm, Kurt Schwitters“<sup>59</sup>. Des Weiteren plädiert Jandl dafür, die neue Poesie nicht als Inselphänomen zu begreifen, sondern sie ist das Ergebnis eines regen Austausches mit der „neuen amerikanischen Lyrik (Beat; Black Mountain School; Charles Olson, Robert Creeley).“<sup>60</sup> Es sind die internationalen Vernetzungen, die Jandl in seinen Selbst- wie Fremddarstellungen immer wieder betont.<sup>61</sup>

Das Ende der 1960er Jahre steht für Jandl wieder im Zeichen der Übersetzung eines amerikanischen Autors: John Cage. 1969 übersetzt Jandl vier Texte aus Cages berühmter Vortragssammlung *Silence*: die *Lecture on Nothing*, die *Lecture on Something*, den Vortrag *45' for a Speaker* und Cages Nachwort zu seinem Band.<sup>62</sup> Die Vorträge sind formal einem Musikstück ähnlich durchkomponiert und zielen auf die Vergegenwärtigung – Performance –

---

<sup>57</sup> Vgl. Ernst Jandl: Konkrete Poesie in Grossbritannien, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. auch Ernst Jandls: Konkrete Poesie in Großbritannien. In: Neute Texte, Linz, 1969 (Heft 2), ohne Paginierung.

<sup>58</sup> Ebd. Wichtige, von Jandl besprochene, Vertreter der konkreten Poesie in Großbritannien sind u. a. Ian Hamilton Finaly, Edwin Morgan, John Furnival, Michael Horovitz, Pete Brown und Bob Cobbing.

<sup>59</sup> Ernst Jandl: Konkrete Poesie in Grossbritannien, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Davon zeugen auch: Jandls Übertragung von John Furnivals Textplastik *Devil Trap* in langen Sprechtext mit dem Titel *TEUFELSFALLE* (PW 4, 136-154) aus dem Jahr 1965 (Vgl. Ursula Storch, in: EJS, S. 76ff.). 1966 rezensiert Jandl Michael Horovitz' erstes Buch, *Strangers*, und stellt auch hier dessen internationale Anbindung an amerikanische Autoren wie Allen Ginsberg und Charles Olson heraus (Vgl. Ernst Jandls zu Michael Horovitz' „Strangers“, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.). Er fasst er einen kürzeren Text zum Thema *Underground – Beat und Pop Poetry in England* und überträgt 1970 aus der von Michael Horovitz herausgegebenen Lyrikanthologie *Children of Albion – Poetry of the 'Underground' in Britian* Texte von Pete Brown und Charles Cameron ins Deutsche (Vgl. Ernst Jandl: *Underground. Beat und Pop Poetry in England*, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Michael Horovitz (Hrsg.): *Children of Albion. Poetry of the 'Underground' in Britian*. London: Penguin Books, 1969.). Aber auch in umgekehrter Richtung, vom deutschen in den englischen Sprachraum, wird Jandl tätig und versucht bestehende, internationale Verbindungen zu erweitern: In der Korrespondenz mit Finlay und Willson, den Herausgebern von *P.O.T.H.* bzw. *Dimensions*, schlägt Jandl regelmäßig andere deutsche und österreichische Autoren für mögliche Übersetzungen und Veröffentlichungen vor (Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Ian Hamilton Finaly, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Leslie Willson (1968-1994), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.).

<sup>62</sup> Vgl. John Cage: *Silence*, Vortrag über nichts, Vortrag über etwas, 45 Minuten für einen Sprecher, übers. a. d. Amerikan. v. Ernst Jandl, hrsg. v. Helmut Heißenbüttel, Neuwied, Berlin: Luchterhand 1969. Neuauflage: John Cage: *Silence*, übersetzt a. d. Amerikan. v. Ernst Jandl. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1995.

des Ausgesagten ab. Jandl nahm nur solche Übersetzungsaufträge an, wo ihn der Text selbst faszinierte und im Falle Cages dürfte dies insbesondere seine radikale Verwischung der Grenzen zwischen Musik und Sprache sowie der performative Aspekt der cageschen Vorlesungen gewesen sein.<sup>63</sup> Die Auseinandersetzung mit Cage hat poetologische Relevanz für Jandl. Er integriert Zitate Cages in eigene Vorträge, Lesungen und Gedichte.<sup>64</sup> Das wohl bekannteste Zitat Cages fungiert später sogar in Jandls Frankfurter Poetik Vorlesungen (PW 11, 235; 236; 287) als eine Art Schreib-Motto: „I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it.“<sup>65</sup> Mit der Übersetzung und Integration Cages ins eigene Werk, schließt Jandl gewissermaßen einen transatlantisch aufgespannten Kreis: Denn Cage als ein Schüler der Neuen Wiener Schule und Arnold Schönbergs, der vor den Nazis in die USA fliehen musste, steht als Künstler in ständigem Kontakt und Austausch mit der europäischen, speziell auch deutschen Musiklandschaft.

### 2.2.3 USA (1970-1972) – Besuch einer Gesellschaft in Bewegung

Amerika wird für Jandl schließlich zum ideellen Statthalter einer Gesellschaft in Bewegung: New York, Chicago und Washington sind die Orte, „where all the important things happen today and where one feels tremendous energies at work. [...] Americans, it seems, want to get on; people here [in Vienna] like to stay where they are, most of them.“<sup>66</sup> Der Beginn der 1970er Jahre markiert einen Höhepunkt in Jandls Bemühungen um den transatlantischen Brückenschlag: 1969 schließt er die Arbeit an Cages Übersetzung ab, 1970 erfolgt der Auftrag Gertrude Steins *Narration*<sup>67</sup> für Suhrkamp ins Deutsche zu übertragen, im September 1971 folgt ein semesterlanger Aufenthalt an der University of Texas in Austin und im Mai 1972 geht Jandl zusammen mit Friederike Mayröcker auf eine ausgedehnte Lesetournee

---

<sup>63</sup> Von früh an experimentierte Jandl mit der Verknüpfung von Dichtung und Performance, davon zeugen seine unzähligen Auftritte und Lesungen. Darüber hinaus ist Jandls eigene Dichtung von früh an an den Grenzen zwischen Wort, Bild und Musik angesiedelt und Grenzüberschreitungen gehören zu seiner gewohnten Praxis. So hebt er beispielweise an seiner Übertragung von Furnivals beweglicher Textplastik *Devil Trap* in einen Sprechtext hervor, dass hier „Poesie unterwegs [ist] zur Musik und schließlich, den einen Fuß hier, den anderen drüben, auf der Grenze zwischen beiden verharr[t]“ (PW 11, 123).

<sup>64</sup> Vgl. Ernst Jandl: Notes zu „Spaltungen“ (1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Ernst Jandl: Grenzüberschreitungen in der Kunst der Gegenwart, Europäisches Forum Alpbach (1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>65</sup> John Cage: Lecture on Nothing, in: ders., Silence, Lectures and Writings. Middeltown, CT: Wesleyan University Press 1973, S. 109.

<sup>66</sup> Ernst Jandl Briefwechsel mit Merle Brower (Brief vom 15.05.1972), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>67</sup> Gertrude Stein: *Narration, Four Lectures, With an introduction by Thornton Wilder*, Chicago: The University of Chicago Press 1935. Gertrude Stein: Erzählen, Vier Vorträge, Mit einem Vorwort von Thornton Wilder, Aus d. Amerikan. v. Ernst Jandl, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971.

durch die USA, wo er u. a. in New York City, Philadelphia, Washington D.C., Chicago und Boston Vorträge halten wird.<sup>68</sup> Die eigentliche Planung eines längeren Amerikaaufenthalts beginnt zwar schon Mitte der 1960er Jahre, zur Verwirklichung kommt es aber erst 1971: Vermittelt durch Christopher Middleton, einem Freund Jandls, Dichter, Übersetzer und Professor am Germanistischen Institut der University of Texas, ergibt sich die Möglichkeit, ein Semester als Visting German Writer in Austin (Texas) zu verbringen. Auf Middletons Vorschlag reagiert Jandl in einem Brief vom 12. Dezember 1966 mit freudiger Erwartung:

Friederike and I should love to go to Austin for a term, and we could certainly get leave from our schools. I should certainly be able to manage those 8 or nine hours of language teaching and poetry seminar a week. So if you could start asking around, and perhaps even forward my name, this would be splendid.<sup>69</sup>

Jandls Einstellung zu einem möglichen Aufenthalt in den USA wird allerdings in den folgenden fünf Jahren noch zwischen Zusage, Unentschiedenheit, Absage und erneuter Zusage schwanken.<sup>70</sup> Am 07. Mai 1971 gibt er jedoch seine Zusage für einen semesterlangen Aufenthalt (September bis Dezember 1971) an der University of Texas in Austin:

And now [...] comes your question [...] whether I would wish to come to Austin as a “Visting German Writer” from mid-September til mid-December, and of course I cannot say no, and I have to say yes, yes it seems marvellous. I say yes [...].<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Vgl. Briefwechsel Jandl – Middleton (Brief vom 23.02.1972) Harry Ransom Center, University of Texas at Austin, Christopher Middleton Correspondences, Series II, Box 23, Folder 8, Correspondences with Ernst Jandl. (Im Folgenden zitiert als Harry Ransom Center.) Vgl. auch Ernst Jandl Briefwechsel Merle Brower (Brief vom 15.05.1972), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Die Lesereise findet vom 07. April bis zum 04. Mai 1972 statt und führt Jandl und Mayröcker durch den Osten der USA. Auch hier begann die Planung der Reise schon vor Jandls Aufenthalt an der University of Texas und wurde von Jandl in Zusammenarbeit mit dem Austrian Institute in New York City durchgeführt. Die Stationen ihrer Reise führen sie z. B. zu so prestigeträchtigen Institutionen wie dem Swarthmore College in Philadelphia (12.04.1972), der Georgetown University in Washington D.C. (14.04.1972), der Emory University in Atlanta (19.04.1972), der University of Chicago (21.04.1972) und der Brown University in Providence (01.05.1972).

<sup>69</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Christopher Middleton (Brief vom 12.12.1966), Harry Ransom Center.

<sup>70</sup> Jandl sorgt sich um „the kind of work and the social commitments, the amount of privacy one could expect, things like that. Then it seems difficult to separate U.S.A. and Vietnam, to me at least [...]. On the other hand, being near you would be most pleasant to me and Friederike, and the new experiences which one expects in the U.S. would really be welcome, and might give one material for further work [...].“Briefwechsel Jandl – Middleton (Brief vom 07.05.1967), Harry Ransom Center.

<sup>71</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Christopher Middleton (Brief vom 07.05.1971), Harry Ransom Center.

Mit dem Aufenthalt in den USA erfüllt sich Jandl einen Wunsch, um dessen Verwirklichung er sich schon zwanzig Jahre zuvor bemüht hatte, mit dem Antrag um ein Fulbright Stipendium für einen Lehreraustausch in Washington D.C. (1951).<sup>72</sup>

In Austin tritt Jandl in der Funktion eines Dozenten und Dichters auf. Er unterrichtet zwei Kurse für Germanistikstudenten: ein im zwei-Wochen-Takt stattfindendes Kolloquium mit dem Titel *Interne und Externe Erfahrungen eines Gedichteschreibers* und ein zweimal wöchentlich stattfindendes Seminar zum Thema *Lektüre und Analyse moderner deutschsprachiger Texte*.<sup>73</sup> Das Programm und die Textauswahl bestimmt Jandl für beide Veranstaltungen selbst. Den Fokus der Lehrveranstaltungen lenkt er auf die Entwicklungen der experimentellen Lyrik der Vor- und Nachkriegszeit sowie auf ihren internationalen Kontext: Jandl bespricht u. a. Texte von Gertrude Stein, Kurt Schwitters, Eugen Gomringer, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, Helmut Heißenbüttel, Franz Mon, Emmett Williams, Aram Saroyan, Ronald Azero, Luiz Angelo Pinto, Décio Pignatari und Bob Cobbing. Des Weiteren hebt er interdisziplinäre Tendenzen sowie Übergänge zwischen Gedicht und Bild hervor, wie sie z. B. bei Dieter Roth (Film), John Furnival (Textplastiken), Dom Sylvester Houedard (Schreibmaschinenbilder), Mary Ellen Solt (Figurengedichte) zu finden sind.<sup>74</sup> Das bedeutet also, dass Jandl neben der Präsentation eigener Gedichte vor allem auch auf die international verbindenden Elemente der Lyrik der Gegenwart hinweist, wie z. B. die neue Rezeption des Dadaismus, die Integration der Textoberfläche in den dichterischen Prozess, die Verbindung von bildender Kunst und Poesie, die Ästhetisierung der Stimme als poetisches Element sowie die Ästhetisierung der materiellen Qualitäten von Buchstabe und Laut. Jandl geht es um ästhetische Kohärenz im internationalen Raum.

Zusätzlich hält Jandl am 16. November 1971 einen Vortrag an der University of Wisconsin in Milwaukee. Auch hier beziehen sich seine Ausführungen auf Themen wie „reasons for experimenting with language“, auf „different kinds of concrete [poetry]“, auf die „Brit. Avant-garde poets“, auf die brasilianische Gruppe „Noigandres“, auf „poetry and

---

<sup>72</sup> Vgl. Ernst Jandl: Antrag auf Fulbright Stipendium, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>73</sup> Vgl. Ernst Jandl: Seminar „Lektüre und Analyse moderner deutschsprachiger Texte“, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Ernst Jandl: Colloquium „Interne und Externe Erfahrungen eines Gedichteschreibers“, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>74</sup> Vgl. Ernst Jandl: Colloquium „Interne und Externe Erfahrungen eines Gedichteschreibers“, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

tradition“, auf „international poetry (problem of translation)“ und „modern art & society“.<sup>75</sup> Besonders die frisch abgeschlossenen Übersetzungen von Gertrude Stein und John Cage scheinen in seine Vorlesungen und Lehrveranstaltungen hineinzuwirken. Denn ganz grundsätzlich schulde alle experimentelle Poesie, so Jandl, ihre poetische Freiheit der Dichterin Gertrude Stein:

[She] is the one to whom anyone who has it owes his or her freedom as a writer; and of course she had to be of this country, just like John Cage had of course to be of this country, and her name is a present, a continuous present, for Gertrude Stein is Gertrude Stein is Gertrude Stein.<sup>76</sup>

Als Repräsentanten des künstlerischen Experimentalismus der Vor- und Nachkriegszeit stellen Stein und Cage feste Orientierungspunkte in dem von Jandl durchmessenen Raum moderner Kunst und Poesie dar. An seinen Notizen zu Lesungen und Veranstaltungen lässt sich ablesen, dass sich Jandls Selbstverständnis als „Visting German Writer“ an der University of Texas durch eine dezidiert komparatistische Haltung bestimmt ist.<sup>77</sup>

In einem etwas anderen Zusammenhang steht Jandls Ansprache an eine amerikanische Glaubensgemeinde in der Highland Park Baptist Church in Austin, am 07. November 1971 (vgl. PW 11, 70f). Eingeladen, um eine kleine Rede während der Sonntagspredigt zu halten, wurde Jandl von Merle Brower, einem Kleiderladenbesitzer und Freund Jandls. Abgesehen von seinem Vortrag *Ich bin frei und mir ist schlecht*, den Jandl 1991 in der Veranstaltungsreihe „Dichter predigen“ in der St. Petri-Kirche in Lübeck hält, ist die Rede in der Highland Park Baptist Church Jandls einziger Auftritt in einer Kirche.<sup>78</sup> Anders als bei seinen sonstigen Vorträgen in den USA stellt er hier insbesondere das

<sup>75</sup> Ernst Jandl: Material to be used for talk on Concrete Poetry, Lecture Milwaukee (16.11.1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>76</sup> Ernst Jandl: A Lecture on Concrete Poetry, Lecture Milwaukee (16.11.1971), S. 13, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>77</sup> Zu einer besonderen Performance der Internationalität konkreter Poesie kommt es dann in einer gemeinsamen Lesung Jandls mit dem brasilianischen Dichter Augusto de Campos und der Amerikanerin Mary Ellen Solt, am 03. Dezember 1971, an der University of Texas (Vgl. Material zu Jandls Aufenthalt an der University of Texas in Austin, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.). Darüber hinaus besucht Jandl vom 28.-30. Oktober das achtundzwanzigste Jahrestreffen der *South Central Modern Language Association* (SCMLA) in New Orleans, was auf Jandls Interesse für die internationalen Perspektiven und Trends literaturwissenschaftlicher Forschung hindeutet (Vgl. Ernst Jandl: Material USA / New Orleans, Louisiana, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.). Denn die SCMLA ist eine Untergruppe der *Modern Language Association* (MLA), dem größten Verband für Literaturwissenschaftler in den USA, mit heute über 30,000 Mitgliedern. Die jährlich stattfindenden, internationalen Tagungen der MLA und ihrer Teilgruppen richten sich an alle Bereiche der Literaturwissenschaften und Fremdsprachenstudien.

<sup>78</sup> Vgl. Ernst Jandl: *Ich bin frei und mir ist schlecht*. Veranstaltungsreihe „Dichter predigen“ in der St. Petri-Kirche Lübeck (09.06.1991), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Verhältnis von Kunst und Leben ins Zentrum seiner Rede. Er betont, dass der inhärente Zusammenhang zwischen der „außerpoetischen Realität“ (PW 11, 236) und der modernen Kunst dem gemeinsamen Grundsatz einer dynamischen Entwicklung entspringt, an der beide Bereiche partizipieren:

[Everything] is based on movement, on change, on discovery, on the production of new things. This goes for every sphere of life – and in the case of music, art, and poetry it means: what has been done has been done, and need not and cannot be done again. What *has* to be done, now, is to produce new things, things of today, not of the past. (PW 11, 71)

Jandls Rede in der Baptist Church kommt einem Glaubensbekenntnis zum Wesen avantgardistischer Kunst und Poesie gleich: „You cannot retreat from the present, there is no way back into the past, and ahead there are dim, vague shapes, strange, unfamiliar – the future – and that is just where you have to go, step by step, carrying your light“ (PW 11, 71). Bringt man Jandls Rede in Zusammenhang mit einem Brief, den er knapp fünf Monate nach seiner Abreise aus Austin und nur wenige Tage nach seiner Lesereise durch die USA an Merle Brower schreibt, wird die Symbolkraft Amerikas für Jandl deutlich:

Since my return on May 9, I sometimes feel that I see Vienna in a somewhat different way. It is really a nice place, not quite in the center of the world, not a place like New York or Chicago or Washington where all the important things happen today and where one feels tremendous energies at work. [...] And people here seem quite satisfied with what they have got, which is little in comparison with the chances people have in your country. Americans, it seems, want to get on; people here like to stay where they are, most of them.<sup>79</sup>

Die besondere Faszination Jandls für die USA und den amerikanischen Avantgardismus der Vor- und Nachkriegszeit scheint in genau jener symbolhaften Repräsentation von Dynamik zu liegen: „Americans [...] want to get on; people here like to stay where they are [...].“<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Merle Brower (Brief vom 15.05.1972), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. auch Jandls Einführung zu seinem Hörspiel „Spaltungen“, die er für seine USA-Tournee geschrieben hat: Für ihn ist der „Hang, sich festzusetzen und zu bleiben[,] europäisch, [der] Drang, sich weiterzubewegen und nach Neuem zu trachten, amerikanisch [...].“ In: Ernst Jandl: Notes zu „Spaltungen“, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>80</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Merle Brower (Brief vom 15.05.1972), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. In einem weiteren Brief an Merle Brower, vom 02. August 1973, kündigt Jandl sogar an, dass er ein drittes Mal und wieder für einen längeren Zeitraum plant, nach Amerika zu kommen: „I probably shall be in the U.S.A. for a third time early in February, 1974, as a guest of the University of Oklahoma in Norman. Possibly I shall then travel to the west coast for the first time, and perhaps I shall also revisit Austin [...].“ (Ernst Jandl Briefwechsel Merle Brower (Brief vom 02.08.1973), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.)

### 2.3 Ernst Jandl als Übersetzer

Dass Ernst Jandl englischsprachige Texte übersetzte, ist kein Geheimnis. Er selbst hat an verschiedenen Stellen darauf hingewiesen (vgl. PW 11, 194) und auch von der Forschung ist Jandls Übersetzertätigkeit zu Robert Creeley, Gertrude Stein und John Cage zur Kenntnis genommen worden.<sup>1</sup> Dass Jandls übersetzerische Betätigung allerdings auch Autoren wie T.S. Eliot, Carl Sandburg, W.H. Auden und sogar Velemir Chlebnikov einbegreift, ist hingegen wenig bekannt. Bezieht man Jandls Dolmetscheraufgaben als amerikanischer Kriegsgefangener mit ein, so umspannt seine Arbeit als Übersetzer etwas mehr als fünf Jahrzehnte. Eine Analyse zur Prägung und Bedeutung der Übersetzerarbeit Jandls für sein eigenes dichterisches Werk ist dabei noch immer ein Forschungsdesiderat. Aus dieser Perspektive verstehen sich die folgenden Ausführungen weniger als Kontrast zur gegenwärtigen Jandl-Forschung, sondern dienen vielmehr einer ersten kritischen Erarbeitung und Verortung der Rolle der Übersetzung im jandlschen Œuvre.

Ernst Jandls Übersetzertätigkeit lässt sich in drei Phasen gliedern: eine frühe, eine mittlere und eine späte Phase. Präzisierend muss hinzugefügt werden, dass das, was im Folgenden als ‚Phase‘ bezeichnet werden wird, mitunter lediglich einen Zeitraum von zwei

---

<sup>1</sup> Meiner Kenntnis nach gibt es derzeit weder eine Monografie noch einen Aufsatz, in dem Jandls langjährige und vielgestaltige Übersetzertätigkeit im Fokus einer kritischen Analyse steht. Frieder von Ammon hat 2010 in Wien einen bisher unveröffentlichten Vortrag zum Thema „Poetisches Übersetzen, Ernst Jandl als Übersetzer Audens, Chlebnikovs, seiner selbst und einiger anderer (T.S. Eliot, Carl Sandburg)“ gehalten. Dirk Weissmann, der zum Phänomen und der Tradition der homophonen Übersetzung forscht, hat 2013 einen Aufsatz zu Jandls „Oberflächenübersetzung“ von William Wordsworth *My Heart Leaps Up* geliefert: Vgl. Dirk Weissmann: Übersetzung als kritisches Spiel, Zu Ernst Jandls *oberflächenübersetzung*, in: Das Spiel in der Literatur, hrsg. v. Philippe Wellnitz, Berlin: Frank & Timme 2013, S. 119-132. Vgl. auch Dirk Weissmann: Ernst Jandl et la traduction homophonique : à propos de la genèse et de la fortune d'un nouveau genre de la traduction, *Etudes germaniques* (erscheint 2014). Vgl. ebenfalls zu Jandls Oberflächenübersetzung: Christopher J. Wickham : Vom Wert der Worte, Zu Ernst Jandls *oberflächenübersetzung*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, H. 57-3 (2007), S. 365-370.] In der Forschung finden Jandls Übersetzungsarbeiten zwar vereinzelt Erwähnung, jedoch beschränken sich die Ausführungen zumeist auf eine beiläufige Angabe der Namen Steins, Cages und Creeleys oder auf Jandls Eigenübersetzungen. Vgl. z. B. Luigi Reitani: Zwischen (und unter) den Sprachen unterwegs, Ernst Jandls Poetik der Mehrsprachigkeit, in: *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 52-61. Vgl. Monika Schmitz-Emans: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, in: *EJS*, S. 55-66, hier S. 66. Michael Hammerschmid / Helmut Neundlinger: von einen sprachen, Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2008, S. 180. Arne Rautenberg: etc is poetry – poetry is etc, in: *MRRD*, S. 93. Monika Schmitz-Emans: Ernst Jandl, in: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996, S. 676-689, hier S. 688. Monika Schmitz-Emans: „Ich habe nichts zu sagen / Und ich sage es [...]“, Ernst Jandls produktive Auseinandersetzung mit John Cages Ästhetik, in: *Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Vol. 21 (1990a), S. 285-312, hier S. 285. Kristina Pfofer-Schewig (Hrsg.): Für Ernst Jandl, Texte zum 60. Geburtstag Werkgeschichte, Wien: Zirkular 1985, S. 69, 89, 102, 107.

Jahren umfasst. Der Begriff ‚Phase‘ findet hier dennoch Anwendung, weil es im Folgenden um die Herausstellung übergreifender Charakteristika von Jandls Zugang zur Übersetzung im allgemeinen sowie zum Werk spezieller Autoren gehen soll. Die Rede von drei zu unterscheidenden Zeitintervallen dient also der Markierung sowie der Abgrenzung verschiedener Stationen innerhalb von Jandls jahrzehntelanger Tätigkeit als Übersetzer.

Die erste Phase umfasst die Jahre 1952 und 1953, die zweite Phase erstreckt sich von 1963 bis 1974 und die letzte Phase umspannt die Jahre 1985 bis 2000. Jandls Arbeit an Übersetzungen der ersten Phase kann übergreifend als *poetische Identitätsfindung* bezeichnet werden. Die frühen Übersetzungen erfolgen alle auf Eigeninitiative und sind Zeugnisse einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk kanonisierter Modernisten, wie z. B. T.S. Eliot, Carl Sandburg und W.H. Auden. Das Übersetzen und folglich die produktive Rezeption der Werke jener Autoren wirkt auch in Jandls frühes lyrisches Œuvre hinein, wie z. B. an seinem Erstlingsband *Andere Augen* (PW 1) deutlich zu erkennen ist. Die zweite Phase der jandlschen Übersetzertätigkeit lässt sich übergreifend als *literarische Vermittlungsarbeit* bestimmen. Die Übersetzungen jener mittleren Phase sind zumeist Auftragsarbeiten für Verlage wie den Insel, Luchterhand oder Suhrkamp Verlag. Ihren Höhepunkt hat jene mittlere Phase in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren, zu einer Zeit in der Jandl selbst als experimenteller Dichter bereits etabliert ist. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu betonen, dass Jandl ausschließlich Übersetzungsprojekte annimmt, die seinem eigenen poetischen Avantgardismus nahe stehen und deren Verbreitung im deutschsprachigen Raum er fördern will. Die Kernübersetzungen jener Phase beziehen sich auf das avantgardistische Werk Gertrude Steins, Robert Creeleys und John Cages. Nach einer zehnjährigen Zäsur in seiner Übersetzertätigkeit beginnt ihre letzte Phase Mitte der 1980er Jahre mit der Übertragung einiger Gedichte des russischen Futuristen Velimir Chlebnikov. Im allgemeinen kann jene späte Phase als *Rückkehr zum Frühesten* bezeichnet werden. Die Übersetzungen aus dieser Zeit umfassen neben Kinderbüchern auch sprachspielerische Übertragungen internationaler Autoren, wie z.B Chlebnikov und Stein. Im Unterschied zu den früheren Phasen zeichnet sich dieses letzte Intervall insbesondere durch eine starke Tendenz zur poetischen Einverleibung der Originaltexte aus. So überführt Jandl z. B. 1993 Gedichte Gertrude Steins in jenen Wiener Lokaldialekt, der einem auch in Jandls *stanzen* (PW 9) begegnet. Seine Übersetzungen gewinnen somit eine repräsentative

Eigenständigkeit gegenüber ihren Ausgangstexten und deuten den Abschluss der Entwicklung Jandls als Dichter-Übersetzer an. Im Folgenden sollen jene drei Phasen genauer vorgestellt und anhand von Beispieltexten in Jandls eigenem poetischen Werk verankert werden.

Die nachstehende Liste ist eine chronologische Aufzählung der veröffentlichten und unveröffentlichten Übersetzungen Jandls: Alle hier angegebenen publizierten Übersetzungen sind mit Literaturangaben (Erstveröffentlichung) versehen; das unveröffentlichte Material befindet sich in Jandls Nachlass im österreichischen Literaturarchiv in Wien und erscheint hier mit bibliographischen Hinweisen auf die jeweiligen Originaltexte. Was die folgende Liste auch zeigt, ist sowohl die genreunabhängige Vielfalt von Jandls Übersetzungsarbeiten sowie der Nachweis, dass Jandl sich tatsächlich konstant über ein halbes Jahrhundert lang mit der englischen Sprache aus der Perspektive des Übersetzers beschäftigt hat. Die Arbeit an Übersetzungen sowie das Schreiben von Gedichten greifen in Jandls literarischer Karriere tief ineinander.

#### Unveröffentlichte Übersetzungen (chronologisch)

1. T.S. Eliot: *Collected Poems, 1909-1962*, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1963. [Jandl übersetzt 1952/53 mindestens die Gedichte *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (hier S. 3-70), *Preludes I-V* (hier S. 13-15), *The Waste Land* (hier S. 53-69), *Four Quartets* (hier S. 175-210).]<sup>2</sup>
2. Carl Sandburg: *Chicago Poems* (1916), in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 3-77. [Jandl übersetzt 1953 mindestens die Gedichte *Lost* (hier S. 5), *The Harbor* (hier S. 5), *They Will Say* (hier S. 5), *Mill Doors* (hier S. 6), *Halsted Street Car* (hier S. 6), *Clark Street Bridge* (hier S. 7), *Passers-by* (hier S. 7), *The Walking Man of Rodin* (hier S. 8), *Onion Days* (hier S. 14), *And They Obey* (hier S. 40), *Jaws* (hier S. 41), *Languages* (hier S. 72).]<sup>3</sup>
3. Carl Sandburg: *Cornhuskers* (1918), in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 79-150. [Jandl übersetzt 1953 mindestens die Gedichte *River Roads* (hier S. 85), *Caboose Thoughts* (hier S. 93),

<sup>2</sup> Vgl. Ernst Jandl: Übersetzungen T.S.Eliot 1952/53, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>3</sup> Vgl. Ernst Jandl: Übersetzung Carl Sandburg 1953, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

- Wilderness* (hier S. 100), *Bilbea* (hier S. 105), *Southern Pacific* (hier S. 105), *Grass* (hier S. 136).]<sup>4</sup>
4. Carl Sandburg: *Smoke and Steel* (1920), in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 151-270. [Jandl übersetzt 1953 mindestens die Gedichte *Losers* (hier S. 189), *Glimmer* (hier S. 248), *White Ash* (hier S. 248f).]<sup>5</sup>
  5. Carl Sandburg: *Good Morning America* (1928), in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 317-437. [Jandl übersetzt 1953 mindestens 10 der insgesamt 38 *Definitons of Poetry* (hier S. 317f), *Love Letter to Hans Christian Andersen* (hier S. 415).]<sup>6</sup>
  6. Carl Sandburg, *New Section*, in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 620-678. [Jandl übersetzt 1953 mindestens das Gedicht *Worms and the Wind* (hier S. 642).]<sup>7</sup>
  7. Gertrude Stein: *Tender Buttons, Objects, Food, Rooms*, in: *Gertrude Stein, Writings, Vol 1, 1903-1932*, hrgs. v. Cathrine R. Stimpson und Harriet Chessman, New York: The Library of America 1998, S. 313-355. [Jandl übersetzt 1963 mindestens die Sektionen *Colored Hats* bis *This is this dress, aider* (hier S. 323-326) sowie die Sektion *Milk* (hier S. 336).]<sup>8</sup>

#### Veröffentlichte Übersetzungen (chronologisch)

1. Robert Creeley: *Die Insel*, Roman, übers. v. Ernst Jandl, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1965.
2. Pete Brown: *Die Vertraulichen Mitteilungen (The Confidences)*, übers. v. Ernst Jandl, in: *Wort und Wahrheit, Monatsschrift für Religion und Kultur*, Vol. 25/1 (1970), S. 28 [Original in: Michael Horovitz (Hrsg.): *Children of Albion, Poetry of the ‚Underground‘ in Britian*, London: Penguin Books 1969.]

<sup>4</sup> Vgl. ebd.

<sup>5</sup> Vgl. ebd.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

<sup>8</sup> Vgl. Ernst Jandl: Übersetzung von Gertrude Steins „Tender Buttons“ (1963), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

3. Pete Brown: Verwegen; Schön; Wenige; Angst haben, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 529f.
4. Michael Horowitz: im fenster sieht alles so prima aus; die frage ist unmöglich o antwort; er lief, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 526ff. [Original in: Michael Horovitz (Hrsg.): Children of Albion, Poetry of the ‚Underground‘ in Britian, London: Penguin Books 1969.]
5. Ian Hamilton Finaly: Briefcollage, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 481-497.
6. Stevie Smith: Tapp, tapp; Nicht winkend sondern ertrinkend; Die Wanderin, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 505f. [Original in: Stevie Smith: Selected Poems, London: Penguin Books 1962.]
7. Christoper Middleton: Laufend; Schwierigkeiten eines Revisionisten; Für ein Lesebuch der Unterstufe, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 509f.
8. John Cage: Silence (Vortrag über nichts, Vortrag über etwas, 45 Minuten für einen Sprecher), übers. v. Ernst Jandl, hrsg. v. Helmut Heißenbüttel, Neuwied/Berlin: Luchterhand 1969.
9. Charles Cameron: From Chew Several Times / Aus Mehrmals Zu Kauen, übers. v. Ernst Jandl, in: Wort und Wahrheit, Monatsschrift für Religion und Kultur, Vol. 25/1 (1970), S. 29 [Original in: Michael Horovitz (Hrsg.): Children of Albion, Poetry of the ‚Underground‘ in Britian, London: Penguin Books 1969.]
10. Christopher Middleton: Wie wir Großmutter zum Markt bringen, Gedichte und Prosa, übers. v. Ernst Jandl, Günter Kunert, Stierstadt: Eremiten-Presse 1970.
11. Gertrude Stein: Tender Buttons (Auszug), in: Ernst Jandl: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise, in: Protokolle, H. 2 (1970), S. 25-40.
12. Gertrude Stein: Erzählen, Vier Vorträge, Mit einem Vorwort von Thornton Wilder, übers. v. Ernst Jandl, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971.
13. W.H. Auden: Gedichte, Poems, übers. v. Ernst Jandl (u. a.), Wien: Europaverlag 1973. [Jandl übersetzt Audens *Invocation to Ariel*, *Stephano's Song*, *Tinculo's Song*, *Master and Boatswain's Song*, *Miranda's Song*, *As I walked out one Evening*, *Roman Wall Blues*, *In Memory of W.B. Yeats*, *Song*, *Their Loney Betters*]

14. Gertrude Stein: Beim Zählen ihrer Kleider, übers. v. Ernst Jandl, in: Manuskripte, Vol. 45 (Winter 1974), S. 60-64.
15. Attila József: Gedichte, Auswahl, Nachdichtungen von Franz Fühmann, Peter Hacks, Ernst Jandl u. a. , Budapest: Corvina-Verlag 1978, S. 59-63, 146. [Jandl übersetzt Attilas *Kész a leltár* und zusammen mit Géza Engl *Medáliák*]
16. Velimir Chlebnikov: Werke, Poesie, Prosa, Schriften, Briefe, übers. v. H.C. Artmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl (u. a.), hrsg. v. Peter Urban, Hamburg: Rowohlt 1985. [Jandl übersetzt Chlebnikovs *der grashüpfer* (hier S. 77), *zeit-dies schilf-das* (hier S. 80), *wem-klein wem-klein* (hier S. 85), *posaunen staunen* (hier S. 86)]
17. Leo Lionni: Seine eigene Farbe, übers. v. Ernst Jandl, Köln: Middelhaue 1991.
18. Leo Lionni: Matthias und sein Traum, übers. v. Ernst Jandl, Köln: Middelhaue 1991.
19. Leo Lionni: Mister McMaus, übers. v. Ernst Jandl, hrsg. v. Gertraud Middelhaue, Düsseldorf: Patmos 1993.
20. Gertrude Stein: Spinnwebzeit, Bee Vine Time und andere Gedichte, hrsg. v. Marcel Bayer, Barbara Heine u. Andreas Kramer, Zürich: Arche Literatur Verlag 1993. [Jandl übersetzt Steins *Call it a Table* (hier S. 37), *The Ford* (hier S. 43), *Old Dogs* (hier S. 53), *A Lesson for Baby* (hier S. 55), *Thank you* (hier S. 108). Jandl übersetzt Stein aus dem Amerikanischen in einen Wiener Dialekt.]
21. Beatrice Schenk de Regnier: Schau, was ich tu mit dem Schuh, übers. v. Ernst Jandl, München: Middelhaue 1999.
22. Philip de Vos: Karneval der Tiere, übers. v. Ernst Jandl, München: Middelhaue 2001.

### 2.3.1 Frühe Phase (1952-1963) – Poetische Identitätsfindung

In der ersten Phase seiner Tätigkeit als Übersetzer orientiert sich Jandl schwerpunktmäßig an kanonischen Autoren der englischsprachigen Moderne der Vorkriegszeit: Eliot, Sandburg und Auden. Sämtliche Übersetzungsarbeiten aus dieser Phase liegen nur in unveröffentlichter Form im Nachlass Jandls vor. Dass Jandl jedoch die Veröffentlichung dieser Übersetzungen anstrebte, geht u. a. aus der publikationsreifen Zusammenstellung seiner Manuskripte sowie auch aus Briefen an Autoren und Verleger hervor. So existiert beispielsweise das englisch-deutsche Manuskript seiner Übersetzung der Gedichte Sandburgs in mehrfach überarbeiteten

Versionen, mit Titeldeckblatt, Anmerkungen des Übersetzers und Literaturnachweisen.<sup>9</sup> Am 10. März 1953 sendet Jandl einen Brief an T.S. Eliot mit der Bitte um Erlaubnis zur Veröffentlichung seiner Übersetzungen. Zwei Wochen später erhält er Antwort von Eliots britischem Verlag Faber & Faber mit dem Hinweis: „The question of the translation of his poems does not rest with him [Eliot], but with his German publisher, Herrn Hermann Suhrkamp.“<sup>10</sup> Der Umstand, dass Jandl keine Kenntnis darüber hat, bei wem die Übersetzungsrechte von Eliots Texten liegen, zeigt, dass seine ersten Übersetzungsarbeiten ausschließlich auf Eigeninitiative beruhten. Welchen dichterischen Anreiz gab es also für Jandl, sich speziell mit Eliot, Sandburg und Auden übersetzerisch auseinanderzusetzen? Worin ist Jandls Entwicklung als Dichter dem Werk dieser Modernisten verpflichtet? Die folgenden Abschnitte nähern sich aus zwei Richtungen der Beantwortung dieser Fragen: Ich werde zeigen, in welchem Kontext Jandl diesen Autoren erstmals begegnete und am Beispiel von Jandls Erstlingsband *Andere Augen* (PW 1) darstellen, welchen Einfluss die Beschäftigung mit ihrem Werk auf Jandls Entwicklung als Dichter hatte.

Denn dass sich Jandl gerade mit Eliot (übers. 1952/53), Sandburg (übers. 1953) und Auden (übers. 1953) auseinandersetzt, scheint eigentlich recht verwunderlich, insbesondere dann, wenn man an Jandls radikalen Sprachavantgardismus denkt. Obgleich er sich schon früh mit avantgardistischen Dichtern, wie z. B. Stein und Schwitters (vgl. SL, 90), beschäftigte, konzentrieren sich seine ersten (nachweislichen) Übersetzungsarbeiten ausschließlich auf die Modernisten der englischsprachigen Gegenwartslyrik. Unabhängig von Jandls Anglistikstudium scheinen dafür insbesondere zwei Ereignisse ausschlaggebend gewesen zu sein: Die Teilnahme am *European Seminar of American Studies* 1950 und die intensive Beschäftigung 1952/53 mit der Lyrikanthologie *Poetry of the Present*<sup>11</sup> von Geoffrey Grigson. Ersteres ist in Bezug auf Eliot und Sandburg signifikant und letzteres markiert den Anfangspunkt von Jandls Bewunderung für Auden.<sup>12</sup>

Jandls Teilnahme am *European Seminar for American Studies* 1950 legte vermutlich den Grundstein für seine intensive Auseinandersetzung mit Eliot, denn dessen Gedichte

<sup>9</sup> Vgl. Ernst Jandl: Übersetzung Carl Sandburg 1953, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>10</sup> Vgl. Ernst Jandl übersetzt T.S. Eliot, in: Ernst Jandl Vernetzt, Multimediale Wege durch ein Schreibleben (DVD), zusammengestellt und kommentiert v. Hannes Schweiger. Wien: Zone Media GmbH 2010b (DVD).

<sup>11</sup> Vgl. *Poetry of the Present, An Anthology of the Thirties and After*. Compiled and Introduced by Geoffrey Grigson. London: Phoenix House 1949.

<sup>12</sup> Dass sich Jandl außerhalb seines Anglistikstudiums mit Autoren wie Eliot, Auden, Cummings und Cecil Day Lewis beschäftigt hat, versichert Andreas Okopenko. Vgl. Okopenko, 1964, S. 9.

*Portrait of a Lady*, *The Love Song of Alfred J. Prufrock*, *The Waste Land* sowie auch sein poetologischer Essay *Hamlet and His Problems* stellen einen wichtigen Teil des Curriculums dar. Letzteren wird sich Jandl dann u. a. 1952 aus der Perspektive des Übersetzers nähern. Im allgemeinen stehen diese Texte in starkem Kontrast zu Jandls eigenem Werk: Beispielsweise ist Eliots Langgedicht *The Waste Land* vielstimmig und polyperspektiv, es verknüpft verschiedene Orte, Landschaften, Jahreszeiten und Epochen miteinander, wie z. B. die Stadt und die Berge, München und London, die antike und die moderne Welt. Es ist eine poetische Meditation über eine philosophisch brüchig gewordene Welt nach dem ersten Weltkrieg, eine Darstellung des Zerfalls christlicher Ideale und des Verlusts eines göttlichen Heilsversprechens (vgl. den fünften Teil *What the Thunder Said*). Obwohl auch Jandl konstant religiöse (vgl. *erschaffung der eva* PW 2, 57; *die seele* PW 8, 100), philosophische (vgl. *viel* PW 2, 144; *das schöne bild* PW 8, 299) und historische (vgl. *deutsches gedicht* PW 1, 153; *wien: heldenplatz* PW 2, 46) Themen in seinem lyrischen Werk verhandelt, lassen sich schwerlich Entsprechungen zu Eliots welt- und epochenumfassenden sowie zu dessen sprachlich ambitioniertem Gestus finden. Woran bemisst sich also der Status eines Dichters wie Eliot für den frühen Jandl?

In seinen Notizen zum *European Seminar of American Studies* hebt Jandl insbesondere Eliots „varieties of vulgar speech [...] [,] the frankness of language referring to sex [,] abstract compositions [, and] the many-dimensional character of themes [in *The Waste Land*], [such as] the dryness of the heart, distress of spirit, [...] rubbish, broken angles”<sup>13</sup> hervor. Es fällt nicht schwer, diese Seite an Eliots Werk – der Bezug aufs Körperliche, die Verwendung von Umgangssprachlichkeit, sprachlich-poetische Fragmentierungen sowie die lyrische Verknüpfung unterschiedlicher Sprach- und Formelemente – mit zahlreichen (frühen) Gedichten Jandls in Verbindung zu bringen, wie z. B. *deutsches gedicht* (PW 1, 153), *wien: heldenplatz* (PW 2, 46), *odyss bei den polsterstühlen* (PW 5, 16), *die morgenfeier* (PW 7, 181), *von leuchten* (PW 7, 195), *augen die fliegen* (PW 8, 294), *älterndes paar. ein oratorium* (PW 9, 122-124). Insbesondere die Verflechtung von Alltagssprachlichkeit mit der Hochsprache einer am westlichen Literaturkanon geschulten Poesie, wie man es auch bei Eliot findet, setzt Jandl für sein eigenes Schreiben programmatisch ein. Eliots *The Waste Land* dürfte ihm dafür einige Anreize gegeben haben, denkt man z. B. an den

<sup>13</sup> Ernst Jandl: Notizheft “Twentieth-Century Poets – The Formal Integration of the Poem” (Einträge vom 28.07./ 04.08./ 08.08.1950). European Seminar of American Studies, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

umgangssprachlichen Prosaton und die deutschen Einsprengsel im ersten Teil: „Summer surprised us, coming over the Starnbergersee / With a shower of rain; we stopped in the colonnade, / And went on in sunlight, into the Hofgarten, / And drank coffee, and talked for an hour. / Bin gar keine Russin, stamm’ aus Litauen, echt deutsch.“<sup>14</sup> Der überragende Ruf Eliots, seine vielfältigen poetischen Sprachregister sowie seine Bedeutung im Kontext der internationalen Lyrik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts müssen für Jandl spätestens mit dem *European Seminar of American Studies* deutlich hervorgetreten sein. Für einen jungen, anglophilen Dichter, der bestrebt ist, in den englischen Sprach- und Poesieraum einzudringen, dürfte Eliot folglich wesentliche Orientierungspunkte geboten haben (vgl. PW 11, 7). In diesem Sinn schreibt Jandl in einer Notiz zu seinen Eliot Übersetzungen: „Dichten – wie überhaupt jede künstlerische Aktivität – kann keine Nebenbeschäftigung, auch keine Hauptbeschäftigung, sondern nur eine Lebensweise sein. [...] Dichten ist Leben, nicht Kommentar.“<sup>15</sup>

Auf Carl Sandburgs Gedichte traf Jandl schon 1945/46 in amerikanischer Kriegsgefangenschaft. Seine frühe Faszination für Sandburg bezog sich, laut Jandl, darauf, dass jener „imstande war, Gedichte in einer Sprache zu schreiben, die man schlichtweg als Prosa hätte bezeichnen können.“<sup>16</sup> Zwar finden sich in Sandburgs Œuvre auch viele Gedichte, die sich an den lyrischen Prinzipien des Imagismus orientieren, wie z. B. der sprachlichen Reduktion und der strengen Konzentration auf die einzig wesentlichen Elemente eines Bildes: „The fog comes / on little cat feet. // It sits looking / over harbor and city / on silent haunches / and then moves on.“<sup>17</sup> Doch typischer scheint Sandburgs Gebrauch

<sup>14</sup> T.S. Eliot: *The Waste Land*, Sek. 1, V. 8-12., in: Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1321/pg1321.html> [konsultiert am 01.04.2011].

<sup>15</sup> Ernst Jandl: *Exercise Book*, Notizen zu Übersetzungen von T.S. Eliot, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. auch Bernhard Fetz: *Zur Biographie der Stimme, Der Schreiballtag des Dichters Ernst Jandls*, in: *EJS*, 13.

<sup>16</sup> Ernst Jandl: *Gedichte dürfen nicht bei demjenigen bleiben, der sie produziert hat*, Ernst Jandl spricht über sein lyrisches Schaffen, Interview mit Robert Stauffer, Deutsche Welle (August 1989): [http://mediacenter.dw-world.de/german/audio/#!/12623/Interview\\_mit\\_Ernst\\_Jandl](http://mediacenter.dw-world.de/german/audio/#!/12623/Interview_mit_Ernst_Jandl) [konsultiert am 30.08.2011].

Ein Beispiel für Sandburgs „Prosaton im Gedicht“ ist das, von Jandl übersetzte, *They Will Say*: *Of my city the worst that men will ever say is this: / You took little children away from the sun and the dew, / And the glimmers that played in the grass under the great sky, / And the reckless rain; you put them between walls / To work, broken and smothered, for bread and wages, / To eat dust in their throats and die empty-hearted / For a little handful of pay on a few Saturday nights.* Carl Sandburg: *They Will Say*. In: *Carl Sandburg: The Complete Poems of Carl Sandburg. Revised and Expanded Edition*. New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 5. Vgl. Ernst Jandl: *Sie werden sagen*. In: *Ernst Jandl: Übersetzung Carl Sandburg (1953)*, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>17</sup> Carl Sandburg: *Fog*, in: *Carl Sandburg: Chicago Poems*, New York: Henry Holt and Company 1916, zit. n. der Online-Ausgabe der *Chicago Poems*: <http://www.bartleby.com/165/56.html> [konsultiert am 02.09.2011].

der Umgangssprache, des freien Versmaßes und sein kritischer Blick für sozialgesellschaftliche Zusammenhänge zu sein.<sup>18</sup> Die meisten der zahlreichen Gedichte, die Jandl zur Übersetzung auswählt, zeichnen sich durch einen gesellschaftskritischen Grundtenor und realistische Detailschilderungen aus (vgl. z. B. *The Harbor*, *They Will Say*, *Halsted Street Car*, *Passers-by*, *Onion Days*, *Clark Street Bridge*). Sie machen das Arbeitermieu der amerikanischen Großstädte zu ihrem Mittelpunkt und reflektieren kritisch die Prozesse der Industrialisierung sowie die Auswirkung derselben auf das Leben der Arbeiter. Das Erfolgsversprechen des technologischen Aufschwungs in den Großstädten kurz nach der Jahrhundertwende wird bei Sandburg durch zahlreiche ergreifende Portraits von Einzelschicksalen sowie durch spannungsreiche Momentaufnahmen von undefinierten Menschenmassen konterkariert. Die Ästhetisierung des Gewöhnlichen ist dabei programmatisch für Sandburgs Œuvre und seine lyrische Sprachverwendung. Als „Kunst ohne Künstlichkeit“<sup>19</sup> bezeichnet Jandl 1950 den Stil der Sandburgschen Gedichte und hebt besonders den alltagssprachlichen Aspekt der sandburgschen Poesiesprache heraus:

[Sandburg] frequently presents one [with] striking items of American everyday life in a straightforward way, in plain words, bare of images, without comments, sometimes rough and unshaped, but often filled with the vigorous expressiveness of colloquialism and slang. Scenes, characters or situations thus presented serve the artist's purpose of showing what highly emotional and often highly poetical qualities may be found in common life, poetry in its earliest stages, lacking any artificial varnish.<sup>20</sup>

Für den frühen Jandl sind Sandburgs ungeschönte Diktion, seine Beobachtungsschärfe, gesellschaftskritische Aussagekraft sowie dessen Affinität zum Dinggedicht von prägendem

---

Vgl. auch Sandburgs *June*: “Paula is digging and shaping the loam of a salvia, / Scarlet Chinese talker of summer. / Two petals of crabapple blossom blow fallen in Paula's hair, / And fluff of white from a cottonwood.” In: Carl Sandburg: *Chicago Poems*, New York: Henry Holt and Company, 1916, zit. n. der Online-Ausgabe der *Chicago Poems*: <http://www.bartleby.com/165/103.html> [konsultiert am 02.09.2011].

Darüber hinaus schreibt Sandburg in seiner Hommage an Ezra Pound, *Sandburg anoints Pound*, aus dem Jahr 1916: „If I were driven to name one individual who, in the English language, by means of his own examples of creative art in poetry, has done most of living men to incite new impulses in poetry, the chances are I would name Ezra Pound.” In: Carl Sandburg: *Sandburg anoints Pound*. Zit. n.: <http://www.poetryfoundation.org/journal/article.html?id=440> [konsultiert am 04.04.2011].

<sup>18</sup> Vgl. zum Verhältnis von sozialkritisch engagierter und imagistischer Lyrik im Werk Sandburgs: Mark van Wienen: *Taming the Socialist*, Carl Sandburg's *Chicago Poems* and its Critics, in: *American Literature*, Vol. 63/1 (1991), S. 89-103.

<sup>19</sup> Ernst Jandl: Vorarbeit zu „Some Idiosyncrasies of Sandburg's Poetry“ (1950), European Seminar of American Studies, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>20</sup> Ernst Jandl: „Some Idiosyncrasies of Sandburg's Poetry“ (1950), European Seminar of American Studies, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Einfluß.<sup>21</sup> Neben der Suche nach einer Formsprache, die Jandls als „poetry in its earliest stages, lacking any artificial varnish“ bezeichnet, ist der gesellschaftlich engagierte Gestus der Sandburgschen Gedichte für Jandl von Bedeutung. Das poetische Werk des Amerikaners bestärkt Jandls frühes Ideal einer modernen Dichtung, „die den Menschen in den Ring stellt, statt ihm den Sport vom Sonntag in die Zeitung zu drucken“ (PW 11, 7). Beredtes Beispiel der Bewunderung Sandburgs sind dabei nicht nur die Übersetzungen, sondern auch Jandls poetischer Erstlingsband *Andere Augen* (PW 1), der sich insbesondere durch eine Tendenz zum Gesellschaftsportrait der Nachkriegszeit auszeichnet und Sandburg explizit als einen „Lehrmeister“ (PW 1, 175) des Verfassers designiert.

Audens Bedeutung für Jandls frühe Entwicklung als Dichter lässt sich nur aus Selbstaussagen Jandls rekonstruieren. Denn obwohl es keine Manuskripte von seinen frühen Auden-Übersetzungen zu geben scheint, so gibt jedoch ein besonderer Tagebucheintrag aus dem Jahr 1953 begründeten Anlaß zur Vermutung, dass Jandl Auden schon 1952/53 übersetzte.<sup>22</sup> In seinem Englandtagebuch verzeichnet Jandl am 01. Juni 1953 folgende Zielsetzung: Die 1949 von Geoffrey Grigson zusammengestellte Lyrikanthologie *Poetry of the Present* „Autor für Autor durch[zuarbeiten“<sup>23</sup>. Die Anthologie versammelt eine Schar von Dichtern, die, laut dem Vorwort des Herausgebers, das Gesicht der modernen englischen Lyrik prägen: „I aim in this book to include the good poets of what appear to be the last three poetic generations, the last three instalments of modernity—since Eliot.“<sup>24</sup> Unter diesen Dichtern befindet sich natürlich auch Auden. In seinem Nachruf auf Auden bekennt Jandl schließlich, dass er schon 1952 damit begonnen habe, dessen Gedichte zu übersetzen und als Quelle für seine erste Begegnung mit Auden gibt Jandl an, ihn „in einer Anthologie“

<sup>21</sup> Vgl. Okopenko, 1964, S. 9. Vgl. auch Michael Hammerschmids und Helmut Neundlingers Untersuchung zum Dinggedicht in Jandls Erstlingsband, *Andere Augen* (PW 1): Hammerschmid / Neundlinger, 2008, S. 59-63. Vgl. auch Gedichte Jandls, z. B. *Der Knabe und die Straßenbahn* PW 1, 10; *Frau im Fenster* PW 1, 18; *Sommer* PW 1, 32; *die seele* PW 8, 100; *warteraum* PW 8, 134; *realistisches gedicht* PW 8, 139.

<sup>22</sup> Wie vermutlich noch weitere Autoren: „Jetzt [in den frühen 1950er Jahren] beeindruckten ihn Eliot, Gertrude Stein, Auden, Cecil Day Lewis, Cummings und von deutscher Seite Brecht.“ Allerdings waren diese Autoren nicht in den Curricula [seines Studiums der Anglistik in Wien] aufgeführt; Jandl beschäftigte sich außerhalb seines Studiums mit ihnen.“ In: Okopenko, 1964, S. 9, zit. n.: Andreas Kramer: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, Eggingen: Edition Isele 1993, S. 202. (Im laufenden Text zitiert als Kramer, 1993, mit Seitenzahl).

<sup>23</sup> Ernst Jandl: London Tagebuch (Eintrag 01.06.1953), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. *Poetry of the Present, An Anthology of the Thirties and After, Compiled and Introduced by Geoffrey Grigson*. London: Pheonix House 1949.

<sup>24</sup> Grigson, 1949, S. 13. Unter diesen Dichtern befinden sich auch Cecil Day Lewis, Dylan Thomas und William Empson.

entdeckt zu haben, wobei ihm insbesondere Audens *As I Walked Out One Evening* ins Auge gefallen sei<sup>25</sup>:

Als ich selbst, 1952, für begrenzte Zeit in ein unmäßiges Schreiben kam, war es ein Triumph, nie größer bei irgendeinem vollständig eigenen Produkt verspürt, als Arbeit eines einzelnen Tages dieses herrliche Gedicht [*As I Walked Out One Evening*] plötzlich übersetzt zu haben; wie immer mangelhaft die Übersetzung auch sein mochte, es war, in einer Weise, ein plötzliches Einswerden mit etwas seit langem Bewundertem, ja Geliebtem, geworden.<sup>26</sup>

*Poetry of the Present* versammelt insgesamt neunzehn Texte Audens, darunter auch jenes Gedicht. An dieser Stelle sei Jandls früher Auden-Verehrung Rechnung getragen und obwohl dessen Gedicht heute den Bekanntheitsgrad eines Popsongs haben dürfte, sei es hier neben Jandls Übersetzung von 1973 in voller Länge zitiert:

As I Walked Out One Evening<sup>27</sup>

As I walked out one evening,  
Walking down Bristol Street,  
The crowds upon the pavement  
Were fields of harvest wheat.

Als ich eines Abends ausging<sup>28</sup>

Als ich eines Abends ausging,  
Durch die Bristolstraße schritt,  
Da war die Menge am Gehsteig  
Ein Weizenfeld vor dem Schritt.

<sup>25</sup> Ernst Jandl: Nachruf auf W.H. Auden (Akademie der Künste Berlin, 04.11.1973), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Anlässlich des Londoner Poetry International Festivals steht Jandl 1971 sogar mit Auden zusammen auf einer Bühne und präsentiert eigene Gedichte, von denen Auden, laut Jandl, allerdings nicht besonders angetan war. (vgl. ebd.) In Grigsons Anthologie finden sich überdies auch noch Audens *In Memory of W.B.* und *Master and Boatswain's Song*, welche beide 1973 in einer deutschsprachigen Anthologie der Gedichte Audens publiziert wurden und zwar in der Übersetzung Ernst Jandls. Möglicherweise hatte sich Jandl auch an diesen Gedichten in den frühen 1950er Jahren übersetzerisch ausprobiert und Grigsons Lyriksammlung diene hier als Textgrundlage. Vgl. W.H. Auden: *Gedichte, Poems*. Übersetzt von Ernst Jandl (u. a.), Wien: Europaverlag 1973. Im Todesjahr Audens, 1973, erscheint eben diese englisch-deutsche Ausgabe mit Gedichten Audens, die auch 10 Übersetzungen Jandls enthält: *Invocation to Ariel, Stephano's Song, Tinculo's Song, Master and Boatswain's Song, Miranda's Song, As I walked out one Evening, Roman Wall Blues, In Memory of W.B. Yeats, Song, Their Loney Betters*.

<sup>26</sup> Ernst Jandl: Nachruf auf W.H. Auden (Akademie der Künste Berlin, 04.11.1973), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>27</sup> W.H. Auden: *As I Walked Out One Evening*, zit. n. der Online-Ausgabe von *Another Time* (Random House 1940): <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15551> [konsultiert am 02.08.2013].

<sup>28</sup> W.H. Auden: *Als ich eines Abends ausging*, übers. v. Ernst Jandl, in: W.H. Auden, *Gedichte, Poems*, übers. v. Ernst Jandl (u. a.), Wien: Europaverlag 1973, S. 220ff.

And down by the brimming river  
I heard a lover sing  
Under an arch of the railway:  
'Love has no ending.

'I'll love you, dear, I'll love you  
Till China and Africa meet,  
And the river jumps over the mountain  
And the salmon sing in the street,

'I'll love you till the ocean  
Is folded and hung up to dry  
And the seven stars go squawking  
Like geese about the sky.

'The years shall run like rabbits,  
For in my arms I hold  
The Flower of the Ages,  
And the first love of the world.'

But all the clocks in the city  
Began to whirr and chime:  
'O let not Time deceive you,  
You cannot conquer Time. '

In the burrows of the Nightmare  
Where Justice naked is,  
Time watches from the shadow  
And coughs when you would kiss.

'In headaches and in worry  
Vaguely life leaks away,  
And Time will have his fancy  
To-morrow or to-day.

'Into many a green valley  
Drifts the appalling snow;  
Time breaks the threaded dances  
And the diver's brilliant bow.

'O plunge your hands in water,  
Plunge them in up to the wrist;  
Stare, stare in the basin  
And wonder what you've missed.

'The glacier knocks in the cupboard,

Ich hörte den schäumenden Fluß,  
Wo der Eisenbahnbogen sich schwang:  
'Liebe hat kein Ende.'  
Das war ein Verliebter, der sang.

Ich liebe dich, Liebe, ich liebe dich,  
Bis der Fluß den Berg überspringt,  
Bis sich China und Afrika treffen  
Und der Fisch auf der Straße singt.

Ich liebe dich, bis vom Wäschestrick  
Der trockene Ozean weht  
Und eine schreiende Gänseschar statt  
Der sieben Sterne am Himmel steht.

Wie Hasen sollen die Jahre  
Laufen. Mein Arm hält  
Die Blume aller Zeiten  
Und die erste Liebe der Welt.'

Von den Glockentürmen der Stadt  
Aber scholl es und schrie:  
'Laß nicht die Zeit dich trügen,  
Die Zeit besiegst du nie.

In den Wühlstollen des Alptraums,  
Wo Gerechtigkeit nackt sein muß,  
Wartet die Zeit unter Schatten  
Und hustet vor deinem Kuß.

In Kopfschmerz und in Sorgen  
Wird das Leben im Nebel verstreut,  
Die Zeit tut, was ihr einfällt,  
Morgen oder heut.

In viele grüne Täler  
Weht der schlimme Schnee;  
Zeit bricht die verschlungenen Tänze  
Und des Tauchers Sprung in die See.

O tauch deine Hände ins Wasser,  
Tauch ein bis ans Handgelenk,  
Starre, starre ins Becken  
Und was du versäumt hast, denk.

Der Gletscher poltert im Kasten,

The desert sighs in the bed,  
And the crack in the tea-cup opens  
A lane to the land of the dead.

Im Bett die Wüste ächzt,  
Bis die Straßen ins Land der Toten  
Aus dem Sprung in die Teetasse wächst.

'Where the beggars raffle the banknotes  
And the Giant is enchanting to Jack,  
And the Lily-white Boy is a Roarer,  
And Jill goes down on her back.

Wo die Bettler Banknoten scheffeln  
Und der Riese die Kinder nicht frißt,  
Und der Däumling ein schrecklicher Raufbold  
Und Mariechen gefallen ist.

'O look, look in the mirror,  
O look in your distress:  
Life remains a blessing  
Although you cannot bless.

O schau, schau in den Spiegel,  
Schau deinen Kummer an;  
Dir auch ist Leben ein Segen,  
Dir, der nicht segnen kann.

'O stand, stand at the window  
As the tears scald and start;  
You shall love your crooked neighbor  
With your crooked heart.'

O steh, steh beim Fenster,  
Jetzt kommt der Träne Schmerz;  
Du sollst lieben den krummen Nachbarn  
Mit deinem krummen Herz.

It was late, late in the evening,  
The lovers they were gone;  
The clocks had ceased their chiming,  
And the deep river ran on.

Es war spät, spät am Abend,  
Keine Glocke rief;  
Die Liebenden waren gegangen  
Und der Fluß rann tief.

Audens Gedicht besteht aus fünfzehn Balladenstrophen mit jeweils vier Versen und drei bis vier Hebungen alternierend. Der beschwingte Rhythmus des Gedichts erzeugt damit beim lauten Lesen eine Art Sing-Sang, den Jandls deutsche Übersetzung fast immer genau wiedergibt. In seinem Nachruf auf den „bewunderte[n]“ Dichterkollegen sieht Jandl das „größte Verdienst“ Audens im „Reichtum [seiner] Formen“ sowie im „Zusammenwirken dreier gleichrangiger Kräfte“ in seinen Gedichten: „Rationalität, Imagination, und höchste poetische Sensibilität.“<sup>29</sup> Jandl bezieht sich dabei ausdrücklich auf *As I Walked Out One Evening* und stellt fest:

Mit diesem einen Gedicht, das war vom ersten Augenblick klar, besaß ich alles von Auden, besaß ich Auden – alles, was es daran für mich gab. Was immer ich sonst, und weiterhin, an Gedichten von ihm wahrnahm und aufnahm, daran änderte sich nichts.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ernst Jandl: Nachruf auf W.H. Auden (Akademie der Künste Berlin, 04.11.1973), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>30</sup> Ernst Jandl: Nachruf auf W.H. Auden (Akademie der Künste Berlin, 04.11.1973), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Wie also sind die drei Begriffe in *As I Walked Out One Evening* verankert und worauf beziehen sie sich? Strukturell zeigt sich Audens Ballade als Verkettung verschiedener Bilder, Perspektiven und Sprecherinstanzen. Der Text ist in zwei Blöcke aufgeteilt – das Lied des Verliebten (V. 8-20) und das der Uhren (V. 23-56) –, die zueinander kontrastierend in Beziehung gesetzt werden. Vermittelt sind jene beiden über eine Erste-Person-Sprecherinstanz, die den Anfang und das Ende des Gedichts rahmt (V. 1-7; 57-60). Die meisten Metaphern und Bilder des ‚*Lover’s Song*‘ sind hyperbolisch angelegt: „I’ll love you, dear, I’ll love you / Till China and Africa meet / And the river jumps over the mountain / And the salmon sing in the street“ (V. 9-12). Jedoch hebt der Text dabei nicht ins Surreale oder Irrationale ab, sondern stellt vielmehr seine Überschwenglichkeit offen und selbstironisch als solche heraus: „I’ll love you till the ocean / Is folded and hung up to dry“ (V. 13-14). Die Überzogenheit der überzeitlichen Bilder gibt nie das preis, was als emotionale Intensität des ‚*Lover’s Song*‘ bezeichnet werden kann. Denn das Liebesbekenntnis mündet in der Vergewisserung, dass die Liebe als solche ein Heilsversprechen in sich birgt – „For in my arms I hold / The Flower of the Ages, / And the first love of the world.“ In seinen Armen hält der Liebende die Blume der Zeit und die erste Liebe, d.h. die christlichen Symbole überweltlicher Herrlichkeit. Im zweiten Teil wechseln dann Perspektive und Sprecherinstanz und das Gedicht schlägt den Bogen von verliebter Verklärtheit zu bekennender Desillusioniertheit: „O plunge your hands in water / Plunge them in up to the wrist; / Stare, stare in the basin / And wonder what you’ve missed“ (V. 37-40). Ironischerweise wird das lakonische Lied der sonst sprachlosen Uhren, „[who] began to whirr and chime“ (V. 22), zum realistischen Gegenstück des verklärten Sängers unter der Eisenbahnbrücke: „In headaches and in worry / Vaguely life leaks away“ (V. 29-30). Neben unwirkliche Metaphern treten wirklichkeitsnahe Bilder und in der Reflektion auf überzeitliche Sehnsüchte und die Vergänglichkeit des Lebens hält Audens Gedicht die Balance zwischen Imagination und Rationalität. Möglicherweise bilden Audens Verwendung verschiedener Sprecherinstanzen, unterschiedlicher Sprechweisen und deren unmittelbare Dekonstruktion im Gedicht den Hintergrund für Jandls Bewunderung. Das Experimentieren mit den unterschiedlichsten Arten lyrischer Rede und poetischer Stilformen gehört wesentlich zum Programm der jandlschen Spracharbeit, ebenso wie die unmittelbare Reflexion auf Techniken und Formen sprachlichen Ausdrucks im Gedicht (vgl. z. B. Jandls

*oktobernacht* PW 1, 42; *wien: heldenplatz* PW 2, 46; *odysse bei den polsterstühlen* PW 5, 16; *im delikatessenladen* PW 5, 136; *Aus der Fremde* PW 10, 177-258). Der frühen Bewunderung folgte demnach der Aneignungsversuch.

### **Exkurs: Jandls *Anderer Augen* mit Eliot, Sandburg und Auden**

Welche Spuren aber hat die übersetzerische Auseinandersetzung mit Auden, Eliot und Sandburg in Jandls Gedichten hinterlassen? Lassen sich etwa Gemeinsamkeiten in Themenwahl und Formsprache herausstellen? Jandls Beschäftigung mit den drei Dichtern verhält sich wie eine Hintergrundfolie zu seinem lyrischen Frühwerk. Eine detaillierte Untersuchung zur Rolle dieser Modernisten für die Genese der Gedichte Jandls aus den frühen 1950er Jahren ist noch immer ein Forschungsdesiderat, was vor allem daran liegen dürfte, dass Jandls Texte zu jenen Autoren bisher nur in unveröffentlichter Form vorliegen. 1996 wirft Volker Kaukoreit in einem Aufsatz zu Jandls Frühwerk die Frage auf: „Mit literarischen Radikal-Experiment haben diese Autoren [Eliot und Sandburg] im strengen Sinne nur bedingt oder gar nichts zu tun. Das allerdings verlangt eine Antwort auf die auch hier offen bleibende Frage, was Jandl in dieser Zeit en detail überhaupt mit dem Werk [...] Eliots verbunden hat?“<sup>31</sup> Die Beantwortung dieser Frage steht bis heute aus. Überdies beschwört die Frage nach den Spuren Eliots, Sandburgs und Audens in Jandls Frühwerk sogleich auch weitere herauf: Würden die frühen Gedichte in einem anderen Licht erscheinen und müsste sich ihre bisherige Interpretation verändern? Öffnet sich mit Eliot, Sandburg und Auden eine Tür zu einem bis dato unentdeckten Bereich poetischen Mehrwerts?

Die knappe Antwort auf diese Fragen lautet: Für einzelne Gedichte aus den *Anderen Augen* verschieben sich in der Tat bisherige interpretatorische Grenzen, jedoch bedeutet dies keine radikale Infragestellung bisheriger Analysen *per se*. Das Potential des Nachweises der Spuren Eliots, Audens und Sandburgs liegt allerdings in der Erweiterung und Erhärtung der allgemeinen Forschungsmeinung, dass Jandls *Anderer Augen* das Dokument einer Übergangsperiode sind.<sup>32</sup> Zumeist konzentrieren sich die wissenschaftlichen Untersuchungen

---

<sup>31</sup> Volker Kaukoreit: Mit welcher anderen Augen? Sechs Anmerkungen zum lyrischen Frühwerk Ernst Jandls, in: Text + Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 129 (1996), S. 19-28, hier S. 26. Ebenso unbeantwortet bleibt diese Frage bei

<sup>32</sup> Vgl. z. B. Kaukoreit, 1996, 19. Kristina Pfoser-Schewig: Ernst Jandl „auf neuen Wegen“, Von den *Anderen Augen* zu *Laut und Luise*, in: Ernst Jandl, Proposte di lettura, hrsg. v. Luigi Reitani, Undine 1997, S. 27. / Monika Schmitz-Emans: Ernst Jandl. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996, S. 676-689, hier S. 677. Hammerschmid, Neundlinger, 2008, S. 57.

dabei auf einen Vergleich mit Jandls avantgardistischem Œuvre.<sup>33</sup> Betrachtet man allerdings die *Anderen Augen* aus der Perspektive der produktiven Auseinandersetzung mit Autoren wie Eliot, Sandburg und Auden, so ergibt sich ein leicht verändertes Bild: Zum einen repräsentiert der Erstlingsband den werkbiographischen Anfangspunkt eines unausgesetzten Internationalismus und zum anderen markiert er einen Bruch in Jandls Œuvre, nämlich zwischen einer klassisch modernen und einer radikal avantgardistischen Formsprache. Indem sich Jandl gegenüber einem „Lehrmeister“ (PW 1, 175) wie Sandburg als Schüler positioniert, stellt er sich nicht nur in eine Dichtungstradition, die ihre Wurzeln im transatlantischen Raum hat, sondern versucht sich auch an einem ähnlich thematischen und formsprachlichen Gestus. Die Querverbindungen zum Werk Eliots, Audens und Sandburgs anzuzeigen und beispielhaft hervorzuheben, ist das Ziel der folgenden Ausführungen.

Die frühen 1950er Jahre beschreibt Jandl als Zeit der „Veränderung [seines] Schreibens“ (PW 11, 118). Sein (poetischer) Aufbruch nach London 1952 erfolgt in der Absicht, sich von österreichischer, „wohlgemeinter Triviallyrik und schwächlicher Konventionalprosa“ (PW 11, 321), wie z. B. eines Fritz Brügels, Hermann Hakels oder Ernst Schönwieses, absetzen zu wollen (vgl. PW 11, 118, 321). Zwei-Drittel der in den *Anderen Augen* versammelten Gedichte stammen aus den Jahren zwischen 1952 und 1954 (vgl. PW 1, 176ff), also unmittelbar aus der Zeit von Jandls Englandaufenthalt und seiner ersten Übersetzungen. Versteht man die frühe Übersetzertätigkeit Jandls als Teil einer Phase poetischer Identitätsfindung und Neuorientierung, so ist sein Erstlingsband anschauliches Zeugnis jener Suche nach neuen lyrischen Orientierungs- und Ausdrucksmöglichkeiten.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Die bisher publizierten Forschungsarbeiten zu Jandls Erstlingsband sind dünn gesät. Eine Monographie zu Jandls *Anderen Augen* gibt es noch nicht. Chronologische Auflistung der bisherigen Forschungsbeiträge: Vgl. Kaukoreit, 1996, S. 19-28. Pfoser-Schewig, 1997, S. 26-36. Klaus Siblewiski: „Am Anfang war das Wort...“, Ernst Jandls 1957, in: Ernst Jandl, *Proposte di lettura*, hrsg. v. Luigi Reitani, Undine 1997, S. 37-49. Wendelin Schmidt-Dengler: *Mit anderen Augen*, Zu Ernst Jandls erstem Gedichtband, in: ders.: *Der wahre Vogel*, Sechs Studien zum Gedenken an Ernst Jandl, Wien: Edition Praesens 2001, S. 34-48. Volker Kaukoreit: *Vom ‚aufbrechenden‘ Ich*, in: *Gedichte von Ernst Jandl*, hrsg. v. Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser, Stuttgart 2002, S. 13-33. Evelyne Polt-Heinzl: *Die Raffinesse gründlicher Simplizität*, *Reise und Lebensreise in der frühen Lyrik Ernst Jandls*, in: *Gedichte von Ernst Jandl*, hrsg. v. Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser, Stuttgart 2002, S. 90-101. Hammerschmid, Neundlinger, 2008, S. 57-73. Kurze Bezugnahmen auf das Frühwerk finden sich z. B. hier: Vgl. Schmitz-Emans, 1996, S. 677. Vgl. Bernhard Fetz: *Ernst Jandl*, in: *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Ursula Heukenkamp u. Peter Geist, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 429-438, hier S. 431.

<sup>34</sup> Von der Forschung oft hervorgehoben in diesem Zusammenhang, ist der Einfluß deutschsprachiger Autoren, wie z. B. Bertolt Brechts, Gottfried Benns und Erich Frieds. Volker Kaukoreit hat bereits für die *Anderen Augen* zahlreiche strukturelle sowie thematische Anknüpfungspunkte zum lyrischen Werk jener Autoren herausgearbeitet: Vgl. Kaukoreit, 1996, S. 19-28. Insbesondere die folgenden Gedichte weisen eine große Nähe

Schon der Titel *Anderer Augen* betont einen allgemeinen Distanzierungswillen vom österreichischen Kulturkonservatismus der Nachkriegszeit: Denn die „beschaffenheit und lage der dichtkunst in österreich galt uns [Jandl und Fried] als kläglich“ (LR, 47). Dabei blicken die *Anderen Augen* thematisch nicht notwendig in die Zukunft, sondern erscheinen vielmehr als Dokument einer veränderten Perspektive.

In der Namenstria Eliot-Sandburg-Auden hat „the laureate of industrial America“<sup>35</sup> – Carl Sandburg – die deutlichsten Spuren im Frühwerk Jandls hinterlassen. Sandburgs Einfluss ist nicht nur in thematischer, sondern auch in formaler Hinsicht in den *Anderen Augen* deutlich auszumachen. Eliot und Auden hingegen kommt im Vergleich eine marginalere Rolle zu, denn sie treten lediglich über einige gemeinsame Themen, Metaphern und sprachliche Wendungen in Jandls Debutband auf. So ist zum Beispiel Jandls Eliot-Rezeption in den lyrischen Meditationen zur überzeitlichen Dynamik des Lebens wahrnehmbar, wie man sie u. a. in Jandls *Der kleine Garten* (PW 1, 34) findet. Hier lehnt sich Jandl motivisch an Eliots *Four Quartets* an, welche er im Februar 1953 zu übersetzen beginnt.<sup>36</sup> Im Mai 1953 entsteht Jandls *Der kleine Garten* und, obwohl weitaus kürzer als Eliots Text, liest es sich als ein Beispiel intertextueller Referenz. Ähnlich wie die einzelnen *Quartets* Eliots ist auch Jandls Gedicht in fünf Teile mit wechselnder Strophenzahl untergliedert. Es kehren insbesondere zwei Themen wieder, die an Eliots erstes Quartett – *Burnt Norton* – erinnern: der Garten als Symbol für den Kreislauf des Lebens und der Versuch zeitlicher Enthebung.<sup>37</sup> Bei Eliot ist es ein Rosengarten, der durchschritten wird und bei Jandl ein Blumengarten, der gestaltet und kultiviert wird. Das Bild des Gartens steht in einer langen literarisch religiösen Symboltradition, jedoch weben Eliot wie auch Jandl in den Kontext des Wechselspiels zwischen Vergangenheit und Zukunft (Eliot) sowie zwischen Lebendigkeit und Tod (Jandl) die Idee des Unzeitlichen ein:

Time present and time past

---

zu jenen deutschsprachigen Dichtern auf: *Notizen* (PW 1, 24), *Von alten Bergen* (PW 1, 37), *Reisebericht* (PW 1, 38), *Zeichen* (PW 1, 46), *Vom Gehen, Messen und Greifen* (PW 1, 58), *Pharmakologisch* (PW 1, 60), *Zehn-Jahre-Pamphlet* (PW 1, 72).

<sup>35</sup> Ernst Jandl, zit. n.: Louis Untermeyer: *Modern American Poetry* New York: Harcourt, Brace and Company 1919, S. 196-205, hier S. 196, in: ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>36</sup> Vgl. Ernst Jandl: Notizheft mit Anmerkungen zur Eliot-Übersetzung (Einträge vom 11.-13.02. 1953), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>37</sup> Vgl. weitere Beispiele zum Motivkreis des Lebenszeitlichen und der Aufhebung von Zeitlichkeit in den *Anderen Augen*: *Reisebericht* (PW 1, 38); *Herbst* (PW 1, 41); *Elegie* (PW 1, 43); *Einlaß zu finden* (PW 1, 44); *Zeichen* (PW 1, 46); *November* (PW 1, 47).

Are both perhaps present in time future  
 And time future contained in time past.  
 If all time is eternally present  
 All time is unredeemable.  
 (Quartett 1, Abschnitt 1, V. 1-5)<sup>38</sup>

In Jandls letzter Strophe dreht sich nicht nur ein Bestimmungsverhältnis um, der Gärtner untersteht nicht mehr den „Gesetzen des Lichts“ (Abschnitt 3, V. 7), sondern die Zeit wird ihm zuhanden (Abschnitt 5, V. 1f). Darüber hinaus bricht die letzte Strophe punktuell einen natürlichen Zyklus auf:

Er schaufelt Zeit in die Erde  
 und aus der Zeit wird Gras  
  
 und aus der Blüte die Hummel  
 und aus dem Honig die Frucht  
  
 und aus dem Herbst  
 und aus den Herbstzeitlosen  
  
 Dezember-Erde  
 (Abschnitt 5, V. 1-7)

Im Kontext der Jahreszeitenwechsel rufen Jandls „Herbstzeitlose“ zum einen durch ihren Namen die Idee zeitlicher Enthebung auf den Plan und zum anderen werden sie durch ihre tatsächliche Blühphase zum Symbol der Unzeitlichkeit. Zur Familie der Zeitlosengewächse gehörend kommt die (giftige) Herbstzeitlose inmitten des jahreszeitlichen Sterbens anderer Pflanzen zu ihrer vollen Blüte – die Gleichzeitigkeit von Lebendigkeit und Tod repräsentierend. Die symbolische Bedeutung der Herbstzeitlose spiegelt damit eine Idee, die im letzten Teil von Eliots *Burnt Norton* zu finden ist:

[...] but the co-existence,  
 Or say that the end precedes the beginning.  
 And the end and the beginning were always there  
 Before the beginning and after the end.  
 And all is always now.  
 (Quartett 1, Abschnitt 5, V. 8-12).

Bei Eliot wie auch bei Jandl wird der lyrische Text selbst zur Allegorie auf den Fluß der Zeit und dessen punktueller Aufhebung in der Sprache der Dichtung.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> T.S. Eliot: *Burnt Norton*, zit. n. der Online Ausgabe der *Four Quartets*: <http://www.tristan.icom43.net/quartets/> [konsultiert am 02.11.2011].

Der deutlichste Bezug auf das Werk Audens findet sich erst in der Neuausgabe der *Anderen Augen* von 1997, die gegenüber dem 1956er Original auch die *verstreuten gedichte 1 (1952-1957)* enthält (vgl. PW 1, 83-152). In dieser erweiterten Ausgabe sind auch fünf *englische gedichte* (PW 1, 140-142) versammelt.<sup>40</sup> Das fünfte jener Gedichte spielt mit den Versen „yes there is a sailingboat in me daddy“ (V. 4) und „there’s a nightingale in me mummy caught cold / years ago and is dead now“ (V. 13f) auf Audens *Master and Boatswain’s Song*<sup>41</sup> an. Wie schon Audens *As I Walked Out One Evening* so ist auch der *Master and Boatswain’s Song* in der für Jandl wichtigen Lyrikanthologie *Poetry of the Present* enthalten und 1973 erscheint Jandls Übersetzung dieses Textes. In Audens Gedicht bricht in die Beschreibung eines ausgelassenen Trinkgelages mehrerer Matrosen plötzlich eine undefinierte, tiefe Trauer ein:

The nightingales are sobbing in  
The orchards of our mothers,  
And the hearts that we broke long ago  
Have long been breaking others;  
Tears are round, the sea is deep:  
Roll them overboard and sleep  
(V. 13-18)

Auch in Jandls Gedicht wird ein betrunkenes und sich sinnlos wiederholendes Gerede – „you know that joke about no / no / no? yes / well / yes / yes? / yes. that’s the joke about no“ (V. 6-12) – plötzlich vom Gedanken an den Tod der Mutter durchbrochen (vgl. V. 13f). Das auffälligste Merkmal beider Texte ist dabei ihr unvermittelter Umschlag von Ausgelassenheit in Bedrückung. Die Nachtigall, als Symbol des Dichter-Sängers, führt in beiden Gedichten einen radikalen Wechsel der Sprach- und Bildebene herbei: Alltagssprachlichkeit, Trunkenheit, Saloons und Prostitution werden durch lyrische Verse, Baumgärten, Gedanken an die Toten und gebrochene Herzen ersetzt. Dichtung selbst, so könnte man mit Bezug auf

---

<sup>39</sup> 1974 greift Jandl das Thema zeitlicher Enthebung im Gedicht wieder auf und beschreibt sein *familienfoto* (PW 4, 62), aus dem Jahr 1967, als einen Versuch „ein Gedicht zu machen, das eine Ausdehnung in der Zeit hat und das, als Gedicht, zugleich eine Fotografie ist, möglichst ähnlich einer Fotografie, die niemals eine Ausdehnung in der Zeit hat. [...] Nichts daran darf ein Zählen, ein Numerieren sein – eine Fotografie numeriert nicht, zählt nicht, kennt auch keine Mehrzahl: alles ist einzeln und gleichzeitig da [...].“ (PW 11, 162)

<sup>40</sup> Die fünf Gedichte sind alle im April 1957 entstanden und können als lautsprachliche Experimente bezeichnet werden („bleeeeeeeeeee- / stuss / on me maaaaaa- / ther / [...] cometh / cometh / put the poodle“, Gedicht 1). Überdies erscheinen sie teilweise wie frühe Vorboten für Jandls berühmtestes Vokalgedicht *ottos mops* (PW 4, 194) aus dem Jahr 1963 („moly the whole whole studios mole / foiling the wool / stops the trophy“, Gedicht 3).

<sup>41</sup> W.H. Auden: *Master and the Boatswain’s Song*. In: Grigson, 1949, S. 44f.

Audens und Jandls Gedichte schlußfolgern, ist ein abrupter Durchbruch innerhalb einer betäubten Sprache.

Liest man die *Anderen Augen* mit Carl Sandburg im Hintergrund, so eröffnet sich eine Perspektive, die den enthusiastischen Leitsatz Jandls – „Fangen wir an!“ (PW 1, 7) – im Werk Sandburgs verankert sieht. Nicht nur thematisch, sondern auch in formaler Hinsicht zeigt sich die Verwandtschaft der *Anderen Augen* zum Œuvre Sandburgs: im Gebrauch einer aus dem Alltag schöpfenden Umgangssprache, in der Verwendung des Prosatons im Gedicht, in der Beobachtungsschärfe für Situationen und Gebrauchsgegenstände des Alltags, im Verzicht auf traditionelle Formelemente, wie z. B. rhythmisierte Verse und Reimschemata und im ausgiebigen Einsatz von strukturbildenden Elementen, wie z. B. Anaphern, Parallelismen, Wiederholungen, antithetischen Setzungen oder Leitmotiven.<sup>42</sup> Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass der Charakter der Sandburgschen Dichtung den allgemein sprachlichen Duktus der *Anderen Augen* maßgeblich prägt.<sup>43</sup>

Schon Jandls Eröffnungsgedicht *Immer wieder* (PW 1, 7) aus dem Jahr 1952 trägt deutliche Züge der Beschäftigung mit Sandburg und kennzeichnet gewissermaßen das poetische Motto des jandlschen Frühwerks: „Fangen wir an!“ (V. 14): ein enthusiastischer

---

<sup>42</sup> Das Folgende ist eine Liste formaler Entsprechungen zwischen den *Anderen Augen* und den von Jandl übersetzten Gedichten Sandburgs:

Beispiel Anapher: Vgl. Jandl „Ich bin kein singendes Kirchenschiff. / Ich bin keine atmende Posaune. / Ich bin bestenfalls eine Ziehharmonika im Wirtshaus“ (PW 1, 22); vgl. Sandburg „And the letter you wait for won't come, / And I will sit watching the sky tear off gray and gray / And the letter I wait for won't come.“ (*Caboose Thoughts*, V. 5-7).

Beispiel Parallelismus: Vgl. Jandl „Frau, / sagte da einer von uns. Die Frau / sah herüber zu uns. Frau, / dachte da jeder von uns. Die Frau / lachte herüber zu uns.“ (PW 1, 16); vgl. Sandburg „Smash down the cities. / Knock the walls to pieces. / Break the factories and cathedrals, warehouses and homes“ (*And They Obey*, V. 1-3).

Beispiel Wiederholung: Vgl. Jandl „Einmal ist die Freude / Einmal ist die Freude so groß / Einmal ist die Freude / Einmal ist die Freude“ (PW 1, 15); vgl. Sandburg „Pile the bodies high at Austerlitz and Waterloo. / Shovel them under and let me work— / [...] / And pile them high at Gettysburg / And pile them high at Ypres and Verdun. / Shovel them under and let me work.“ (*Grass*, V. 1-6).

Beispiel Antithese: Vgl. Jandl „Einer sucht sich Norden aus und spannt die Hunde vor den / Schlitten. / Einer sucht sich Süden aus und spannt den Schlitten vor die / Hunde.“ (PW 1, 56); vgl. Sandburg „Huntington sleeps in a house six feet long. / Huntington dreams of railroads he built and owned. / Huntington dreams of ten thousand men saying: Yes, sir. // Blithery sleeps in a house six feet long. / Blithery dreams of rails and ties he laid. / Blithery dreams of saying to Huntington: Yes, sir.“ (*Southern Pacific*, V. 1-6).

Jandl ist hierin auch Brecht, Fried und Benn nicht fern: Zu formal lyrischen Überlappungen zwischen Jandls *Anderen Augen* und der Lyrik Brechts, Frieds sowie Benns vgl. Volker Kaukoreit: Grundlagenforschung und Interpretation, Schnittstellen zwischen Archiv und Literaturwissenschaft an Beispielen der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Habilitationsschrift, Wien 2003, S. 168-186. / Vgl. auch Volker Kaukoreit: Mit welchen anderen Augen? Sechs Anmerkungen zum lyrischen Frühwerk Ernst Jandls. In: *Text + Kritik*. 129 (1996), S. 19-28.

<sup>43</sup> Vgl. dazu auch Jandls erste veröffentlichte poetologische Bemerkung aus dem Jahr 1954: *Der Dichter, der uns angeht* (PW 11, 7). Hier wird Sandburg neben Eliot und Andreas Okopenko als Vorbild für die Rolle des modernen Dichters präsentiert.

Aufruf zur Neugestaltung einer Nachkriegsgesellschaft. Obwohl sich Jandls *Immer wieder* auch in assoziative Nähe zu Bertolt Brechts *Deutschland 1952* oder zu dem mit Hans Eisler komponiertem *Solidaritätslied* rücken lässt, scheint es vielmehr noch Sandburgs *And They Obey*<sup>44</sup> verpflichtet zu sein:

Immer wieder  
 [...]
   
Es wird alles noch sein.
   
Es wird alles noch aus sein.
   
Aber immer wieder wird einer noch Mut haben
   
und sagen: „Fangen wir an!“
   
Und es wird wieder ein Haus sein.
   
And They Obey
   
[...]
   
Build up the cities.
   
Set up the walls again.
   
Put together once more the factories and cathedrals, warehouses and homes
   
Into buildings for life and labor:
   
You are workmen and citizens all: We command you.

*And They Obey* aus der Sammlung *Chicago Poems* ist eines der zahlreichen Gedichte Sandburgs, die Jandl spätestens 1953 übersetzt. Sowohl in Sandburgs als auch in Jandls Gedicht folgt auf eine eingangs geschilderte, kriegsbedingte Zerstörung unbenannter Städte in der letzten Strophe eine unmißverständliche Forderung zum Wiederaufbau von Arbeits-, Wohn- und Zufluchtsstätten. Bei Jandl ist „Schutt“ (V. 9) der Rest eines zertrümmerten Lebens- und Kulturraums sowie Ausgangspunkt für den Neuanfang ebenso wie im Fall von Sandburgs „loose piles of stone and lumber and black burnt wood“ (V. 4). Beide Gedichte sind in ihrem Impetus und ihrer inhaltlicher Ausrichtung auf Neubeginn und Dynamik gerichtet. Was ihre sprachliche Form durch kurze schnörkellose Sätze, metrisch ungebundene Verse und einen durchweg parataktischen Stil unterstreicht. Beide Gedichte erscheinen als eine Art poetisches Hemdsärmel-Hochkrepeln – als ein solidarischer Appell („You are workmen and citizens all“), denn „Wir haben noch Arme, Häuser zu bauen“ (V. 4). Der Ausdruck eines unbedingten Gestaltungswillens markiert dabei den Kernpunkt sowohl in Sandburgs als auch in Jandls Text. In den *Anderen Augen* deuten überdies die Titel der

---

<sup>44</sup> Carl Sandburg: *And They Obey*, in: Carl Sandburg: *Chicago Poems*, New York: Henry Holt and Company 1916, zit. n. der Online-Ausgabe der *Chicago Poems*: <http://www.bartleby.com/165/74.html> [konsultiert am 02.09.2011].

unmittelbar nachfolgenden Gedichte an, dass ihr Autor gleichsam zur poetischen Instandsetzungsarbeit anhebt: *Straßenbau* (PW 1, 8), *Untergrundbahn oben* (PW, 9), *Der Knabe und die Straßenbahn* (PW 1, 10), *Kärntnerstraße* (PW 1, 17). Die *Anderen Augen* lösen dabei Jandls selbstgestellten Anspruch ein: „was ich will [sic] sind gedichte [sic] die nicht kalt lassen“ (SL, 90). Dem Beispiel von Sandburgs *Mill Doors*, *Halsted Street Car* oder *Passers-by* folgend, sind viele der frühen Gedichte Jandls einfühlsame Portraits und kritische Beobachtungen einer Nachkriegsgesellschaft, für die sich der Dichter einen Richtungswechsel erhofft: „Immer fährt so ein kleiner / rothaariger Knabe / auf dem Trittroller neben / der Straßenbahn her. / Plötzlich dreht er und fährt / in die andere Richtung“ (PW 1, 10).<sup>45</sup>

Ein weiteres Gedicht Sandburgs, das wie eine Hintergrundfolie für einen Text Jandls erscheint und das auch von ihm übersetzt wurde, ist das Antikriegsgedicht *Grass*. Bei Sandburg wird das Gras, d.h. der Erdboden, auf zynische Weise zum Komplizen des Krieges und der Leser vernimmt in direkter Rede sein stolzes Bekenntnis:

Pile the bodies high at Austerlitz and Waterloo.  
Shovel them under and let me work —  
I am the grass; I cover all.  
(V. 1-3)<sup>46</sup>

Sandburgs „grass“ macht alle Kampfschauplätze unkenntlich und löscht allmählich die Spuren des Kriegssterbens aus: „Two years, ten years, and passengers ask the conductor: / What place is this? / Where are we now?“ (V. 7-9). In Jandls *epitaph* (PW 1, 84) kommt ebenfalls der die Kriegstoten aufnehmende Erdboden zu Wort und spricht die Warnung aus, dass

wenn wieder große mobilmachung ist,  
kann es geschehen,  
daß euch kein platz bleibt,  
einen einzugraben in ein stück erde,  
wo keiner noch liegt.  
(V. 1-5)

<sup>45</sup> Vgl. Carl Sandburg: *Mill Doors*, *Halsted Street Car*, *Passers-by* in der Online Ausgabe der Chicago Poems: <http://www.bartleby.com/165/> [konsultiert am 03. 11.2011]. Weitere thematisch und sprachlich an Sandburgs Gesellschaftsporträts angelehnte Gedichte Jandls sind u. a. : *Frau im Fenster* (PW 1, 18), *Eine Aschantinuß für dich* (PW 1, 20f), *Oktobernacht* (PW 1, 42), *Wenn ihr nachts* (PW 1, 48), *Wer fragt schon* (PW 1, 57), *Etwas bleibt offen* (PW 1, 59), *Donnerstag* (PW 1, 66f), *Sich zu erinnern* (PW 1, 69), *Im Schlaf* (PW 1, 70).

<sup>46</sup> Carl Sandburg: *Grass*, in: Carl Sandburg: *Chicago Poems*, New York: Henry Holt and Company 1916, zit. n. der Online-Ausgabe der Chicago Poems: <http://www.bartleby.com/104/78.html> [konsultiert am 02.09.2011].

Und mehr noch: Auch bei Jandl gibt der Boden die Anweisung zur behutsamen Vergrabung der Leichen, die er aufnehmen und sich einverleiben wird:

wenn ihr zu mir kommt mit einem,  
zieht ihm den rock aus, macht feuer damit  
[...]  
und eine handvoll saat für den wind.  
dann aber legt ihn behutsam und nackt  
in die nackte erde  
zu mir.  
(V. 6-17)

Auf den ersten Blick könnte man vermuten, dass der Titel von Jandls Gedicht, Epitaph, darauf hin deutet, dass es hier im Gegensatz zu Sandburg um ein Denkmal für die Kriegsoffer geht. Jedoch enthält Jandls Gedicht keine Grabinschrift und wie bei Sandburg verschwinden die namenlosen Körper im Erdboden. Nur das Gedicht selbst kann mit seinem intertextuellen Verweis auf Sandburg wie ein Epitaph für dessen Antikriegsgedicht gelesen werden. Beide sind Texte auf das Verschwinden von Geschichte und gleichzeitig gegen das Vergessen.

### 2.3.2 Mittlere Phase (1963-1974) – Literarische Vermittlung

Zu seinem ersten großen Übersetzungsauftrag kam Jandl über einen Umweg: 1964 in Frankfurt, eigentlich auf der Suche nach einem Verlag für die Manuskripte *Laut und Luise* und *Schleuderbahn*, traf er auf Klaus Reichert, Lektor beim Insel-Verlag.<sup>47</sup> Reichert, „anglophil wie ich [Jandl], war jedoch weniger an meinen Gedichten interessiert als an der Möglichkeit, mich für die Übersetzung des Romans ‚The Island‘ von Robert Creeley einzuspannen, was ihm schließlich gelang“ (PW 11, 194). Der unerwartete Auftrag zur Übersetzung von Creeleys einzigem Roman stiftet nicht nur eine lange Freundschaft mit Reichert, sondern bringt Jandl in die Rolle eines Literaturvermittlers. Er selbst, wie er 1964 in einem Brief an Reichert schreibt, erkennt in seiner Arbeit als Übersetzer die Möglichkeit, eine nachhaltige Rezeption spezieller Werke anzuregen und zu fördern.

Die zweite Phase in Jandls jahrzehntelanger Tätigkeit als Übersetzer verhält sich wie ein Spiegelbild zu seiner eigenen dichterischen Arbeit: Sprachexperiment und Formavantgardismus sind ihre Motoren. Das heißt, dass Jandl in dieser Phase auch nur

---

<sup>47</sup> Das Manuskript *Schleuderbahn* wurde zwar nie veröffentlicht, doch finden sich die meisten Gedichte daraus in dem Band *Dingfest* (vgl. PW 11, 194).

solche Texte ins Deutsche überträgt, die seinem eigenen poetologischen Programm nahestehen und sich hierbei nicht von kommerziellen Interessen und Aufträgen eines Verlagshauses leiten lässt.<sup>48</sup> Die literarische Vermittlungsarbeit, die Jandl mit seinen Übersetzungen leistet, ist also immer auch Proklamation der Möglichkeiten und der Gestalt moderner und (neo-)avantgardistischer Dichtung im 20. Jahrhundert. Im Unterschied aber zur ersten Phase seiner Übersetzertätigkeit zeichnet sich die mittlere Periode nicht durch die Suche nach einer Formsprache, sondern vielmehr durch die Präsentation und Bekanntmachung internationaler poetologischer Konzepte und zeitgenössischer (neo-)avantgardistischer Impulse aus.

Durch Reichert kommt Jandl zwischen 1965 und 1971 zu all seinen großen Übersetzungsaufträgen. Vermittelt durch ihn überträgt er nicht nur Creeley für den Insel Verlag (1965), sondern auch John Cage für den Luchterhand Verlag (1969) sowie Gertrude Stein für den Suhrkamp Verlag (1971) ins Deutsche. 1973 erscheinen im Wiener Europaverlag vierzig Gedichte W.H. Audens in einer zweisprachigen Ausgabe; darunter befinden sich auch zehn Übersetzungen Jandls.<sup>49</sup> Eine derartige Sammlung von Audens Gedichten hatte es bis dato noch nicht gegeben und obwohl Jandls Auseinandersetzung mit Auden prinzipiell in die frühe Phase seiner Übersetzertätigkeit fällt, so fördert er nun Audens Bekanntmachung im deutschsprachigen Raum.<sup>50</sup> Zusätzlich sind zwischen 1965 und 1978 auch die Übersetzung von Steins *Tender Buttons*, *Q.E.D.* und *Ida* sowie von Charles Olsons *Call me Ishmael* angedacht.<sup>51</sup> Dass diese Projekte nie verwirklicht wurden, lag weniger an Jandl als vielmehr an äußeren Umständen, wie z. B. Problemen mit Übersetzungsrechten,

---

<sup>48</sup> In einem anderen Brief an Reichert versichert Jandl: „Ich hoffe aber, daß Sie es mir glauben, daß es viel mehr der Roman selbst und die Persönlichkeit Creeleys ist, die es mich wünschen ließen, das Buch zu übersetzen, als das Honorar.“ Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 08.01.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. 1978 lehnt Jandl sogar einen Übersetzungsauftrag zu Gertrude Steins *Ida* ab, mit der Begründung: „Jedenfalls gelingt es mir nicht, mich mit dem Text so zu identifizieren, daß ich mich gedrängt fühlen könnte, ihn zu übersetzen. Was das wichtigste Motiv wäre, um es zu tun.“ Ernst Jandl Briefwechsel Suhrkamp (Brief vom 31.12.1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>49</sup> Vgl. W.H. Auden: Gedichte, Poems, übersetzt von Ernst Jandl (u. a.), Wien: Europaverlag 1973. Jandl übersetzt: *Invocation to Ariel*, *Stephano's Song*, *Tinculo's Song*, *Master and Boatswain's Song*, *Miranda's Song*, *As I walked out one Evening*, *Roman Wall Blues*, *In Memory of W.B. Yeats*, *Song*, *Their Loney Betters*.

<sup>50</sup> Frieder von Ammon weist in einem Vortrag ebenfalls auf die besondere Bedeutung jener zweisprachigen Gedichtesammlung für Audens Rezeption im deutschsprachigen Raum hin: Vgl. Frieder von Ammon: *Poetisches Übersetzen*, Ernst Jandl als Übersetzer Audens, Chlebnikovs, seiner selbst und einiger anderer (T.S. Eliot, Carl Sandburg), unveröffentlichter Vortrag, gehalten am 05.11.2010 in Wien.

<sup>51</sup> Stein: *Tender Buttons* – Anfrage v. Klaus Reichert am 16.02.1968. Stein: *Q.E.D.* – Anfrage v. Suhrkamp am 23.11.1973. Stein: *Ida* – Anfrage v. Suhrkamp am 30.05.1978. Olson: *Call me Ishmael* – Anfrage v. Klaus Reichert am 12.07.1965. Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel mit Suhrkamp Verlag, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

zeitliche Faktoren und Honorardivergenzen.<sup>52</sup> Nichtsdestotrotz verstärken jene Vorhaben den allgemeinen Eindruck, dass Jandls Übersetzertätigkeit durch dichterische Neigungen und Sympathien motiviert ist. Beispielsweise ist Charles Olson nicht nur ästhetischer Schultergenosse Creeleys und Cages, sondern auch einer der wichtigsten amerikanischen Dichter-Theoretiker (vgl. *Projective Verse*) der 1950er und 60er Jahre.<sup>53</sup> Überdies wird Olson gemeinhin auch als *Breath-Poet* bezeichnet, was eine Anspielung auf sein poetologisches Konzept der Einbindung des Atems in den poetischen Prozess ist.<sup>54</sup> Reichert, der selbst Olson ins Deutsche übertragen hatte, wendet sich 1965 mit dem Vorschlag an Jandl, Olsons Studie zu Herman Melvilles *Moby Dick* für Suhrkamp zu übersetzen.<sup>55</sup> Jandl antwortet: „Olson/Melville kommt, wenn es kommt – ich bin eigentlich, trotz aller sonstigen, ja eher lästigen Plackerei schon ausgehungert nach einer interessanten Übersetzung, vor allem wenn ich dran arbeiten kann, wenn ich grad Lust dazu spüre, nicht gedrängt.“<sup>56</sup> Jandls Übersetzungsarbeiten fallen daher nie unter die Beschreibung einer unbedachten oder gar ziellosen Auswahl.

Dass es Verbindungslinien zwischen Jandls dichterischer Praxis und dem Werk Steins und Cages gibt, ist vielfach von der Forschung versichert worden. Jedoch sind Monika Schmitz-Emans und Andreas Kramer bisher die Einzigen, die tatsächlich den Versuch einer kritischen Lokalisierung jener Anknüpfungspunkte unternommen haben.<sup>57</sup> Allerdings steht eine literaturwissenschaftliche Evaluation der Übersetzertätigkeit Jandls im Sinne ihrer

<sup>52</sup> Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel mit Klaus Reichert (Briefe vom 14.-16.02.1968), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel mit Suhrkamp (Brief vom 28.11.1973), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>53</sup> Von 1951-1956 war Olson Direktor des berühmten Black Mountain Colleges in Ashville, North Carolina. Das College war zwischen 1933 und 1956 eine der einflussreichsten Institutionen für die Ausbildung interdisziplinärer und künstlerischer Fachbereiche. Lehrbeauftragte (sowie Studenten) waren u. a. Josef Albers, John Cage, Merce Cunningham, Walter Gropius, Cy Twombly, William Carlos Williams und auch Albert Einstein. Vgl. Mary Emma Harris: *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, MA: MIT Press, 1987.

<sup>54</sup> Vgl. Charles Olson: *Projective Verse*, zit. n. der Online-Ausgabe der Poetry Foundation: <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237880> [konsultiert am 03.10.2011]. Vgl. auch Marjorie Perloffs detailreichen und kritischen Aufsatz zu Olsons Text: Marjorie Perloff: Charles Olson and the "Inferior Predecessors", "Projective Verse" Revisited, in: *ELH*, Vol. 40/2 (Sommer 1973), S.285-306.

<sup>55</sup> Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 05.12.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Reichert selbst übersetzt 1965 und 1969 zwei Gedichtbände von Olson und schliesslich 1979 auch Olsons *Call me Ishmael*.

<sup>56</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 20.03.1966), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Neben der packenden Prosa von Olsons *Call me Ishmael* kannte Jandl auch die stilisierte und an Ezra Pound erinnernde Formsprache der *Maximus Poems*. Reichert schenkt Jandl 1965 einen Gedichtband Olsons in seiner Übersetzung. (vgl. Bibliothek Jandls, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl). Jener Band enthält auch den berühmten Aufsatz *Projective Verse*. Vgl. Charles Olson: *Gedichte*. Übersetzung u. Nachwort v. Klaus Reichert, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965.

<sup>57</sup> Vgl. Schmitz-Emans, 1990a, S. 285-312. Vgl. Kramer, 1993, 201– 229.

Scharnierfunktion zwischen seinem eigenen und dem Werk anderer Autoren derzeit noch aus. Eine solche Untersuchung muss sich dabei selbstverständlich der Frage stellen: Wodurch ist der Rückschluss von einer Übersetzertätigkeit auf eine spezielle poetische Praxis gerechtfertigt? Strebt man allerdings keine Gleichsetzung verschiedener poetologischer Konzepte und dichterischer Praktiken an, sondern eine Darstellung der Genese konkreter formsprachlicher und experimenteller Tendenzen, so legt ein Blick auf die von Jandl übersetzten Texte wichtige Indizien frei. Nicht nur hat Jandl selbst in Briefen, Notizen und Vorlesungen auf entscheidende Verbindungen zwischen seinem, Steins, Creeleys und Cages Werk hingewiesen; darüber hinaus belegen auch die übersetzten Texte jener Autoren – Creeleys *The Island*, Steins *Tender Buttons*, *Narration* und *Counting Her Dresses*, Cages *Silence* – die Nähe zu Jandls dichterischen Interessen. Ähnliches trifft auch auf die weniger bekannten Übersetzungen der Gedichte Christopher Middletons und der Briefe Ian Hamilton Finalys zu. Mit beiden Dichtern verbindet Jandl nicht nur eine lange Freundschaft, sondern auch eine intensive poetologische Auseinandersetzung über die Möglichkeiten und Entwicklungen zeitgenössischer, internationaler Poesie.<sup>58</sup>

Mit Steins Sprache und Schreibstil ist Jandls dichterische Praxis und vielgestaltiges Werk eng verbunden. Den „großen Wendepunkt“ (PW 11, 241) in der Herausbildung seines eigenen Schreibstils findet Jandl für sich im März 1956 (vgl. ebd.). Denn da sei es ihm erstmals gelungen, die poetischen Techniken Steins erfolgreich für seine eigene Arbeit an Texten (vgl. *prosa aus der flüstergalerie* PW 2, 83-88) anzuwenden. Steins Befreiung des dichterischen Wortes aus seinen syntaktischen Funktionen, ihr Ohr für sprachliche Lautaffinitäten und vor allem die scheinbare Simplizität ihrer Texte werden Mitte der 1950er Jahre paradigmatisch für Jandls eigenen Stil (vgl. Kapitel 2.3.1). Die Texte der Amerikanerin stellen aber nicht nur eine frühe Quelle dichterischer Inspiration für Jandl dar (vgl. PW 11, 9), sondern nehmen zahlenmässig auch die Spitze der gesamten Übersetzungsarbeiten Jandls ein. Allein von den insgesamt sieben umfangreichen Übersetzungen, die Jandl zwischen 1963 und 1974 anfertigt, widmen sich vier dem Werk Steins. Es ist also kaum verwunderlich, wenn Jandl 1969 an Siegfried Unseld und Reichert schreibt „Grundsätzlich gibt es kaum

---

<sup>58</sup> Vgl. Jandls Briefwechsel mit Christopher Middleton (mind. von 1965-1985) und Ian Hamilton Finaly (mind. von 1964-1985), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Teile der Jandl-Finaly Korrespondenz sind publiziert in: Ian Hamilton Finaly: Briefcollage, übers. v. Ernst Jandl, in: *Akzente* 16 (1969), S. 481-497. Vgl. Ian Hamilton Finaly: *A Model of Order, Selected Letters on Poetry and Making*, ed. by Thomas A. Clark, Glasgow: Short Run Press 2009, S. 24ff, 32-36, 40-43.

einen Autor, den ich [Jandl] lieber übersetzen wollte als Gertrude Stein“, und „[i]ch freue mich sehr, daß nun endlich die Möglichkeit besteht, Arbeiten von Gertrude Stein in deutscher Sprache herauszubringen.“<sup>59</sup>

1963 entsteht in Zusammenarbeit mit Friederike Mayröcker Jandls erste unveröffentlichte Übersetzung von Auszügen aus den *Tender Buttons*.<sup>60</sup> Eine vollständige Übersetzung sollte eigentlich 1968 für den Suhrkamp Verlag folgen, jedoch scheitert das Projekt letztlich an den Übersetzungsrechten.<sup>61</sup> Ausschnitte seiner Übertragung der *Zarten Knöpfe* baut Jandl später in die Vortragsversion von *Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise* ein, die er 1969 in Graz hält.<sup>62</sup> Die eigenen Übersetzungen dienen Jandl hierbei als anschauliches Beispiel für einen radikal avantgardistischen Zugang zur Sprache, denn:

Wir sind durch den täglichen Sprachgebrauch und durch erzählende und beschreibende Literatur dazu verleitet, im Einzelwort selbst einen Zwang zur Inhaltsgebundenheit von größeren Sprachgebilden, also Sätzen und Texten, zu konstatieren. Das ist ein Irrtum, der den Zugang zu all jenen Texten versperrt, die die Möglichkeit der Verbindung von Wörtern, samt ihren Bedeutungen, zu Sprachmustern verwirklichen, statt zu Mustern von Inhalten [wie die Texte Gertrude Steins]. Das Wort an sich, samt seiner Bedeutung, zwingt weder zum inhaltlichen Text, noch zum Text als Sprachmuster, sondern besitzt die Eigenschaft, für beides in gleicher Weise geeignet zu sein. (PW 11, 51)

Steins *Tender Buttons* sind eine Sammlung lyrischer Metamorphosen: harte Objekte werden weich, nasse Dinge trocknen aus, Personen werden zu Gegenständen und Tiere verwandeln sich in andere Tiere.<sup>63</sup> Ohne jemals den semantischen Aspekt von Sprache aufzugeben oder im lyrischen Experiment zu unterminieren, sind Steins Texte, so Jandl, gleichzeitig Zeugnisse sprachlicher Autonomie sowie „verbale Stilleben“<sup>64</sup>. Die *Tender Buttons* sind

<sup>59</sup> Ernst Jandl Briefwechsel mit Suhrkamp (Brief vom 08.11.1969; Brief vom 13.12.1978).

<sup>60</sup> Vgl. Ernst Jandl: Übersetzung von Gertrude Steins „Tender Buttons“ (1963), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>61</sup> Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Briefe vom 16.02.1968 / 04.03.1968), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. 1979 erscheinen Steins *Tender Buttons* bei Suhrkamp in der Übersetzung von Marie-Anne Stiebel unter Mitarbeit v. Klaus Reichert.

<sup>62</sup> Vgl. Ernst Jandl: *Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise*, in: *Protokolle*, H. 2 (1970), S. 25-40. In der Werkausgabe liegt der Vortrag nur in gekürzter Version und ohne die steinschen Textbeispiele vor (PW 11, 44-53).

<sup>63</sup> Vgl. Marjorie Perloff: *The Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage*, 3<sup>rd</sup> Ed., Evanston, IL: Northwestern University Press 1999, S. 99.

<sup>64</sup> Jandl, *Protokolle* (1970), S. 34. Jandl gebraucht diesen Ausdruck in Anlehnung an F.W. Dupee, der in seinem einführenden Essay zu den *Selected Writings of Gertrude Stein* über die *Tender Buttons* als „verbal still lives“

demnach keine sinnkohärenten Beschreibungen, sondern stellen Zusammenhänge in Form von Wortgeflechten und sprachlichen Mustern her, die ihrerseits durch Konnotationen, Assoziationen und Gleichklänge erzeugt werden. Zur besseren Anschauung ist hier ein Beispiel gegeben; dem Original folgt die Übersetzung Jandls:

Colored Hats.

Colored hats are necessary to show that curls are worn by an addition of blank spaces, this makes the difference between single lines and broad stomachs, the least thing is lightening, the least thing means a little flower and a big delay a big delay that makes more nurses than little women really little women. So clean is a light that nearly all of it shows pearls and little ways. A large hat is tall and me and all custard whole.<sup>65</sup>

Bunte Hüte

Bunte Hüte sind nötig zu zeigen daß Locken durch eine Beifügung von Zwischenräumen getragen werden, das ergibt den Unterschied zwischen einzelnen Zeilen und breiten Bäuchen, das geringste Ding ist erleichternd, das geringste Ding bedeutet eine kleine Blume und eine große Verzögerung eine große Verzögerung die mehr Pflegerinnen ergibt, als kleinen Frauen wirklich kleine Frauen. So rein ist ein Licht daß fast alles daran Perlen und kleine Wege zeigt. Ein großer Hut ist hoch und ich und aller Pudding ganz.<sup>66</sup>

Im nicht inhaltsgebundenen Textgeflecht stellen sich die Worte zu ungewohnten Bildern zusammen („a big delay a big delay that makes more nurses than little women really little women“). Das Bedürfnis nach strukturgebenden Schlußfolgerungen torpedierend („this makes the difference between single lines and broad stomachs“), strebt der Text einer Darstellung ineinander fließender Beobachtungen und Assoziationen entgegen. Es geht hier nicht um detailgetreue Beschreibungen einzelner Alltagsgegenstände, sondern um ihre Einbettung in Transformationsprozesse oder freie Relationsverhältnisse („A large hat is tall and me and all custard whole.“). Dabei schöpft Stein in lexikalischer Hinsicht ausschließlich aus dem Bereich der einfachsten Umgangssprache. Jandl versucht in seiner Übersetzung sowohl dem Rhythmus des Originals (z. B. zweisilbig und kurz „Bunte Hüte“, statt dem dreisilbigen ‚Farbige Hüte‘) als auch der Begrenzung auf eine basale Lexikalik gerecht zu

---

spricht. In: Selected Writings of Gertrude Stein, hrsg. v. Calr Van Vechten, mit einer Einführung v. F.W. Dupee, New Nork: Modern Library Book 1962, S. XIV.

<sup>65</sup> Gertrude Stein: Colored Hats, in: Gertrude Stein: Tender Buttons, Objects, zit. n. der Onlineausgabe: <http://www.bartleby.com/140/1.html> (konsultiert am 15.09.2011).

<sup>66</sup> Jandl, Protokolle (1970), S. 34.

werden (z. B. „custard“ wird als „Pudding“ und nicht als Englische Creme oder Dessertcreme übersetzt).<sup>67</sup>

Jandls Beschäftigung mit Stein ist Mitte der 1960er Jahre kein Einzelfall, aber durch ihn verstärkt und bestätigt sich das allgemeine Interesse an der Amerikanerin, das in den 1950er Jahren insbesondere durch Autoren wie Wolfgang Köppen, Helmut Heißenbüttel, Gerhard Rühm, H.C. Artmann und Max Bense seinen Ausgangspunkt findet.<sup>68</sup> Schlüsseltexthe der Stein-Rezeption zwischen 1965-1970 sind vor allem ihre *Tender Buttons* und *The Making of Americans*, obgleich beide Werke bis dahin nicht in Übersetzung vorlagen.<sup>69</sup> Jandls Vortrag, *Voraussetzungen, Ziele und Beispiele einer poetischen Arbeitsweise*, ist also einerseits Zeugnis einer „wichtige[n] Station in der deutschen Stein-Rezeption, da er Proben aus den seinerzeit noch unübersetzten *Tender Buttons* in deutscher Sprache bringt.“<sup>70</sup> Andererseits präsentiert Jandl damit die Methoden und Grundsätze seiner Schreibpraxis als lebendigen Teil einer dynamischen Tradition avantgardistischer Dichtung: „Tradition [...] ist etwas Lebendiges, und in steter Bewegung; etwas, in dem sich vieles gleichzeitig bewegt, zusammenläuft oder sich trennt, zu immer neuen Mustern“ (PW 11, 53 / Jandl, Protokolle, 1970, S. 39).

1971 erscheint Jandls Übersetzung von Steins Vortragssammlung *Narration* und 1974 die deutsche Übertragung ihres kurzen Stückes *Counting Her Dresses*.<sup>71</sup> Letzteres ist ein experimentelles Stück von 1922, das „von den Zwängen der Aufführbarkeit befreit“ (PW 11, 174), nur im Druck und als „autonome Literaturgattung“ (PW 11, 174) existiert. Jandl, der für sein eigenes Schreiben die Unterscheidung zwischen „Stücken für die Bühne“ (z. B. *die humanisten* PW 10, 159-175) und „Stücken für den Druck“ (z. B. *mal franz mal anna (drama)* PW 6, 141) übernimmt, hebt Stein sogar als diejenige hervor, „der ich für meine Stücke am meisten verdanke“ (PW 11, 174). Auch die Übersetzung der vier Vorträge Steins, gehalten an der University of Chicago 1935, die unter dem Titel *Erzählen* veröffentlicht wurden, fallen für Jandl in die Kategorie literarischer Texte Steins, denn:

<sup>67</sup> Vgl. Zu weiteren Aspekten Vgl. Kramer, 1993, 215.

<sup>68</sup> Vgl. Melin, 1985, S. 497-509, bes. S. 508f.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 508.

<sup>70</sup> Kramer, 1993, S. 215.

<sup>71</sup> Vgl. Gertrude Stein: *Erzählen*, Vier Vorträge, Einleit. v. Thornton Wilder, übers. v. Ernst Jandl, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1971. / Vgl. Gertrude Stein: *Beim Zählen ihrer Kleider*. Übers. v. Ernst Jandl. In: *Manuskripte*, Vol. 45 (Winter 1974), S. 60-64.

Ihr Bewußtsein von Sprache und ihrer Verwendung durch den Schriftsteller ist hier [in *Narration*] kein anderes als in ihren Gedichten, in ihrer Prosa und ihren Stücken, und ist immer eines, das von der Sprache und vom Schreibenden alles verlangt, und damit auch vom Lesenden und vom Übersetzer.<sup>72</sup>

Diese Einschätzung findet sich in einem unveröffentlichten Nachwort Jandls zu seiner Übersetzung. Die Vorträge folgen nicht dem Modell eines theoretischen Diskurses, sondern präsentieren sich als poetisch performative Meditationen über die Genese und Veränderung dichterischer Sprache selbst. Die Mittel, deren Stein sich dabei bedient, sind die für sie charakteristische einfache, jargonfreie Sprache und unzählige Wiederholungen. Jedoch scheint es Jandl bei *Narration* insbesondere auf einen formalsprachlichen Aspekt anzukommen, nämlich ihre ungewöhnliche Zeichensetzung:

Ich schicke Ihnen heute meine Übersetzung von Gertrude Stein, ERZÄHLEN. [...] Was mir besonders am Herzen liegt, ist die strikte Einhaltung der Interpunktion, die bei Gertrude Stein ein besonderes Stilmittel darstellt und von Thornton Wilder in seiner Einleitung auch in diesem Sinn erwähnt und begründet wird.<sup>73</sup>

Jandls Verweis auf die Erläuterungen Thornton Wilders zur Interpunktion als Stilmittel bei Stein bezieht sich auf die im steinschen Text gegebene, implizite Herausforderung des Rezipienten zum aktiven Zuhören/Lesen. Steins Interpunktion verfolge ein poetologisches sowie ein rezeptionsästhetisches Ziel, wie Wilder mit Verweis auf die *Lectures in America* herausstellt:

Ein Komma indem es Ihnen weiterhilft Ihnen den Mantel hält und die Ihnen die Schuhe anzieht hält sie davon ab Ihr Leben so aktiv zu leben wie Sie es leben sollten ... Je länger, je komplizierter der Satz je größer die Zahl der gleichartigen Wörter die ich eins nach dem anderen folgen ließ, um so mehr je mehr dieser Wörter ich folgen ließ fühlte ich das leidenschaftliche Verlangen sie selbstständig für sich sorgen zu lassen und ihnen nicht zu helfen, und sie dabei zu schwächen durch das Einschalten eines Kommas ... Ein langer komplizierter Satz sollte sich Ihnen aufzwingen, Sie wissen lassen daß Sie ihn wissen.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Ernst Jandl: Zu Gertrude Stein, ERZÄHLEN, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>73</sup> Ernst Jandl Briefwechsel mit Suhrkamp (Brief vom 06.02.1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Dementsprechend ist auf manchen Seiten im Original sowie in Jandls Übersetzung nur ein Satzzeichen zu finden (vgl. z. B. S. 25, 35, 38, 80 in Jandls Übersetzung).

<sup>74</sup> In: Gertrude Stein: Erzählen, Vier Vorträge, Einleit. v. Thornton Wilder, übers. v. Ernst Jandl, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 8. Vgl. Original: Gertrude Stein: *Lectures in America*, Poetry and Grammar, Boston: Beacon Press 1985, S. 220f.<sup>75</sup> Vgl. auch *prosa aus der flüstergalerie* (PW 2, 83f), *einganzeslavoireinganzesla* (PW 2, 99), *das große e* (PW 3, 17), *der und die* (PW 3, 55), *einige personen aus*

Der Verzicht auf (unter-)ordnende Satzzeichen überlässt dem Rezipienten die Möglichkeit, Schwerpunkte in Steins „Sprachmustern“ (PW 11, 51) zu legen, wie z. B. durch eine spezifische Sprechweise des Textes, die sich in Atemeinheiten gliedert. Stilistisch finden sich hierzu zahlreiche Entsprechungen im Werk Jandls (vgl. z. B. *die klinke des pinguins* PW 2, 146-149).<sup>75</sup> Seine Übersetzungsarbeiten legen demnach auch „einen wesentlichen Teil des Fundaments [für ein breites Publikum frei], auf dem die internationale neue Dichtung der fünfziger und sechziger Jahre, voran die deutschsprachige, aufbauen konnte.“<sup>76</sup> Die Funktion seiner Stein-Übertragungen sieht Jandl folglich als Beitrag zu einer Art Biographie der neuen Dichtung. Die Rolle des Übersetzers hebt hierbei nicht nur auf die Stiftung einer fremdsprachlichen Version des Prätextes ab, sondern partizipiert vermittelnd an der literarhistorischen Verortung der deutschsprachigen Dichtung nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>77</sup>

Die Übersetzung von Robert Creeleys Roman *The Island* erfolgt gleichwohl in dem Bewußtsein, Mittel, Formen und Darstellungsweisen der internationalen Dichtung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im deutschen Sprach- und Literaturraum präsentieren sowie etablieren zu wollen.<sup>78</sup> Laut Jandl besteht dazu dringend Bedarf, denn die englische Literatur beginne in Österreich mit Elias Canetti und ende mit Erich Fried; selbst große Dichter wie T.S. Eliot, W.H. Auden oder Dylan Thomas seien schon zu „aparten Leichen“

---

vielen dramen (PW 5, 118f), *wie verrückt* (PW 5, 200), *das öffnen und schließen des mundes* (PW 9, 149f). Auch Wolfgang Koeppen, Helmut Heißenbüttel, H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Max Bense, Friederike Mayröcker und Erich Fried adaptieren den experimentellen Stil der Amerikanerin. Vgl. dazu Kramer, 1993, 7-11. / Vgl. Melin, 1985, 497-515.

<sup>75</sup> Vgl. auch *prosa aus der flüstergalerie* (PW 2, 83f), *einganzeslavoireinganzesla* (PW 2, 99), *das große e* (PW 3, 17), *der und die* (PW 3, 55), *einige personen aus vielen dramen* (PW 5, 118f), *wie verrückt* (PW 5, 200), *das öffnen und schließen des mundes* (PW 9, 149f). Auch Wolfgang Koeppen, Helmut Heißenbüttel, H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Max Bense, Friederike Mayröcker und Erich Fried adaptieren den experimentellen Stil der Amerikanerin. Vgl. dazu Kramer, 1993, 7-11. / Vgl. Melin, 1985, 497-515.

<sup>76</sup> Ernst Jandl: Zu Gertrude Stein, ERZÄHLEN, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Weiter hebt er hervor, dass „es aus Gertrude Steins großem Werk nur wenige Übersetzungen ins Deutsche [*bisher gab und gibt*], was mit der Schwierigkeit zusammenhängt, das, was Gertrude Stein ihre Sprache, das Amerikanische, zu leisten zwingt, in irgendeiner anderen Sprache auf adäquate Weise nachzuvollziehen.“ (Ebd.)

<sup>77</sup> „However controversial her [Gertrude Stein’s] reputation remains, however suspect the aloof posture of the eccentric aesthete is in modern society, her theories and techniques have been perpetuated in contemporary German literature where they have served as a fruitful starting point for literary innovation.“ Melin, 1985, S. 512.

<sup>78</sup> „Mir gefällt das Buch [*The Island*] übrigens ausnehmend gut, und ich hoffe, wenn ich den Übersetzungsauftrag bekomme, ich dazu beitragen kann, es im deutschen Sprachraum zu einem Erfolg zu machen.“ In: Ernst Jandl Briefwechsel mit Klaus Reichert (Brief vom 22.11.1964), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

geworden.<sup>79</sup> Formalsprachliche Aspekte sowie die innere Strukturierung eines Textes durch Sprech- und Atemrhythmen prägen auch das besondere Verhältnis Jandls gegenüber Creeleys *The Island*. Vermittelt durch Reichert erhält Jandl 1964 seinen ersten Übersetzungsauftrag für den Insel Verlag. Es handelt sich hierbei um den ihm damals unbekanntem Text *The Island* aus dem Jahr 1963. Dieser Roman, für den sich Jandl schnell begeistert, zeichnet auf der Oberfläche die Geschichte eines Ehepaares in den letzten Etappen ihrer Beziehung nach. Im Kern des Textes steht jedoch die Frage nach der wechselseitigen Konstitution von sozialen Beziehungen, in denen sich der Einzelne gegenüber seinem Partner, seiner Familie und seiner Umwelt als Individuum ins Verhältnis setzt.<sup>80</sup> Stilistisch unternimmt der Roman den Versuch, die Konstruktion und Wahrnehmung von Beziehungsgeflechten bzw. Alltagssituationen auf formsprachlicher Ebene darzustellen, anstatt sie von ihnen lediglich zu berichten. Beispielsweise beschreibt Creeley Ereignisse und Handlungen nicht auf stringente Weise, sondern filtert das Erzählte konstant durch die Perspektive und Erinnerungen Johns, des Helden des Romans. Alle Ereignisse werden somit immer in ihrer Bedeutung auf die Wahrnehmung Johns dargestellt. Zu einem großen Teil folgt Creeleys Erzähltechnik dem Bewußtseinsstrom der Hauptfigur. Allerdings rückt die Sprache durch einen ungrammatischen Gebrauch von Satzzeichen und fehlerhafter Syntax selbst in den Vordergrund und wird dabei zu einem eigenständigen Bedeutungsträger des Textes: Satzstruktur, Syntax, Interpunktion, Wortwiederholungen und Sprechrhythmen fungieren als semantische Wegweiser.<sup>81</sup> Auf formalsprachlicher Ebene spiegelt sich ein situativer Kontext wieder, über den nicht berichtet, sondern der vielmehr anschaulich gemacht wird.

Beispielsweise schildert der folgende Ausschnitt eine Liebesszene zwischen dem sich entfremdenden Ehepaar, in der zwei Sprecherinstanzen zwar ineinander geschoben werden,

---

<sup>79</sup> Vgl. Ernst Jandl: Zu Michael Horowitz' *Strangers* (09.04.1966), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>80</sup> Vgl. hierzu Marjorie Perloff: *Four Times Five*, Robert Creeley's „*The Island*“, in: *Boundary 2*, Vol. 6/7 (Spring-Autumn 1978), S. 491-512, hier S. 493.

<sup>81</sup> Vgl. Perloff, 1978, S. 501-503. Vgl. auch: „*The Island* is an ‚open‘ narrative to the extent that charts a reenactment rather than a discription of thought processes, to the extent that Creeley's language acts out the poet's quest for meaning and the displacement of action into isolated, broken bits of thought.“ (Perloff, 1978, S. 505). Mit dem Begriff „open narrative“ bezieht sich Perloff auf Charles Olsons einflussreichen Essay, *Projective Verse*. Das Gedicht, so Olson, „[...] is energy transferred from where the poet got it (he will have some several causations), by way of the poem itself to, all the way over to, the reader. Okay. Then the poem itself must, at all points, be a high-energy construct and, at all points, an energy-discharge.“ In: Charles Olson: *Projective Verse*, zit. n. der Online-Ausgabe der Poetry Foundation: <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237880> [konsultiert am 03.10.2011].

in der aber ebenso Erzählfluß und –rhythmus auf grammatisch syntaktischer Ebene gestört und unterbrochen sind:

It was I wanted you. It was me who was going to do it. (Who is speaking?) Your arms, your hair, your head is like a nut, firm as a nut. Say something, please. Oh John. The pillows are far away, at the end of the bed there somewhere. The blankets go off, into the chasm of dark, down. There are two people in bed together in a bubble of night, pure air, no space but occupied. Move over, there, now, I think you are ready. Skeleton laughter, harsh shatter, approximating a formal declaration. The lacking signature prevented it. You can't do that now, you have to wait. Not now you can't, not just now you can't do it, not now you can't.<sup>82</sup>

Vergleichbar dem dargestellten Liebesakt verknüpft die Passage zunächst zwei Sprecherperspektiven, die nur schwerlich auseinander zu halten sind („It was I wanted you. It was me who was going to do it. (Who is speaking?) Your arms, your hair, your head is like a nut, firm as a nut. Say something, please. Oh John.“). Zusätzlich erzeugt die wiederholende, einfache Sprache eine Insistenz, die auf eine äußerste Anspannung und einen thematischen Höhepunkt zuläuft („Not now you can't, not just now you can't do it, not now you can't.“). Demgegenüber stockt jedoch der für das Englische exzessive Gebrauch von Kommas den Erzählfluß und setzt Wortgruppen ungrammatisch auseinander („The blankets go off, into the chasm of dark, down.“). Ebenso wie Johns Aufmerksamkeit vom Liebesakt abzugleiten scheint, legt Creeleys Zeichensetzung Betonungsschwerpunkte auf Worte, denen im sonst ungestörten Lesefluß eine eher marginale Rolle zukommen würde: off, dark, down. Die formsprachliche Distanz zum berichteten Liebesakt spiegelt sich auch in fehlerhaften syntaktischen Konstruktionen, in denen Gedankenschritte und wechselnde Wahrnehmungen des Protagonisten imitiert werden („The pillows are far away, at the end of the bed there somewhere.“). Während der Liebesszene wirken die Sprache und der Textfluß holprig, Johns Wahrnehmung wird immer wieder durch unterschiedliche und teilweise zusammenhangslose Wort- und Gedankenketten unterbrochen („Skeleton laughter, harsh shatter, approximating a formal declaration. The lacking signature prevented it.“). Somit behindert Creeleys Strukturprinzip das harmonische Zusammenspiel zwischen dem, was unmittelbar geschildert, und dem, was sprachlich dargestellt wird: Der Liebesakt wird nicht als Moment der Vereinigung eines Paares präsentiert, sondern als dessen Auseinanderbrechen.

---

<sup>82</sup> Robert Creeley: *The Island*, New York: Scribner, 1963, S. 44.

Die Frage nach den formalsprachlichen und stilistischen Besonderheiten von *The Island* ist auch für Jandls Übersetzung von Relevanz, denn Creeleys Sprachverwendung steht nicht nur im Zentrum des Briefwechsels zwischen selbigem und Jandl, sondern setzt die Spracharbeit beider Autoren, so Jandl, ausdrücklich in Verbindung. In einem Brief an Jandl erklärt Creeley:

Apropos the question of punctuation -- it's a hard one. I use commas most frequently in a rhythmic context, rather than a grammatic one. I.e., I use the commas to 'score' a rhythmic insistence, in the sentence - - although there are of course numerous instances where commas are also used in a simpler grammatic way, etc. [...]

[Y]ou'll see I use commas to keep a pace clear, for the reading. It's a little ambitious, clearly, but I do hear the book as read aloud – so you might as well resort to that, for getting a sense of how commas may be working, in some context that seems difficult. If you'll just read them aloud, making a slight pause as each occurs, I think you'll find simply enough the rhythmic qualification that's occurring<sup>83</sup>

In Creeleys Roman werden formale Aspekte des Textes, wie z. B. die Zeichensetzung, zur Verlängerung des Inhalts, denn „[f]orm is never more than the extension of content.“<sup>84</sup> Anders aber als bei Stein, die durch den Verzicht auf Kommas den Leser auffordert, eigenständig nach einem Lese-Sprechrhythmus zu suchen, gibt Creeley wie in einer Partitur rhythmische Einheiten und Betonungen vor („I use the commas to 'score' a rhythmic insistence“). Die Struktur des geschriebenen Textes wird somit zur Spiegelung seiner lautlichen Realisation. Creeleys „I do hear the book as read aloud“ hebt dabei das Konzept einer Einbindung des Rezipienten in den literarischen Prozess mittels seines Sprech- und Atemrhythmus unmissverständlich hervor. Genau darin bestimmt sich die stärkste Verbindung zu Jandl als Übersetzer sowie zum jandlschen Werk im allgemeinen.

---

<sup>83</sup> Ernst Jandl Briefwechsel mit Robert Creeley (Brief vom 04.04.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Auch mit Klaus Reichert diskutiert Jandl die Frage der Zeichensetzung und der dadurch erzeugten Rhythmus- und Sinneinheiten. Vgl. Reichert an Jandl (Brief vom 01.12.1964): „Ich glaube nicht, dass man hierbei nach den normativen Regeln des Deutschen verfahren darf (also dort ein Komma setzen, wo es nach deutschem Gebrauch stehen ‚müsste‘, wenn es auch im Amerikanischen nicht steht), sondern dass die rhythmischen Zäsuren reproduziert werden müssen. Die rhythmische Einheit erzeugt dann auch zugleich eine Sinneinheit, die von der grammatischen durchaus unterschieden sein kann.“ Jandl antwort Reichert mit dem Hinweis: „Wo die Zeichensetzung im Original dem allgemeinen Schreibgebrauch entspricht, habe ich in der Übersetzung die Zeichen so gesetzt, wie es im Deutschen üblich ist, wo Creeley bewußt anders verfährt, bemühe ich mich selbstverständlich auch im Deutschen um eine Entsprechung.“ Ernst Jandl Briefwechsel mit Klaus Reichert (Brief vom 04.12.1964), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>84</sup> Robert Creeley und Charles Olson, vgl. Perloff, 1978, S. 503.

Seit mindestens 1956 experimentiert Jandl mit einer Sprachform, deren lyrisches Potential erst in der lautlichen Realisation zugänglich und verwirklicht wird: „Das Sprechgedicht“, so Jandl, „wird erst durch lautes Lesen wirksam“, und ähnlich wie bei Creeley fixiert auch hier der geschriebene Text die „Länge und Intensität der Laute“ (PW 11, 8). Dadurch, so Jandl, „kann der experimentelle Text *vollziehen*, was das Gedicht in konventionell verwendeter Sprache nur berichten kann“ (PW 11, 9; Hrvh. K.S.). Für seine Übersetzung Creeleys gilt das Gleiche:

Wenn bei Creeley, wie er mir [Jandl] auch im Brief schreibt, Sprechrhythmus und Atem die Sprache des Romans bestimmen, dann muß die Übersetzung durch mich, als den Übersetzer, Sprechrhythmus und Atem bekommen. Sie können mir glauben, daß mir das entspricht, liegt. Wie Sie wissen, sind viele meiner Gedichte ‚Sprechgedichte‘, und wenn ich Prosa lese, lese ich ‚sprechend‘, bzw. mit den Ohren, was mich oft genug ärgert, weil das das Tempo verringert. Aber für diese Übersetzung müßte es ein Vorteil sein. Nur muß mein eigenes Sprechen letztendlich die Art der Übersetzung bestimmen. Sie sprechen, das weiß ich, anders. So ist auch aus dieser Sicht, hart gesprochen, an eine Kontinuität der Übersetzungen, von Ihrer zu meiner, nicht zu denken. Aber ich kann Ihnen versichern, daß mir alles daran liegt, daß diese Übersetzung, von meinem Standpunkt aus, eine gute Übersetzung wird – also dem Original entspricht, wie ich dieses aufnehme, verstehe, und gernhabe.<sup>85</sup>

Creeleys Interpunktionspoetologie stellt einen direkten Kontakt zu Jandls eigener Spracharbeit her. Dabei scheint *The Island* in der englischen Sprache das zu repräsentieren, woran sich Jandl im Deutschen versucht: die Erschaffung eines poetischen Raumes, dessen Grenzen sich zum Rezipienten hin ausweiten und in dem jegliches sprachliches Material Bedeutungspotential besitzt. Die Einbindung von Stimme und Atem des Rezipienten in den dichterischen Prozess gehört dabei zum Material des poetischen Textes selbst und gewinnt bei Creeley wie bei Jandl semantische Qualität. Methodisch gehören die Sprechgedichte Jandls einem internationalen Trend an, denn „[w]ie bei den neuen U.S. Dichtern (Olson, Creeley) muß man sich ans strikte Zeilenlesen bzw. –sprechen gewöhnen, um den Fächer offen zu kriegen (*Die Lyrik, scheint es, hat aus-enjambemiert.*)“<sup>86</sup> Der verstehende Zugang zur neuen Dichtung erfolgt dementsprechend über den aktiven Nachvollzug der vom Text vorgegebenen Sprechrhythmen und dessen impliziter Mündlichkeit.

<sup>85</sup> Ernst Jandl Briefwechsel mit Klaus Reichert (Brief vom 13.04.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>86</sup> Ernst Jandl: Zu Michael Horovitz' *Strangers* (09.04.1966), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. (Hrvh. K.S.)

Noch einen Schritt weiter in Richtung künstlerischen Experimentalismus geht Jandl mit seiner Übersetzung von John Cages Vortragsammlung *Silence*. Im Unterschied zur Originalausgabe von 1961 ist die deutsche Version allerdings im Umfang deutlich reduziert. Nur drei der insgesamt achtzehn Texte wurden für die deutsche Ausgabe zur Übertragung ausgewählt. Auf Vorschlag von Helmut Heißenbüttel übersetzt Jandl 1969 für den Luchterhand Verlag Cages: *Lecture on Nothing* (LoN), *Lecture on Something* (LoS) und *45' for a Speaker* (FaS).<sup>87</sup> Damit widmet sich Jandl nicht nur wiederholt dem künstlerischen Umfeld, dem auch schon Creeley und Olson angehören (vgl. Black Mountain College), sondern schließt in umgekehrter Richtung den Kreis, den Cage als Schüler der zweiten Wiener Schule (vgl. Arnold Schönberg) beschriftet: in Form einer produktiven Wechselwirkung zwischen österreichisch-amerikanischen Neo-Avantgardisten. Die Übertragung Cages ins Deutsche fungiert somit als sprachliche Transposition eines gemeinsamen Experimentalismus.

Die drei Vorträge Cages stammen aus den Jahren 1954 bis 1959 und sind in ihrer thematischen sowie formsprachlichen Ausrichtung anekdotisch, philosophisch, experimentell, selbstreflexiv und performativ. Ihr auffälligstes Merkmal ist ihr ungewöhnliches und von Vortrag zu Vortrag verschiedenes Textbild. Die visuelle Qualität der Texte (unterschiedliche Schrifttypen, Schriftgrößen und Textaufbau) grenzt dabei an den Bereich der Konkreten Poesie, indem sie ihr sprachliches Material auch als solches ausstellen und sichtbar machen. In ihrer Schreibung folgen die drei Texte allerdings einem strikten

---

<sup>87</sup> In: Cage, 1961. Diese Übersetzung wurde 1987 von Suhrkamp neu aufgelegt. Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel mit Helmut Heißenbüttel (Brief vom 22.08.1968), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Cage war Jandl auch schon vor der Übersetzung ein Begriff. Schon 1965 zitiert er Cage in der Einleitung zu einem Vortrag in Linz, der sich dem Thema „experimentelle Poesie heute“ widmet. Das Cage-Zitat lautet: „Rauschenbergs Bilder / kein Thema kein Abbild kein Geschmack kein Objekt / keine Schönheit keine Botschaft kein Talent keine Technik / (kein Warum) / keine Idee keine Absicht keine Kunst kein Gefühl / kein Schwarz kein Weiß (kein Und). // nach sorgsamere Prüfung, kam ich zu dem Schluss daß es nichts in diesen Bildern gibt das nicht verändert werden könnte, daß sie in jedem Licht gesehen werden können und nicht zerstört werden durch das Licht der Schatten. // hallelujah! die Blinden können wieder sehen; 's Wasser ist fein.“ In: Ernst Jandl: Material zu Dada Vortrag und Lesung (Neue Galerie Linz 19.10.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Das von Jandl übersetzte Zitat entstammt einem Zeitungsartikel vom Dezember 1953, den Cage im New York Herald Tribune veröffentlichte und zwar als Verteidigung Robert Rauschenbergs gegen die Kontroverse, die die Erstaussstellung seiner monochromen *White Paintings* 1953 in New York City auslöste. Vgl. John Cage: Robert Rauschenbergs *White Paintings*, in: New York Herald Tribune, 27.12.1953, S. 6, Sek. 4. Die Ausstellung der Rauschenberg Bilder fand in der New Yorker Stable Gallery (zusammen mit Cy Twombly) vom 15.09.-03.10.1953 statt. Vgl. Mary Emma Harris: *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, S. 303

Auch nach der Übersetzung der Vorträge Cages finden sich in Jandls Werk vielfach Anspielungen auf oder Zitate von Cage. Am bekanntesten ist dabei sicherlich Jandls beinahe mantrahafte Wiederholung von Cages „I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it.“ in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen 1986/85 (vgl. PW 11, 235f, 287).

Strukturprinzip, das ähnlich wie eine Partitur den geschriebenen Text rhythmisch und taktmäßig ordnet. Für die einzelnen Absätze ergeben sich somit vorbestimmte Sprechzeiten und Atempausen. Noch stärker als bei Stein oder Creeley heben Cages Vorträge auf die Visualisierung textueller/gesprochener Zwischenräume und auf die Ästhetisierung linguistischer Kleinsteinheiten (z. B. Silben, Buchstaben, Satzzeichen) ab. In einem Brief an den Drucksetzer gibt Jandl deutliche Anleitungen zum Satz der Texte. Aus dem Bereich der Musik schöpfend erläutert Jandl die sichtbare Ordnung der Vorträge auf der Seite mittels Begriffen wie z. B. „Takt“ oder „Auftakt“:

Beide Texte [*Vortrag über Nichts*, *Vortrag über Etwas*] haben die gleiche horizontale Struktur. Jede Zeile ist in vier Takte gleicher Länge geteilt, wodurch sich dann vertikal Kolonnen bilden, die genau eingehalten werden. [...] Nun ist der Text [*d.h. das Geschriebene*] aber nicht starr in dieser Weise angeordnet, sondern etwa so (also auch mit einer Art von ‚Auftakten‘) [...], so daß also auch Punkt (5) satztechnisch eine ganz bestimmte Funktion hat.<sup>88</sup>

Die Tendenz zur musikalischen Beschreibung liegt nahe, versteht doch Cage selbst die Textstruktur als Anleitung „to facilitate a rhythmic reading“ und nennt seinen Vortrag „a composed talk [,] for I am making it just as I make a piece of music“ (LoN, 109f). Aus dieser Perspektive ist das geschriebene Wort gleichzeitig Anleitung zur lautlichen Realisation des Gesamttextes und fungiert als sichtbarer Statthalter gesprochenen Sprache (vgl. das folgende Beispiel<sup>89</sup>):

---

<sup>88</sup> Ernst Jandl: Material zur Übersetzung von John Cages *Silence*, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Oder in: Ernst Jandl Vernetzt, Multimediale Wege durch ein Schreibleben (DVD), zusammengestellt und kommentiert v. Hannes Schweiger. Wien: Zone Media GmbH 2010b.

<sup>89</sup> Vgl. John Cage: *Silence*., S. 109, zitiert nach der Onlineausgabe: [http://books.google.com/books?id=zKQkLS5zKWAC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=zKQkLS5zKWAC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [konsultiert am 06.10.2011].

## LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .  
 If among you are  
 those who wish to get somewhere , let them leave at  
 any moment . What we re-quire is  
 silence ; but what silence requires  
 is that I go on talking .  
 Give any one thought  
 a push : it falls down easily -  
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-  
 tainment called a dis-cussion .  
 Shall we have one later ?  
 ¶  
 Or , we could simply de-cide not to have a dis-  
 cussion . What ever you like . But  
 now there are silences and the  
 words make help make the  
 silences .  
 I have nothing to say  
 and I am saying it and that is  
 poetry as I need it .  
 This space of time is organized  
 . We need not fear these silences, —  
 ¶

Darüber hinaus dient die Anordnung der einzelnen Worte nicht nur der Visualisierung dessen, was artikuliert werden soll (Worte, Laute), sondern gleichzeitig auch der Ästhetisierung von Pausen und Schweigeintervallen (diese können bei Cage bis zu anderthalb Seiten lang sein). Wie der Titel der Textsammlung schon andeutet, den Jandl auch in der Übersetzung beibehält, wird „Silence“ (Stille, Schweigen) zum tragenden Gerüst der Vorträge: Für Cage sind jene hörbaren *silences* nicht Unterbrechungen oder Störungen im Textfluss, sondern fungieren vielmehr als Sprungbretter hin zum Sag- und Hörbaren (vgl. LoN 109). In dieser Funktion wird die Stille zum Agens des Textes selbst: „What we require is silence [...]“ (LoN 109). Jedoch kennt Stille keine Autonomie, denn „what silence requires is that I go on talking“ (LoN 109).

In Jandls unveröffentlichten Materialien zu seiner Übersetzung findet sich nur ein Blatt, auf dem er ein Zitat Cages herausgreift und seinen Unterlagen beifügt:<sup>90</sup>

the first thing that springs us into nothing and out of that nothing a-rises the next something; etc. (LoS 135)<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Vgl. Ernst Jandl: Material zur Übersetzung von John Cages Silence, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>91</sup> Der vollständige Satz in Cages LoS lautet: „So that listening to this music one takes as a spring-board the first sound that comes along; the first something springs us into nothing and out of that nothing a-rises the next something; etc. like an al-ternating current.“ (LoS 135)

[In Jandls Übersetzung:] das erste Etwas schnellst uns ins Nichts und aus diesem Nichts steigt das nächste Etwas usw. (VüE 48)

Dieses Zitat aus Cages *Lecture on Something* beschreibt den allgemeinen Rhythmus der Vorträge und es fällt nicht schwer, hierfür Entsprechungen im Werk Jandls auszumachen. Man denke nur an die unzähligen Laut-und Sprechgedichte Jandls (vgl. z. B. *c-----h* PW 3, 38; *doppelgedicht* PW 4, 73; *Teufelsfalle* PW 4, 137-153), an die Gedichte, die gerade das Wechselverhältnis von Nichts und Etwas mit Referenz auf Cage thematisieren (*inhalt* PW 8, 7; *contents* PW 8, 8) sowie an Jandls Poetik-Vorlesungen *Das Öffnen und Schließen des Mundes* (PW 11, 205-290). Worin sich Cage und Jandl aber am nächsten stehen, ist der Ort ihrer künstlerischen Arbeit: an den Schnittstellen von Text, Ton und Bild. Genau dort hat auch die Übersetzung der Vorträge Cages ihren Platz und erscheint mehr noch als im Fall Steins oder Creeleys wie eine Verlängerung der jandlschen Spracharbeit selbst: „i’ve got nothing / to make a poem // a whole language / a whole life / a whole mind / a whole memory // i’ve got nothing / to make a poem“ (PW 8, 8).

### 2.3.3 Späte Phase (1985-2000) – Rückkehr zum Frühesten

„Als ich 9 Jahre alt war, hatte ich mein erstes Gedicht geschrieben. Ich stehe immer noch auf der gleichen Stelle.“ (PW 11, 46) sagt Jandl 1969. Was hier einerseits eine Bescheidenheitsgeste sowie ein Bekenntnis zur Lust an der Sprache ist, wird mit Blick auf Jandls letzte Phase als Übersetzer zum Zeugnis seines ungebrochenen Sprachenthusiasmus. Wie ein roter Faden zieht sich das Motiv einer Rückkehr zum Frühesten – zur Sprache der Kindheit – durch alle Übersetzungsarbeiten dieser letzten Phase. Zwei Bedeutungshorizonte sind hierbei allerdings zu unterscheiden: die Rückkehr zum Frühesten einmal in Form einer lustvoll-spielerischen Kindersprache sowie in der Gestalt des Wiener Dialekts, der Kindheitssprache Jandls. Den Dialekt verwendet er vor allem für die Übersetzung von kurzen Texten und Gedichten Steins bzw. Chlebnikovs. Während die überhaupt letzten Texte, an denen Jandl arbeitete Übertragungen englischsprachiger Kinderbücher waren. In dieser späten Phase zeigt sich Jandl stärker als je zuvor in seiner Doppelrolle als Dichter-Übersetzer. Die Frage nach der werkbiographischen Relevanz und poetologischen Bedeutung jener letzten Übersetzungen markiert den Fokus der folgenden Analysen.

Fünf der insgesamt sieben Übersetzungsarbeiten aus den Jahren 1985-2000 sind deutsche Übertragungen von illustrierten Kinderbüchern. Jandl übersetzt vor allem die

vielfach preisgekrönten Texte Leo Lionnis. Die Bücher des in Italien und den USA lebenden Illustrators und Kinderbuchautors wurden mehrfach mit international vergebenen Preisen ausgezeichnet, darunter u. a. der prestigeträchtige Lewis Carroll Shelf Award sowie der Deutsche Jugendliteraturpreis. Seine Bücher *A Color of His Own*, *Matthew's Dream* und *Mr. McMouse*, die Jandl übersetzt, sind in ihrer Sprache einfach, phantasievoll, bunt und erzählen von der Entdeckung neuer Welten (z. B. *Matthew's Dream*), von Diversität und Selbstbestimmung (z. B. *A Color of His Own*) sowie von wundersamen Metamorphosen (z. B. *Mr. McMouse*). Die werkbiographische Relevanz jener Übersetzungsarbeiten ergibt sich allerdings nicht aus den Themen, sondern vielmehr aus dem Genre der Bücher und ihrer sprachlichen Gestalt. In seiner letzten Schaffensphase als Übersetzer widmet sich Jandl ganz dem kindlichen Spiel mit den Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks. Dass das Motiv einer Rückkehr zum Frühesten weitestgehend Jandls letzte Phase als Dichter definiert, bezeugt auch Friederike Mayröcker in einem Interview fünf Monate nach Jandls Tod:

Kraller: „Kann man daraus folgern, dass er [Jandl] in der Zentagasse [hier lebte Jandl von 1999-2000] nicht mehr geschrieben hat?“

Mayröcker: „Er hat darüber nachgedacht. Aus dem Englischen hat er für den Middlehauve-Verlag ein Kinderbuch übersetzt: ‚Karneval der Tiere‘. Daran hat er im März und April gearbeitet. Ich hab's hier heroben getippt und dann haben wir es noch miteinander durchgeschaut. Davor hatte er ein weiteres Kinderbuch, ebenfalls für Middlehauve, im Winter 1999/2000 ins Deutsche übertragen: ‚Schau, was ich tu mit dem Schuh‘ von Beatrice Schenk de Regnier. Neben diesen Übersetzungen, man muss eigentlich von Nachdichtungen sprechen, hat er hie und da ein bisschen gedichtet, ja, er hat Verschiedenes aufgeschrieben, aber nicht viel, meistens nur mit Bleistift so hingeworfen.“<sup>92</sup>

Jandls letzte Übersetzungsarbeiten, die Mayröcker hier erwähnt, erfolgen für vielfach ausgezeichnete Autoren, deren Kinderbuchtexte ausgesprochen lyrisch sind: Beatrice Schenk de Regniers *What can you do with a shoe?* (übers. 2000) und Philip de Vos' *Carnival of the Animals* (übers. 1999/2000). Schenk de Regniers *What can you do with a shoe?* ist ein sich reimendes, phantasievolles Frage- und Antwortspiel, in dem zwei Kinder Alltagsgegenstände zweckentfremden, in unterschiedliche Kontexte bringen und neu beleben:

What can you do with a shoe? You can put it on your ear or wear it on your head or butter it like bread or use apple jam instead! What can you do with a hat? You can fill it up with pickles or with popcorn or with glue. An octopus

<sup>92</sup> In: „In diesem letzten Frühjahr.“ Bernhard Kraller im Gespräch mit Friederike Mayröcker, in: Wespennest, Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder. Vol. 125 (2001), S. 74-79, hier S. 75.

could rest in it, a bird could build a nest in it, a turtle be a guest in it. Or would a horse look best in it?<sup>93</sup>

Hüte werden zu Schüsseln, zu Nestern, zu Oktoputsspielzeug, zu Häusern und zu Pferdeschmuck – das Verwandlungsspiel mit den Gegenständen des täglichen Lebens wird für den Übersetzer zu einer Übung in spielerisch schöpferischer Nachdichtung. Gleiches gilt auch für die Gedichte Philip de Vos‘ in seiner poetischen Verwandlung der berühmten Suite *Le carnaval des animaux* von Camille Saint-Saëns. Ähnlich wie in Saint-Saëns‘ musikalischen Beschreibungen vom Zug der Tiere, unter ihnen z. B. Löwen, Hühner, Esel, Schildkröten und Elephanten, so folgen auch de Vos‘ lyrische Texte einer ungewöhnlichen Tierparade. Selbst die Künstler (hier als Pianisten) gehören zur Gruppe der besungenen Tiere: „Many beasts / are in the zoo / and pianists / belong there too. / They are such a rowdy lot. / Playing til their fingers rot. / All those noisy honky-tonkers. / It is enough to drive you bonkers! / Every Tom / and Dick / and / Hannah / want to play the Grand Piannah. / Doh ray me fah soh lah te. / Please keep them away from me!“<sup>94</sup> Um den Ton des kindlichen Ausdrucks sowie die poetische Form des Originals zu halten, muss Jandl als Übersetzer selbst zum lustvollen Sprachspieler werden. Das liegt der Schreibpraxis Jandls selbstredend alles andere als fern.

Auffällig ist die Nähe des phantasievollen Spiels mit Alltagsgegenständen, Namen und Bedeutungsverdrehungen zu solch berühmten Gedichten Jandls, wie z. B. *im delikatessenladen* (PW 5, 136) oder zu *Ottos Mops* (PW 4, 60) und *auf dem land* (PW 2, 143) aus den frühen 1960er Jahren. Jandls eigene Texte stoßen bekanntermaßen selbst auf großen Enthusiasmus bei Kindern.<sup>95</sup> Seine Praxis als Dichter und auch als Übersetzer von Kinderbüchern verfolgten dabei ein gemeinsames Ziel: „Kindern durch diese Gedichte ein gewisses Gefühl für Poesie zu vermitteln, oder es in ihnen zu wecken, oder – besser noch – es ihnen zu bestätigen.“<sup>96</sup> Das „Gefühl“, von dem hier die Rede ist, bezieht sich auf die „Beseitigung gewisser Vorurteile“ gegenüber Sprache und reicht weit in Jandls Arbeit als

<sup>93</sup> Beatrice Schenk de Regnier: *What can you do with a shoe?* With pictures by Maurice Sendak, New York: McElderry 1997, Bucheinband.

<sup>94</sup> Philip de Vos: *Karneval der Tiere*, Illustrationen v. Piet Grobler, übers. v. Ernst Jandl, München: Middelhaue 2001, S. o. Pag.

<sup>95</sup> Hannes Schweiger: *Erziehung zur Widerständigkeit*, Ernst Jandls Schule der Litertaur, EJS, S. 101-114, hier S. 106-110.

<sup>96</sup> Ebd., S. 108. Vgl. auch Ernst Jandl Briefwechsel mit Gertraud Middlehaue (Brief vom 09.02.1975), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Dichter hinein: „[W]ir können, dürfen, sollen alles mit ihr [der Sprache] machen, was mit ihr zu machen möglich ist – ohne Scheu, ohne Ehrfurcht, doch dafür mit Freude, Liebe, Heiterkeit“ (PW 11, 61). Hierin scheint nicht nur der pädagogische Anspruch der Gedichte Jandls, sondern auch der Motor seiner Schreibpraxis zu liegen, der buchstäblich noch die letzten Arbeiten Jandls anfeuert.

Gleiches gilt auch für Jandls Übersetzungen von Texten klassisch gewordener Autoren der Avantgarde: 1985 übersetzt er Gedichte des russischen Futuristen Velimir Chlebnikov und 1993 nochmals Texte von Gertrude Stein.<sup>97</sup> Im Unterschied zu allen Arbeiten der ersten und mittleren Übersetzungsphase emanzipieren sich jene letzten erheblich von ihren Originaltexten und überführen diese nicht nur ins Deutsche, sondern in wesentlich neue Sprachregister. Das heißt, Jandls Übersetzungen der Texte Chlebnikovs und Steins folgen, ähnlich wie die Kinderbuchübertragungen, dem Prinzip freier Nachdichtungen. Ihr auffälligstes Merkmal ist dabei ihre sprachliche Form: Jandl verschiebt Chlebnikovs und Steins Gedichte in einen niederösterreichischen Dialekt, eine Mischsprache aus Dialekt und neologistischer Lautsprache sowie in den Bereich des Kinderreims. Gegenüber allen früherern Arbeiten markiert Jandl jetzt deutlich seine Doppelrolle als Dichter-Übersetzer und führt etwas vor, was man als sprachliche Lokalassimilation internationaler Dichter bezeichnen kann.

Anfang der 1990er Jahre, d.h. zwischen diesen Übersetzungen, widmet Jandl dem niederösterreichischen Dialekt seiner Kindheit einen ganzen Gedichtband: *stanzen* (PW 9). Im Nachwort stellt er die Bedeutung des Dialekts als „eine[r] zweite[n] sprache tief in [ihm]“ (PW 9, 283) heraus:

die stanze („das geschdanzl“), eine vierzeilige volkstümliche gedicht- bzw. strophenform, lernte ich in meiner frühen kindheit (etwa bis 1929) während des jährlichen sommeraufenthalts in niederösterreich auf bauernfestlichkeiten kennen und vergaß sie nicht wieder. [...] diese stanzen wurden zu immer derselben melodie dargeboten, und dies natürlich im niederösterreichischen dialekt, der sich in einer gewissen nähe zu den wiener dialekten bewegte. meinen erziehungspersonen, vor allem meiner mutter, galt der grossstadtdialekt als ein klassenstigma. zwangsläufig jedoch geriet ein in wien

---

<sup>97</sup> Vgl. Velimir Chlebnikov: Werke, Poesie, Prosa, Schriften, Briefe, übers. v. H.C. Artmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl (u. a.), hrsg. v. Peter Urban, Reinbek: Rowohlt 1985. Vgl. Gertrude Stein: Spinnwebzeit, Bee Vine Time und andere Gedichte, hrsg. v. Marcel Bayer, Barbara Heine u. Andreas Kramer, übers. v. Marcel Bayer, Ernst Jandl, Oskar Pastior (u. a.), Zürich: Arche Literatur Verlag 1993.

aufwachsender dem Dialekt in die Nähe, ohne dass dies seine Sprechweise färben musste; er hatte einfach eine zweite Sprache tief in sich. (PW 9, 283)

Bei Jandl ergibt sich die Signifikanz der dichterischen Wiederbelebung einer Sprache der Kindheit – auch für seine Übersetzungsarbeiten – aus der deutlichen Markierung des Übergangs vom Normsprachlichen hin zur poetischen Eigensprachlichkeit. Bezogen auf den Sprachexperimentismus Chlebnikovs und Steins bedeutet die Übersetzung jetzt nicht mehr nur einen sprachlichen Transfer, sondern eine echte Aneignung. Insbesondere der lautsprachliche Aspekt des Dialekts wird Jandl zum Mittel und Medium übersetzerischer Autonomie bzw. poetischer Assimilation.

1985 erscheint im Rowohlt Verlag eine umfangreiche Anthologie mit Übersetzungen von Gedichten Chlebnikovs. Auf Anfrage des Herausgebers Peter Urban überträgt Jandl, neben Autoren wie Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger und Oskar Pastior, vier Gedichte aus dem Russischen, darunter auch das berühmte *Kuznechik* (Der Grashüpfer). Dabei konnte Jandl weder Russisch sprechen, lesen noch schreiben und er steht hiermit nicht allein unter der Übersetzerschar. Ihnen standen die Texte sowohl im Original zur Verfügung als auch in einer Interlinearversion mit komplexen Anmerkungen zu semantischen und etymologischen Besonderheiten von Rosemarie Ziegler. Die von Urban zusammengestellte Textsammlung verfolgt damit ein weites Anthologie-Prinzip: „[N]ämlich deutsche Autoren, die, nach ihren bisherigen Arbeiten, ein Verhältnis zu Chlebnikov hätten haben müssen, mit Interlinearversionen [...] dazu anzuregen, mit Chlebnikovschen Mitteln und Methoden im Deutschen [...] Entsprechungen zu versuchen, nachdem traditionelle Methoden der Übersetzung hier nicht mehr greifen konnten [...].“<sup>98</sup> Damit wird Urbans Anthologie gleichzeitig zur Sammlung chlebnikovscher Texte sowie zur Manifestation ihrer breiten Rezeptionsmöglichkeiten. Die Übersetzungen sind also eigentlich formal poetische Brückenschläge zum Werk des russischen Avantgardisten.

Christopher Middleton macht Jandl erstmals Ende der 1960er Jahre auf Chlebnikov und den weiteren Zirkel der russischen Futuristen aufmerksam. Er empfiehlt ihm begeistert Chlebnikovs und Majakovskijs Werke sowie auch die Studie von Vladimir Markov *Russian Futurism: A History*. In einem Brief an Middleton schreibt Jandl:

---

<sup>98</sup> Peter Urban: Nachwort, in: Velimir Chlebnikov: Werke, Poesie, Prosa, Schriften, Briefe, übers. v. H.C. Artmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl (u. a.), hrsg. v. Peter Urban. Reinbek: Rowohlt 1985, S. 639.

Your [Middleton's] motivation of certain tendencies towards the primitive sounds rather convincing; it is there perhaps, that one hopes to find something that is complete in itself, not falling to pieces like oneself. I know practically nothing of the Russian Futurists, but I shall try to get the book by V. Markov.<sup>99</sup>

Was Jandl hier als „tendencies towards the primitive“ benennt, bezieht sich auf das futuristische Konzept einer transrationalen Sprache, *Zaum*, die sich gegen starre Sprachkonventionen und überholte poetische Normen wendet.<sup>100</sup> Demgegenüber setzt *Zaum* u. a. auf die Ästhetisierung des lyrischen Potentials und der vielfältigen Bedeutungsdimensionen einer poetischen Lautsprache. In seinen Chlebnikov-Übersetzungen nimmt Jandl schließlich vor allem den Aspekt des Lautsprachlichen auf und zwar, indem er eine sprachliche Mischform aus österreichischem Dialekt und Neologismen entwirft.

So prägen beispielsweise Jandls Version des berühmten Gedichts *der grashüpfer*<sup>101</sup> dialektal eingefärbte sowie polysemantische Wortverschmelzungen:

der grashüpfer  
 flüxelnd mitz goldsgekrixel  
 miniminz ädergestricks  
 drüxt gratzhüpfer in seins bauchs büxel  
 schlipf und anzer uferblipf  
 pflipf, pflipf, pflipf! schimpfelt zinziver  
 beschwan beschwampf  
 kompf her! kompf her

Jandls Gedicht funktioniert auf rein sprachlicher Ebene wie ein Fächer, der zusammengeschoben wird.<sup>102</sup> In seiner Dialektsprache – „flüxelnd mitz goldsgekrixel“ (V. 1) – wird das Gedicht multilexikalisch und vieldeutig: Flügel/flitternd/glitzernd mit Goldgekritzel. Die poetische Reichweite der jandlschen Übertragung wird allerdings erst ersichtlich, wenn man im Gedicht selbst zwei Formen poetischen Ausdrucks erkennt:

<sup>99</sup> Briefwechsel Jandl-Middleton (Brief vom 09.01.1969), Harry Ransom Center.

<sup>100</sup> Vgl. hierzu Marjorie Perloff: *The Futurist Moment, Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, 2<sup>nd</sup> Ed., Chicago: University of Chicago Press 2003, S. 121f.

<sup>101</sup> Ernst Jandl: *der grashüpfer*, in: Velimir Chlebnikov: *Werke, Poesie, Prosa, Schriften, Briefe*, übers. v. H.C. Artmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl (u. a.), hrsg. v. Peter Urban. Reinbek: Rowohlt 1985, S. 86. Jandls Version liest sich strukturell wie eine Mischung aus *wien:heldenplatz* (PW 2, 46) und Dialektsprache. Zum Vergleich, „Das Heupferdchen“, in der Übersetzung Paul Celans: „Flügelchend mit dem Goldbrief / aus feinstem Faserwerk, / packte das Heupferdchen seinen Wanst korbvoll / mit Ufernem: Schilfen und Gräsern / Pinj, pinj, pinj! pardauzte die Roßpappel. / O schwanings. / O aufschein!“ (Ebd., S. 77).

<sup>102</sup> Vgl. hierzu Marjorie Perloff: *21<sup>st</sup>-Century Modernism, The “New” Poetics*. Malden: Blackwell Publishers 2002, S. 122-126. Perloff stützt sich in ihrer Analyse auf Roman Jakobsons Erläuterungen zu Chlebnikovs Gedicht, in seinem Aufsatz „Subliminal Verbal Patterning in Poetry“ (1970).

Beschreibung und Imitation. Die ersten drei Verse fungieren als Beschreibung des „grashüpfers“, während die darauffolgenden vier Zeilen wie lautsprachliche Imitation eines Vorgangs wirken (vgl. V. 3, der Grashüpfer sammelt Futter, frisst). Das Dialektsprachliche der ersten drei Verse („ädergestricks“, „drüxt“, „büxel“) wird ab der vierten Zeile durch eine Tendenz zum Onomatopoetischen abgelöst („pflipf, pflipf, pflipf“, V. 5). Besonders das Übergewicht des „pf“-Lauts, welcher dem Grashüpfer selbst eigen ist, kennzeichnet diejenigen Verse, die keine beschreibende, sondern eine imitierende Funktion haben. Jandls „pflipf, pflipf“ (V. 5) gleicht hierbei z. B. der bekannten Variante lautsprachlicher Essgeräusche: „mampf, mampf“.

Jandl aktiviert einen poetischen Bereich, in dem Beschreibung und Imitation sprachlich ineinandergreifen. Dialekt und onomatopoetische Rede bewegen sich dabei immer an der Schwelle zum Hoch- und Allgemeinsprachlichen: dem Ursprungsort *Zaums*. Jandls Eigensprachlichkeit und Abweichung vom Original löst damit genau das ein, was im Zentrum der Ästhetik einer transrationalen Sprache steht: die Freiheit des vollkommenen Ausdrucks einer individuellen Sprache. So beschreibt es Chlebnikov in seinem Manifest *Slovo kak takovoe* (Das Wort als solches): Der Künstler ist „frei, sich nicht nur in der allgemeinen Sprache (des Begriffs) auszudrücken, sondern auch in einer persönlichen (ein Schöpfer ist ein Individuum), und in einer Sprache, die keine bestimmte Bedeutung hat (einer nicht erstarrten), einer übersinnlichen. Die allgemeine Sprache bindet, die frei gestattet, sich vollkommen auszudrücken.“<sup>103</sup>

Ein weiteres Beispiel sei in diesem Zusammenhang erwähnt: Jandls *posaunen staunen*<sup>104</sup>, welches die Form des Kinderreims, oder genauer die des Abzählreims, zum poetischen Kombinationsstück dichterischer Neologismen macht. Augenscheinlich wird die strukturelle Nähe zwischen Jandls Übersetzung des chlebnikovschen Gedichts<sup>105</sup> (linke Spalte) und Kinderabzählreimen (mittlere und rechte Spalte), wenn man beide im unmittelbaren Vergleich miteinander liest:

<sup>103</sup> Velemir Chlebnikov/ Aleksej Kručonych: Das Wort als solches, in: Chlebnikov, 1985, S. 586 (Auszug). In ihrem Manifest von 1913 beschreiben Chlebnikov und Kručonych *Zaum* als eine Sprache, die starre und konventionelle Wortbedeutungen unterminiert und im Gegenzug Wortlaut und -klang signifikative Bedeutung zuweist. Auch die Erfindung neuer Worte auf der Basis ihrer auditiven Qualitäten verfolgt dabei das Ziel, zu einem „vollkommeneren“ Ausdruck zu gelangen.

<sup>104</sup> Ernst Jandl: *posaunen staunen*, in: Chlebnikov, 1985, S. 86.

<sup>105</sup> Vgl. Chlebnikovs Original *Велимир Хлебников - стихи*: <http://www.stihi-rus.ru/1/Hlebnikov/73.htm> [konsultiert am 18.10.2011].

posaunen staunen  
 baumen staunen  
 flieg bei, flieg bei  
 vier zirka zeit-zweidrei.  
 baumen schaumen  
 sing sing sing  
 flieg bei, flieg bei  
 vier zirka zeit-zweidrei.  
 schattengedring  
 tagen alt dunkeling  
 es sing, es sing  
 vier zirka zeit-zweidrei  
 zirka zeit-zweidrei.  
 drängen in klängen  
 schienen ins innen  
 drinnen meeresgebraus:  
 stoß aus, posaune  
  
 staunen für zeit-zweidrei!

Käfer, du gefällst mir sehr,  
 wo hast du die Punkte her?  
 Eins und zwei und drei und vier  
 Käferlein, komm, sag es mir!

Daß man mich erkennen kann,  
 darum hab ich Punkte dran'  
 Eins und zwei und drei und vier  
 liebes Kind, das sag ich dir!

Und nun komm ganz dicht heran,  
 daß ich nochmal zählen kann!  
 Eins und zwei und drei und vier  
 sag doch deinen Namen mir!

Rote Farbe habe ich,  
 schwarze Punkte schmücken  
 mich. Eins und zwei und drei und  
 vier Marienkäfer ist nun hier!

Kleiner Käfer, kleiner Käfer  
 flieg herbei, flieg herbei,  
 zeig mir Deine Punkte,  
 zeig mir Deine Punkte  
 eins-zwei-drei,  
 eins-zwei-drei.

Die Nähe zum Abzählreim folgt erstens aus der bunten Mischung von Paar, Schweif- und Binnenreimen, wodurch Jandls Gedicht einen holprigen, aber leicht zugänglichen Rhythmus erhält. Zweitens geben die mehrfachen Wiederholungen der – zwar verdrehten – Zahlenreihe „vier zirka zeit-zweidrei“ (V. 4, 8, 12, 13, 18) und die Verse „flieg bei, flieg bei“ (V. 3, 7) sowie „sing sing sing“ (V. 6, 11) einen einprägsamen Singsang vor. Drittens steckt in Jandls Text ein spielerischer Vorwärtsdrang, der besonders beim lauten Lesen des Gedichts hervortritt. Vormehmlich der rhythmische Aspekt des Gedichts, das durch seine fließend kurzen und reimenden Verse zum schnellen Sprechen auffordert, stellt die Verbindung zur Form des Kinderreims her. Zur Leichtigkeit kindlich-sprachlicher Abzählspiele gesellt sich in Jandls *posaunen staunen* ein lyrischer Erfindungsdrang, der sich in Neologismen, wie z. B. „schattengedring“ (V. 9) oder „dunkeling“ (V. 10), offenbart und die wie Boten einer Phantasiesprache wirken. Hierin schlägt Jandls Nachdichtung des chlebnikovschen Gedichts wieder eine Brücke zum futuristischen Moment *Zaums*: Die Eigensprache stiftet übersetzerische Autonomie und wird im gleichen Zug zum Statthalter poetischer Annäherung an das fremde Werk.

Jandls Chlebnikov-Übersetzungen sind Mischformen aus Dialekt, Kinderreim und Wortneuschöpfungen, sie beleben sprachliche Schwellenbereiche und tendieren zu spielerischer Lautsprachlichkeit. Im allgemeinen heißt das, dass sie einen

Sprachexperimentalismus ausstellen, der gleichzeitig auf einen unkonventionellen sowie individuell lyrischen Ausdruck abzielt. Anders allerdings als im Fall der Futuristen geht Jandl nicht der Suche nach einem ersten Wort oder einer ursprünglichen, vortraditionellen, aber verdeckten Sprache nach. Im Rückgriff auf dialektale Sprechweisen und die Form des Kinderreims präsentieren Jandls *der grashüpfer* sowie *posaunen staunen* eine Art kindlichen Sprachenthusiasmus, der von poetologischer Bedeutung ist. In der Übersetzung der Chlebnikov Gedichte wird der fremde Text sowie auch dessen Sprache (Russisch) buchstäblich dem ganz Eigenen anverwandelt: der Sprache der Kindheit.

In Jandls letzter Übersetzung von Texten Gertrude Steins, die 1993 in dem Band *Spinnwebzeit - Bee Time Vine und andere Gedichte* erscheinen, verleibt er sich die amerikanische Dichterkone mittels freier Übertragungen im Wiener Dialekt ein. Nach den früheren Übersetzungen der *Tender Buttons*, der Vortragssammlung *Narration*, dem Stück *Counting Her Dresses* wendet Jandl sich Stein jetzt von einer Perspektive zu, die stärker auf dichterische Transformation statt auf sprachliche Transposition des Originals abzielt. Im Dialekt nehmen die Texte Jandls zwar lautsprachliche Besonderheiten der steinschen Originale auf, aber liefern dabei vielmehr noch Umdichtungen und Fortschreibungen. In einem Aspekt sind Jandls Nachdichtungen ihrem Original allerdings treu und zwar in ihrer Insistenz aufs Auditive lyrischer Sprache. Die Texte Steins gehören gesprochen und gehört; vielmals wird überhaupt erst in der lautlichen Realisierung ihr semantisches Potential zugänglich.<sup>106</sup> Der „dialekt ist freilich stets gesprochene sprache“ (PW 9, 284) und damit greift Jandl in seinen Dialekt-Übersetzungen Steins eben jenen Aspekt ihres Werkes auf. Um Jandls neuen Zugriff auf Stein deutlich zu machen, sei hier Steins *Old Dogs* neben Jandls Übertragung *oide hunt*<sup>107</sup> zitiert:

---

<sup>106</sup> Vgl. z. B. Steins *Tender Buttons*, *Portraits* oder Sprachimitationen in *Three Lives*. In Steins Texten verstecken sich signifikative Wortspiele, die erst in der lautlichen Realisierung hörbar werden. Vgl. dazu z. B. Perloff, 1999, S. 98-107.

<sup>107</sup> Gertrude Stein: *Old Dogs*, in: Gertrude Stein: *Spinnwebzeit, Bee Vine Time und andere Gedichte*, hrsg. v. Marcel Bayer, Barbara Heine u. Andreas Kramer, übers. v. Marcel Bayer, Ernst Jandl, Oskar Pastior (u. a.), Zürich: Arche Literatur Verlag 1993. S. 52. Ernst Jandl: *oide hunt*, in: Ebd., S. 53.

Old Dogs	oide hunt
Old dogs.	mir oidn hunt
Old dogs are we.	hom kane zent im mäu
Old dogs	so kemma a nix beissn
Old dogs merrily	owa suaffn kemma no
We see.	samma froh.
Hurrah.	a jeda dog
Sunday.	a sundog.

In sieben Versen laufen beide Gedichte auf einen gemeinsamen Endpunkt zu: den letzten Tag der Woche. Problemlos hätte sich der steinsche Text in einer Interlinearversion übertragen lassen. Jandls Übersetzung wirkt dagegen wie eine freie Assoziation zum Thema „old dogs“ sowie zum Thema Zeit und Alter („old“ / „oide“). Genauer formuliert: Jandl lässt sich ausgehend vom Stammvokabular des Originals leiten und entwirft eine thematisch aufgefüllte Interpretation des steinschen Textes.<sup>108</sup> Jandls Version gibt eine Minimalbeschreibung der „old dogs“ und bietet sogar eine Erklärung für ihren scheinbaren Frohgemut an: Der altersbedingte physische Verfall paart sich mit der beruhigenden Gewissenheit, dass die Fähigkeit zum „suffan“ (V. 4) zuletzt verloren geht. Im Gegensatz zum Original addiert Jandl ein bestimmtes Thema zum Text Steins und eliminiert dabei die ihrem Gedicht inhärente, thematische Unbestimmtheit. Welche weitergreifende Funktion hat jedoch Jandls inhaltliche Amplifizierung und Dialektalisierung des steinschen Textes?

Der Dialekt wird zum Medium, in dem sich der Übersetzer zugleich weitgehend vom Original entfernt sowie zum Moment größter Nähe zu selbigem. In den letzten zwei Versen des jandlschen Textes erscheint der Dialekt nicht nur als zweisprachig, sondern spaltet zudem die Sprache des Gedichts in ihre visuellen und auditiven Komponenten auf: Jandls „a

<sup>108</sup> Jandls Assoziationen scheinen dabei allerdings nicht zufällig oder abgetrennt von Steins Œuvre zu sein. Hunde sind in ihren Texten wiederholt ein Thema und haben wichtige Funktionen: „I am I because my little dog knows me“ (in: *Identity a Poem*). Eine prominente Stelle, in der es speziell um alte Hunde geht, findet sich in Steins Erstlingsroman *Three Lives*. Hier ist es die deutschstämmige „good Anna“, die über ihren alternden Hund „Baby“ sagt: „There is nothing more dreary than old age in animals. Somehow it is all wrong that they should have grey hair and withered skin, and blind old eyes, and decayed and useless teeth. [...] [A] dog that’s old and so cut off from all its world of struggle, is like a dreary, deathless Struldbrug, the dreary dragger on of death through life“ (S. 117). Jandls besaß eine Ausgabe von Steins *Three Lives* (vgl. Jandls Bibliothek, ÖNB. LIT. Nachlass Ernst Jandl), die zitierte Passage kann ihm also durchaus bekannt gewesen sein und den Anstoß zum zahnlosen Maul seiner „oide hunt“ gegeben haben. Steins Passage selbst ist durch ihre Intertextualität von Bedeutung: Mit der Bezeichnung „Struldbrug“ spielt sie auf Jonathan Swifts *Gulliver’s Travels* an. Hier sind die „Struldbrugs“ eine Gruppe Unsterblicher, die dennoch immer weiter körperlich verfallen. Vgl. dazu John Carlos Rowe: Naming What is Inside, Gertrude Stein’s Use of Names in „Three Lives“, *Novel, A Forum of Fiction*, Vol. 36, No. (Spring 200), S. 219-243, hier S. 231. Vgl. Gertrude Stein: *Three Lives*, in: ders., *Writings 1903-1932*, hrsg. v. Catharine R. Stimpson u. Harriet Chessman, New York, N.Y.: The Library of America 1998, S. 65-273.

jeda dog / a sundog“ (V. 6f) ist auf lautlicher Ebene Dialekt für ‚ein jeder Tag / ein Sonntag‘ und auf visueller Ebene jedoch schwingt der Text ins Englische hinüber („Sunday“ / „sundog“). In den letzten Versen schlägt Jandls Text sprachlich eine Brücke zwischen seinem Lokaldialekt und dem Englischen Steins - der Dialekt ist hier zugleich er selbst sowie ein anderes.

Zu einer Aufspaltung von Laut- und Schriftbild kommt es auch in Jandls Übersetzung von Steins *Thank you*<sup>109</sup>, allerdings gibt diese schon das Original vor:

Thank you thank you thank you I'll be there. Thank you. I'll be there. Thank you. Thank you. A good time in knee grows hands.

donk da donk da donk da i kum. donk da. i kum. donk da. donk da. frei mi schon bin nega.

Alice B. Toklas, Steins Lebensgefährtin, gibt an, dass jener Text einem Ausspruch der englischen Frauenrechtlerin und Aktivistin für die Befreiung afrikanischer Kolonien, Sylvia Pankhurst, Tribut zollt.<sup>110</sup> Als Pankhurst im Zuge einer ihrer vielen Verhaftungen (wegen Protestveranstaltungen) das Versprechen abgerungen wurde, zu einem bestimmten Termin vor Gericht zu erscheinen und unter dieser Bedingung auf freien Fuß gesetzt wurde, erwiderte sie „Thank you, I'll be there.“ Zur Verhandlung erschien sie dann allerdings nicht und erklärte, mit „there“ hätte sie nicht den Gerichtssaal gemeint. Steins kurzer Text erscheint somit als eine Art Hommage an die Unerschrockenheit Pankhursts. Auch Pankhursts Einsatz gegen Kolonialismus in Afrika und Rassismus klingt in Steins Text an, und zwar auf lautlicher Ebene: Die letzte Wortsequenz - „A good time in knee grows hands“ - ist ein lautsprachliches Wortspiel auf das englische ‚Negro‘. Ignoriert man den auditiven Aspekt steinscher Sprache, so würde man beim Lesen lediglich zu dem wenig sinnfälligen Ergebnis kommen, dass einem ‚Knie Hände wachsen‘. Auch Jandl baut die Aufspaltung von Schrift- und Lautbild jener Passage in seinen Text ein, um einen semantischen Doppeleffekt zu erzeugen: Sein „bin nega“ ist zugleich Wiener Dialekt für „kein Geld haben“<sup>111</sup> sowie lautsprachlicher Statthalter für das Wort ‚Neger‘, das selbstverständlich in dem hier gegebenen anti-rassistischen Kontext verstanden werden muß. Die Derbheit des Ausdrucks,

<sup>109</sup> Gertrude Stein: *Thank you*, in: Stein, 1993, S. 107. Ernst Jandl: *donk da*, in: ebd., S. 108.

<sup>110</sup> Vgl. Marcel Bayer: *Nachwort*, in: Stein, 1993, S. 116f.

<sup>111</sup> Vgl. Jandls *Nachtrag zu donk da*, in: Stein, 1993, S. 108.

die der Dialekt in *donk da* generiert, wird von Jandl schließlich auf der Sprachoberfläche in linguistische Affinität rückübersetzt.

Die mehrsprachliche Oszillationsfähigkeit des Dialekts wird Jandl zum Werkzeug einer neuen Auseinandersetzung mit Stein. Wie Übersetzungen zweiten Grades wirken seine Beiträge in *Spinnwebzeit - Bee Time Vin.:* Stein wird nicht nur dem Deutschen, sondern darüber hinaus einer Lokalsprache angepasst, die sowohl eigensemantisch wie auch anglophil ist. Hierin liegt das dichterische Potential der jandlschen Texte, denn paradoxerweise begründet ihre Eigensprachlichkeit zugleich auch ihre stärkste Verbindung zur Sprache des Originals. Der Wiener Dialekt wird somit zu einem Mittel, über welches Jandl sich die Texte des „Jahrhundertgenies“ (PW 11, 241) Gertrude Stein einverleibt. Die Übersetzungsarbeit gerät dadurch zu einem echten Transformationsprozess, an dessen Ende das Original in einen sprachlichen Schwellenbereich verschoben wird (zwischen Hoch- und Dialektsprache / Englisch-Deutsch). Unter dem Konzept einer Rückkehr zum Frühesten gewinnt die letzte Phase der jandlschen Übersetzertätigkeit nicht nur sprachliche Eigenständigkeit, sondern auch eine methodische: Jandl übersetzt Stein zu eigenen Konditionen. Hierin erfüllt sich der Vorsatz, den Jandl schon als einen Motor für seine *stanzen*-Gedichte bezeichnet hat: „englisch [...] zu einem echten medium deutschen dichtens zu machen, also ausser konkurrenz zur angelsächsischen poesie, so wie ja auch picasso nicht immer nur blau, sondern mit einem mal rosa malen konnte“ (PW 9, 184).<sup>112</sup>

### 2.3.4 Übersetzung als Erweiterung der eigenen Sprache

Jandl mit einem kritischen Blick durch seine Jahre als Übersetzer zu folgen, wirft vor allem die Frage auf, worin sich der Wert dieser Tätigkeit für ihn als Dichter bestimmt. Zwar verändert sich Jandls Perspektive, die er den Originaltexten gegenüber einnimmt – als Suchender, als Vermittler und als etablierter Dichter –, aber zu verschiedenen Autoren kommt er immer wieder zurück und die Rolle des Übersetzers streift er nie ab. Was also bindet diese vielen Jahre und ihre unterschiedlichen Übersetzungen zusammen? Die Antwort liegt in Jandls Überzeugung, dass der Übersetzungsprozess maßgeblich Arbeit an der eigenen Sprache sei.<sup>113</sup> Oder, um es mit einer von Robert Creeley entlehnten Formel des Dichters und

<sup>112</sup> Insgesamt 18 englische und zum Teil englisch-deutsche Dialektgedichte finden sich in Jandls *stanzen* (vgl. PW 9, 202; 215; 220; 221; 223; 224; 226; 227; 231; 232; 236; 254; 263; 270).

<sup>113</sup> Vgl. Ernst Jandl: Worauf es beim Übersetzen ankommt (ca. 1971), Material zu Gertrude Steins „Erzählen“, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Übersetzers Charles Bernstein zu sagen, „The translation of poetry is never more than an extension of the practice of poetry.“<sup>114</sup> Gleichmaßen hat Jandl einen grundsätzlich weiten Übersetzungsbegriff. Das Übersetzen ist für ihn vor allem ein Geschehen zwischen zwei Sprachen, welches seinerseits zu einem neuen sprachlichen Resultat führt. So ist die Übersetzung vielmehr eine weitere Form der Mehrsprachigkeit, die zur einer festen Konstante in Jandls Werk geworden ist. Er verfolgt dabei eine Übersetzungsstrategie, die Lawrence Venuti Mitte der 1990er Jahre prominent als „modernist translation“<sup>115</sup> bezeichnet hat. Eine verfremdende Methode des Übersetzens, die in der Tradition der Modernisten und Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts steht (z. B. Gertrude Stein oder Ezra Pound). Jandls Übersetzungen erscheinen so als integraler Teil eines Werkes, „das die Entgrenzung der Sprache programmatisch verfolgte.“<sup>116</sup>

In der Forschung gibt es bisher keine Untersuchung, die sich Jandls Arbeit als Übersetzer widmet.<sup>117</sup> Als eine Art ersten Spatenstich verstehen sich die vorangegangenen Analysen sowie auch die Einschätzung, dass Jandls Übersetzungen im weiteren Kontext seiner eigenen dichterischen Praxis aufgehoben sind. Die Basis zu jener Einschätzung liefert Jandl selbst: In einer unveröffentlichten Notiz zu seiner Übersetzung von Steins *Narration* stellt er das produktive Potential seiner Tätigkeit als Übersetzer heraus:

---

<sup>114</sup> Charles Bernstein: *How Empty Is My Bread Pudding*, in: ders.: *Recalculating*, Chicago: University of Chicago Press 2013, S. 81-90, hier S. 84

<sup>115</sup> Lawrence Venuti: *The Translator's Invisibility, A History of Translation*, New York: Routledge 1995, S. 188. Venuti stellt sich in eine lange Traditionsreihe der Übersetzungstheorie und -praxis, die u. a. von Henry Howard, über Friedrich Schleiermacher, J.M. Cohen, Ezra Pound, T.S. Eliot, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Eugene Nida zu Andre Lefevere reicht. Für einen neusten Überblick über Beiträge zur Übersetzungstheorie und -praxis vgl. Esther Allen / Susan Bernofsky (Hrsg.): *In Translation: Translators on Their Work and What It Means*, New York: Columbia University Press 2013. Frieder von Ammon hat vorgeschlagen, Jandls Übersetzungsarbeit als „poetisches Übersetzen“ zu bezeichnen, um deren breites Spektrum anzudeuten. Denn Jandl fertigt klassische wie auch experimentelle Übersetzungen an, d.h. von einem Medium in ein anderes (Skulptur zu Text, Drama zu Gedicht etc.), die strenggenommen vielmehr als Nachdichtungen oder gar neue Texte bezeichnet werden müssten: Vgl. Frieder von Ammon: *Poetisches Übersetzen, Ernst Jandl als Übersetzer Audens, Chlebnikovs, seiner selbst und einiger anderer (T.S. Eliot, Carl Sandburg)*, unveröffentlichter Vortrag, gehalten am 05.11.2010 in Wien. Der Ausdruck poetisches oder künstlerisches Übersetzen steht ebenfalls in einer langen Tradition und findet schon in Übersetzungstheorien des 19. Jahrhunderts, wie z.B. bei Johann Gustav Droysen.

<sup>116</sup> Luigi Reitani: *Jandl übersetzen*, in: MRRD, S. 213-216, hier S. 216. Ein Blick auf einige Titel Jandlscher Gedichte genügt, um sich die konstante Rolle von Zwei (oder Drei-) Sprachigkeit in seinem Werk vor Augen zu führen: *englische gedichte* (PW 1, 140ff); *chanson* (PW 2, 10); *talk* (PW 2, 37); *lateinisches gedicht* (PW 3, 26); *oberflächenübersetzung* (PW 3, 51); *hommage à brancusi* (PW 4, 26); *BIOGRAPHY* (PW 4, 31); *i love concrete* (PW 4, 92); *london: victoria station* (PW 5, 135); *inner german* (PW 6, 108); *the seasons* (PW 7, 165f); *contents* (PW 8, 8); *handschuhe, gloves* (PW 9, 117); *i never remember* (PW 9, 227); *author's last choice* (PW 10, 15).

<sup>117</sup> Vgl. die erste Fußnote des Kapitels 2.2.2 Ernst Jandl als Übersetzer.

worauf es beim übersetzen von etwas das zu übersetzen da es übersetzt noch nicht da ist einen zweck hat überhaupt ankommt ist die eigene sprache mit blick auf eine andere zu erweitern. dadurch wird das in der eigenen sprache geschriebene messbar und auf diese weise fallen die die eigene sprache stellt sichtbar, noch dazu falls die übersetzung in dieser absicht erfolgt in ein und der selben sprache.

es gibt keinen durchsichtigeren und zugleich schwieriger zu erfassenden intellekt als gertrude stein. und zugleich keinen besseren, d.h. schwereren, prüfstein für unsere sprache, diese zu prüfen an ihrer. ihn so anzufassen, daß der leser das gewicht der gedankenfolgen gertrude steins zugleich als das sich-aneinander-reiben zweier sprachen [*versteht*], hat sich der übersetzer bemüht.

*Worauf es beim Übersetzen ankommt*<sup>118</sup>, so der Titel jener Notiz, stellt nicht etwa die Maxime vor, die Jandls unmittelbare Praxis als Übersetzer geleitet haben, sondern bestimmt den Zweck des Übersetzens als eine Erweiterung der eigenen Sprache. Formal zeigt sich der kurze Text zunächst als Imitation des steinschen Schreibstils. Auf inhaltlicher Ebene lassen sich allerdings drei Leitgedanken ausmachen: *Erstens* geht es Jandl beim Übersetzen zu allererst darum, „die eigene sprache mit blick auf eine andere zu erweitern“. *Zweitens* wird aus der Perspektive der fremden Sprache die eigene „messbar und [...] fallen[,] die die eigene sprache stellt[,] sichtbar“. *Drittens* soll es das Ziel des Übersetzers sein, das „gewicht der gedankenfolgen [...] zugleich als das sich-aneinander-reiben zweier sprachen“ zu präsentieren.<sup>119</sup>

Laut Venuti gibt es zwei Übersetzungstrategien, zwischen denen sich ein Übersetzer entscheiden muss: die domestizierende („domesticating translation“<sup>120</sup>) oder die verfremdende Übersetzung („foreignizing translation“<sup>121</sup>). Die erstere und heute dominante Variante zielt auf Transparenz ab, d.h. die befremdlichen Eigenheiten des Originaltexts, egal ob sprachlicher oder thematischer Natur, werden durch den Übersetzer der Zielkultur und –

<sup>118</sup> Vgl. Ernst Jandl: *Worauf es beim Übersetzen ankommt* (ca. 1971), Material zu Gertrude Steins „Erzählen“, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>119</sup> Insbesondere der letzte Gedanke erinnert an Walter Benjamins Konzept von der Interlinearversion als Ideal aller Übersetzungen: „Denn in irgendeinem Grade enthalten alle großen Schriften, im höchsten aber die heiligen, zwischen den Zeilen ihre virtuelle Übersetzung. Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung.“ In: Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: ders., *Baudelaire Übertragungen*, Kapitel 2, Walter Benjamin *Gesammelte Schriften*, Vol. IV/1, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, zit. nach der Online-Ausgabe der *Gesammelten Schriften*: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6569/2> [konsultiert am 26.09.2013]. Ob Jandl diesen Text kannte, ist allerdings unklar.

<sup>120</sup> Venuti, 1995, S. 22.

<sup>121</sup> Ebd., S. 20.

sprache nahtlos angepasst.<sup>122</sup> Der zweiten Variate geht es um Opazität, dh. sie bricht bewusst mit den Konventionen der Zielkultur, um dem Originaltext seine genuine Andersartigkeit zu lassen. Venuti verwendet dafür den Ausdruck „modernist translation“<sup>123</sup>. Der Übersetzer legt es hier nicht auf Angleichung, sondern auf die Emanzipation des Originals innerhalb der Zielsprache an. Jandl folgt dieser zweiten Strategie und seine übersetzerische Leistung ist bemerkenswert. Als Beispiel seien hier zwei Sätze aus Steins *Narration* zitiert:

You can slowly change any one by their name changing to any other name, and so slowly just knowing the name of anything and so making any one remember about such a thing the thing whose name its name anybody has happened to be mentioning cannot really very much interest any one, not really very much, and so perhaps narrative and poetry and prose have all come where they do not have to be considered as being there. Perhaps not I very much really very much think perhaps not, and that may make one thing or anything or everything say itself in a different way yes in a different way, who shall say, and all this now and always later we will come to say, perhaps yes, perhaps no, no and yes are still nice words, yes I guess I still will believe that I will.<sup>124</sup>

Man kann allmählich einen jeden dadurch verändern daß sein Name sich in einen anderen Namen verändert, und allmählich kann also einfach den Namen von etwas zu wissen und dann jeden an ein solches Ding sich erinnern zu lassen das Ding dessen Namen seinen Name nein jeder schon einmal erwähnt hat kann nicht irgendwen wirklich interessieren, nicht wirklich sehr, und so sind vielleicht Erzählungen und Poesie und Prosa alle da angelangt wo sie nicht als vorhanden betrachtet werden müssen. Vielleicht nicht ich glaube sehr wirklich sehr vielleicht nicht, und das mag dazu führen daß ein ding oder jedes oder alles sich auf eine andere Weise sagt ja auf eine andere Weise, wer kann es sagen, und all dies jetzt und allezeit später werden wir dahin kommen zu sagen, vielleicht ja, vielleicht nein, nein und ja sind immer noch schöne Wörter, ja ich schätze ich werde immer glauben daß ich es werde.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> „A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the ‘original’. The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator’s effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning.” (Venuti, 1995, S. 1)

<sup>123</sup> Venuti, 1995, S. 187.

<sup>124</sup> Gertrude Stein: *Narration, Four Lectures* (publ. 1935), 2<sup>nd</sup> Lecture, With an introduction by Thornton Wilder (1935) and by Leslie M. Olson (2010), Chicago: Chicago University Press 2010, S. 16029, hier S. 29.

<sup>125</sup> Gertrude Stein: *Erzählen, Vier Vorträge*, 2. Vortrag, mit einem Vorwort von Thornton Wilder, aus d. Amerikan. v. Ernst Jandl, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 37-56, hier S. 56.

Jandl imitiert Steins Wortstellung und Mündlichkeit, er verzichtet auf eine grammatisch korrekte Kommasetzung, übernimmt sprachliche Wendungen, die nur im Englischen funktionieren und im deutschen Text für Irritation sorgen, um den Leser dazu zu zwingen, den Text laut zu lesen und ihn im Redefluss selbst zu Sinn- und Phraseneinheiten zu strukturieren. Genau darin bleibt er dem Originaltext treu. Mit seiner verfremdenden („foreignizing“) Übersetzung durchbricht Jandl die grammatischen, syntaktischen und stilistischen Konventionen des Deutschen und bewahrt somit die Fremdheit des Originals in der Zielsprache. Anders als bei einer domestizierenden („domesticating“) Übersetzung geht es Jandl eben nicht um die restlose Anpassung des Ursprungstextes an die Zielsprache, sondern darum, dass sich diese zwei in der Übersetzung wahrnehmbar an einander reiben.

Und Jandl geht noch weiter: Für ihn birgt die verfremdende Übersetzung das Potential zur Aufdeckung von „fallen, die die eigene sprache stellt, [...] noch dazu falls die übersetzung in dieser absicht erfolgt in ein und der selben sprache.“<sup>126</sup> Die Übersetzung kann also dann zum Prüfstein für die eigene Sprache werden, wenn es dem Übersetzer auch um die „Bloßstellung von sprachlichen Indizien für bestimmte Denk- und Handlungsweisen“ (PW 11, 43) in der eigenen Sprache geht. Denn indem sich die verfremdende Übersetzung gegen die Gewohnheiten und Konventionen der Zielkultur sträubt, fordert sie diese gleichzeitig heraus.<sup>127</sup> Damit verfolgt Jandl als Übersetzer implizit eine gesellschaftskritische Agenda, denn für Jandl gilt das Primat der Pragmatik, wie er 1970 in einem Aufsatz *Zum Thema „Autorität des Wortes“* darlegt:

Wörter haben nichts von dem an sich, der sie verwendet, aber die Art, wie er sie verwendet, hat alles von dem, der sie verwendet, es die Art dessen, der sie verwendet, seine eigene Art, und es hängt alles von ihr ab.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> „The ‘foreign’ in foreignizing translation is not a transparent representation of an essence that resides in the foreign text and is valuable in itself, but a strategic construction whose value is contingent on the current target-language situation. Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience—choosing to translate a foreign text excluded by domestic literary canons, for instance, or using a marginal discourse to translate it. [...] Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations.“ (Venuti, 1995, S. 20)

<sup>128</sup> Ernst Jandl: *Zum Thema „Autorität des Wortes“* (1970), in: MRRD, S. 23-25. (Im laufenden Text zitiert als (AdW, mit Seitenzahl). Und noch mehr: Das „Kombinieren von Wörtern, um damit etwas zu tun, ist also nicht das, was die Wörter sind, sondern das, wozu sie verwendbar sind; es ist ihre Verwendung.“ (AdW, 24).

Jandl versucht Spracherlebnisse zu stiften, bei denen der Rezipient begreift, „das Wort und den, der das Wort für sich ausnützt, nicht mehr miteinander zu verwechseln“ (AdW, 25). Wie tief diese gesellschaftskritische Agenda reicht, wird deutlich, wenn man Jandls Ausdruck ‚Übersetzungen in ein und der selben Sprache‘ ernstnimmt und ebensowohl seine Gedichte im Wiener Dialekt, in „heruntergekommener Sprache“ (PW 11, 225) oder auch unzählige seiner Laut- und Sprechgedichte als innersprachliche Übersetzungen versteht. Diese Texte sind poetische Transpositionen der konventionellen, deutschen Poesiesprache hinein in neue Sprachterritorien, ohne dabei den deutschen Sprachraum je zu verlassen. Die *stanzen* (PW 9) bewegen sich im Bereich einer Lokalsprache, die Gedichte in „heruntergekommene Sprache“ im Bereich des sogenannten Gastarbeiterdeutchs (vgl. PW 11, 225) und die Lautgedichte im Bereich einer Schwellensprache. Jandl unternimmt immer wieder „Grenzüberschreitung in diskriminierte Sprachbereiche“<sup>129</sup> hinein, von denen aus die eigene Sprache vis-à-vis ihrer Abweichungen neu bemessen wird. Die verfremdende wie auch die innersprachliche Übersetzung sind für Jandl Strategien poetischen Experimentierens, das die Basis für eine veränderte Sprachwahrnehmung bietet: Es tut sich eine Fremdsprache in der eigenen Sprache auf. Jandls Konzept einer einsprachigen Mehrsprachigkeit zielt dabei grundsätzlich auf die Erweiterung dichterischer Ausdrucksmöglichkeiten ab: Sprache im allgemeinen ist für ihn ein bewegliches System, das verändert, zerlegt und neu kombiniert werden kann (vgl. PW 11, 43).

In der jeweils speziellen Art der Verwendung von Sprache sprechen sich immer auch kulturelle Werturteile und gesellschafts-politische Konventionen aus. Wie diese bloßgestellt und gestört werden können, führt Jandls berühmtes Sprechgedicht *wien : heldenplatz* (PW 2, 46) beispielhaft vor. Die historisch kritische Perspektive jenes Gedichts ist in der Forschung vielfach und detailliert belegt.<sup>130</sup> Das Konzept der innersprachlichen Übersetzung bietet die Möglichkeit, Jandls Gedicht auch als kritische Eigenbespiegelung des Deutschen vor dem Horizont des nationalsozialistischen Fanatismus der 1930er und 40er Jahre zu lesen:

der glanze heldenplatz zirka  
versaggerte in maschenhaftem männchenmeere  
drunter auch frauen die ans maskelknie

<sup>129</sup> Ernst Jandl: Grenzüberschreitungen in der Kunst der Gegenwart, Europäisches Forum Alpbach 1978, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>130</sup> Vgl. Uhrmacher, 2007. Vgl. Walter Rupprechter: Politische Dichtung aus dem Sprachlabor, in: Gedichte von Ernst Jandl, hrsg. v. Volker Kaukoreit u. Kristina Pfoser. Stuttgart: Reclam 2002, S. 34-46. Vgl. auch Ernst Jandl: Mein Gedicht und sein Autor (PW 11, 34f).

zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick  
und brüllzten wesentlich.

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

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

Veröffentlicht in Jandls wohl bekanntestem Lyrikband, *Laut und Luise* (PW 2), erscheint das Gedicht in der Sektion „krieg und so“. Als ein Beispiel gesellschaftskritischer Dichtung bezieht es sich auf ein tiefgreifendes Ereignis in der Geschichte Österreichs: Am 15. März 1938 verkündet Adolf Hitler vor tausenden jubelnden Anhängern auf dem Wiener Heldenplatz den Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich. Eingezwängt in die Menschenmenge beobachtet der damals 14jährige Jandl das Geschehen von der angrenzenden Wiener Ringstraße aus (vgl. PW 11, 34f). Sprachlich zeichnet sich das Gedicht durch Verknappungen, Neologismen und Wortschichtungen aus: Die deutsche Hochsprache wird zwar ihrer Syntax nicht beraubt, aber lexikalisch in ein Territorium überführt, das sich nicht an die grammatischen Normen des Deutschen hält. Die Besonderheit von *wien : heldenplatz* besteht zunächst darin, dass sein konkreter Bezug auf eine historische Wirklichkeit „durch sprachavantgardistische Verfahrensweisen verklausuliert und verändert“<sup>131</sup> wird. Im Speziellen heißt das, dass Jandl mit Wortneubildungen, lexikalischen Bastardisierungen, Hybridisierungen und Mehrfachdeterminierungen auf Wort- und Lautebene experimentiert.<sup>132</sup> Beispielsweise lässt sich das Wort „glanze“ (V. 1) als eine Mischform aus ‚Glanz‘ und ‚ganze‘ bestimmen, die zusammenzieht, was ausbuchstabiert ‚der ganze glänzene Heldenplatz‘ heißen könnte. Ein weiteres Beispiel phonetisch

<sup>131</sup> Rupprechter, 2002, S. 35. Wie Jörg Drews detailliert nachweist, bedient sich Jandl der Techniken der Vorkriegsaventgarde und überträgt z. B. die „Polyphonie der Joyceschen Klang- und Bedeutungsschichtungen im Einzelwort [...] in die Lyrik.“ Jörg Drews: Über ein Gedicht von Ernst Jandl, in: *Manuskripte 69/70* (1980), S. 162-164, hier S. 164. Vgl. auch Rupprechter, 2002, S. 38. Jandl selbst weist 1967 in einer Bemerkung zu *wien : heldenplatz* darauf hin, dass es unter dem Eindruck der intensiven Auseinandersetzung mit Autoren wie Stein, Joyce, Brecht, Sandburg und Prévert entstanden ist (vgl. PW 11, 35).

<sup>132</sup> Vgl. Drews, 1980, S. 162. Vgl. auch Rupprechter, 2002, S. 38.

lexikalischer Kreuzung ist Jandls „versaggerte in maschenhaftem männchenmeere“ (V. 2). Der Neologismus „versaggerte“ ist lautlich-assoziativ an ‚absacken‘, ‚versickern‘ oder ‚versinken‘ angebunden und partizipiert semantisch am Bedeutungsfeld des Untergehens. Für ‚maschenhaftem männchenmeere‘ lassen sich ‚massenhaft‘, ‚Masche‘ und ‚Menschenmeer‘ als Herkunftswörter bestimmen.<sup>133</sup> Nimmt man einen Übersetzungsversuch vor, so könnte man die ersten zwei Verse wie folgt lesen: Der ganze glänzende Heldenplatz versinkt in einem massenhaften Menschenmeer. ‚Masche‘ als Teil von ‚maschenhaft‘ konnotiert darüber hinaus das Bild eines dichtgewobenen (Fischer-)Netzes, das über den Heldenplatz ausgeworfen ist. Die Breite semantischer Verschiebungen und Neubestimmungen reicht in *wien : heldenplatz* von Konnotationsverschiebungen, assoziativen Verknüpfungen, Wortverdichtungen und sich weiterverzweigenden lexikalischen Ableitungen und Inhaltsmustern, wie z. B. in der Anwendung des Fischfangmotivs, Jagdmotivs („pirsch! / doppelte der gottelbock“ V. 10f) und sexueller Anspielungen („frauen [...] brüllten wesentlich“ V. 3-5; „balzerig wümelte es im männechensee“ V. 13). Die nationalsozialistische Kundgebung im März 1938 erhält bei Jandl orgiastische Züge. Dabei wird im Gedicht die deutsche Hochsprache sowie die Rede von der sogenannten ‚Heimholung Österreichs ins deutsche Reich‘ in ihrer ideologisch fanatischen Verzerrung gespiegelt.

Ohne dass sein Name jemals genannt würde, ist auch Hitler als Sprecher im Gedicht anwesend. Eingerahmt von der ersten und dritten Strophe, die sich thematisch auf die der Kundgebung beiwohnenden Menschenmassen beziehen, evoziert die gesamte zweite Strophe Hitlers Präsenz und Redegestus: Mit „verwogene[m] stirnscheitelunterschwang“ (V. 6), tritt der Führer auf und spricht „mit zu-nummender aufs blut feilzer stimme / hinsensend sämmertliche eigenwäscher“ (V. 8f). Im lauten Sprechen wird die sprachliche Imitation des abgehackt-emphatischen Vortragsgestus Hitlers hörbar: „pirsch! doppelte der gottelbock von Sa-Atz zu Sa-Atz“ (V. 10f).<sup>134</sup> Allerdings, und darin liegt letztendlich die nachhaltige

<sup>133</sup> Vgl. Rupprechter, 2002, S. 38f. Vgl. auch zur Bedeutungsvielfalt und Analyse der von Jandl evozierten Bilder und semantischen Felder: Anne Uhrmacher: Spielarten des Komischen, Ernst Jandl und die Sprache. Tübingen: Max Niemeyer 2007.

<sup>134</sup> Ein Hörbeispiel zu Jandls lautlicher Realisation seines Gedichts findet sich hier: <<http://lyrikline.org/index.php?id=162&author=ej00&show=Poems&poemId=1229&cHash=32c26f43b7>> [konsultiert am 18.08.2011] / Ein Hörbeispiel aus Hitlers Ansprache vom 15.03.1938 findet man hier: <[http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/Politische\\_Propaganda/Politische\\_Propaganda\\_der\\_NS-Zeit/Seite\\_39\\_39.htm.htm](http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/Politische_Propaganda/Politische_Propaganda_der_NS-Zeit/Seite_39_39.htm.htm)> [konsultiert am 18.08.2011].

Wirkung des Gedichts begründet, stellt der Text nicht nur ein historisches Ereignis dar, sondern von den Rändern der deutschen Sprache stülpt sich der dichterische Ausdruck über den charakterischen Redegestus des Diktators. Die normierte und in diesem Fall ideologisch aufgefüllte Alltagssprache wird in Jandls Gedicht einem ungenormten Sprachregister unterworfen. Jandls innersprachliche Übersetzungen verfolgen demnach ein engagiertes Ziel:

Einzudringen in das Bewußtsein des Gedichtkonsumenten und darin festsitzende überkommene Vorstellungen von Werten zu lockern und ihren Abgang zu beschleunigen, wie auch im zumindest denkbaren Fall eines freien Bewußtseins dessen Immunisierung durch Skepsis, [...] ist [...] ihr Zweck. (PW 11, 43)

Am Beispiel von Jandls *wien : heldenplatz* lässt sich die Rede von der Erweiterung der eigenen Sprache als ein Versuch der Dehnung sprachlich dichterischer Grenzen verstehen. Vom Standpunkt der Fremdsprache innerhalb der eigenen Sprache aus können sprachlich vermittelte Konventionen und ideologisch starre Wertezuschreibungen offen sichtbar, vergrößert und neu bemessen werden – die Sprache wird sich zu ihrem eigenen Prüfstein. Es geht hierbei aber nie um das Auslöschen einer Sprache zugunsten einer anderen, sondern vielmehr um die Darstellung einer produktiven Konfrontation verschiedener Sprachverwendungen. Trotz ihrer lexikalischen und morphologischen Irregularitäten hält Jandls *wien : heldenplatz* konstant Verbindung zur gewohnten Umgangssprache, denn diese bietet den notwendigen Hintergrund, vor dem Abweichungen allererst auftreten und erkannt werden. Auch in seinen innersprachlichen Übersetzungen kommt es Jandl darauf an, dem „sich-aneinander-reiben zweier sprachen“<sup>135</sup> einen Raum zu schaffen. Die Regeln der Alltagssprache drücken sich im Gedicht immer wieder an die Oberfläche; z. B. deshalb, weil sich „die Syntax dieses Gedichts [...] mit der Syntax der Umgangssprache deckt“ (PW 11, 35). Die Tätigkeit des Übersetzens hat für Jandl eine poetische Funktion und ihr Wert bemißt sich vor allem in der Stiftung eines Spracherlebnisses, das die fremdsprachliche Dimension der eigenen Sprache zu aktivieren vermag.

---

<sup>135</sup> Ebd.

## 2.4 In Jandls *Wor(l)d* – Gertrude Stein, Charles Olson, John Cage

Um die Gestalt eines so facettenreichen Werks wie das Ernst Jandls nachzuzeichnen, hat sich die Forschung schon oft darauf besonnen, es von seinen Außenrändern her zu markieren, z. B. mit Fragen wie: Wer sind die poetischen Vorbilder Jandls? Parallel zu welchen Dichtern arbeitet Jandl an einer innovativen Poesiesprache des 20. Jahrhunderts? Welchen zeitgenössisch poetologischen Konzepten und Strömungen fühlt er sich zugehörig? Auch Jandl selbst äußert sich in Interviews und Vorträgen wiederholt zu seinen literarischen Leitbildern (vgl. PW 11, 53, 220). Namen und Autoren, die dabei immer wieder auftauchen, sind u. a. August Stramm, Kurt Schwitters, Hugo Ball, Bertolt Brecht, Gottfried Benn, Eugen Gomringer, Erich Fried, James Joyce, Gertrude Stein und auch Carl Sandburg.<sup>1</sup> Die Assoziation Jandls mit eben jenen Dichtern setzt wichtige Eckpfeiler für die Beschreibung eines Œuvres, das stetig einen Bogen vom avantgardistischen Sprachexperimentalismus hin zu gesellschaftskritischer Lyrik zu schlagen versucht.

Ohne die Relevanz der bereits genannten Autoren für Jandls Entwicklung als Dichter untergraben zu wollen, versuchen die folgenden Ausführungen ein Bild zu zeichnen, das drei englischsprachige Künstler als Wegweiser innerhalb des jandlschen Œuvres hervorhebt: Gertrude Stein, Charles Olson und John Cage. Die Bedeutung Steins für Jandl ist bereits weithin bekannt, wohingegen Olson und Cage in der bisherigen Jandl-Forschung keine bzw. nur eine marginale Aufmerksamkeit zukam.<sup>2</sup> Die besondere Stellung dieser drei vor Dichtern wie z. B. Schwitters, Brecht oder Joyce ergibt sich aus der speziellen Anknüpfung Jandls an Aspekte ihres Werkes, was über gemeinsame künstlerische Techniken hinausgeht und die Verflechtung poetologischer Schlüsselkonzepte betrifft (Materialität, Leiblichkeit, Performativität).<sup>3</sup> Demnach geht es im Folgenden nicht um einen Zugang zu Jandls Werk

<sup>1</sup> Vgl. Kaukoreit, 1996, S. 19-28. Vgl. Pfoser-Schewig, 1997, S. 25-35. Vgl. Monika Schmitz-Emans: Zwischen Sprachutopismus und Sprachrealismus, Zur artikulatorischen Dichtung Hugo Balls und Ernst Jandls, in: ders.: Die Sprache der modernen Dichtung, München/Stuttgart (u. a.): Fink Verlag 1997, S. 157-173. Oliver Ruf: „Nochmal den Text? Ein anderer.“, Ernst Jandl und die Avantgarde, in: MRRD, S. 138-157. Vgl. Schmitz-Emans, 2010a, S. 55-66.

<sup>2</sup> Die zwei mir bekannten Ausnahmen im Feld der bisherigen Forschungsbeiträge sind Monika Schmitz-Emans Aufsatz zu Jandls und Cages Ästhetik aus dem Jahr 1990 (vgl. Schmitz-Emans, 1990a, 285-312), sowie ein Kapitel in Andreas Kramers 1993 veröffentlichter Dissertation zum Thema *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde* (vgl. Kramer, 1993, S. 201-229).

<sup>3</sup> Selbstverständlich ist Schwitters Bedeutung für Jandl nicht zu unterschätzen. Vielfach weist Jandl selbst auf dessen Relevanz hin wie jedoch auch auf die leichte Vorrangstellung Steins gegenüber dem deutschen Dadaisten: „Kurt Schwitters, in deutscher Sprache, war der einzige, der an sie [Gertrude Stein] herangereicht

von dessen Außenrändern her, sondern um die Bestimmung seiner Innenseiten: Stein, Olson und Cage in *Jandls Wor(l)d*. Das vorliegende Kapitel versteht sich damit als Ergänzung und Erweiterung eines bis heute eng begrenzten Bereichs der Jandl-Forschung. Die folgenden Ausführungen zielen also auf die Verstärkung einer wissenschaftlichen Perspektive ab, die Jandls lyrische Spracharbeit in ihrem Wesen als international vernetzt begreift.

Drei poetologische Aspekte verbinden Jandls Gedichte strahlenartig mit dem Werk Steins, Olsons und Cages: die Ästhetisierung sprachlicher Materialität (Stein), die Einbindung der Leiblichkeit des Rezipienten in den poetischen Prozess (Olson) sowie die Performativität dichterischer Sprache (Cage). Zusammengenommen bilden diese Aspekte die Basis der jandlschen Poetik als Ganzes (vgl. Kapitel 3). In ihrer Funktion als poetologische Grundpfeiler bestimmen Materialität, Leiblichkeit und Performativität die Gestalt des jandlschen Œuvres und halten gleichzeitig eine auffallende Verbindung zum Werk drei einflussreicher amerikanischer (Neo-)Avantgardisten. Vergleicht man die Rollen jener drei Autoren für das Werk Jandls, so erscheint Stein als eine Wegbereiterin für Jandls Entwicklung als Dichter, während sich das Verhältnis zu Olson und Cage als eine Art Parallelpoeitik charakterisieren läßt. Jandls Entdeckung Steins 1945/46 als amerikanischer Kriegsgefangener stiftet in der Rückschau eine werkbiographische Initiation Jandls in den internationalen Kontext avantgardistischer Dichtung. Die intensive Beschäftigung mit Olson und Cage in den 1960er Jahren bildet hingegen den zeitgenössischen Hintergrund einer in Jandls Poetik zusammenfließenden experimentellen Ästhetik. Die Darlegung der konkreten Berührungsstellen zwischen Jandl und spezifischen Bereichen der Poetiken Steins, Olsons und Cages steht im Zentrum der folgenden Abschnitte.

#### 2.4.1 Gertrude Stein – Sprachexperimente in gründlicher Simplizität

„‘a rose is a rose is a rose’, das einen süßen stachel  
in mein kriegsgefangenes fleisch trieb”<sup>4</sup>  
Ernst Jandl

Das wohl berühmteste Stein Zitat „Rose is a rose is a rose is a rose“<sup>5</sup> steht auch für Jandl am Anfang seiner mehr als ein halbes Jahrhundert umspannenden Rezeption der Prosa, Lyrik

---

hat, wenn überhaupt, aber irgendwo, in der Nähe ihres Endes, nämlich Zieles, lag auch seines. Diese beiden, in ihren Werken, enthalten beinahe alles, was für uns heute zu haben ist.“ (PW 11, 251)

<sup>4</sup> Ernst Jandl: *gertrude stein und meine oberflächliche art* (vermutlich 1970-71), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

und poetologischen Schriften Gertrude Steins. Die Entdeckung einiger Auszüge aus ihrem Werk in der Bibliothek des amerikanischen Kriegsgefangenenlagers in Stockbridge (England) markiert für Jandl ein poetisches Spracherlebnis, das in der Folge die lebenslange Verehrung der Amerikanerin bewirkte (vgl. auch Kapitel 2.1). Auf die enorme, werkprägende Bedeutung Steins für Jandl weist der Dichter selbst wiederholt hin: Für ihn ist das „Jahrhundertgenie“ (PW 11, 241) „immerzu eine Quelle der Inspiration gewesen, nie versiegend, nie versagend“ (PW 11, 251). Ganz grundsätzlich bildet das Werk Steins „einen wesentlichen Teil des Fundaments, auf dem die internationale, neue Dichtung der fünfziger und sechziger Jahre, voran die deutschsprachige, aufbauen konnte.“<sup>6</sup> Jandls erste gelungene „Assimilation der Techniken“ Steins im März 1956 markiert für ihn sogar den „großen Wendepunkt“ (PW 11, 241) in seiner Schreibpraxis. Die *prosa aus der flüstergalerie* (PW 2, 83f) gilt Jandl als werkbiographisches Zeugnis seiner Aneignung des steinschen Sprachavantgardismus und markiert damit den Anfangspunkt einer innovativen Art dichterischer Rede (vgl. PW 11, 241). Konkrete Form gewinnt diese 1957, z. B. in so berühmten Sprechgedichten wie *deutsches gedicht* (PW1, 153), *ode auf N* (PW 2, 41) oder *schtzngrmm* (PW 2, 47). Aber nicht nur für die eigene Spracharbeit hebt Jandl das Werk Steins als „Ausgangspunkt“ (PW 11, 9) hervor, sondern er behauptet diesen Status ebenso für das Umfeld der neuen österreichischen Dichtung, in dem er sich bewegt, wie z. B. die Wiener Gruppe (vgl. PW 11, 11). Laut Jandl wurde die Suche nach einer radikal anderen poetischen Sprache in den 1960er Jahren nicht nur notwendig, sondern quasi unumgänglich. Denn im zweiten Jahrzehnt nach dem Ende des Weltkrieges ging

eine Phase üppiger lyrischer Produktion, die mit Kriegsende begonnen hatte, [...] zu Ende. Die Erinnerung an den Krieg war verbraucht, das Erlebnis der subjektiven Gegenwart erschöpft [...]. Jetzt erst konnte man, wenn man wollte und konnte, merken, daß die Nachkriegslyrik wenig Neues gebracht hatte, jedenfalls nichts, worauf sich aufbauen ließ. (PW 11, 11)

Jandls Rede von der Stagnation poetischer Entwicklungsmöglichkeiten zielt auf seinen Eindruck vom allgemeinen Zustand moderner österreichischer Dichtung ab (z. B. bei Autoren wie Fritz Brügel, Hermann Hakel, Ernst Schönwiese). Für Jandl steht fest: „Wer weitermachen wollte, oder wer jetzt noch anfangen wollte, mußte suchen, ehe er einen

<sup>5</sup> Gertrude Stein: *Sacred Emily*, in: ders.: *Geography and Plays*, Boston, Mass.: The Seas Company 1922, zit. n.: [http://www.gutenberg.org/files/33403/33403-h/33403-h.htm#SACRED\\_EMILY](http://www.gutenberg.org/files/33403/33403-h/33403-h.htm#SACRED_EMILY) [konsultiert am 23.01.2012].

<sup>6</sup> Ernst Jandl: Vorwort zu Gertrude Steins *Erzählen*, 1971 (unveröffentlicht), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Ausgangspunkt fand“ (PW 11, 11). Dass das Werk Steins in den späten 50er und frühen 60er Jahren im deutschsprachigen Raum immer noch als Geheimtipp gelten konnte, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass bis 1960 neben einer handvoll Gedichten lediglich Übersetzungen von Steins *Autobiographie der Alice B. Toklas* (1955) und dem lyrischen Porträt *Picasso* (1958) vorlagen.<sup>7</sup> „So wurde, für die eigene Arbeit, nutzbar gemacht [,] was bisher unbekannt gewesen [z. B. Steins Texte], oder [,] wenn bekannt, umgangen worden war [...]“ (PW 11, 11), und mit Stein geht Jandl nun gegen den „Traditionalismus in der Gegenwartspoesie“ (PW 11, 9) an.

Auf die exponierte Stellung Steins im Kontext experimenteller Nachkriegspoesie deutet Jandl dabei nicht nur in seinen Poetik-Vorträgen im deutschsprachigen Raum hin (vgl. z. B. PW 11, 53, 121, 241), sondern auch in seinen Lesungen in England (1965) und den USA (1971/72).<sup>8</sup> Selbst in dem von Jandl geleiteten Seminar, *Lektüre und Analyse moderner deutschsprachiger Texte*, an der University of Texas 1971 kommt dem Œuvre Steins eine prominente Rolle zu. Mit seinen Studenten bespricht Jandl nicht nur poetologische Texte Steins, wie z. B. *Composition as Explanation*, sondern wendet sich auch ihren *Tender Buttons* sowie ausgewählten *Portraits* (z. B. *Picasso*) und *Plays* (z. B. *As a Wife has a Cow. A Love Story*) zu.<sup>9</sup>

Relevanz für die Jandl-Forschung gewinnen die vielen Verweise auf Stein vor allem dadurch, dass sie in allen Textgattungen des jandlschen Werkes auftauchen: in Vorträgen, in Gedichten, in Prosastücken, in Briefen, in Interviews sowie in autobiographischen Texten. Die Verweise auf die Amerikanerin fungieren dabei einerseits als Hommage, andererseits als Indikator für Jandls eigene poetologische Ausrichtung. Analysiert man die Stufen und Formen von Jandls Stein-Rezeption, so wird Steins Werk als ein wichtiger Baustein der jandlschen Poetik sichtbar. Hinter Jandls Adaption und Radikalisierung steinscher

<sup>7</sup> Vgl. Melin, 1985, 498. Vgl. Andreas Kramer: „wer könnte mehr als sie lebendig sein“, Stein/Jandl, Jandl/Stein, in: ders.: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, Eggingen: Edition Isele 1993, S. 289. (Im laufenden Text zitiert als Kramer, 1993, mit Seitenzahl.)

<sup>8</sup> Vgl. Ernst Jandl: „Experimental Poetry“, Vortrag ICA London 1965, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Jandl: A Lecture on Concrete Poetry. University of Wisconsin, Milwaukee (16.11.1971), S. 13, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Ernst Jandl: Vorbereitung USA Tournee Vortrag (1972), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>9</sup> Vgl. Ernst Jandl: Material zu Lektüre und Analyse moderner deutschsprachiger Texte, Seminar Texas (19.09.1971 – 13.12.1971, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. Ernst Jandl: Material zu *Vorbereitungen auf Seminar und Colloquium, Ablauf und Programm, Texas* (19.09.1971 – 13.12.1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Techniken, wie z. B. der Iteration<sup>10</sup>, der Kleinschreibung, dem Spiel mit Lautaffinitäten, der ungrammatischen Zeichensetzung oder der Loslösung des Einzelwortes aus dem Satzgefüge, steht das Bekenntnis zu einem poetischen Prinzip, dass gleichermaßen Steins und Jandls Spracharbeit prägt: Ihre Texte sind minimalistisch, ohne reduktionistisch zu sein. Das heißt, das Œuvre beider Dichter erhält seine besondere Gestalt vor allem durch einen spezifischen Sprachexperimentalismus, der auf die konventionellen Mittel dichterischer Rede verzichtet und sich beispielsweise auf ein alltagssprachliches, verringertes Vokabular mit häufig wiederholten Wendungen verlegt, sowie auf Verstöße gegen grammatische, syntaktische und lexikalische Normen, und darüber hinaus auf die Selbstästhetisierung poetischer Sprache. Dabei geben weder Stein noch Jandl die semantischen Kapazitäten dichterischer Rede preis. Ihre Texte lösen ihr Bedeutungspotential über innovative Darstellungsverfahren, starke Rhythmisierungen und klangliche Referenzmöglichkeiten poetischer Sprache ein. Steins und Jandls Texte zeichnet ein Minimalismus aus, der sich keinem semantischen Reduktionismus überläßt.

Ein Ausschnitt aus Steins Passus *Orange In* aus ihren *Tender Buttons*, die Jandl 1963 teilweise übersetzte<sup>11</sup>, soll hier kurz die Funktionsweise steinscher Texte andeuten:

[...] Pain soup, suppose it is question, suppose it is butter, real is, real is only, only excreate, only excreate a no since.  
 A no, a no since, a no since when, a no since when since, a no since when since a no since when since, a no since, a no since when since, a no since, a no, a no since a no since, a no since, a no since.<sup>12</sup>

Dieser Abschnitt findet sich in der Abteilung ‚Food‘ der *Tender Buttons* und verbringt schon in seinem Titel ein Wortspiel: „Orange In“ spielt auf klanglicher Ebene auf das Nomen ‚origin‘ (dt. Ursprung, Anfang, Herkunft) an. Damit aktiviert Stein zwei verschiedene Bedeutungsebenen der Sprache, denn zum einen hält die im Titel angegebene Orangenfrucht Verbindung zu der ihr übergeordneten Abteilung ‚Food‘, zum anderen ändert sich vermittelt über die lautliche Qualität des Titels das Referenzobjekt von „Orange In“. Ähnlich funktioniert auch der Rest des zitierten Ausschnittes, bei dem sich nach asyndetischen

<sup>10</sup> Ich ziehe den Begriff der Iteration dem der Wiederholung vor, um deutlich zu machen, dass Steins Wortreihungen nicht identische Repetitionen sind, sondern vielmehr durch sprachliche Veränderungen und inhaltliche Progressivität charakterisiert werden.

<sup>11</sup> Vgl. Ernst Jandl: Übersetzung von Gertrude Steins „Tender Buttons“ (1963), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>12</sup> Gertrude Stein: *Orange In*, in: ders., *Tender Buttons, Food*, 1914, zit. n.: <http://www.bartleby.com/140/1.html> [konsultiert am 19.06.2012].

Reihungen von Nominal- und Adverbialphrasen ein Wiederholungspassus von „a no since“ anschließt. Obwohl „a no since“ auf syntaktisch grammatischer Ebene keinen Sinn ergibt, entpuppt es sich in der lautlichen Realisation als ‚innocence‘, ‚nonsense‘ oder ‚annoyance‘ (vgl. Kramer, 1993, 15). Die lautliche Verdichtung in der Wiederholung eines oder mehrerer Worte stiftet ein semantisches Areal, das der buchstäblichen Bedeutung des Einzelwortes zwar entgegenwirken kann, ohne dabei dem Text als Ganzes sein sprachliches Bedeutungspotential zu entziehen. Solcherart Polysemie führt Steins Text auch auf lexikalischer Ebene vor: Der Neologismus „excreate“ bündelt „excrete“ und „create“ (vgl. Kramer, 1993, 15).<sup>13</sup> Hier treten dichterische Produktion und sprachschöpferische Tätigkeit als Ausscheidungs- oder Aussonderungsprozess auf. Das Scheitern eines „automatischen, Kontexte heranziehenden Verstehens“ (vgl. Kramer, 1993, 15) wird bei Stein zu einer ästhetischen Erfahrung, die darauf abzielt, immer neues semantisches Material zu produzieren (vgl. ebd.). *Orange In* führt eine Verschiebung der Bedeutungsebene von dichterischer Sprache vor, die auf die Vielbestimmbarkeit des ästhetischen Gegenstandes weist – genau darin liegt der Ursprung steinscher Innovation und des kreativen Potentials ihrer Texte.

Dass Steins Texte vermittelt über die Ästhetisierung sprachlicher Materialität funktionieren, zeigt ebenfalls der oben zitierte Ausschnitt aus den *Tender Buttons*. Die akustischen Eigenschaften von Sprache samt ihres semantischen Potentials rücken in Steins Texten ins Zentrum des hermeneutischen Vollzugs. Hierin besteht die auffälligste Verbindung zwischen dem Werk der Amerikanerin und dem Jandls. Die Ästhetisierung der Sprache als Material bezeichnet für Stein wie für Jandl ein Verfahren, bei dem die basalen Elemente der geschriebenen und gesprochenen Sprache, Buchstabe und Laut, als solche optisch und akustisch herausgestellt werden. Ziel ist es, die konkreten Vehikel sprachlichen Ausdrucks sowohl unmittelbar wahrnehmbar zu machen als auch poetisch und grammatisch zu emanzipieren (vgl. dazu Kap. 3.1). Die am häufigsten verwendeten Techniken Steins, die auch in Jandls Werk eingang gefunden haben, sind dabei Iterationen, Permutationen einzelner Wörter und Wortbestandteile, elliptische Rede sowie ein eng begrenztes Vokabular.

---

<sup>13</sup> Die Anwendung und Erweiterung der Methode lexikalischer Verdichtung findet sich auch bei Jandl. Insbesondere sein berühmtes Sprechgedicht *wien: heldenplatz* (PW 2, 46) enthält viele Wortverschmelzungen, wie z. B. „glanze“ (V. 1), „versagerte in maschenhaftem männchenmeere“ (V. 2), „makelknie“ (V. 3), „mit hüinig sprenkem stimmstummel“ (V. 12).

Jandls Anwendung der steinschen Materialästhetik unterscheidet sich allerdings in einem wichtigen Punkt: Bei Stein hören Buchstaben und Worte nie auf, sprachliche Zeichen zu sein. Die konkreten graphischen Eigenschaften von Sprache, die z. B. für Jandls visuelle Gedichte signifikativ sind, spielen für Steins Ästhetik keine Rolle. Hierin geht Jandl über Stein hinaus und erweitert entschieden die dichterischen und semantischen Möglichkeiten einer auf den Materialcharakter von Sprache abzielenden Poesie. Besonders anschaulich wird Jandls Anwendung und Erweiterung einer steinschen Ästhetik in seinem Gedicht *die zeit vergeht* (PW 3, 75):

die zeit vergeht

lustig  
 luslustigtig  
 lusluslustigtigtig  
 luslusluslustigtigtigtig  
 lusluslusluslustigtigtigtigtig  
 luslusluslusluslustigtigtigtigtigtig  
 lusluslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtig  
 luslusluslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtigtig

„Die Uhr läuft ab, die Zeit ist lustig vergangen“ (PW 11, 144). Ähnlich wie Steins vielfache Wiederholung der Phrase „a no sense“ in *Orange In* auf akustischer Ebene die Bedeutung des geschriebenen Wortes verändern, so wird auch in der lautlichen Realisation von Jandls „lustig“ etwas hörbar, was in seiner Bedeutung nicht dem geschriebenen Wort entspricht: das lautmalerische Ticken einer Uhr. Gesprochen führt die Auslautverhärtung der letzten Silbe von „lustig“ dazu, dass das Gedicht akustisch das Geräusch einer Uhr imitiert und damit das Vergehen der Zeit auditiv vorführt. Die steinsche Wiederholungsmethode von einem oder einer kleinen Anzahl von Worten radikalisiert Jandl, indem er auf das einzige Wort seines Gedichts das anwendet, was er „Reduplikationsmethode“ (PW 11, 48) nennt: Die zwei Silben des Wortes „lustig“ erweitern sich von Vers zu Vers um sich selbst. Damit wird nicht nur das Vorantreiben des Tick-Geräuschs bewirkt, sondern das Gedicht gewinnt zusätzlich eine auffällige visuelle Qualität. Jandls *die zeit vergeht* ist ein Kalligramm, das wie eine Pyramide oder die untere Hälfte eines Stundenglases wirkt. Durch die Ästhetisierung der lautlichen und graphischen Eigenschaften von Sprache wird Jandls Gedicht zu einem poetischen *memento mori*.

Mit Blick auf *die zeit vergeht* zeigt sich darüber hinaus, was Jandl unter einem „Arbeiten in gründlicher Simplizität“ (PW 11, 117) versteht:

Alles so einfach wie möglich zu machen, um gerade dadurch die Vielschichtigkeit von allem wirklich deutlich zu machen, könnte man gründliche Simplizität nennen, im Gegensatz zu einer oberflächlichen, die ein Verkleinern und Verniedlichen ist, während in der gründlichen alles seine Erwachsenenheit behält. (PW 11, 142)

Dass sich Jandl hiermit an eine Poetik der Einfachheit anlehnt, die auch schon bei Stein zu finden ist – „I like a thing simple but it must be simple through complication.“<sup>14</sup> – werden die folgenden Ausführungen belegen. Grundsätzlich gilt dabei für Stein wie für Jandl, dass eine „gründliche Simplizität“ nicht zur Absage an das semantische Potential dichterischer Sprache wird, sondern von einem affirmativen Sprachverständnis zeugt.

Im Bereich der Jandl-Forschung ist trotz zahlreicher Hinweise auf die prägende Rolle Steins Andreas Kramer der einzige, der 1993 auf knapp dreißig Seiten erstmals konkrete Querverbindungen zwischen dem Werk Jandls und dem der Amerikanerin aufzeigt.<sup>15</sup> Kramer geht chronologisch vor und stellt für die Jahre 1945 bis 1984 schlaglichtartig Prosatexte, Gedichte, Stücke, Vorträge und Übersetzungen Jandls heraus, die auf einen produktiven Dialog mit Steins Werk verweisen.<sup>16</sup> Seine Analyse unternimmt den Versuch, Jandls Rezeption von Steins Texten in ihrer Breitenwirkung darzustellen. Dabei führt er schlüssig vor, wie Steins Themen und Schreibtechniken nicht nur in Jandls poetische Praxis hineinreichen, sondern auch auf seine poetologischen Reflexionen wirken (vgl. Kramer, 1993, 223). Anders als übliche Forschungsbeiträge geht Kramer damit weit über den obligatorischen Hinweis auf die steinsche Wiederholungstechnik und ihre Anwendung durch Jandl hinaus.<sup>17</sup>

Um seine Studie über die Schwelle einer reinen Beschreibungsleistung oder literaturhistorischen Spurensuche zu tragen, stellt Kramer jedoch seine Rezeptionsforschung vor den

<sup>14</sup> Gertrude Stein: A Transatlantic Interview 1946, with Robert B. Haas, in: A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein, hrsg. v. Robert Bartlett Haas, Los Angeles: Black Sparrow Press 1971, S. 15-35, hier S. 34. (Im laufenden Text zitiert als Stein, 1946, mit Seitenzahl.)

<sup>15</sup> Kramer, 1993, 201-229.

<sup>16</sup> Die von Kramer besprochenen Texte sind: *prosa aus der flüstergalerie* (PW 2, 83ff), *deutsches gedicht* (PW 1, 153-172), *for the one and only gertrude stein* (PW 3, 100), *tee : ein stück* (PW 2, 161), *fritzi & the broom: a play* (PW 4, 98), *moritat* (PW 4, 116), *Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise* (PW 11, 44-53), *Letter from Austria* (PW 11, 164-167), *Über Grammatik und Wörterbücher* (PW 11, 134f), *versuch über syntax* (PW 3, 169), *Aus der Fremde* (PW 10, 177-258), *an helmut heißenbüttel* (PW 8, 272), *graues gedicht* (PW 9, 17).

<sup>17</sup> Vgl. Ruf, 2005, S. 151ff. Vgl. Hammerschmid/Neindlinger, 2008, 170.

Hintergrund der Frage nach der Autonomie und Funktionsbestimmung (neo-)avantgardistischer Kunst (vgl. Kramer, 1993, 19ff, 224f). Das heißt, Steins Texte und ihre Aufnahme in die deutschsprachige Nachkriegsliteratur werden auf die von Peter Bürger prominent aufgeworfene Problematik der „Autonomie der Institution Kunst“ (Kramer, 1993, 224) hin befragt.<sup>18</sup> Entgegen Bürgers These, dass die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts einen Angriff auf die Funktionslosigkeit autonomer Kunst versuchten, stellt Kramer Steins Werk als gegenläufiges Beispiel vor. Mit Blick auf ihre poetologischen Texte erklärt Kramer, dass die „der Kunst eigene Autonomie [...] ihre unmittelbare Indienstnahme [verhindert] und [...] sie für praktische Zwecke nutzlos [macht].“<sup>19</sup> Die literaturtheoretischen Konsequenzen, die Kramer letztlich aus Jandls Stein-Rezeption zieht, bleiben jedoch unscharf: Zum einen arbeite Jandl „im vollen Bewußtsein von der Autonomie der Institution Kunst, [...] die er mit Blick auf die historischen Avantgarden sogar als gestärkt einschätzt“ (Kramer, 1993, 224). „Dennoch“, so Kramer, „glaubt auch Jandl [...], daß experimentelle Literatur als relativ autonome Spracharbeit Einsichten in allgemeine Tendenzen des außerliterarischen Sprechens liefern und, untergründig oder offen, politisch aufklären kann“ (Kramer, 1993, 225). Jedoch erklärt Kramer dann wiederum, dass „Jandls Einsicht in den gestärkten Autonomiecharakter von Kunst [gleichzeitig] eine Überschätzung ihrer Wirkung [verhindere]“ (Kramer, 1993, 225).

Das Fazit, das aus den Wechselsprüngen Kramers zu sprechen scheint, ist Jandls Wissen um die „relative Autonomie“ von Dichtung (PW 11, 145; Kramer, 225). Jedoch ist dies nicht notwendigerweise das Resultat seiner Stein Rezeption, sondern charakterisiert vielmehr schon Jandls früheste Schreibpraxis, die noch die Zeichen der produktiven Lektüre Brechts oder auch Sandburgs trägt (vgl. PW 11, 7). Jandls Bruch mit Konventionen und Traditionen dichterischen Sprechens zielt nie nur auf die Eigengesetzlichkeit der Kunst ab, sondern erfolgt in der Hoffnung, „daß eine Formel gelingt, die etwas bewirkt“ (PW 11, 44). Weiterhin übergeht Kramer den Fakt, dass Jandls Rede vom „relativ autonome[n] Gedicht“

---

<sup>18</sup> Unter „Institution Kunst“ begreift Bürger das Resultat einer Entwicklung in den europäisch bürgerlichen Gesellschaften, die die Kunst seit dem späten 18. Jahrhundert zu einem immer stärker abgehobenen Bereich von der gesellschaftlichen Praxis geführt hat. In der Abtrennung der Kunst von der Lebenspraxis verstärkt sich gleichzeitig ihre gesellschaftliche Funktionslosigkeit und damit unterminiert sie jegliche Möglichkeit zur Realisierung der in der Kunst zum Ausdruck gebrachten emanzipatorischen und utopischen Ansprüche des Bürgertums. Ziel der historischen Avantgarden sei es, die abgehobene Autonomie der Kunst aufzulösen und Kunst einen wirksamen Teil der Lebenspraxis werden zu lassen. (Vgl. dazu Kramer, 1993, 19f. Vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.)

<sup>19</sup> Kramer, 1993, 23.

(PW 11, 145) in einem Kontext stattfindet, in dem Jandl diesen Begriff (fast ironisch) auf seine wörtliche Bedeutung hin testet – ein Verfahren, das Jandl öfter anwendet, am prominentesten in seinem Vortrag *Zweifel an der Sprache* (PW 11, 74-80). So fragt er beispielsweise:

Wo überhaupt ist das autonome Gedicht, das absolut autonome [...]? Ich habe es, vermutlich, nie irgendwo angetroffen, und vermutlich niemand sonst, aber es ist natürlich vorhanden, in der einzig möglichen Weise, als Idee, als Konzeption. [...] hier, und nur hier, könnte ich es mit dem autonomen Gedicht versuchen, dem absolut autonomen, und versuche es sogleich, in dem ich eins nach dem anderen, in absteigender Folge, alle Klassen von Sprachlichem daraus entferne: als erstes nehme ich die Sätze weg [...]. (PW 11, 145)

Jandl führt das Konzept einer autonomen Dichtung *ad absurdum*, indem er die Unmöglichkeit völliger Unabhängigkeit auf der Basis des Materialsprachlichen vorführt: Ein Gedicht ohne Sätze, Worte, Buchstaben und die an sie gebundene Semantik entschwindet „als leuchtender Punkt in die Tiefe des Raumes“ (PW 11, 146) – d.h. für Jandl kann sich das Gedicht nicht der grundsätzlichen Referenzfunktion seines Materials entledigen, ohne dabei sich selbst zu zersetzen. Jedes Gedicht unterliegt vermittelt über seine Worte, Buchstaben und Laute notwendigerweise Konventionen und Gesetzen, von denen es sich nicht lossagen kann. Denn die Buchstaben erinnern „doch immer an Buchstaben [...], also an etwas, das eine bestimmte Form haben mußte“ und ähnlich vermögen sich auch die Laute nicht von einer Stimme zu trennen, „die ihnen Gesetze aufzwingt, die von der Art [...] meines Körpers abhängen“ (PW 11, 146).

Bürgers Konzept der „Institution Kunst“ – und ihrer Abschaffung durch die Avantgarden - auf die Dichtung Jandls applizieren zu wollen, wird schon deshalb problematisch, da Bürger die Autonomie der Kunst soziologisch denkt. Für Bürger weist der Begriff der Kunstautonomie auf die „gesellschaftliche Funktionslosigkeit als Wesen der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft [...]“.<sup>20</sup> Mit Jandls Auffassung von Kunstautonomie, die sich in ihrer absoluten Form allen Konventionen des Bedeutens und sprachlicher Normen entledigt, kann Bürgers soziologisch ausgerichtete Theorie nicht unmittelbar verglichen werden. Darüber hinaus bekennt sich Jandl uneingeschränkt zu einem sprachlichen Pragmatismus, der insbesondere auch die Formen und Möglichkeiten der Alltagssprache poetisch auslotet (wie z. B. in der „heruntergekommenen Sprache“), d.h. Alltagssprachliches

---

<sup>20</sup> Bürger, 1974, 35.

in den poetischen Prozess mit einbezieht: Als Dichter geht es ihm um „die Beseitigung gewisser Vorurteile, die sich auf Sprache beziehen. Sprache ist von uns gemacht, und wir können, dürfen, sollen alles mit ihr machen, was mit ihr zu machen möglich ist – ohne Scheu, ohne Ehrfurcht, doch dafür mit Freude, Liebe, Heiterkeit“ (PW 11, 61). Denn nichts, „das mittels Wörtern geschieht [,] geschieht durch Wörter, sondern es geschieht durch eine Art, Wörter zu verwenden. Wörter sind Dinge, Wörter haben keine Macht [...]“ (AdW, 24f). Vollkommen unklar bleibt demzufolge, warum Kramer Jandls Spracharbeit eine „bodenlose Einfachheit“ attestiert, die vorführen soll, „daß Literatur unmöglich und nutzlos geworden ist“ (Kramer, 1993, 223). „Die Kunst“, so Kramer, „spielt bei Jandl eines ihrer zahlreichen Endspiele“ (Kramer, 1993, 223). Eine Antwort darauf, wie das mit dem Motor der jandlschen Schreibpraxis überein zu bringen sei, nämlich die Grenzen und Möglichkeiten dichterischen Ausdrucks konsequent zu erweitern, bleibt Kramer allerdings schuldig.

Im Unterschied zu Kramer ergeben sich für mich die nachhaltigen Konsequenzen des Dialogs zwischen Jandl und Stein vor allem im Blick auf zwei poetologische Aspekte: die Ästhetisierung sprachlicher Materialität (vgl. auch Kramer, 1993, 223) und, damit verbunden, den selbstauferlegten Anspruch zu einem „Arbeiten in gründlicher Simplizität“ (PW 11, 117). Diese Aspekte stiften einen poetischen Stil in Jandls Werk, der sich als intertextueller Brückenschlag zu Steins Œuvre entpuppt. Seine Mittel findet jener Stil, wie schon angedeutet, in den für Stein typischen Iterationen, im Spiel mit Paronomasien und Lautaffinitäten sowie in der Konzentration aufs Einzelwort (womit sich Jandl insbesondere auch durch seine Übersetzungsarbeit intensiv auseinandersetzt, vgl. Kapitel 2.2.2). An dieser Stelle kommt natürlich die Frage nach dem übergreifenden Zweck dieser Mittel auf. Übernimmt Jandl lediglich eine von Stein erprobte Poesiesprache oder steuert er eine veränderte Ausrichtung ihrer Mittel und Techniken an? Konzeptuell knüpft Jandl an Steins Idee einer beweglichen Sprache an, jedoch zielt sein Experimentalismus schlussendlich und im Gegensatz zu Stein auf eine konkrete Verlebendigung, sogar eine – wortwörtliche – Verkörperung dichterischer Sprache. Das heißt, dass Jandl poetische Sprache als physisches Erlebnis ausstellt und für den Rezipienten als eben dieses unmittelbar wahrnehmbar macht (vgl. *drei visuelle lippengedichte*, PW 2, 102). Die Realisierung dieses über Stein hinausgehenden poetologischen Konzepts einer leibhaften Sprache verdankt sich jedoch

grundsätzlich der Einsicht in den Materialcharakter von Sprache, zu der Jandl insbesondere auch durch die Rezeption des steinschen Werk gekommen sein dürfte.

Bevor ich allerdings genauer auf Steins dichterische Methoden, ihre Art der Ästhetisierung von Buchstabe und Laut sowie auf Jandls Adaption ihrer Techniken und auf das Bekenntnis beider Autoren zu einem „Arbeiten in gründlicher Simplizität“ (PW 11, 117) eingehe, sei die Frage beantwortet, wo Jandl Stein erstmals entdeckte und welche nachhaltige Wirkung diese erste Begegnung hatte.

### **Die Entdeckung Steins - „Die Stein-Zeit hat erst begonnen“<sup>21</sup>**

1944/45 begegnet Jandl zum ersten Mal dem Namen Gertrude Stein; eine Begegnung, die den Grundstein für eine über fünfzigjährige Rezeptionsgeschichte legen sollte (vgl. auch Kramer, 1993, 202). Als amerikanischer *Prisoner of War* ist Jandl im US-Kriegsgefangenenlager in Stockbridge (England) interniert.<sup>22</sup> Der damals Zwanzigjährige, der mit den Aufgaben eines Dolmetschers betraut wurde, entdeckte zufällig in der Bibliothek des Gefangenenlagers das populäre amerikanische *LIFE* Magazin und in ihm Gertrude Stein:

es könnte ‚life‘ gewesen sein, das magazin, und es war life jedenfalls im sinn von erhaltenem, weiter erhaltenem und, unter umständen, wiedererhaltenem leben, worin ich, 1944 oder 1945 gertrude stein erstmals zu gesicht bekam: ich als pw, prisoner of war, in einem us-kriegsgefangenenlager, stockbridge, england (near winchester), ein report über ihre fraternisation mit gi’s (wobei mich, nebenbei gesagt, die anordnung der non-fraternization, wie sie über die us-soldaten in deutschland für einige zeit verhängt war, ungeheuer in den magen stiess), gertrude stein, die grossmutter dieser jungen amerikanischen soldaten, mit ihnen mit dabei, als sie den kontinent befreiten. und dort, in diesem magazin, musste, um überhaupt zu zeigen, wer sie war, etwas gestanden sein wie ‚a rose is a rose is a rose‘, das einen süssen stachel in mein kriegsgefangenes fleisch trieb, das im grunde nie ein anhängsel, sondern immer nur mein herz war, das herz als partner des schädelinhalts. hier also muss ich sie, die etwa eineinhalb jahre später starb, zum ersten mal erblickt haben [...].<sup>23</sup>

Auf die enorme Bedeutung seiner Kriegsgefangenschaft hindeutend, spielt Jandl mit dem Titel des Magazins - *LIFE* – an: unmittelbar lebenserhaltend und zugleich poetische Belebung.

<sup>21</sup> Ernst Jandl: *Die Stein-Zeit hat erst begonnen* (1970/71), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Unveröffentlichtes Vorwort Jandls zu seiner Übersetzung von Steins *Narration* (Suhrkamp 1971).

<sup>22</sup> Vgl. Briefe aus dem Krieg, 2005, 152f. Siblewski 2000, S. 57.

<sup>23</sup> Ernst Jandl: *gertrude stein und meine oberflächliche art*, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Der vier Seiten lange und unvollendete Text ist vermutlich zwischen 1970-71 im Zusammenhang mit Jandls Übersetzung von Gertrude Steins *Erzählen* (Suhrkamp 1971) entstanden.

Wichtig ist hierbei die Frage, welche Ausgabe des Magazins ihm damals tatsächlich vorlag. In obigem Zitat gibt Jandl dazu zwei aussagekräftige Hinweise: Der Artikel soll einen Bericht über Steins Kontakt und Unterstützung amerikanischer GI's enthalten haben, sowie eine kurze Probe ihres lyrischen Werks. Zwischen Oktober 1944 und August 1945 erscheinen drei Artikel in *LIFE*, die zusammengenommen auf Jandls Beschreibung passen: *The Liberation of Gertrude Stein* (1944), *A War is a War is a War, Gertrude Stein gives GIs a Lecture on Deportment* (1945) und Steins bekannter Reisebericht *Off we all went to see Germany* (1945).<sup>24</sup>

Der erste Text ist eine Erfolgsmeldung über die Befreiung des kleinen Dorfes Culoz im Südosten Frankreichs, in dem „America's most famous literary expatriate“ (*LIFE*, 1944, 83) während des Krieges lebte. Stolz wird berichtet, dass obwohl „the Nazis knew and denounced her literary work and though German officers lived right in her house during the occupation, they never recognized the lady as Gertrude Stein“ (*LIFE*, 1944, 83). Wichtig für Jandls Interesse an Stein dürfte der Umstand sein, dass jener Bericht auch eine Auflistung ihrer bis dato größten veröffentlichten Werke enthält, sowie drei kurze lyrische Beispiele – u. a. „a rose is a rose is a rose is a rose“ und „pigeons in the grass alas“ – und eine allgemeine Einschätzung ihrer künstlerischen Wertigkeit: „Most critics agree, [...] that Miss Stein's word twisting is to literature what the experimental works of her friends Picasso and Braque are to painting. Her books [...] have had a strong influence on authors such as Sherwood Anderson, Eugene O'Neil and Ernest Hemingway“ (*LIFE*, 1944, 83).

Der zweite *LIFE*-Artikel dokumentiert einen Vortrag, den Stein 1945 in Paris vor amerikanischen Soldaten hält, in dem sie die jungen Soldaten einerseits zum Mitgefühl mit den Franzosen aufruft und andererseits zu erklären versucht: „You're all too serious [...]. If we aren't terribly careful the Germans are going to win this war in the sense that all human feeling will be lost between people and nations“ (*LIFE*, 1945, 14). Die im Text gelieferte Beschreibung der Begegnung Steins mit den Soldaten konzentriert sich vor allem auf die Verbindung, die sich zwischen den beiden ungleichen Parteien trotz einiger

---

<sup>24</sup> Carl Mydans: *The Liberation of Gertrude Stein*, in: *LIFE*, Vol. 17, No. 14 (2 October 1944), S. 83f. Percy Knauth: *A War is a War is a War, Gertrude Stein gives GIs a Lecture on Deportment*, in: *LIFE*, Vol. 18, No. 16 (16 April 1945), S. 14-18. Gertrude Stein: *Off we all went to see Germany*, in: *LIFE*, Vol. 19, No. 6 (6 August 1945), S. 54-58. (Im laufenden Text zitiert als *LIFE*, Jahr, Seitenzahl.) (Alle Texte sind online erhältlich: [http://books.google.com/books?id=R1cEAAAAMBAJ&source=gbs\\_all\\_issues\\_r&cad=1&atm\\_aiy=1945#all\\_is\\_sues\\_anchor](http://books.google.com/books?id=R1cEAAAAMBAJ&source=gbs_all_issues_r&cad=1&atm_aiy=1945#all_is_sues_anchor).)

Mißverständnisse entspinnt. Zwar versucht Stein, den jungen Soldaten im Auslandseinsatz Mut zuzusprechen – „don't worry so much“ (LIFE, 1945, 17) –, aber das eigentliche Ziel ihres Vortrags geht weit über die unmittelbaren Bedürfnisse und Sorgen ihres Publikums hinaus: „What I am getting at is that in this horrible war we're in danger of losing our humanity“ (ebd.).

Der dritte und längste Text stammt aus der Feder Steins und ist der Bericht ihrer im Auftrag für *LIFE* unternommenen Deutschland- und Österreichreise im Juli 1945. Stein war eine der ersten Kriegstouristinnen, die das kurz zuvor besiegte Deutschland und die Machtzentren des Nazireichs besuchten. Stein tritt hier in einer Doppelrolle als amerikanische Zivilistin und berühmte Dichterin auf. Ihr Bericht ist ein Beitrag zur Atmosphäre in Deutschland, zur Perspektive der Alliierten und der Umerziehung der Deutschen. Und Steins Text ist noch mehr: Er ist zugleich Reise-Dokumentation für ein Massenpublikum sowie Exemplum steinscher Dichtung. Beispielsweise ist ihr Text mit zahlreichen Bedeutungsverschiebungen, Ambivalenzen und Mehrfachdeterminierungen gespickt. Schon der Anfang ihres Berichts präsentiert sich als Mischwesen zwischen Dichtung und Reportage, indem schon der Beginn der Reise zu einem exotischen Erlebnis wird: „It was like a Oriental pasha and his tail [...] they gave us every transport we wanted. I like the word transport, we were transported in every sense of the word“ (LIFE, 1945, 54).

Auffälligstes Merkmal ihres Berichts ist, dass die Spuren des Krieges und die Zeichen des Sieges konsequent in ihrer eigenen Ambivalenz gespiegelt werden.<sup>25</sup> Wie sehr Stein damit ins Schwarze trifft, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass am 6. August 1945 – der Tag, an dem Steins Reisebericht in *LIFE* erscheint – Amerika die Atombombe über Hiroshima abwirft. In ihrem Bericht macht sie dies u. a. an der Sprache der amerikanischen Soldaten sichtbar:

„There are three million American soldiers there and each one of them has to have at least six souvenirs. Dear me. They call these objects liberated. This is a liberated camera“ (LIFE, 1945, 58). Den trügerischen Euphemismus der Siegermacht entlarvend, schlägt Stein sogar an anderer Stelle vor, die Deutschen zum Ungehorsam umzuerziehen: „Teach them disobedience, I said, make every German child know that it is its first duty at least once a day to do

---

<sup>25</sup> Vgl. Whittier-Fergusons aufschlussreichen Aufsatz zu Steins Kriegsdokumentation: „[F]or Stein, victory does not bring unambiguous clarity, reassertions of meaning, an end to confusion and problems of reference. It brings only the unsettling facts of liberation.“ In: John Whittier-Ferguson: *The Liberation of Gertrude Stein, War and Writing*, in: *Modernism/Modernity*, Vol. 8.3 (2001), S. 405-428, hier S. 422.

its good deed and not believe something its father or its teacher tells them, confuse their minds, get their minds confused and perhaps they will be disobedient and the world will be at peace" (LIFE, 1945, 56).

Ob Jandl letztlich nur einen der *LIFE*-Artikel oder gar alle drei kannte, ist schwer nachzuweisen. Es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass sich in seiner Erinnerung die drei Texte zu einem einzigen vermischt haben, da sie alle drei von Steins Kontakt mit den amerikanischen GIs berichten, dafür aber in unterschiedlich starker Weise Kostproben ihrer Dichtung liefern. Nichtsdestotrotz zeugen alle drei von einem Phänomen, das sowohl für Stein als auch für Jandl von enormer Bedeutung gewesen sein dürfte: die Vermischung von Kriegserfahrung und Dichtung.

Wie eine Art Hintergrundfolie zur ersten Begegnung mit Stein muss Jandls eigene Beschäftigung mit der englischen Sprache während dieser Zeit verstanden werden: Die Kriegsgefangenschaft führt zu einem genuin neuen Spracherlebnis. Um seinen Pflichten als Dolmetscher nachkommen zu können, musste Jandl sein Schulenglisch erheblich verbessern. So legt er z. B. ein eigenes Wörterbuch an, wobei ihn das „Elementare des Vokabellernens beeindruckt“<sup>26</sup> ebenso wie sprachliche Gleichklänge, Umformungen und Wortabwandlungen, die Jandl auch in seinem Wörterbuch notiert.<sup>27</sup> Die Beschäftigung mit der englischen Sprache bestimmt sich schon zu dieser Zeit von zwei Gesichtspunkten her: Es ist eine Jandl zugeordnete Aufgabe sowie zugleich der Ausgangspunkt einer intensiven Sprachwahrnehmung, die, verglichen mit Jandls experimentellem Œuvre, einem poetischen Erlebnis gleichkommt: Die fremde Sprache wird ausprobiert, umgestellt, neu definiert und über linguistisch grammatische Grenzen geführt. Auch nach der Gefangenschaft und mit Beginn des Anglistikstudiums ist ihm das Englische zugleich Verpflichtung sowie Beruf geblieben.

Die zweite Begegnung mit dem Werk Steins, der auch erstmals konkrete Adaptionenversuche folgen, fällt auf das Jahr 1950, „diesmal auf schloss leopoldskron, european seminar of american studies, in der bibliothek, in einem buch, das [...] lange zeit mein einziger besitz [von ihr] [...] ‚selected writings of gertrude stein‘ gewesen sein mag.“<sup>28</sup> Ab da beginnt Jandl, sich mit den von Carl van Vechten 1946 herausgegebenen *Selected*

---

<sup>26</sup> Siblewski 2000, S. 58.

<sup>27</sup> Vgl. Siblewski 2000, 56f.

<sup>28</sup> Ernst Jandl: gertrude stein und meine oberflächliche art (S. 3), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. auch Kramer, 1993, 202.

*Writings* Steins ernsthaft am steinschen Avantgardismus abzuarbeiten. Entgegen der üblichen Forschungsmeinung sind die frühesten Adaptionenversuche Jandls nicht erst in seiner *prosa aus der flüstergalerie* (PW 2, 83-88) von 1956 zu suchen, sondern schon in einem kleinen Prosastück aus dem Jahr 1952, das den Titel *betten* (FA, 128-130) trägt. Dieser autobiographisch motivierte, kurze Text gibt schlaglichtartig Kriegseindrücke wieder, die auf eine Weise dargestellt sind, die auf struktureller und formalsprachlicher Ebene stark an Steins berühmte *Tender Buttons* erinnert. Genau wie die *Tender Buttons*, die in van Vechtens *Selected Writings* enthalten sind, ist Jandls *betten* eine literarische Sammlung verschiedener Objekte: Steine, Matratzen, Mulden, Stroh, Klappbetten. Diesen ist jeweils ein kurzer Abschnitt gewidmet und genau wie bei den *Tender Buttons* sind sie alle unter einer übergreifenden Leitkategorie zusammengefasst. Bei Stein sind diese Leitkategorien Gegenstände, Essen und Räume, während bei Jandl die unterschiedlichen Objekte durch ihre Verwendung alle in die Kategorie der ‚Betten‘ fallen. Im Unterschied zu Jandl werden in Steins Text die Gegenstände nicht in ihrer Gebrauchsfunktion beschrieben, sondern an ihnen oder vielmehr um sie herum entspinnen sich meandernde Beobachtungen und Wortgeflechte.<sup>29</sup> Für Jandl werden Stroh, Steine und Mulden zu Statthaltern unterschiedlichster Episoden und Erinnerungen aus der Zeit seiner Kriegsgefangenschaft. Zusammengehalten werden Jandls Objekte also einmal über ihre allgemeine Funktionsbestimmung sowie über ihren speziellen Ort in Jandls Kriegserfahrungen. Beispielsweise steht die ‚Matratze‘ im Zentrum des Eindrucks einer verlassenen Stadt:

häuser in einer stadt ohne menschen, alles noch so wie sie es verlassen hatten, und in ihren zimmern die die die matratzen organisierten, nämlich aus den betten holten und hinausschleppten und auf dem rücken und aus der stadt, hinein in die unterstände und sie übereinanderschichteten, die schlechten die zusammengepressten zuunterst auf den schlamm, und dann immer bessere drauf, und die besten zuoberst wo sie trocken blieben bis auf die stellen auf die es durch die balkendecke tropfte. (FA, 128)

<sup>29</sup> Vgl. z. B. Steins *A Substance in a Cushion*: „The change of color is likely and a difference a very little difference is prepared. Sugar is not a vegetable. Callous is something that hardening leaves behind what will be soft if there is a genuine interest in there being present as many girls as men. Does this change. It shows that dirt is clean when there is a volume. A cushion has that cover. Supposing you do not like to change, sup-posing it is very clean that there is no change in appearance, supposing that there is regularity and a costume is that any the worse than an oyster and an exchange. Come to season that is there any extreme use in feather and cotton. Is there not much more joy in a table and more chairs and very likely roundness and a place to put them.” Gertrude Stein: *Tender Buttons*, in: *Selected Writings of Gertrude Stein*, hrsg. v. Carl Van Vechten, New York: Random House 1946, S. 407f, zit. n. der Online-Ausgabe der *Selected Writings*: [http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp_djvu.txt) (konsultiert am 10.12.2011).

Die Erinnerung an kriegsbedingtes Elend ist eingefasst in das steinsche Verfahren, überlappende Nebensätze zu langen Satzgebilden zu gruppieren (vgl. Fußnote 349), ohne dabei Haupt- und Nebensätze konstant durch grammatische Interpunktionszeichen von einander zu trennen (vgl. Kramer, 1993, 206): „und in ihren zimmern die die die matratten organisierten“. Für Stein hat das Weglassen von gliedernden Satzzeichen – insbesondere Kommata – einerseits die Funktion, syntaktische Strukturen ambivalent zu halten und andererseits den Effekt, die Aufmerksamkeit des Lesers an die Oberflächenstruktur des Satzes binden zu können: „And what does a comma do, a comma does nothing but make easy a thing that if you like it enough is easy enough without the comma. A long complicated sentence should force itself upon you, make you know yourself knowing it.“<sup>30</sup> Im Unterschied zu Steins *Tender Buttons* zelebriert Jandls *betten* noch ein deutlich erzählerisches Moment und hält darüber hinaus überwiegend an den Standards der Alltagssprache und Grammatik fest. Dennoch liefern Jandls kurze Prosastücke durch ihre Struktur deutliche Indizien einer unmittelbaren Wirkung Steins auf Jandls frühe schriftstellerische Praxis. Denn diese versucht in ihren Anfängen genau das poetisch fruchtbar machen, was auf den jungen Dichter bis dato wahrscheinlich den größten Eindruck gemacht hat: die Verquickung von Kriegs- und Spracherfahrung.

### **Gemeinsamkeiten in Stil, Methode, Ziel**

Die Genealogie experimenteller Dichtung beginnt für Jandl zu einem wesentlichen Teil mit dem Werk Steins.<sup>31</sup> „Gertrude Stein“, wie Jandl 1971 in einem Vortrag in den USA sagen

---

<sup>30</sup> Gertrude Stein: *Lectures in America, Poetry and Grammar*, Boston: Beacon Press 1985, S. 221. Vgl. auch Kramer, 1993, 206.

<sup>31</sup> Jandls Verehrung Steins ist keinesfalls blind für die historisch-ästhetischen Bedingungen ihres Werks, allerdings markiert er mit der Übersteigerung ihrer allgemeinen Bedeutung, dass die Entdeckung ihres Werks für ihn zum Ursprungsort seines literarischen Experimentalismus schlechthin geworden ist. Natürlich heißt das nicht, dass die experimentelle Dichtung im Allgemeinen allein im steinschen Werk ihren Ausgangspunkt hat, denn selbstredend entstanden Steins Texte nicht in einem literaturhistorischen Vakuum. Stein gehört zu einem weiten Kreis von Künstlern, die einen lebendigen und international verlaufenden Austausch über die klassisch moderne sowie avantgardistische Kunst führten. Dazu gehörten bekanntermaßen Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse, Virgil Thompson, James Joyce, Ezra Pound, Ernest Hemingway, Sherwood Anderson, W.B. Yeats, Marcel Proust, T.S. Eliot, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, Mina Loy etc. Einen Einblick in die Bedingungen, die künstlerisch-methodischen Gemeinsamkeiten und Poetiken dieser unterschiedlichen Künstler gibt Edmund Wilson in seiner bekannten Studie aus dem Jahr 1931: Vgl. Edmund Wilson: *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York: Farrar, Straus and Giroux, [1931] 2004. Siehe auch Hugh Kenners Studie zur Rolle Ezra Pounds für die englischsprachige Moderne und Avantgarde: Hugh Kenner: *The Pound Era*, Berkeley/CA: University of California Press 1971. Vgl. auch Jessica Berman: *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*, New York: Cambridge University Press

sollte, „is the one to whom anyone who has it owes his or her freedom as a writer; [...] and her name is a present, a continuous present, for Gertrude Stein is Gertrude Stein is Gertrude Stein.“<sup>32</sup> An welchen Stellen hat sich Stein in Jandls dichterisches Werk eingeschrieben?

Die nachhaltige Wirkung der Amerikanerin lässt sich in allen Ecken des jandlschen Oeuvres aufspüren: in seinen Gedichten, Stücken, Essays und Poetik-Vorlesungen. Die zwei wichtigsten poetologischen Aspekte der Steinrezeption Jandls wurden schon genannt: die Ästhetisierung sprachlicher Materialität und die Poetik der Einfachheit. Diese stiften vor allem stilistische Berührungspunkte zwischen dem Werk beider Autoren und bilden somit die Basis einer vergleichenden Analyse.<sup>33</sup> Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Jandl spezifische Aspekte steinscher Methoden (Ästhetisierung sprachlicher Materialität, Iterationen), ihres Stils (gründliche Einfachheit) sowie die zielhafte Ausrichtung ihrer Spracharbeit (sprachliche Bewegung) in sein eigenes Werk hinein verlängert. Die wohl grundlegendste Übereinstimmung besteht in der geteilten Überzeugung, dass Sprachexperimentalismus nicht mit Bedeutungsverlust synonym zu setzen ist. Das Werk Steins präsentiert sich ebenso wie das Jandls als das Produkt eines Kompositionsprinzips, in dem Worte Bausteine sind, die verrückt werden können und sich zu immer neuen Formen zusammensetzen lassen. Sprache ist ein Material, aufteilbar in Wort und Laut, das im dichterischen Prozess nie seine Bedeutungsfunktionen und –kapazitäten aufgibt:

I found out very soon that there is no such thing as putting them [single words] together without sense. It is impossible to put them together without sense. I made innumerable efforts to make words write without sense and found it impossible. Any human being putting down words had to make sense of them. (Stein, 1946, 18)

In der Ästhetisierung der Materialität von Sprache liegt gleichzeitig ein Bekenntnis zur Bedeutungskraft des einzelnen Wortes. Oder anders gesagt, wie Stein und Jandl auf Laut- und Wortebene beispielhaft vorführen: Die Semantik der Sprache ist unhintergebar, denn „[w]er mit Wörtern arbeitet, arbeitet mit Bedeutungen“ (PW 11, 51). Genau an dieser Stelle

---

2001. Für einen ausführlichen Überblick über die Entwicklung der Wissenschaften im frühen 20. Jhd. (bes. Psychologie und Medizin, Steins Studienfächer) auf Steins Entwicklung als Dichterin : Vgl. Steven Meyer: *Irresistible Dictation, Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*, Stanford/CA.: Stanford University Press 2001.

<sup>32</sup> Ernst Jandl: *A Lecture on Concrete Poetry*, University of Wisconsin, Milwaukee (16.11.1971), S. 13, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>33</sup> Unter Stil verstehe ich die Summe verschiedener Textmerkmale, die einem Gedicht einen bestimmten Ausdruck geben und es zugleich in einem speziellen literarischen Umfeld platzieren.

stiftet sich die nachhaltige Verbindung zwischen den Werken beider Dichter. Steins Verwendung dichterischer Rede übt eine schier magnetische Anziehungskraft auf Jandl aus:  
Denn

Sprache ist für Gertrude Stein etwas ganz Konkretes, Dingliches, ein Material, um damit zu formen, zu bauen, zu konstruieren, und dies alles zugleich und in erster Linie, um damit zu spielen, ernsthaft und heiter, das ernsthafteste, heitere Spiel, ihrer, und aller, Poesie.<sup>34</sup>

Kurz vor ihrem Tod 1946 stimmte Stein einem letzten (schriftlichen) Interview zum Thema ihrer dichterischen Praxis zu: *A Transatlantic Interview* (vgl. Stein, 1946). Hier liefert sie in dem für sie typischen Sprachgestus eine bemerkenswerte Retrospektive auf ihre Poetik und die Entwicklung wichtiger dichterischer Motive, Techniken und Ziele. Bedeutsam für eine vergleichende Analyse zwischen Jandl und Stein sind vor allem die von Stein eindringlich thematisierten Voraussetzungen ihres Werkes. Steins Œuvre spielt stark mit Lautaffinitäten und zahllosen Wortreihungen; ein kurzer Blick in die *Tender Buttons*, ihre *Portraits* oder *Composition as Explanation* genügt, um zu erfahren, wie sich Steins Texte von grammatischen Normen befreien, um die lautlichen und visuellen Kapazitäten dichterischer Sprache neu zu beleben. Dem einzelnen Wort sowie auch dem Klang von Wortphrasen kommt hierbei eine besondere Stellung zu: „Give known or pin ware“<sup>35</sup>, so beginnt Steins Porträt *Guillaume Apollinaires* von 1913, dessen Name im lauten Sprechen des ersten Verses hörbar wird. In ihrem *Transatlantic Interview* beschreibt Stein die Ästhetisierung des Einzelwortes als einen Prozess des Aufbrechens von Sprache, nicht um damit zerstörerisch zu wirken, sondern um den einzelnen Worten ein je eigenes, poetisches Gewicht beizumessen: „[W]ords began to be for the first time more important than the sentence structure or the paragraphs [...] and [I] felt the need of breaking it [sentence structure] down and forcing it into little pieces“ (Stein, 1946, 17). Die Ästhetisierung von Wort und Laut funktioniert bei Stein im Wesentlichen wie das Herausschälen einer Skulptur aus einem Marmorblock: Ihre Gedichte sowie Prosatexte entledigen sich allem rhetorischen Schnörkel, aller intertextueller Verweise, aller Kontinuität des Erzählens und Kausalität geschilderter Vorgänge. Dies dient dem Versuch, „to capture the value of the individual

---

<sup>34</sup> Ernst Jandl: Vorwort zu Gertrude Steins *Erzählen*, 1971 (unveröffentlicht), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Ganz ähnlich formuliert Jandl auch die *Aufgaben* seiner eigenen Spracharbeit (vgl. PW 11, 61).

<sup>35</sup> Gertrude Stein: *Guillaume Apollinaire*, in: Gertrude Stein, *Writings 1903-1932*, hrsg. v. Catharine R. Stimpson u. Harriet Chessman, New York, N.Y.: The Library of America 1998, S. 385.

word, find out what it meant and act within it” (Stein 1946, 18), was in den *Tender Buttons* seinen Höhepunkt findet: „In this I think that there are some of the best uses of words that there are” (ebd.).

Worin aber besteht das poetische Ziel jener Sprachverwendung, die sich insbesondere durch den Hang zum formalen und lexikalischen Minimalismus auszeichnet? Für Stein liegt klar auf der Hand: Es geht um die Realisation der „idea of portraiture“ und der „idea of the recreation of the word“ (ebd.). Beide Konzepte markieren den Mittelpunkt von Steins poetischer Methode.

Das Konzept einer „recreation of the word“ bezeichnet die allgemeine Idee einer Neugestaltung des dichterischen Ausdrucks. Diese Neugestaltung realisiert sich aber nicht im Erfinden neuer Worte, sondern bezeichnet einen Moment der Wiederherstellung, d.h. des Rückgangs zum Wort selbst (beispielsweise zu seiner ursprünglichen Bedeutung, zu seiner Kapazität des Benennens, zu seinen grammatischen Funktionen und Eigenschaften, etc.). Steins Texte sind genau da selbstreferentiell, wo sie auf ihre eigene Sprache zeigen, sie das Einzelwort zum exponierten Akteur im Satz, Abschnitt und Text machen. Möglich wird dies durch die Realisation dessen, was Stein die „idea of portraiture“ nennt. Zwar ist mit der Bezeichnung „portraiture“ auch ein Hinweis auf ihre berühmten poetischen *Portraits* von Freunden und Bekannten wie z. B. Picasso, Braque oder Apollinaire gegeben. Jedoch bezieht sich die ‚Idee des Porträts‘ in der Sprache auf eine den tatsächlichen *Portraits* vorgeordnete, sprachästhetische Vorstellung: „I began then to want to make a more complete picture of each word“ (Stein, 1946, 17).

Folglich verbergen sich in der „idea of portraiture“ zwei unterschiedliche Vorsätze: das Wort selbst in all seinen sprachmateriellen und semantischen Dimensionen betrachten sowie eine spezifische und konkrete Darstellung vom Wort geben zu wollen. Im ersteren Fall legt es Stein darauf an, alle sprachlichen Aspekte eines Wortes – semantische, auditive und visuelle – aus dem Satzgefüge gelöst und bewusst wahrzunehmen, was dann in einem zweiten Schritt in den dichterischen Prozess eingeführt und poetisch umgesetzt wird. Das heißt, Stein verwendet die Bezeichnung Porträt gleichzeitig im wörtlichen (das Wort als Bild, materielle Eigenschaften des jeweils einzelnen Wortes) als auch im übertragenen Sinn (die Bedeutungsvielfalt des Einzelwortes, die sich in unterschiedlichen semantischen Kontexten ändern kann). Ein ähnliches Programm lässt sich auch in den Gedichten und zahlreichen

Manifesten der russischen Futuristen finden, wie z. B. in Welimir Chlebnikovs und Alexei Kručonychs *Das Wort als solches*. Die Idee der Entautomatisierung<sup>36</sup> der alltäglichen Sprachwahrnehmung und damit verbunden die Vorstellung eines neuen Spracherlebnisses bestimmen die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts.<sup>37</sup> Stein kommt in diesem Zusammenhang also keine Sonderstellung zu. Anders allerdings als im Fall der russischen Futuristen geht es ihr nicht um die Suche nach einer neuen oder Ur-Sprache – *Zaum* –, sondern darum, das Wort mit Aufmerksamkeit und einem gesteigertem Verständnis für seine lautlichen, visuellen und semantischen Kapazitäten wahrzunehmen. Der kindlich sprachspielerische Aspekt ist dabei nicht zu übersehen: Jedermann kennt das Spiel mit zahllosen Wortwiederholungen, in denen sich plötzlich Klang und Bedeutung eines Wortes zu verschieben beginnen. Mit Karl Kraus gesagt: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“<sup>38</sup> Steins literarische Texte rufen einen ähnlichen Effekt hervor, jedoch geht es für sie nicht vorrangig um eine Fremdheitserfahrung in der eigenen Sprache, sondern darum, sprachlich neu auf die Welt Bezug nehmen zu können.

Steins Sprache soll in Übereinstimmung mit der von ihr bezeichneten Welt stehen; das ist das ambitionierte Ziel ihrer *Portraits*: „[T]hat is when the portrait business started. I wait until each word can intimate some part of each little mannerism. In each of them I was not satisfied until the whole thing was formed, and it is very difficult to put it down, to explain, in words” (Stein 1946, 18). Steins *Portraits* beabsichtigen, „to render in words, what she called ‚the rhythm of anybody’s personality’.”<sup>39</sup> Steins *Portraits* geben vermittelt über ihre Formsprache (Verwendung des Continuous Present, extrem lange Sätze, konsequente Variation eines eng begrenzten Vokabulars, Missachtung syntaktischer Normen zugunsten

---

<sup>36</sup> Ich beziehe mich hier auf den von Viktor Šklovskij geprägten Begriff *ostranenie*, der oft als Verfremdung oder Entautomatisierung übersetzt wird: „Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und die Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.“ In: Viktor Šklovskij: *Kunst als Verfahren* (1916), in: *Russischer Formalismus, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa*, 2. Aufl. hrsg. v. Jurij Striedter, München: Fink Verlag 1971, S. 3-35, hier S. 15.

<sup>37</sup> Vgl. zum sprachästhetischen Projekt der internationalen Avantgarden: Marjorie Perloff: *The Futuristic Moment: Avant-garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago: University of Chicago Press 1986.

<sup>38</sup> In: Karl Kraus: *Die Fackel*, Heft 326, 1911, S. 44. Zitiert nach der Online-Ausgabe der *Fackel*: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/> [konsultiert am 06.01.2012].

<sup>39</sup> Marjorie Perloff: *Poetry as Word-System, The Art of Gertrude Stein*, in: ders.: *The Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage*, 4. Aufl., Evanston: Northwestern University Press 1999, S. 67-154, hier S. 69.

einer rhythmisierten Sprache) ein bewegliches, veränderliches und allmählich entstehendes Bild von ihren Personen. In diesem Zusammenhang ist auch die Technik der Iteration von besonderer Wichtigkeit, da sich mit ihr stückweise Bedeutungsverschiebungen realisieren lassen, die die semantischen Kapazitäten eines Wortes ausloten, und zwar ohne dabei die Art der dichterischen Rede wechseln zu müssen, also z. B. hin zu einem erzählenden oder beschreibenden Verfahren. Als Beispiel sei hier ein Ausschnitt aus Steins berühmtem Porträt *Picasso* von 1909 gegeben, welches Jandl auch in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen zitiert und übersetzt (vgl. PW 11, 251f):

This one was one who was working and certainly this one was needing to be working so as to be one being working. This one was one having something coming out of him. This one would be one all his living having something coming out of him. This one was working and then this one was working and this one was needing to be working, not to be one having something coming out of him something having meaning, but was needing to be working so as to be one working.<sup>40</sup>

Über den Titel stellt Stein die referenzielle Verbindung zu dem berühmten Kubisten her, dessen Porträt im wesentlichen aus der Permutation einer einzigen Satzstruktur besteht: „This one was one who [:] [was working, who was having something coming out of him, who was completely charming, who was not ever completely working]“<sup>41</sup>. Es ist wichtig zu bemerken, dass Stein mit dem ersten Satz ihres Porträts den Referenzpunkt ihres Textes (Picasso) als eine unbestimmte Größe einführt: „One whom some were certainly following was one who was completely charming.“<sup>42</sup> Der Maler wird im Text selbst nie mit seinem Namen und sogar erst im letzten von insgesamt zehn Absätzen mit dem Personalpronomen ‚he‘ benannt. Steins Porträt kreist konsequent um das Indefinitpronomen ‚one‘. Was dabei von Picasso gesagt wird, scheint nicht besonders viel zu sein (working, charming etc). Tatsächlich könnte Steins Darstellung auf eine unbestimmte Anzahl von Personen zutreffen. Was oder woran arbeitet der Eine, was ist es, das aus ihm kommt und worin soll dessen Bedeutung liegen? Verbunden mit dem Titel möchte man rasch schließen, dass es sich hierbei wohl um die Bilder Picassos und ihre Bedeutung für die Kunstwelt handeln muss, jedoch gibt das Porträt selbst keinen

---

<sup>40</sup> Gertrude Stein: Picasso, in: *Selected Writings of Gertrude Stein*, hrsg. v. Carl Van Vechten, New York: Random House 1946, S. 293ff, zit. n. der Online-Ausgabe der *Selected Writings*: [http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp_djvu.txt) [konsultiert am 06.01.2012].

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Ebd.

festen Hinweis darauf. Es könnte auch um den Vorgang des Produzierens selbst – „working“ – gehen, der als notwendig und signifikativ präsentiert wird.

Steins Wortkonfigurationen sind darauf angelegt, unbestimmt und vieldeutig zu sein, das deutet sich schon in der beharrlichen Verwendung des Indefinitpronomens ‚one‘ an, ohne dabei allerdings die Sinn- und Bedeutungskapazität der Sprache aufzugeben. Insbesondere auf sprachmaterieller und textstruktureller Ebene reicht Steins Porträt dem Maler Picasso die Hand. Die Analogie zwischen Steins verbalen Kunstwerken und der Malerei des Kubismus wurde schon oft dargetan.<sup>43</sup> Ähnlich wie sich in Picassos berühmtem *Ma Jolie (Frau mit Zither [sic] oder Gitarre)* von 1911/12 referentielle Merkmale, wie z. B. der Notenschlüssel, der im Titel steckende Verweis auf ein Chanson und auf den Kosenamen Eva Gouels, Picassos Geliebter, mit abstrakten und fragmentarischen Formen verbinden, so kennzeichnet auch Steins Texte eine Spannung zwischen konventionellen Zeichen und experimentellen Kompositionen. Trotz seiner konventionellen Zeichen (Titel, Notenschlüssel etc.) hat Picassos Gemälde kein beschreibendes Verhältnis zu dem von ihm Benannten: *Ma Jolie (Frau mit Zither [sic] oder Gitarre)*, d.h. es bildet weder eine Frau noch ein Instrument ab. Genau darin besteht seine formgebende Umbestimmtheit: Picassos Gemälde ist gleichsam wie Steins *Picasso* darstellend, ohne beschreibend zu sein.

Dichterischen Ausdruck findet Steins Spiel im Wechsel zwischen Unbestimmtheit und Bestimmtheit auch in der Aufspaltung von Sprache in ihre visuellen und auditiven Qualitäten. Viele Texte Steins geben ihr sematisches Potential erst im lauten Lesen preis, wie z. B. die schon erwähnte erste Zeile in Steins Portrait *Guillaume Apollinaire* von 1913: „Give known or pin ware.“<sup>44</sup> Liest man den Vers still, macht er weder grammatisch noch inhaltlich Sinn, erst in der lautlichen Realisation wird deutlich, dass dies eine „Oberflächenübersetzung“ (PW 3, 51) des Namens des französischen Dichters selbst ist. Das heißt, Stein isoliert die hörbaren Qualitäten gesprochener Sprache von ihrem Schriftbild und schreibt, wie sie hört.<sup>45</sup> Somit imitieren die englischen Worte auf lautlicher Ebene den Klang der französischen Sprache. Solche experimentellen Übersetzungen – Lawrence Venuti nennt sie „modernist translations“<sup>46</sup>, Jandl nennt sie „Oberflächenübersetzungen“ – finden sich zu

<sup>43</sup> Vgl. dazu Perloff, 1999, S. 70ff, 76f (bes. Fußnote 7).

<sup>44</sup> Gertrude Stein: *Guillaume Apollinaire*, in: Gertrude Stein, *Writings 1903-1932*, hrsg. v. Catharine R. Stimpson u. Harriet Chessman, New York, N.Y.: The Library of America 1998, S. 385.

<sup>45</sup> Vgl. Ulla E. Dydo: *A Stein Reader*, Evanston, Ill: Northwestern University Press 1993, S. 278f.

<sup>46</sup> Venuti, 1995, S. 214.

Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur im englischen, sondern vereinzelt auch im französischen (Symbolismus), russischen (Futurismus) und deutschen (Dadaismus) Sprachraum. Allerdings ist die kritische Darstellung ihrer Genese und Wirkungslinien bisher noch ein Forschungsdesiderat.<sup>47</sup> Eine Gemeinsamkeit, die dennoch alle „Oberflächenübersetzungen“ zu kennzeichnen scheint, ist ihr allgemeiner Widerstand gegen die Hegemonie ‚domestizierender Übersetzungen‘<sup>48</sup>, d.h. gegen konventionelle Übersetzungsstrategien, die die (kulturgeschichtlichen) Manierismen des fremdsprachlichen Textes zugunsten der eigenen linguistischen und kulturellen Normen eibnen. Genau darin liegt das produktive Potential steinschen „Oberflächenübersetzungen“ und sie wechselt nicht nur in ihren *Portraits* in Fremdsprachenbereiche, sondern auch in anderen Texten, wie z. B. in den *Tender Buttons*, in *Article* oder in dem Gedichtband *Bee Vine Time*.<sup>49</sup> Obgleich dabei oftmals die visuelle Kombination der Worte als sinnfrei erscheint, ist sie auf lautlicher Ebene immer noch semantisch bestimmt (z. B. in der unmittelbaren Bezugnahme auf eine Person). Auf die „idea of portraiture“ bezogen, fungieren Steins „Oberflächenübersetzungen“ wie Erweiterungen einer Sprache in das Territorium einer anderen. Was damit literarisch gewonnen wird, liegt auf der Hand: eine nicht-konventionelle Ebene für die Bedeutungskraft dichterischer Rede. Damit präsentiert Stein das Bild einer Sprache, die sogar in ihrem

---

<sup>47</sup> Dirk Weissmann hat hierzu einen Versuch unternommen und weist auch auf die internationale Bedeutung dieser Übersetzungsmethode hin, wie auf z. B. Louis Zukofskys berühmte homophone Übersetzung von Gedichten des römischen Dichters Catull (von 1969): Vgl. Dirk Weissmann: Ernst Jandl et la traduction homophonique : à propos de la genèse et de la fortune d’un nouveau genre de la traduction, *Etudes germaniques* (erscheint 2014). Vgl. auch Leonard Forsters Vorlesungen von 1968 zur literarischen Mehrsprachigkeit, in denen er sowohl eine Begegnung mit Jandl schildert als auch eine gemeinsame Oberflächenübersetzung zitiert (von Rilkes *Schlußstück* in Englische): Leonard Forster: *The Poet’s Tongues, Multilingualism in Literature, The de Carle Lectures at the University of Otago 1968*, London/New York: Cambridge University Press, 1970, S. 74-96, bes. S. 91f. Vgl. speziell zu Jandls Oberflächenübersetzung von Wordsworths *The Rainbow*: Christopher J. Wickham: Vom Wert der Worte, Zu Ernst Jandls ‚oberflächenübersetzung‘, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Vol. 57/3 (2007), S. 365-370.

<sup>48</sup> Venuti, 1995, S. 6ff. Venuti sieht in der „domesticating translation“ (S. 68) eine Strategie, die die Fremdheit des Originaltextes für ein Zielpublikum zu minimieren versucht. Hierbei geht es um die nahtlose Anpassung an eine Zielkultur, was vor allem den markt- und publikationsstrategischen Interessen dient, denn ein Text, der die Lesegewohnheiten des Zielpublikums bedient, liest sich leichter und verkauft sich besser. Venuti bespricht in diesem Zusammenhang weder Stein noch Jandl, sondern führt hauptsächlich eine exemplarische Analyse der verfremdenden Übersetzungen (oder „modernist translations“) Ezra Pounds vor (vgl. ebd., S. 190-215). Allerdings lassen sich Pounds absichtlich fehlerhafte Übersetzungen aus dem Italienischen (ab 1912) oder Chinesischen (ab 1915) nur schwerlich als „Oberflächenübersetzungen“ bezeichnen, denn den auditiven Qualitäten der Originalsprache kommt in Pounds Übersetzungen nur eine sehr marginale Rolle zu. Vgl. zu Pounds Übersetzung chinesischer Gedichte (*Cathay* von 1915): R. John Williams: *Modernist Scandals, Ezra Pound’s Translations of ‘the’ Chinese Poem*, in: *Orient and Orientalisms in US-American Poetry and Poetics*, hrsg. v. Sabine Sielke und Christian Kloeckner, Frankfurt/Main: Peter Lang 2009, S. 145-165.

<sup>49</sup> Vgl. dazu Dydo, 1993, S. 276f. Vgl. auch Perloff, 1999, 75ff, 107f. Vgl. auch Stein, 1993, S. 107.

Fundament, d.h. ihrem Material (Buchstabe und Laut), zugleich sie selbst und eine andere sein kann. Im allgemeinen geben Steins *Portraits*, wie auch die *Tender Buttons*, Röntgenbilder der Sprache: „Words are related so as to show what is there beneath the skin, what is *behind* the social and artistic surface [...]“<sup>50</sup>

In gleicher Weise ist das Experimentieren mit rein lautlichen Aspekten dichterischer Sprache ein fester Bestandteil des jandlschen Œuvres und es liegt nahe zu vermuten, dass auch in dieser Hinsicht Steins Texte Vorbildfunktion hatten. Denn ebenso wie Stein überquert auch Jandl hörbar die Sprachgrenzen dichterischer Rede: Das wohl berühmteste Beispiel hierfür ist Jandls *Oberflächenübersetzung* (PW 3, 51) des bekannten Gedichts *My Heart Leaps Up* von William Wordsworth. Hier imitiert das Deutsche die englische Lautsprache: „mai hart lieb zapfen eibe hold“ - „my heart leaps up when i behold“ (PW 3, 51). Jandl wie Stein schaffen in der besonderen Ästhetisierung des Lautsprachlichen eine Art Klangteppich, der sich auf die Oberfläche dichterischer Rede legt. Dabei verschwimmen beständig die Konturen zwischen sprachmaterieller Selbstdarstellung und expliziter Referenzialität der Sprache. Das ist einer der Aspekte des steinschen Werkes, die Jandl für die eigene Spracharbeit nutzbar macht.

Für Jandl haben Steins Texte die Form von „Denkflächen, Sprachflächen, die in ungewohnter Vergrößerung als körnige Raster sichtbar werden.“<sup>51</sup> Ebenso wie kubistische Gemälde erkennbare Muster und Formen, z. B. Dreiecke oder Zylinder, übereinanderlegen, verhaken und auseinanderziehen, so zeigt sich auch in Steins *Portraits* (und darüber hinaus) ein Trend zum Nebeneinander von flächenhafter Ausdehnung und Verknappung der Sprache. Strukturell wird die Iteration zum charakteristischen Mittel der Erzeugung jener flächenhaften Texte. Einerseits dehnt die Wiederholung Steins Texte wahrnehmbar in Länge und auf sprachrhythmischer Ebene aus. Dabei tauchen die gleichen sprachlichen Versatzstücke, wie z. B. einzelne Worte oder Wortphrasen, immer wieder auf. Andererseits verlangsamt sich in der Iteration jeglicher inhaltlicher Fortschritt. Aus dieser „Doppelfunktion“ (PW 11, 155) der Methode der Wiederholung ergibt sich dann die besondere „Gangart“ (PW 11, 154) der steinschen Texte. Jandl, der für seine eigene Spracharbeit ausgiebig Gebrauch von diesem steinschen Stilmittel macht, erkennt darin vor allem die Kombination von Zeitlichkeit und Flächigkeit in der Sprache:

<sup>50</sup> Perloff, 1999, S. 108.

<sup>51</sup> Ernst Jandl: Vorwort zu Gertrude Steins *Erzählen*, 1971 (unveröffentlicht), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Die Wiederholungen bewirken das Weitereilen und das Retardieren, sie treiben das Gedicht voran und sie halten es zurück, sie treiben es seinem Ende entgegen und sie halten es vor einem voreiligen Ende zurück, und sie machen einen Rhythmus daraus, der der Rhythmus dieses Gedichts ist. (PW 11, 155)

Dass Jandl mit den Begriffen „Weitereilen“ und „Retardieren“ an dem Kern der steinschen Wiederholungstechnik rührt, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass Stein ihr Verfahren selbst als Paralle zur damals aufkommenden Filmtechnik versteht: „I was doing what the cinema was doing, I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing.“<sup>52</sup> Der Eindruck der Bewegung, auf den es Stein in ihren Texten ankommt, entsteht ähnlich wie im Film durch die Reihung zahlreicher, minimal unterschiedlicher Wortphrasen bzw. Einzelbilder. Entgegen einem konventionellen Erzählverfahren, bei dem Progress und Entwicklungsprozesse erzählt werden, geht es Stein darum, diese vermittelt über die Oberflächenstruktur der Sprache selbst sichtbar zu machen. Das Bedeutungspotential steinscher Texte entsteht somit nicht über den Erzählfluss, sondern über die im Textgewebe der Wiederholungen auftretenden Unterschiede:

A history of any one must be a long one, slowly it comes out from them from their beginning to their ending, slowly you can see it in them the nature and the mixtures in them, slowly everything comes out from each one in the kind repeating each one does [...], slowly then the history of them comes out of them [...]. Repeating then is in every one, in every one their being and their feeling and their way of realizing everything and every one comes out of them in repeating.<sup>53</sup>

Steins *Portraits* funktionieren wie Übersetzungen des Iterations-Verfahrens in die Sprache, was insbesondere beim lauten Lesen der Texte deutlich wird, und so stellt auch Jandl für Steins *Picasso* fest: Es ist ein „Text in Bewegung [und] kein Verharren“<sup>54</sup>. Steins Technik der Iteration ist das Kernstück einer dichterischen Methode, die Dynamik und Veränderung

---

<sup>52</sup> Gertrude Stein: *Portraits and Repetition*, in: Gertrude Stein, *Lectures in America*, erstmals ersch. 1935, with an introduction by Wendy Steiner, Boston: Beacon Press 1985, S. 176f. Vgl. auch dieses Beispiel: „You see then what I was doing in my beginning portrait writing and you also understand what I mean when I say there was no repetition. In a cinema picture no two pictures are exactly alike each one is just that much different from the one before, and so in those early portraits there was I am sure you will realize as I read them to you [...] no repetition.“ Stein, 1985, S. 177.

<sup>53</sup> Gertrude Stein: *The Gradual Making of the Making of Americans*, in: Gertrude Stein, *Lectures in America*, erstmals ersch. 1935, with an introduction by Wendy Steiner, Boston: Beacon Press 1985, S. 135-163, S. 139f.

<sup>54</sup> Ernst Jandl: Material zu *Lektüre und Analyse moderner deutschsprachiger Texte*, *Seminar Texas* (19.09.1971 – 13.12.1971, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl).

nicht beschreibt, sondern selbst darstellt und vorführt, wie auch in Steins Porträt *Orta or One Dancing* der Tänzerin Isadora Duncan von 1911/12 deutlich wird:

[...] In being one in being that one, she was one. She was one and being that one she was that one. She was that one and being that one and being one feeling in believing completing being existing, and being one thinking in feeling in meaning being existing and being one being of a kind of one and being of that kind of them [...] she was the one going on being that one the one dancing. She was dancing. She had been dancing. She would be dancing.<sup>55</sup>

Obwohl Steins Porträt Themen wie Mutterschaft, Kinder, Publikum und die Frage nach der Motivation Duncans anspricht, steht es dennoch auf formaler Ebene Duncan am nächsten.<sup>56</sup> Steins Porträt imitiert mit einem eng begrenzten Vokabular und stark rhythmisierten Iterationen nicht nur Aspekte von Duncans Ausdruckstanz, sondern stellt sprachlich die Kontinuität von Bewegung als solcher dar: mittels extrem langer Sätze ohne Kommata, fortlaufenden Wortreihungen und insbesondere durch die exzessive Verwendung der grammatischen Form des Present Continuous („feeling in believing completing being existing“), die einen gegenwärtig andauernden Vorgang bezeichnet.<sup>57</sup> *Orta* zeigt beispielhaft, dass das semantische Potential der steinschen Texte in ihren formal-kompositorischen Dimensionen liegen. Ihre Methode, so könnte man vergleichend sagen, ist es, „[to] treat the elements of the sentence as if they were people at a party, and begin a mental play with all their possible relationships.“<sup>58</sup> Obwohl sich jedes Wort in Steins lexikalisch-minimalistischen Texten äußerlich gleich bleibt, treten in unterschiedlichen Kombinationen unterschiedliche Aspekte jenes Wortes an die Oberfläche der Sprache. Das ist die formgebende Unbestimmtheit der dichterischen Rede Steins, in der sich die Vorstellung einer „idea of portraiture“ und die einer „idea of the recreation of the word“<sup>59</sup> verwirklichen.

<sup>55</sup> Gertrude Stein: *Orta or One Dancing*, in: Dydo, 1993, S. 121-136, hier S. 136. Der Name „Orta“ im Titel bringt Duncan als Künstlerin vermittelt über den spanischen Ortsnamen Horta de Ebro oder kurz Orta (seit 1910 Horta de Sant Joan genannt) in Verbindung mit Picasso. In der kleinen katalanischen Stadt, die am Ebro Fluss liegt, verbrachte Picasso schon während seiner Studentenzeit (1898) einige Monate und kehrte auch später wiederholt hierhin zurück. 1909 begann er hier mit der Arbeit an seinen ersten kubistischen Bildern – wie z. B. dem berühmten Ölgemälde *Die Fabrik (Horta de Ebro)*. Vgl. Dydo, 1993, S. 120f.

<sup>56</sup> Vgl. Dydo, 1993, S. 120.

<sup>57</sup> Zur poetologischen Bedeutung des Present Continuous bei Stein vgl. Gertrude Stein: *Composition as Explanation*, in: Dydo, 1993, S. 495-503.

<sup>58</sup> William Gass: *Geographical History of America*, S. 29, zit. n. Perloff, 1999, 95.

<sup>59</sup> Ebd., S. 101.

Entsprechungen zu dieser Methode sind in Jandls Werk zahlreich. Seine *prosa aus der flüstergalerie* (PW 2, 83-88) wurde schon erwähnt. Sie ist ein unverkennbares Beispiel eines steinschen Iterationsmusters, das mit abwechselnd kurzen und langen Sätzen sowie mit einem reduzierten Vokabular einen gleichzeitig nach vorne drängenden und retardierenden Rhythmus erzeugt:

jeder engländer hat eine form. daher haben verschiedene engländer verschiedene formen, viele engländer haben viele formen, und alle engländer haben gewiß nicht alle formen aber viele. gewisse engländer haben gewisse formen, und verschiedene engländer haben viele und viele haben viele verschiedene, verschiedene gleiche und verschiedene verschiedene viele. (PW 2, 85f)

Wie im Fall vieler Texte Steins errichtet der erste Satz eine Basisstruktur für die folgenden Sätze und Abschnitte (vgl. auch Kramer, 206). Was jedoch genau mit ‚Formen‘ gemeint ist, bleibt unklar, der weitere Textverlauf legt es allerdings nahe, an Umgangsformen oder auch Körperformen zu denken. Ähnlich wie bei Steins *Picasso* oder *Orta* beschreibt Jandls Text keine bestimmte Person, sondern es wird die Gangart eines Textes mittels Wortwiederholungen und Umstellungen hergestellt, wobei jede Permutation eine veränderte semantische Perspektive ermöglicht und Sprache selbst als etwas Dynamisches zeigt: „‚Handlung‘ ist in Steins und Jandls Prosa das Procedere der lexikalischen und syntaktischen Ereignisse“ (Kramer, 1993, 207).

Ein Beispiel dafür, dass in der experimentellen Dichtung auch historisch-politische Themen verhandelt werden können, ist Jandls *deutsches gedicht* (PW 1, 153) von 1957.<sup>60</sup> Dieses knapp zwanzig Seiten umfassende Anti-Kriegsgedicht (vgl. PW 11, 72) besteht überwiegend aus Kurz- und Einwortzeilen sowie aus Phrasen bekannter Lieder und Wendungen (z. B. die erste Strophe des Deutschlandliedes). Es handelt kritisch von der nationalsozialistischen Begeisterung Österreichs, dem Zweiten Weltkrieg, dem Völkermord an den Juden und dem Antisemitismus der Alliierten: „ein amerikanischer feldwebel [...] sagte, [...] the only good thing that hitler did was to kill off the jews“ (*anmerkungen zu ‚deutsches gedicht‘*, PW 1, 173). In strenger Komposition adaptiert es das steinsche

---

<sup>60</sup> Vgl. zum Thema Jandls Spracharbeit und politisches Gedächtnis: Elisabeth Kargl: Ernst Jandl: travail langagier et mémoire politique, in: *Germanica* 42 (2008). S 189-208, hier S. 194ff. (Im laufenden Text zitiert als Kargl, 2008, mit Seitenzahl.)

Iterationsprinzip, instrumentalisiert Lautaffinitäten zwischen dem Englischen und Deutschen und evoziert an vielen Stellen einen marschierenden Sprechrhythmus:

jüdin  
in  
jüdin  
in  
jüdin  
in  
germany  
jüdin  
in  
jüdin  
in  
jüdin  
in  
germany  
[...]  
germ  
keim  
germ  
keim  
man  
mann  
man  
mann  
german  
german  
german  
germany  
german  
german  
german  
germany  
über alles  
über alles  
[...]  
kleine  
jüdin  
trockene  
jüdin  
trockene  
kleine  
fiel aus dem ofen  
fiel aus dem ofen  
fiel aus dem großen  
eisernen ofen

kuchen backen  
 gänse braten  
 stopfkuchen  
 eine juut jebratene jans  
 [...]  
 (PW 1, 153, 157, 169)

Das Gedicht verschränkt auf inhaltlicher Ebene das Schicksal der Anhänger der nationalsozialistischen Ideologie mit dem ihrer Opfer („germany / über alles / [...] / jüdin / trockene / kleine / fiel aus dem ofen / [...] / kuchen backen / gänse braten / [...] / eine juut jebratene jans“), während es auf sprachlicher Ebene immer zwischen Täter- und Befreiernation changiert. Der kontinuierliche Wechsel zwischen Deutsch und Englisch verflüssigt nicht nur Bedeutungs-, sondern auch Sprachgrenzen, und man kann sich als Leser nach der Reihung von „germ / keim / man / mann / man / mann / german / german / german / germany“ nicht mehr erwehren, im Wort Germany nun auch das englische Wort für Keim („germ“) zu hören. Jandls Experimentalismus und mit ihm die Adaption steinscher Techniken rutscht auch mit Blick auf *deutsches gedicht* niemals in inhaltsfreie Sprachspielerei ab, sondern vermag vielmehr durch Polysemie und Mehrsprachigkeit unterschiedliche Perspektiven (u. a. Täter-Opfer, Deutsch-Englisch) miteinander zu verkoppeln. Damit leistet Jandls Gedicht einen Beitrag zur Subversion der österreichischen Verdrängungspolitik der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit (vgl. Kargl, 2008, 189f) sowie zur Zersetzung jeglichen Erhabenheitsbewusstseins der Alliierten.

Eine explizite Hommage an Stein stellt das Gedicht *for the one and only gertrude stein* (PW 3, 100) aus dem Jahr 1963 dar:

eine rose ist eine rose ist eine rose  
 aber eine frau?

ein riese ist ein riese ist ein riese  
 aber eine frau?

ein stein ist ein stein ist ein stein  
 aber eine frau?

eine frau ist eine frau ist eine frau  
 aber eine rose?

Jandl spielt hier mit dem wohl berühmtesten Stein Zitat und nimmt neben der Iteration auch die Idee eines assoziativen Sprachmusters in sein Gedicht auf, wie man es in den *Tender*

*Buttons* finden kann. Strukturell ist Jandls Stein-Gedicht eine Art Frage-Antwortspiel, welches dem gesamten Gedicht eine kreisförmige Struktur gibt (vgl. Kramer, 210). Mit dem letzten Vers greifen dann Ende und Anfang des Gedichts wie zwei Puzzlestücke ineinander: „aber eine rose?“ (V. 8) – „eine rose ist eine rose ist eine rose“ (V. 1).

Steins Markenzeichen, den Gebrauch möglichst einfacher, jargonfreier Sprache, unzählige Wiederholungen und das Present Continuous, das Prozesse vorführt und nicht erklärt, greift Jandl auch in seinem *Letter from Austria* (PW 11, 164-168) auf (vgl. Kramer, 1993, 216). Hier erklärt er sogar: „This is being written with a feeling of knowing that the first and foremost writer of Austria has been Getrude Stein who has been the first and foremost writer of any country in the world that today has literature“ (PW 11, 166). Entgegen der im Titel formulierten Ankündigung unterläuft Jandl die Mitteilungsfunktion des Briefgenres (vgl. Kramer, 1993, 218) und dekliniert kontinuierlich Techniken und Themen Steins durch, wie z. B. das Thema Zeit:

Time is passing because I am passing, while I am writing this I am passing, and now let us try one more sentence: I am passing because I am writing this, which could perhaps open a new way of thinking, new to me perhaps, which might lead me to a point of not passing any longer by not being doing anything any longer, at which point I could say (which then I could not, because saying is doing): I am not passing because I am not doing anything, and time is not passing because I am not passing. (PW 11, 165)

Jandls *Letter from Austria*, der ursprünglich in der amerikanischen Zeitschrift für neue Poesie *Dimension* erschien, ist das leuchtende Beispiel der Imitation steinscher Techniken sowie ihrer Aktualisierung für die experimentelle Poesie im deutschen Literatur- und Lyrikraum.

Um noch ein Beispiel aus jüngerer Zeit zu geben, sei hier auf Jandls Gedicht *three wives* (PW 9, 227) aus dem Jahr 1991 verwiesen:

i never remember my second wife  
i never remember my third wife  
i always remember what i always remember  
ain't ever even had a first wife

Jandls Gedicht ist nicht nur eine Imitation des für Stein charakteristischen Kompositionsprinzips, sondern im Titel verbirgt sich ein reimendes Wortspiel auf Steins berühmtes Erstlingswerk: *Three Lives*. Steins Roman von 1909 gliedert sich in drei Teile, in denen jeweils das literarische Portrait einer Frau gegeben wird: The Good Anna, Melanctha und The Gentle Lena. Er ist darüber hinaus eines der frühesten Beispiele der Stream of

Consciousness Technik und zwar, noch bevor diese durch James Joyce oder Virginia Woolf allgemein Anwendung findet. Literarisches Gedächtnis und Rückkehr zum Ausgangspunkt – „i always remember what i always remember“ – markieren den Bedeutungshorizont von Jandls Gedicht.<sup>61</sup>

Aus Steins und Jandls materialsprachlichen Experimenten ergibt sich darüber hinaus ein poetischer Stil, der sich an einem Ideal poetischer Simplizität bemisst: „I like a thing simple but it must be simple through complication. Everything must come into your scheme, otherwise you cannot achieve real simplicity“ (Stein 1946, 34)<sup>62</sup>, bezeugt Stein in ihrem letzten Interview. Ihr Motto wird bei Jandl zum Vorsatz einer literarischen Praxis erhoben, die die dichterische Anforderung auf ein „Arbeiten in gründlicher Simplizität“ (PW 11, 117) einzulösen versucht. Wie Stein strebt auch Jandl eine poetische Einfachheit an, „die deshalb nicht oberflächlich, sondern gründlich zu nennen ist, weil sie die Vielschichtigkeit von allem nicht negiert, sondern einkalkuliert [...]“ (PW 11, 117). Für das Werk beider Autoren ist besonders ein Gedanke bestimmend, nämlich das Form und Ausdruck des Kunstwerks als Amalgam aus schlichter Klarheit bzw. vieldeutiger Komplexität zusammentreten. Jandls und Steins Bekenntnis zu einer „gründlichen Simplizität“ bzw. zu einer „real simplicity“, die ausschließlich durch „complication“ gewonnen werden kann, verweist wiederholt auf den Hang beider Autoren zu einem lexikalischen Minimalismus, ohne semantisch reduktionistisch zu sein.

---

<sup>61</sup> Weitere Beispiele für Jandls Adaption steinscher Techniken: *egmont : ein stück* (PW 3, 57), *leben eines q-hirten* (PW 3, 92), *a family of four* (PW 4, 61), *easy grammar poem* (PW 4, 80), *moritat* (PW 4, 116), *jazz ist* (PW 10, 128), *Ich mit Umwelt* (PW 11, 64-69, bes. 64f).

<sup>62</sup> Auch an anderen Stellen ruft Stein dazu auf, die Einfachheit ihrer Sprache wahrzunehmen, die sich in ihren Texten als das kondensierte Produkt eines mehrstufigen intellektuellen Prozeß zeigt: „I feel it and I brood over it and it comes then very simply from me, do you see how simply it comes out of me, you see, I feel it and I think about it and then I know it and I know then it is a simple thing, why are you always saying then it is a complicated one when really it is a very simple one this thing, do you see now it is a very simple thing this thing, do you see that this is a simple thing like everything why then should you make of it a complicated thing when it is a simple thing, do you see now that it is a simple thing this thing, why do you make everything a complicated thing, do you see, this is a simple thing, everything is a simple thing, you make everything a complicated thing when everything is a simple thing, do you see, it is a simple thing, you say it is a complicated thing, do you see, everything is a simple thing that is certain, do you see, that is certain.“ Gertrude Stein: *The Making of Americans*, in: *Selected Writings of Gertrude Stein*, hrsg. v. Carl Van Vechten, New York: Random House, 1946, S. 281f. Zitiert nach der Online-Ausgabe der *Selected Writings*: [http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp_djvu.txt) [konsultiert am 29.12.2011].

Die Verbindung zwischen besonnener Einfachheit und der darstellenden Kapazität poetischer Sprache im Werk Steins hebt Carl van Vechten schon 1946 hervor und bezeichnet Steins Stil beispielsweise als „pointing straight“:

Gertrude Stein is believed to be a difficult writer. This is false. There is not a single phrase in this book that cannot be comprehended by a schoolgirl of sixteen years. Here is Ben Ray Redman's testimony: „Few writers have ever dared to be, or have ever been able to be, as simple as she, as simple as a child, pointing straight, going straight to the heart of a subject, to its roots; pointing straight, when and where adults would take a fancier way than pointing because they have learned not to point.”<sup>63</sup>

Steins „gründliche Simplizität“ manifestiert sich in ihren Texten als Insistenz auf das Bedeutungspotential von Sprache, selbst in ihren materiellen Einzelteilen, den Worten und Lauten.<sup>64</sup> Gründliche Einfachheit wird auch in Steins Texten zum Schlüsselbegriff: Diese „seek[s] to enact the rhythm of human change [...]. This is why repetition is essential. The composition must begin over and over again [...]; the same words and the same sentences are repeated with slight variation, and gradually everything changes.“<sup>65</sup> Steins Sprache ist eine dynamische Sprache, die an sich selbst das vorführen will, was für Stein das Wesen des Lebens ist: Bewegung. Aus diesem Grund versteht sie ihre *Portraits* auch als sprachliche Parallele zu den frühen bewegten Bildern des Films: „[J]ust as the cinema has each time a slightly different thing to make it all be moving. And each one of us has to do that, otherwise there is no existing. As Galileo remarked, it does move.”<sup>66</sup> Die Realisierung von Bewegung in der Sprache markiert den Kern der steinschen Poetik. Für Stein geschieht Veränderung und Bewegung aber nicht sprunghaft, sondern allmählich und sukzessive. Steins Stil einer „gründlichen Simplizität“ greift nach nicht weniger als „the bottom nature in people [...] [which finds its expression in] the movement of their thoughts and words endlessly the same

<sup>63</sup> Carl van Vechten: A Stein Song, in: Selected Writings of Gertrude Stein, hrsg. v. Carl Van Vechten, New York: Random House, 1946, S. IX, zit. n. der Online-Ausgabe der *Selected Writings*: [http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp_djvu.txt) [konsultiert am 29.12.2011].

<sup>64</sup> Die Verbindung von Steins sprachlicher Selbstdarstellung und stilistischer Einfachheit kann auch als der selbsterklärender Charakter Steinscher Kompositionen bezeichnet werden. Ulla E. Dydo weist in ihrer umfassenden Studie zu Stein darauf hin, dass insbesondere eine Idee das Werk Steins durchdringt, nämlich die Vorstellung einer selbsterklärenden Sprache und Dichtung. Diesen Punkt führt Stein in ihrer berühmten Rede *Composition as Explanation* aus. Vgl. dazu Dydo: „The title, ‚Composition as Explanation‘, speaks of an idea central to all Stein’s work – that compositions are complete only if they are self-explanatory, requiring no interpretations beyond what they are.” Ulla E. Dydo: Gertrude Stein, *The Language that Rises, 1923-1934*, with William Rice, Evanston: Northwestern University Press, 2003, S. 76.

<sup>65</sup> Perloff, 1999, S. 93.

<sup>66</sup> Stein, *The Gradual Making of the Making of Americans*, 1985, S. 179.

and endlessly different.”<sup>67</sup> Hierin präsentiert sich das poetologische Ziel von Steins „idea of portraiture” und der „idea of the recreation of the word“: Sprache ist bei Stein im wörtlichen Sinn Imitation des Lebendigen in seiner einfachsten, essentiellsten Form.

Wie verhält sich nun Jandls Spracharbeit dazu? Kern seiner Poetik ist ebenfalls die Vorstellung einer Verlebendigung von Sprache, wie er in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen betont (vgl. PW 11, 205f). Anders als Stein zielt Jandl jedoch auf die explizite Anbindung poetischer Sprache an den Körper des Rezipienten ab: Jandls Gedichte sind verkörperte Sprache. Dieser Punkt wird im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit deutlich Ausführung finden (vgl. Kap. 3.2). Welche Funktion kommt nun also einer „gründlichen Simplizität“ im Werk Jandls zu? Sie ist einerseits Verpflichtung zur zeigenden Selbstpräsentation der Sprache im Gedicht sowie zur Erkundung neuer sprachmaterieller Bedeutungsräume.

Welche Wirkkraft Jandls „Arbeiten in gründlicher Simplizität“ (PW 11, 117) entwickeln kann, führt das berühmte Gedicht *lichtung* (PW 2, 171) vor, das sogar als Gravur seinen Weg ins ehemalige Bundestagsgebäude in Bonn gefunden hat:

manche meinen  
lechts und rinks  
kann man nicht  
velwechsern.  
werch ein illtum!

Die Hauptaussage des Gedichts ist eine Warnung vor dogmatischen Annahmen oder Positionen, die schon durch minimale Verwechslungen ihrer Prämissen nicht aufrechtzuerhalten sind. Das heißt, wer die vermeintliche Unaustauschbarkeit und Unverwechselbarkeit von „lechts“ und „rinks“ annimmt, übergeht die Frage nach der Perspektive. Denn mit „lechts“ und „rinks“ bringt der Sprechende im Gedicht nicht nur „l“ und „r“ durcheinander, sondern wechselt auch unbemerkt die Richtung („lichtung“).<sup>68</sup>

Jandls Gedicht beschreibt nicht, sondern führt auf einfachster sprachmaterieller Ebene die Austauschbarkeit verschiedener politischer (im übertragenen Sinn von links und rechts), räumlicher und alphabethischer Koordinaten vor. Jandls Gedichte erscheinen in ihrer Form, ihrem Inhalt und Ausdruck als unmittelbar zugänglich, ohne dabei trivial oder sinnentleert zu sein. Für ihn gilt daher: „[E]in Gedicht verstehen heißt verstehen, was darin geschieht und

---

<sup>67</sup> Ebd., S. 138.

<sup>68</sup> Vgl. Hiebel, 2005, S. 241.

was darin nicht geschieht [...]“ (PW 11, 235). Im Unterschied zu Stein weist Jandl darauf hin, dass sein Konzept „gründlicher Simplizität“ immer auch seinen dichterischen Voraussetzungen eingedenk bleibt, „denn man konnte, wenn man seine eigenen Gedichte zu schreiben begann, nicht so tun, als sei man nicht umringt von Gedichten“ (PW 11, 117).

Jandls Bekenntnis zu einem Arbeiten in gründlicher Einfachheit ist selbst ein intertextueller Brückenschlag zum Stil und zur Methode Steins. Sicherlich erinnert Jandls Spracharbeit stark an die lautsprachlichen Experimente Hugo Balls und Kurt Schwitters. Diesen schuldet sich gewiss auch zu einem wichtigen Teil die Gestalt des jandlschen Œuvres (vgl. PW 11, 218, 253). Jandls Tendenz zur Simplizität sowie zu einem besonderen sprachlichen Minimalismus ist jedoch der dadaistischen Dichtung fern. Die entscheidende Differenz liegt darin, dass Jandls Experimentalismus nie völlig die Verbindung zur Alltagssprache und Wortsemantik kappt. Jandl ist nicht auf der Suche nach einer vor-kommunikativen Paradiessprache, wie man es beispielsweise im Werk Balls findet.<sup>69</sup> Dessen Gedichte, so Jandl, erzeugen eine Sprache des Auserwählten, „die nur in diesem [jeweils speziellen] Gedicht existiert, und in keinem zweiten, und gewiß in keinem Wörterbuch der Welt“ (PW 11, 218). Die Wiederbelebung vermeintlicher Urworte und ein sich einmischender Mystizismus waren schon Stein und sind eben auch Jandl fern. Dahingegen speisen sich die meisten seiner Texte aus dem Bereich der Umgangs- und Normalsprache; was Jandl will, ist „die Sprache *aller* sprechen.“<sup>70</sup> Genau darin öffnet sich wieder die Perspektive auf das Werk Steins und gibt ihrer Idee von poetischer Sprache den Vorrang vor den dadaistischen Dichtern.

#### 2.4.2 Charles Olson – Schreiben als Analyse eines Atemzugs

„the line comes (I swear it!) from the breath”  
Charles Olson Projective Verse

Dichtung ist für Jandl untrennbar mit der Idee der Körperlichkeit von Sprache verbunden, sei es die Materialität von Buchstabe und Laut oder der Leib des Rezipienten, der im lauten Lesen dem Gedicht Stimme und Leben einhaucht. Daher gilt im allgemeinen für Jandls

<sup>69</sup> Eine detaillierte Auseinandersetzung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Ball und Jandl findet man hier: Schmitz-Emans, 1997, S. 157-173.

<sup>70</sup> Schmitz-Emans, 1997, S. 162. Steins visiert sogar zeitweilig eine allgemeingültige literarische Stellvertreterrolle an: Vgl. Gertrude Stein: *Everybody's Autobiography*, new York: Random House 1937.

Konzept dichterischer Rede: „Sprache ist [...] ein Körper“<sup>71</sup>. Als wichtigster Knotenpunkt zwischen Sprache und Leib stiftet der menschliche Atem nicht nur ein Bündnis zwischen dem Gedicht und seinem Sprecher, sondern wird zum Träger der Verlebendigung des poetischen Textes. Leben und Poesie sind über dieselbe existenzielle Ermöglichungsbedingung miteinander verknüpft: über das Atmen (vgl. PW 11, 206). Für Jandls ist der menschliche Atem in seiner Doppelfunktion als Atemzug und Phonationsstrom das Kernstück einer wortwörtlich verkörperten Sprache. Das Potential jener leibhaften und vor allem lebendigen Sprache wird z. B. in Jandls zahlreichen Laut- und Sprechgedichten hör- und sichtbar, aber auch in seinen *visuellen lippengedichten* (PW 2, 102) oder den „Körpergedichten, [...] die jedes mit einer am Sprechen beteiligten Stelle des Körpers zu tun“<sup>72</sup> haben. Der Atem fungiert in Jandls Œuvre als ein unhintergehbare Scharnier zwischen Sprache und Leib sowie zwischen Dichtung und Stimme (vgl. PW 11, 205f). Damit wird das Schreiben selbst zur „Analyse eines Atemzugs“ (PW 11, 296), wie Friederike Mayröcker über ihr gemeinsam mit Jandl verfasstes Hörspiel *Fünf Mann Menschen* sagt.

Wer aber sind Jandls Vorbilder für seine Atem- und Körpergedichte? Welchem poetologischen Kontext entspringt Jandls Einbindung von Leiblichkeit und Atem in den dichterischen Prozess? Ist Jandls Poetik des Atems eine Wiederaufnahme dadaistischer Experimente oder gar eine neue Form dichterischer Rede? Und schließlich: Welchem poetischen Zweck dient eine leibhaft pneumatische Poesiesprache? Diese Fragen stehen im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen und meine kurze Antwort, die zugleich Kernthese dieses Kapitels ist, lautet: Jandls Ästhetisierung des Atmens schließt sich einem transatlantisch verlaufenden Diskurs über das Potential und die Voraussetzungen lyrischer Rede nach dem Zweiten Weltkrieg an. Der bekannteste Vertreter in diesem speziellen Kontext internationaler und experimenteller Nachkriegsdichtung ist der Amerikaner Charles Olson, und Jandls Poetik des Atems findet in dessen poetologischem Werk einen intertextuellen Bezugspunkt.<sup>73</sup> Meine weiteren Ausführungen dienen also der internationalen

<sup>71</sup> Ernst Jandl: Material zu Vortrag *Poetologische Reflexionen eines Schriftstellers*, Arbeitstagung „Neue Grammatik – Dichtung der Gegenwart“, Universität Wien (29.08.1969), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>72</sup> Ernst Jandl: worunter gelitten, in: *my right hand. my writing hand. my handwriting*, Ernst Jandl, hrsg. v. Heimrad Bäcker, Edition Neue Texte, Heft 16/17 (1976), erw. Neuauflage 1985 (ohne Seitenangaben). Vgl. hierzu z. B. Jandls *der mund* (PW 4, 97), *die lippen* (PW 4, 96), *fünf aktionsgedichte* (PW 7, 81-85).

<sup>73</sup> Den Einfluss amerikanischer Dichter, hier vor allem auch Charles Olson, auf die Entwicklung der Nachkriegslyrik in der Bundesrepublik stellt Agnes Mueller ausführlich dar, vgl.: Agnes C. Mueller: *Lyrik "made in USA": Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999.

Verortung eines der wichtigsten Merkmale der jandlschen Dichtung. Im Anschluss an einen kurzen Überblick über die Rolle des Atems im deutschsprachigen Kontext der Dichtung des 20. Jahrhunderts möchte ich in drei Schritten darlegen: *Erstens* wo und in welchem werkbiographischen Zusammenhang Jandl erstmalig mit den Texten Olsons in Berührung kam, *zweitens* knapp einige der Kernthesen aus Olsons wohl berühmtesten poetologischen Aufsatz, *Projective Verse*<sup>74</sup>, vorstellen und *drittens* in chronologischer Reihenfolge Olsons Spuren in Jandls Werk verfolgen. Letzteres geschieht mit speziellem Fokus auf Jandls Anmerkungen zum modernen Hörspiel von 1969 (PW 11, 54-56; 293-297), auf sein Gedicht *beschreibung eines gedichts* von 1979 (PW 8, 176) und auf seine Frankfurter Poetik-Vorlesungen *Das Öffnen und Schließen des Mundes* von 1984/85 (PW 11, 205-290).

Für Olson wie für Jandl ist dichterische Sprache ein vitales Phänomen, das sich in Vers und Strophe vor allem über die Möglichkeiten des Atems bestimmt und charakterisiert. Olson gehört zu den einflussreichsten Stimmen in der englischsprachigen Poesie der 1950er und 1960er Jahre, wobei insbesondere sein weithin bekannter poetologischer Essay *Projective Verse* von 1950 für Jandl von Bedeutung ist. Jandls produktive Rezeption spezieller Teile des olsonschen Werks zeigt sich nicht nur in der Verwendung von Zitaten aus *Projective Verse*, sondern auch in allgemeineren, impliziten Anspielungen auf jenen Text und seinen Autor, wie z. B. in Jandls Frankfurter Poetik-Vorlesungen oder in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des prestigeträchtigen Hörspielpreises der Kriegsblinden. Die konkreten Verbindungen Jandls zu Olsons Werk aufzudecken und kritisch zu bewerten, ist bis heute ein Forschungsdesiderat. In der Tat taucht der Name des Amerikaners in der bisherigen Forschungsliteratur zu Jandl an keiner mir bekannten Stelle auf. Dies liegt zum einen wahrscheinlich daran, dass die überwiegende Mehrheit an wissenschaftlichen Beiträgen ihren Fokus lediglich auf Jandls Auseinandersetzung mit Autoren im deutschsprachigen Raum legt. Die Öffnung der wissenschaftlichen Perspektive hin zu einem internationalen Kontext steht im wesentlichen noch aus. Zum anderen finden sich Jandls explizite Hinweise auf Olson nur in bisher unveröffentlichten Briefen, Vorarbeiten zu Vorträgen sowie in seiner Bibliothek und in einem Text zur Entwicklung und zum Stand

---

<sup>74</sup> Vgl. Charles Olson: *Projective Verse*, zuerst erschienen in: *Poetry New York* 1950, zit. n. der Online-Ausgabe (konsultiert am 18.01.2012): <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237880>. Vgl. auch Charles Olson: *Projective Verse*, in: *The New American Poetry 1945-1960*, hrsg. v. Donald M. Allen, New York/London: Grove Press, 1960, S. 386-397. (Im laufenden Text zitiert als PV, mit Seitenzahl.)

der konkreten Poesie in England. Der Nachlass Jandls enthält darüber hinaus eine Unmenge an Materialien, die den Dichter, Kritiker und Übersetzer Jandl im internationalen Raum platzieren. Olsons Poetik des Atems, so könnte man sagen, stellt eine transatlantische Parallele zu Jandls Werk dar.

Ich möchte an dieser Stelle nicht unbetont lassen, dass Jandl mit der Ästhetisierung des Atems auch im Kontext der deutschsprachigen Nachkriegsdichtung selbstverständlich nicht allein steht. Eine Darstellung seiner Auseinandersetzung mit ausgewählten Texten Olsons wäre blind, würde sie nicht auch auf Anknüpfungspunkte im deutschen Sprachraum bestehen. Schließlich erlebt der Atem als poetisches Motiv insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg eine allgemeine Renaissance. Man denke hierbei nur an Paul Celans Rede vom Gedicht als einer „Atemwende“<sup>75</sup>, eine Hommage an das Vertrauen in den Ein- und Ausatmenrhythmus des Körpers, was zugleich zu einer Selbstversicherung des (Über-) Lebens nach dem Holocaust wird. In seinem autobiographisch angelegtem Roman *Der Atem* präsentiert Thomas Bernhard das Atmen sogar als Ort des aktiven Widerstand gegen den Tod selbst.<sup>76</sup> Für Hans Magnus Enzensberger stiftet die Atempause ein Moment der horchenden Selbstvergewisserung, wie der Auftakt zu seinem epischen Gedicht *Untergang der Titanic* zeigt: „Einer horcht. Er wartet. Er hält / den Atem an, ganz in der Nähe, / hier. Er sagt: Der da spricht, das bin ich.“<sup>77</sup> Für Hilde Domin gehen moderne Dichtung und Atem ineinander über: „Das moderne Gedicht ist etwas wesentlich Optisches, das ist wohl die geltende Lehrmeinung (Benn et al.). Es muß mit den Augen erfahren werden. Das ist sicher richtig. Es ist aber nur eine Teilwahrheit. Es muß eingatmet werden.“<sup>78</sup> Im Unterschied allerdings zu

<sup>75</sup> Vgl. Paul Celan: *Der Meridian*, Rede anlässlich zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960, Endfassung, Entwürfe, Materialien, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999.

<sup>76</sup> Vgl. Thomas Bernhard: *Der Atem*, Eine Entscheidung, Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 1978.

<sup>77</sup> Hans Magnus Enzensberger: *Der Untergang der Titanic*, eine Komödie in 33 Gesängen, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978. Auch im Werk Enzensbergers lassen sich Adaptionen der Atem-Poetik Olsons finden, vgl. Charlotte Ann Melin: *Poetic Maneuvers: Hans Magnus Enzensberger and the Lyric Genre*, Evanston: Northwestern University Press, 2003, S. 95.

<sup>78</sup> Hilde Domin: *Doppelinterpretation*, Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser, Frankfurt/Main: Athenäum, 1966, S. 21. Allerdings gibt Gottfried Benn, auf den Domin sich hier abgrenzend bezieht, in seiner berühmten Rede *Probleme der Lyrik* zumindest auch die Möglichkeit einer modernen Dichtung zu, die „das Röcheln, das Echo, das Zungenschnalzen, das Rülpsen, das Husten und das laute Lachen“ gestalterisch in den ästhetischen Prozess zu integrieren vermag. Nichtsdestotrotz hat für Benn im allgemeinen das stille Lesen vorderste Priorität: „Ein modernes Gedicht verlangt den Druck auf dem Papier und verlangt das Lesen, verlangt die schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äußere Struktur, und es wird innerlicher, wenn sich einer schweigend darüberbeugt.“ Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*, in: *Sämtliche Werke*, Gottfried Benn, Vol. 6, hrsg. v. Holger Hof, Stuttgart: Klett Cotta, 2001, S. 9-44, hier S. 14 und S. 41. Für den Verweis auf diese Stelle danke ich Martina Kolb.

Dichtern wie Celan, Enzensberger, Domin oder Bernhard fungiert der Atem bei Jandl weniger als Metapher oder Symbol, z. B. des Überlebens oder des Widerstands, sondern vielmehr als konkret physiologisches Element im Bereich des poetisch Ästhetischen.

Darüber hinaus sind Jandls zahlreiche Sprech- und Lautgedichte Zeichen einer Poetik der Mündlichkeit, die auf das gestalterische Potential des Atems abzielt. Dem Aspekt der Mündlichkeit von Dichtung kommt dabei zu Beginn des 20. Jahrhunderts im allgemeinen ein neues Interesse zu, liefern doch die neuen Verbreitungsmedien, Radio und Fernsehen, die Möglichkeit „einzelne Vortragsituationen festzuhalten und über den ursprünglichen Kontext hinaus zu verbreiten.“<sup>79</sup> Insbesondere den Vortragskünstlern der klassischen Avantgarde, wie z. B. Raoul Hausmann, Kurt Schwitters oder Hugo Ball, gelang die „Emanzipation der Stimme“ (PW 11, 220) und darüber hinaus eine Öffnung des Bereichs der Poesie hin zur Einbindung und „Benützung elektronischer Apparaturen“ (PW 11, 218). Die Revitalisierung der Mündlichkeit von Dichtung, gerade auch mit Blick auf die Körperlichkeit von Sprache, ist selbstredend keine Erfindung des frühen 20. Jahrhunderts.

Beispielsweise ruft Friedrich Nietzsche 1886 in *Jenseits von Gut und Böse* zu einer emphatischen Wiederbelebung der Mündlichkeit dichterischer Rede auf. Wohlgermerkt, Nietzsche formuliert seinen Aufruf auf indirekte Weise, als eine spöttische Klage über das Unvermögen zeitgenössischer Musiker:

Wie wenig der deutsche Stil mit dem Klange und mit den Ohren zu thun hat, zeigt die Thatsache, dass gerade unsre guten Musiker schlecht schreiben. Der Deutsche liest nicht laut, nicht für's Ohr, sondern bloss mit den Augen: er hat seine Ohren dabei in's Schubfach gelegt. Der antike Mensch las, wenn er las—es geschah selten genug—sich selbst etwas vor, und zwar mit lauter Stimme; man wunderte sich, wenn jemand leise las und fragte sich insgeheim nach Gründen. Mit lauter Stimme: das will sagen, mit all den Schwellungen, Biegungen, Umschlägen des Tons und Wechseln des Tempo's, an denen die antike *öffentliche* Welt ihre Freude hatte. Damals waren die Gesetze des Schrift-Stils die selben, wie die des Rede-Stils; und dessen Gesetze hiengen zum Theil von der erstaunlichen Ausbildung, den raffinirten Bedürfnissen des Ohrs und Kehlkopfs ab, zum andern Theil von der Stärke, Dauer und Macht der antiken Lunge. Eine Periode ist, im Sinne der Alten, vor Allem ein physiologisches Ganzes, insofern sie von Einem Athem zusammengefasst

---

<sup>79</sup> Frieder von Ammon: Das Gedicht geht gesprochen eher ein, Ernst Jandl als Vortragskünstler, in: Jandl Show, 2010, S. 27-37, hier S. 31.

wird. [...] [W]ir haben eigentlich kein Recht auf die *grosse* Periode, wir Modernen, wir Kurzathmigen in jedem Sinne!<sup>80</sup>

Bezogen auf Jandls Spracharbeit könnte man sagen, sein experimentelles Œuvre versucht sich an der Rückgewinnung der großen Atem-Periode für die Poesie sowie auch an der Befreiung der Ohren aus der Schublade des deutschen Stils. Auffällig an Nietzsches Aufruf ist die Betonung des Kongruenz- oder gar Bedingungsverhältnisses von Physiologie und Dichtung: Die Lebendigkeit und Macht antiker Poesie, „mit all den Schwellungen, Biegungen, Umschlägen des Tons und Wechseln des Tempo's“, hängt für Nietzsche gerade „von der erstaunlichen Ausbildung, den raffinierten Bedürfnissen des Ohrs und Kehlkopfs ab, zum andern Theil von der Stärke, Dauer und Macht der antiken Lunge“. Vers und Strophe sind für Nietzsche vor allem „ein physiologisches Ganzes“, dessen wichtigstes Binde- und Strukturglied der Atem ist. Eine vergleichbare Perspektive präsentiert Jandl in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen aus dem Jahr 1984, die ihr Thema sowie ihre Verwirklichung wortwörtlich dem *Öffnen und Schließen des Mundes* (PW 11, 205) schulden. Jandls Gedichte wie auch seine Vorlesungen sind „ein akustisches Geschehen“, das u. a. „Sprache als Körpergeräusch“ (PW 11, 224) erfaßt. Für Nietzsche wie für Jandl wird der Atem prinzipiell zur Spur des Körpers im Gedicht; oder kurz gesagt: „nur wörter und atmen“ (PW 8, 169).

Jene Stelle in Nietzsches berühmter Schrift bietet zum Œuvre Jandls eine historisch ästhetische Hintergrundfolie, deren eigene Genealogie bis zu Johann Gottfried Herders Klage über die durch den Buchdruck verlorene Lebendigkeit der Dichtung reicht: „[...] ist ein großer Unterschied, etwas zu *hören* und zu lesen, vom Dichter oder seinem Ausleger, dem göttlichen Rhapsoden es *selbst* zu hören, oder es sich matt zu denken und vorzusyllabieren: [...] wie viel mußte die Dichtung [...] an *Wirkung* verlieren!“<sup>81</sup> Jandls Poetik des Atems als Poetik einer vitalen und verkörperten Sprache, wie sie in den

<sup>80</sup> Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 247, zit. n. der Online-Ausgabe [konsultiert am 16.01.2012]: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3250/8>. Vgl. dazu auch Ammon, 2010, S. 30f.

<sup>81</sup> Johann Gottfried Herder: *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in den alten und neuen Zeiten*, in: ders., *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und laterum, 1774-1787*, hrsg. v. Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 149-214, hier S. 200, zit. n. Ammon, 2010, S. 28. Ammon gibt in seinem Aufsatz zu Jandl als Vortragskünstler auch schlaglichtartig einen Überblick über das Verhältnis von Mündlichkeit und Dichtung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts.

Frankfurter Poetik-Vorlesungen deutlich hervortritt, steht somit in einer langen Tradition von Sehnsuchtsbekundungen nach dem lebendigen Wort.<sup>82</sup>

Nun zurück zu Olson: Jandls selbst stellt sich und seine Poetik des Atems in einen internationalen Zusammenhang, der in den 1950er Jahren mit dem Namen Charles Olson verbunden ist. Der Amerikaner gehört in den 50er und 60er Jahren zu den wohl einflussreichsten Stimmen der englischsprachigen Nachkriegspoesie. Sein Aufsatz *Projective Verse* aus dem Jahr 1950, eine Art dichtungstheoretisches Manifest, gewann nachhaltige Strahlkraft weit über die Grenzen der USA hinaus, was z. B. in einer Bemerkung Robert Creeleys deutlich wird: „Charles Olson is central to any description of literary ‚climate‘ dated 1958.“<sup>83</sup> Jandl selbst sieht 1965 den Großteil der experimentellen Poesie in Großbritannien „unter dem Einfluss der neuen amerikanischen Lyrik (Beat; Black Mountain School; Charles Olson, Robert Creeley)“<sup>84</sup> stehen. Die britischen Dichter, auf die sich Jandl hier bezieht, sind u. a. Michael Horovitz, Pete Brown, Bob Cobbing und George MacBeth, also Autoren, mit denen er nicht nur gemeinsam auf der Bühne stand, wie z. B. 1965 in der Londoner Royal Albert Hall, sondern mit denen er auch darüber hinaus zusammenarbeitete. Mit MacBeth produzierte Jandl beispielsweise 1966 seine erste Rundfunksendung für die BBC, *13 Radiophone Texte*, die zum Ausgangspunkt für Jandls Hörspiel *Fünf Mann Menschen* wurde, für das er 1969 (gemeinsam mit Friederike Mayröcker) den Hörspielpreis der Kriegsblinden erhielt. Mit Cobbing stand Jandl darüber hinaus noch bis 1998 in Briefkontakt.<sup>85</sup> Gemessen an der herausragenden Stellung Olsons im Bereich neo-avantgardistischer Poesie scheint es daher keineswegs verwunderlich, dass der anglophile Jandl ihn rezipierte.

---

<sup>82</sup> Vgl. Ammon, 2010, S. 35. Fern ist Jandl allerdings eine Logo-zentrismuskritik, wie u. a. von Renate Kühn argumentiert wurde, die Jandls Gedichte (z. B. *fortschreitende räude*) als Manifestationen einer derridaschen Kritik am Logo(phono)zentrismus versteht. Jedoch ist Jandls Gesamtwerk Zeugnis eines Sprachexperimentalismus, der weder dem gesprochenen noch dem geschriebenen Wort einen Vorzug gibt, sondern Schrift und Rede, Buchstabe und Laut als wesentliche Bestandteile von Sprache im allgemeinen begreift (vgl. Jandls visuelle Gedichte, seine Laut- und Sprechgedichte, sowie seine Gedichte in Normalsprache). Vgl. Renate Kühn: *schreib bär und Text-Hund*, Zu Ernst Jandls Gedicht „fortschreitende räude“, in: „stehn Jandl gross hinten drauf“, Interpretationen zu Texten Ernst Jandls, hrsg. v. Michael Vogt, Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 35-63, hier S. 38, 42, 63.

<sup>83</sup> Robert Creeley: Olson & Others: Some Orts for the Sports, in: *The New American Poetry, 1945-1960*, 2. Aufl. hrsg. v. Donald Allen, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1999, S. 408-411, hier S. 409.

<sup>84</sup> Ernst Jandl: *Konkrete Poesie in Grossbritannien* (29.12.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>85</sup> Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel mit Bob Cobbing (18.04.1965-10.02.1998), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Die erste Begegnung mit dem Namen Charles Olson ist dabei höchstwahrscheinlich auf August 1964 zu datieren, späteststens allerdings im Juli 1965 waren Jandl Olsons Name und Werk ein Begriff. Woher diese Gewissheit stammt, lässt sich mit einem Blick auf Jandls erweitertes Œuvre und insbesondere seinen Nachlass beantworten: In dem oben zitierten Aufsatz *Konkrete Poesie in Grossbritannien* verweist Jandl u. a. auf einen umfangreichen Artikel im *Literary Supplement* der *Times*, die 1964 „in den beiden Avantgarde-Nummern vom 6. August und 3. September den ersten großen Überblick über die internationale Konkrete Poesie“<sup>86</sup> gab. Das *Literary Supplement*, in dem ein Jahr später auch Jandls Name erscheinen wird, hat eine Art Trendanzeige-Funktion. Es markiert vor allem die internationale Sichtbarkeit verschiedener Dichter und Entwicklungen in der neuen Poesie. Für Jandls Wahrnehmung der US-amerikanischen Neo-Avantgarde ist vor allem die Ausgabe vom 6. August 1964 wichtig – insbesondere weil sich in derselben ein Aufsatz Creeleys, *A Sense of Measure*, befindet, in welchem Creeley auch Charles Olson erwähnt.<sup>87</sup> Dieser Aufsatz dürfte für Jandl von besonderem Interesse gewesen sein, hatte er doch gerade mit der Übersetzung von Creeleys experimentellem Roman *The Island* begonnen. Im Juli 1965, also kurz nach Beendigung dieses ersten Übersetzungsprojekts, erhält Jandl sogar die Möglichkeit Olsons *Call Me Ishmael*, eine Art experimentelle, literar-historische Studie zu Herman Melvilles *Moby Dick*, für Suhrkamp zu übersetzen, die er mit Enthusiasmus annimmt: Ich „bin eigentlich, trotz aller sonstigen, ja eher lästigen, Plackerei schon ausgehungert nach einer interessanten Übersetzung, vor allem wenn ich dran arbeiten kann, wenn ich gerade Lust dazu spüre, nicht gedrängt.“<sup>88</sup> Klaus Reichert, über den die Vermittlung der Creeley, Stein und auch Olson Übersetzung lief, ist mit dem Werk Olsons aus übersetzerischer Perspektive bestens vertraut: Im April 1965 schenkt er Jandl seine frisch bei Suhrkamp erschienene Übertragung von *Charles Olson: Gedichte*. Dieses, mit einer Widmung – „Für

<sup>86</sup> Ernst Jandl: *Konkrete Poesie in Grossbritannien* (29.12.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>87</sup> Vgl. Robert Creeley: *A Sense of Measure*, in: *Times Literary Supplement*, 06. August 1964, zit. n. der Online-Ausgabe der *Collected Essays of Robert Creeley* [konsultiert am 18.01.2012]: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4t1nb2hc&chunk.id=d0e16405&toc.depth=1&toc.id=d0e15852&brand=eschol>

<sup>88</sup> Ernst Jandl Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 20.03.1966), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Jandl sagt dem Übersetzungsauftrag schon am 05.12.1965 fest zu, aber durch Probleme des Verlags mit Übersetzungsrechten verzögert sich die eigentliche Vertragsabsprechung (vgl. ebd., Briefe vom 07.02.1966-09.03.1966). Dass Jandl Olson letztendlich nicht übersetzt, liegt an dem ungenügenden Honorar (1000 DM) des Verlags (vgl. ebd., Brief vom 14.02.1968).

Ernst Jandl in Freundschaft, Klaus Reichert, April 1965<sup>89</sup> – versehene Buch, enthält neben Gedichten auch Olsons *Projective Verse*. Im Juli 1966 dann, während seines zweiten Aufenthalts in London und der BBC Produktion seiner *13 Radiophonen Texte*, besorgt sich Jandl schließlich die berühmte Anthologie *The New American Poetry 1945-1960*.<sup>90</sup> Den Anfang dieser Anthologie bildet eine umfangreiche Sammlung von Olsons Gedichten, darunter Auszüge aus der namenhaften Serie der *Maximus Poems*. Darüber hinaus enthält die Anthologie auch poetologische Texte von (z. B. *Projective Verse*) bzw. über Olson (z. B. von Creeley). Das heißt, dass Jandl Mitte der 1960er Jahre sowohl mit Olsons lyrischen als auch poetologischen Werk in Kontakt kommt sowie auch Reaktionen auf dessen Œuvre zur Kenntnis nimmt.

Dass alle ersten konkreten Berührungspunkte zwischen Olsons Werk und Jandl in die Mitte der 1960er Jahre fallen, hat dabei besondere Signifikanz. Diese Zeit ist für Jandl vor allem durch den ersten erfolgreichen Durchbruch in die englischsprachige Literaturlandschaft geprägt: wie z. B. durch die berühmte Lesung in der Londoner Royal Albert Hall (1965), durch die Hörspielproduktion bei der BBC (1966), durch seine Vortrags- und Lesereisen in ganz England (1965-66), durch die Begegnung und Korrespondenz mit Dichtern, Autoren und Kritikern (wie z. B. mit Ginsberg, Creeley, Finaly, Horovitz, Middleton, Hamburger) sowie auch durch seinen ersten großen Übersetzungsauftrag (Creeley 1965). Die Bedeutung dieses Durchbruchs kommt einer zweiten poetischen Befreiung gleich, diesmal zwar nicht wie 1945 aus einer Diktatur, sondern aus der kulturkonservativen Enge eines „Nachkriegsösterreichs mit seiner latenten und auch manifesten Kunstfeindlichkeit [...] [in die] Weite einer internationalen avantgardistischen Bewegung“<sup>91</sup>. Dass die Verbindung zu den britischen Beat/Experimental Poets insbesondere auf der Bühne und im Hörspiel, d.h. in der unmittelbar lautsprachlichen Aufführung von Dichtung ihren Anfang nimmt, ist emblematisch für die augenfälligste Gemeinsamkeit, die es zwischen Olsons Werk und dem

<sup>89</sup> Reichert in: Charles Olson: Gedichte, übers. v. Klaus Reichert, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965. Ernst Jandls Bibliothek, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>90</sup> *The New American Poetry 1945-1960*, hrsg. v. Donald M. Allen, New York/London: Grove Press 1960. Ernst Jandls Bibliothek (mit Inschrift Jandls: „London 1966“), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>91</sup> Fetz, 2011, S. 24. In einem Brief an Raoul Hausmann, kurz nach seiner Rückkehr aus England schreibt Jandl am 05.07.1965: „Oh, ich bin zurückgekehrt, und sitze in Wien, wo man kaum etwas andres tun kann als sitzen, wie in einem Gefängnis, oder in einem Isolationsspital für ansteckend Kranke, und sage mir, dass England eine bessere Welt ist – Österreichs kleinbürgerliche Mentalität ist kaum erträglich, nach 6 intensiven Wochen England. Aber man muss schließlich leben, und im Herbst werde ich wieder unterrichten, 19 Stunden Englisch die Woche, an einem Gymnasium in Wien. Die Dichtung bringt ja nichts ein.“ Ernst Jandl Briefwechsel mit Raoul Hausmann (Brief vom 05.07.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, zit. n. Fetz, 2011, S. 24.

Jandls gibt: „jedes Ding [bekommt] einen Mund“ (PW 11, 54). Olsons Poetik liest sich dabei wie ein interner Richtungsanzeiger dieser internationalen Bewegung. Die Mündlichkeit von Dichtung erobert sich in der Beat und Experimental Poetry sowie auch im experimentellen Hörspiel einen neuen Schauplatz. Die Stimme wird hier zum wichtigsten Formelement des Gedichts, d.h. der Vortrag und seine Mündlichkeit werden dem Gedicht nicht nachträglich angetragen, sondern sind selbst am Prozess des Schreibens beteiligt: Der Dichter muss „seinen Text vor der späteren Realisation sozusagen ‚vorausgehört‘“ (PW 11, 56) haben. Die wirkmächtigsten Vorbilder hierfür, folgt man Jandls Einschätzung, kommen aus den USA.

In der Vorarbeit zu einem Vortrag, den Jandl 1969 an der Uni Wien hält, *Poetologische Reflexionen eines Schriftstellers*<sup>92</sup>, eröffnet Jandl explizit den Bezugsrahmen zu einer amerikanischen Nachkriegsdichtung, die „ihre Gedichte als gesprochene und zu sprechende Gedichte [erzeugt], die Stimme ist am Prozeß des Schreibens entscheidend beteiligt; die Autoren selbst, das liegt in der Sache, sind hervorragende Interpreten ihrer Gedichte.“<sup>93</sup> Die schillernden Vertreter dieser Art Dichtung sind die US-amerikanischen Stars der Beat-Poetry, Allen Ginsberg und Lawrence Ferlinghetti, sowie Charles Olson als „Begründer und Theoretiker“, William Carlos Williams als „Vorläufer“ und Robert Creeley als „erfolgreichste[r] jüngere[r] Dichter“<sup>94</sup> dieser neuen Poesie. Jandls konkreter Verweis auf die Amerikaner versucht im Kontext seines Vortrages zu zeigen, „welche Bedeutung heute das Sprechen für das Gedicht hat, auch außerhalb der spezifischen Laut- und Sprechgedichte.“<sup>95</sup> Dieser transatlantische Brückenschlag ist dabei kein künstlicher, sondern unterfüttert vielmehr poetologisch Jandls eigenen Standpunkt. Denn Jandl betont, dass:

Olson sagt: ‚Der Vers muß heute, wenn er weiterkommen soll, wenn er von entscheidendem Nutzen sein soll, für meine Begriffe gewisse Gesetze und Möglichkeiten des Atmens einholen und sich ihnen verschreiben: des Atmens und des Atmens dessen, der schreibt, wie auch seines Zuhörers.‘<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Vgl. Ernst Jandl: Material zu *Poetologische Reflexionen eines Schriftstellers* (17 Seiten), Vortrag gehalten im Rahmen der Arbeitstagung „Neue Grammatik – Dichtung der Gegenwart“, Universität Wien, 29.08.1969, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Dieser Vortrag bildet wiederum die Basis für den ebenfalls aus dem Jahr 1969 stammenden Text *Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise* (PW 11, 44-53).

<sup>93</sup> Ebd., S. 16.

<sup>94</sup> Ebd., S. 16.

<sup>95</sup> Ebd., S. 16.

<sup>96</sup> Ebd., S. 17. Das Olson-Zitat findet sich am Anfang von *Projective Verse*: „Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of essential use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings.“ (PV, 386)

Was Jandl hier zitiert, gehört zu den einflussreichsten Poetiken der amerikanischen Lyrik in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und gilt als: „cornerstone of avant-garde poetics, perhaps the key theoretical statement in defense of the ‚new poetry‘.“<sup>97</sup> Mit dem Zitat der berühmten Passage aus Olsons *Projective Verse* ruft Jandl eine Formulierung zur Poetik des Atems auf den Plan, wie sie sich leicht vorstellbar auch in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen hätte finden lassen können. Und tatsächlich verweist Jandl nicht nur mit dem Titel seiner fünf Vorlesungen, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, auf die Tätigkeit des Sprechens selbst, sondern auch auf die notwendigerweise daran gebundene Ausübung des Atmens: „solang mund geht auf und zu / solange luft geht aus und ein“ (PW 11, 205). Bei Jandl wie bei Olson kommt dem Atem eine „bedeutsame Rolle“ zu, da er „sich am Gedicht selbst [...] mitspielend beteiligt“ (PW 11, 232). Dass die „Gesetze und Möglichkeiten des Atmens“ ein Kernbestandteil seiner Spracharbeit sind, bespricht Jandl in seinen Vorlesungen nicht nur, sondern führt dies auch unmittelbar vor. Gleich zu Beginn zitiert Jandl eines seiner Körper- und Aktionsgedichte, *der mund* (PW 11, 205), an dem sich die Physiologie dichterischer Sprache unmittelbar nachvollziehen lässt: Mund, Zunge, Kehlkopf und Luftstrom sind hier nicht nur Träger lyrischer Rede, sondern gleichzeitig ihre Referenten, wie Jandl in seiner Anmerkung zu *der mund* klarstellt (vgl. PW 11, 205). Für Jandl stiften die sensomotorischen Grundbedingungen des Sprechens, die Stellung von Mund, Zunge und Kehlkopf sowie die „lenkung des luftstroms und [...] [die] ausnützung der resonanzräume“ (PW 11, 205) den lyrischen Vers. In gleicher Weise bestimmt auch Olson die Essenz und Form des Verses als Darstellung und Ausdruck einer Atemeinheit:

And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes, and thus [...] declare[s], at every moment, the line its metric and its ending—where its breathing, shall come to, termination. (PV, 389f)

Der Brückenschlag zum Werk Olsons ergibt sich bei Jandl demzufolge aus der Adaption zentraler poetologischer Prinzipien und Konzepte. Genauer gesagt: Olsons Poetik des Atems lässt sich beinahe wie eine Folie über Jandls eigne Poetologie legen. Eine vergleichende Lesart von Olson und Jandl spürt demnach nicht nur dem internationalen Einfluss Olsons

---

<sup>97</sup> Marjorie Perloff: Charles Olson and the “Inferior Predecessors”, “Projective Verse” Revisited, in: ELH, Vol. 40/No. 2 (Summer 1973), S. 285-306, hier S. 285. Ich zitiere hier speziell Perloffs Aufsatz, der eine Untersuchung der Originalität von *Projective Verse* anstellt und kritisch herausarbeitet, dass Olson seinen Vorbildern (Ezra Pound, William Carlos Williams) mehr Dank schuldig ist, als er ihnen tatsächlich zukommen lässt. Nichtsdestotrotz bestätigt auch Perloff den breiten und nachhaltigen Einfluss Olsons.

nach (dieser wurde bisher lediglich für Dichter wie Rainer Maria Gerhardt, Rolf Dieter Brinkmann, Helmut Heissenbüttel oder Hans Magnus Enzensberger nachgewiesen), sondern eröffnet gleichzeitig eine neue Perspektive auf Jandls Werk.<sup>98</sup>

Olsons *Projective Verse* stellt vor allem zwei poetologische Konzepte vor – „composition by field“ und „the line comes (I swear it!) from the breath“ –, die für die amerikanische Nachkriegslyrik von entscheidender Wirksamkeit sind. Olson präsentiert hiermit eine Poetologie, in der der einzelne Vers nicht der Einheit der artistischen Konstruktion unterworfen ist (z. B. Form, Metrum, Reim, Versmaß, Strophe), sondern der Einheit eines Atemzugs.<sup>99</sup> William Carlos Williams feiert Olsons Poetik des Atems – „[...] it is as if the whole area is lifted [...]. It's the sort of thing we are after and must have [...]“<sup>100</sup> – und zitiert sogar einen Großteil von *Projective Verse* in seiner Autobiographie. Auch Allen Ginsberg gibt 1959 mit Bezug auf sein berühmtes Gedicht *Howl* zu: „Each line of ‚Howl‘ is a single breath unit.“<sup>101</sup> In seinem viel rezipierten Aufsatz stellt Olson nun die Grundlagen seiner projektivern Dichtung vor (vgl. PV, 386). Der Atem wird ihm dabei zum Scharnier zwischen ästhetischer Komposition und dem Wirklichkeitsbezug des Gedichts. Obwohl sich Jandls Gedichte in ihrer Gestalt (kurz, konkret) von denen Olsons (lang, montageartig) deutlich unterscheiden, ist es gerade Olsons pneumatisches Kompositionsprinzip – „composition by field“ und „the line comes from breath“ –, das sich in Jandls Poetik widerspiegelt.

Mit *Projective Verse* fordert Olson eine moderne Dichtung, die auf dem Körper, dem Atem und der Mündlichkeit aufbaut und die auch die Alltagssprache mit einbezieht. Diese Dichtung soll dabei auf einer eigenen Ordnung basieren, die nicht den Gesetzen lyrischer Tradition oder Konvention unterworfen ist (z. B. Reimschema und Strophenform), sondern den Gesetzen der Physis des Dichters entspricht. Olson unterscheidet strikt zwischen „‘closed‘ verse, that verse which print bred“ und „projective or OPEN verse“ (PV, 386). Der Unterschied zwischen beiden betrifft vor allem ihren Entstehungsprozess. Mit dem Konzept „OPEN verse“ betont Olson den „act of composition“ (PV, 386), die lebendige Entstehung

<sup>98</sup> Zur Rezeption Olsons vgl. Mueller, 1999.

<sup>99</sup> Vgl. Mueller, 1999, S. 37.

<sup>100</sup> Zit. n. Robert Creeley: Introduction, in: Selected Writings of Charles Olson, hrsg. v. Robert Creeley, New York: New Directions, 1966, S. 6. Vgl. auch William Carlos Williams: The Autobiography of William Carlos Williams, New York: New Directions, 1951, S. 329-335.

<sup>101</sup> Allen Ginsberg: Notes for *Howl* and Other Poems, in: The New American Poetry, 1960, S. 414-418, hier S. 416.

von Rhythmus, Vers und sprachlicher Struktur in Übereinstimmung mit der Atmung des Dichters.<sup>102</sup> Dementsprechend sind für Olson Gedichte in ihrem Kern „a physical image“ (PV, 394) des Dichters, denn Olson besteht darauf, Sprache als primär physisches Ausdrucksmittel zu begreifen: „If the beginning and the end is breath, voice in its largest sense, then the material of verse shifts. It has to. It starts with the composer“ (PV, 394). An dieser Stelle ist es wichtig zu betonen, dass Olsons Konzept des Atems grundsätzlich von der Doppelbedeutung des lateinischen *Spiritus* herkommt: „For the breath has a double meaning which latin [sic] had not yet lost“ (PV, 393). Das Lateinische bindet sowohl Atem als auch Geist in einem Wort zusammen – *Spiritus* – und verweist damit gleichzeitig auf den schöpferischen Aspekt des Atems. Man könnte auch sagen: Im Atem treten Pneuma und Logos als eins zusammen, als Hauch und Wort. Für Olson verbinden sich damit im Atem sowie wie im Wort „sense and sound“ (PV, 389). Jede einzelne Zeile des Gedichts ist das Erzeugnis des Atems:

[...] by way of the BREATH, to the LINE [...]. [I]t is the LINE that's the baby that gets, as the poem is getting made, the attention, the control, that it is right here, in the line, that the shaping takes place, each moment of the going. (PV, 391)

Der Atem ist dabei also nicht nur das Material poetischer Rede, sondern stiftet zugleich auch die Ding- und Werkhaftigkeit des Gedichts selbst; er gibt sowohl der einzelnen Zeile Anfang, Mitte und Ende als auch dem Gedicht als Ganzes. Wie Robert Creeley feststellt: „This means, very literally, that the poem is some ‚thing‘, a structure possessed of its own organization in turn derived from the circumstances of its making.“<sup>103</sup>

Die Dinghaftigkeit des Gedichts, die Creeley für Olsons Poetik geltend macht, speist sich dabei aber nicht aus der Idee des autonomen Kunstwerks – als einem Objekt, dessen physikalische Eigenschaften und Identität unabhängig vom Künstler und Rezipienten sind. Vielmehr deutet Creeley darauf hin, dass Sprache ein vom Menschen gemachtes Ding ist, welches in seinen genuin sprachlichen Eigenschaften zum Dichter und Rezipienten Verbindung hält, nämlich vermittelt über sein Material – dem Laut, der Silbe, dem Wort,

<sup>102</sup> Vgl. Rosmarie Waldrop: Charles Olson, Process and Relationship, in *Twentieth Century Literature*, Vol. 23, No. 4 (Dec. 1977), S. 467-486, hier S. 468.

<sup>103</sup> Creeley, 1966, S. 8. Auch Jandl betont immer wieder, dass es „absolut notwendig“ (PW 11, 159) ist, zu erkennen, dass ein Gedicht aus verschiedenen Dingen (oder Teilen) besteht, die Buchstabe und Laut heißen, und die ihrerseits aus einem Material bestehen, das Schrift bzw. Sprechen heißt. „Es ist notwendig, das zu erkennen und im Auge zu behalten, um zu wissen, was ein Gedicht ist [...]“ (PW 11, 159).

oder kurz: das Sprechen. Olsons Konzept dichterischer Rede fußt auf der Vorstellung von Sprache als etwas unmittelbar sinnlich Wahrnehmbares, nämlich im Akt ihrer lautlichen Realisation, worin sich zugleich ihre Anbindung an den Körper des Dichters oder Rezipienten stiftet. „So fungiert das Wort in seiner Erscheinung als Sprechakt auch als Medium, um Kongruenz von Sprache und Erfahrung herzustellen.“<sup>104</sup> Damit richtet sich Olson gegen eine starre Aufspaltung von Sprache und Körper sowie von Material und Sinn. Diese fallen bei ihm gerade deshalb nicht auseinander, weil er lyrische Sprache als Produkt der Physis des Dichters denkt.

Olson insistiert, dass Atem, Laut und Sprache sich ein und denselben Ursprungsort teilen: die Physiologie des Menschen: „[T]hey [breath, sound, language] are in himself (in his physiology, if you like, but the life in him for all that)“ (PV, 395f). Im Konzept des offenen Verses manifestiert sich ein partizipatorisches Poesieverständnis, das auf die Wechselbeziehung zwischen lyrischer Rede und ihrem Sprecher besteht. Man könnte sich an dieser Stelle fragen, worin sich Olsons offener Vers von der Troubadour Dichtung oder dem Minnesang unterscheidet, denn beide sind schließlich notwendigerweise mündliche Formen der Poesie. Die Antwort darauf liegt allerdings in der Schwerpunktverschiebung, die Olson in *Projective Verse* vorstellt: Der Akzent liegt auf der gleichzeitigen Teilhabe von Sprache und Leib an einem Moment poetisierter Lebendigkeit. Die Verbindung zwischen Dichtung und Atem ist für Olson nicht nur ein unumgänglicher Teilaspekt lyrischer Rede, sondern steht ganz grundsätzlich am Anfang derselben. Denn der dichterische Produktionsprozess zeichnet sich bei Olson vor allem durch die Organisation von Atemintervallen aus. So gesehen, interessiert ihn am Gedicht besonders: „[W]hat it involves, in its act of composition, how [...] it is accomplished“ (PV, 386).<sup>105</sup> Demzufolge ist der Atem bei Olsons nicht nur zufälliger Bestandteil des Gedichts, sondern notwendig an dessen Zustandekommen und dementsprechend an dessen Ganzheit beteiligt; genau darin liegt der Unterschied zu mittelalterlichen Formen mündlicher Dichtung. Wichtigstes Element des poetischen Prozesses ist für Olson die Selbstästhetisierung des Dichters als leibhafte Sprache: „[The poet] puts himself in the open“ (PV, 387).

---

<sup>104</sup> Wilfried Raussert: *Avantgarden in den USA: Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung 1940–1970*, Frankfurt/Main: Campe Verlag, 2003, S. 153.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 468.

Eng verbunden mit der Vorstellung vom Gedicht als Prozess und „OPEN verse“ ist Olsons „composition by field“. Bezogen auf *Projective Verse* hat der Begriff des Feldes einen zweifachen Ursprung: Er entstammt sowohl dem Bereich der Physik als Bezeichnung für eine Region, in der Energie durch den leeren Raum transportiert wird (z. B. Lichtstrahl, Temperaturfeld, Magnetfeld, Schallfeld, Geschwindigkeitsfeld). Zum anderen findet sich die Vorstellung vom Gedicht als einem Energiefeld schon im frühen zwanzigsten Jahrhundert bei Wyndham Lewis und Ezra Pound (Vortizismus).<sup>106</sup> Beiden Bereichen ist die Vorstellung vom Feld als einem kinetischen Begriff gemeinsam und genau hier knüpft Olson an.<sup>107</sup> Für ihn geht es um „the *kinetics* of the thing“, denn das Gedicht selbst „is energy transferred from where the poet got it [...], by way of the poem itself to, all the way over to, the reader“ (PV, 387). Olson versteht das Gedicht als „high energy-construct“ (PV, 387), dass durch den Dichter, vermittelt über dessen Atem, aufgeladen wird: „Breath stands for the process of the poem’s coming into being.“<sup>108</sup> „Composition by field“ und „OPEN verse“ sind demzufolge beide von der Idee geprägt, lyrische Sprache als etwas Dynamisches, Bewegliches und vor allem konkret Lebendiges zu begreifen. Dabei sind Sprechen und Hören, d.h. Atem bzw. Ohr, für Olson die wichtigsten Regularien lyrischer Rede, denn beide sind Teil eines konkret sinnlichen Wahrnehmungserlebnisses dichterischer Sprache. Das Gedicht ist dabei Medium und Scharnier einer Energieübertragung vom Dichter zum Leser – daher der Titel ‚Projektiver Vers‘ –, die sich im simultanen Sprechen und Hören vollzieht.

„Finding a way to capture the particularities of his embodied voice and projecting them to the reader through poetry becomes a major idea underlying Olson’s poetics [...]“<sup>109</sup> Auf der Suche nach einer Technologie, die die Projektion des pneumatischen Intervalls auf den Rezipienten zu leisten vermag, wendet sich Olson der Schreibmaschine zu. Für Olson funktioniert die schreibmaschinengeschriebene Seite wie eine Partitur: Sie ist die Darstellung einer durch den Rezipienten zu realisierenden Vorgabe des Dichters – „For the first time the poet has the stave and the bar a musician has had [...]“ (PV, 393). Olson bemißt den besonderen Wert der Schreibmaschine vor weitaus komplexeren Technologien wie z. B. dem

---

<sup>106</sup> Vgl. Perloff, 1973, S. 289.

<sup>107</sup> Vgl. Waldrop, 1977, S. 468.

<sup>108</sup> Waldrop, 1977, S. 468. Die Auffassung vom Gedicht als Energie findet sich ebenfalls schon bei Pound. Vgl. dazu Perloff, 1973, S. 289.

<sup>109</sup> Lisa Siraganian: *Modernism’s Other Work, The Art Object’s Political Life*, Oxford: Oxford University Press, 2011, S. 149.

Radio, Film oder der Fotografie an der Möglichkeit, mit ihr nicht nur die Erfahrung des Sprechens und Hörens auf die eigene Stimme sichtbar zu machen, sondern gleichzeitig auch die Wiederholung durch den Leser auf der Seite zu vorzubereiten.

The irony is, from the machine has come one gain not sufficiently observed or used, but which leads directly on toward projective verse and its consequences. It is the advantage of the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, it can for a poet, indicate exactly the breath, the pauses, the suspensions even of syllables, the juxtaposition even of parts of phrases, which he intends. [...] For the first time he can, without the convention of rime and meter, record the listening he has done to his own speech and by that one act indicate how he would want any reader, silently or otherwise, to voice his work. (PV, 393).

Paradoxerweise wird für Olsons „open verse“ gerade die Schreibmaschine zum Medium einer unmittelbaren und authentischen Poesiesprache. „[T]ypewritten projective verse is imagined as a new multimedia technology that the poet can use to realize the same aims [of open verse], with the added visual component that [,for example,] the radio lacks.“<sup>110</sup> Die Schreibmaschine wird dem Dichter zum Registriergerät einer leibhaften Sprache, mit ihr lassen sich Atemlängen und –pausen, Schweigeintervalle und Lautdehnungen festlegen und exakt anzeigen – ganz im Sinne einer Partitur. Daran knüpft und realisiert sich Olsons Vorstellung von einer Annäherung zwischen Dichter (producer) und Rezipient (reproducer). Für ihn ist das Gedicht immer auch der Ort einer dynamischen Begegnung zwischen Sprecher und Hörer. Im Aufruf an den Rezipienten – „follow him [the poet]“, „[o]bserve him“ (PV, 393) – liegt die Aufforderung zur Wiederholung dieser konkreten Begegnung und besonderen Erfahrung. Genau darin, meint Olson, verringere sich die strukturelle Trennung zwischen Dichter und Leser.

Der formale Aufbau von Olsons Gedichten folgt, wie zu erwarten, keinem strikt systematischen Prinzip, sondern präsentiert sich vielmehr als Collage verschiedener Textsorten (Lied, Brief, Tagebuch, Liste, Gedicht), die zumeist weder typographischen noch grammatischen Konventionen folgen; beispielsweise brechen Zeilen mitten im Satz ab oder das grammatische Objekt wird ausgespart. Der freie Umgang mit Stropheneinteilung, Strophenlänge, Zeilenlänge, Zeilen- und Wortanordnung, Zeichensetzung und Syntax deutet an, dass die Sprache nicht einer äußeren, festen Form des Gedichts unterworfen wird,

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 149f.

sondern dass der Text zum offenen Prozess wird, dessen Regulative Atem und Ohr des Dichters sind. Olsons Gedichte spiegeln Beziehungen zwischen einzelnen Lauten und Worten wider, um damit ein poetisch-sprachliches Erlebnis zu stiften, das in seiner Verwirklichung durch den Rezipienten gleichzeitig die hörbare Wiederbelebung des dichterischen Wortes bewirkt. Zur Veranschaulichung sei hier kurz auf Olsons *I, Maximus of Gloucester, to You*, hingewiesen. Es ist das erste Gedicht in Olsons berühmtem *Maximus* Zyklus und thematisiert u. a. die ‚Geburt‘ von Sprache und Form als konkretes Material:

[...]  
 one loves only form,  
 and form only comes  
 into existence when  
 the thing is born

born of yourself, born  
 of hay and cotton struts,  
 of street-pickings, wharves, weeds  
 you carry in, my bird

of a bone of a fish  
 of a straw, or will  
 of a color, of a bell  
 of yourself, torn

[...] <sup>111</sup>

Dieser Ausschnitt ist einer von zahlreichen (meta-)poetischen Einschüben in die Beschreibungen des kleinen Fischerstädtchens Gloucester an der nördlichen Ostküste der USA, wo Olson viele Sommer seiner Kindheit verbrachte und das er auch später immer wieder besuchte. Olsons Gedicht, wie auch der *Maximus* Zyklus im allgemeinen, erscheint dabei als eine Art lyrischer Rede, die gehört werden will, d.h. sie richtet sich unmittelbar an einen Zuhörer. Schon der Titel, *I, Maximus of Gloucester, to You*, ist eine direkte Anrede an den Rezipienten, der sogleich eine Aufforderung zum genauen Hinhören folgt: „By ear, he sd.“<sup>112</sup> Ganz allgemein gesprochen, thematisiert das Gedicht sowohl die innere Struktur und Form lyrischer Sprache („one loves only form“) als auch das Hören und Wahrnehmen von diversen Geräuschen (hier Möven, Gesänge, Glocken, klappernde Schindeln, „sound itself“).

<sup>111</sup> Charles Olson: *I, Maximus of Gloucester, to You*, in: *The New American Poetry 1945-1960*, hrsg. v. Donald M. Allen, New York/London: Grove Press 1960, S. 8-11, hier S. 8f.

<sup>112</sup> Ebd., S. 8. Die meisten der ca. 300 Gedichte aus dem *Maximus* Zyklus sind als Briefe an Vincent Ferrini aus Gloucester verfasst. Vgl. dazu George F. Butterick: *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1980, S. 5.

Das gesamte Gedicht begibt sich dabei auf die Suche nach einem Ort, von dem aus Hörbares wahrgenommen werden kann, nach einem Ort also, der der Stille widersteht, denn „where shall you listen / when all is become billboard“<sup>113</sup>.

Die Geräusche und Stimmen, die es aufzuspüren gilt, sind die des Alltags, die einer Landschaft und ihrer Menschen darin. Für Olson sind die Geräusche Gloucesters zugleich Ausdruck des Charakters dieses kleinen Hafenstädtchens. In ihnen schweben die Möven, die Fischer, die Boote und das Meer mit, sie sind sinnlicher Eindruck des Lebens in Gloucester. Aber wo und wie lassen sie sich einfangen? Das ist die Frage nach der poetischen Form. Olsons *I, Maximus of Gloucester, to You* strebt zu diesem Zweck auf den Vergleich seiner lyrischen Form mit einem Vogelnest zu („call it a nest“<sup>114</sup>). Es ist der Dichter-Vogel („you carry in, my bird“), der verschiedenste Stimmen und Textmaterialien sammelt und ineinanderflieht. Für sein Sprach-Nest sucht er, wie die oben zitierten Strophen zeigen, Reste von Heu, Stroh, Baumwollstengel, Unkraut, Straßenschmutz, Fischgräten und Farbe, aber auch den Klang der Glocken oder die Geräusche, die sich an Bootsanlegestellen aufschnappen lassen. Es ist der Dichter-Vogel, der frei über die Küste, über die Dächer der Stadt und zwischen den Fischerbooten und in den engen Gassen umherfliegen kann. Das Gedicht als Nest besteht sozusagen aus kleinen Fetzen Gloucesters, diese sind sein Baumaterial und bestimmen seine Gestalt: Es hat eine offene Form, setzt sich aus verschiedenen Schichten und Materialien zusammen, ist uneben in seiner Struktur, aber nie instabil. Genau dies spiegelt auch Olsons Sprach-Nest wider: Es ist in seiner sprachlichen Form elliptisch, arbeitet mit unregelmäßigen Zeilensprüngen, seine Anaphern wirken wie aufeinander gestapelte Materialschichten („of a bone of a fish / of a straw, or will / of a color, of a bell“), und obwohl das Gedicht nur einen Reim enthält („born of yourself, born / [...] / of yourself, torn“), bindet dieser die letzte Strophe unverbrüchlich an die Mittelachse (die zweite Strophe) der hier zitierten Passage. In der Gesamtgestalt des Gedichts wirken die versetzt gedruckten, kurzen Strophen wie unregelmäßige Einschübe, zusammengehörend und gleichzeitig auseinanderstrebend. Das offene Prinzip poetischer Form wird in Olsons Gedicht vorgeführt und findet in der Metapher des Vogelnests einen Ausdruck, der auf die Fragilität

---

<sup>113</sup> Olson, I, *Maximus of Gloucester, to You*, 1960, S. 8. Olson kritisiert in seinem Gedicht u. a. die Kommerzialisierung Gloucesters als einem Touristenmagneten: „(o Gloucesterman, / weave your birds and fingers / new, your roof-tops / clean shat on, racks / sunned on / [...] / o kill kill kill kill kill / those / who / advertise you / out“ Ebd., 10.

<sup>114</sup> Ebd., S. 11. Vgl. auch Wladrop, 1977, S. 478.

sowie gleichzeitige Beständigkeit lyrischer Form verweist. Darüber hinaus deutet das Bild des Nestbauens an, dass für Olson poetische Form nie ohne ein unmittelbares Verhältnis zu ihren Materialien auskommt („one loves only form / [...] / born of yourself, born“, und später sogar: „love is form“).

An die Vorstellung einer Verknüpfung von poetischer Form und ihres unmittelbaren Erlebens schließt sich Olsons Poetik des Atems an. Insbesondere die Zeile „born of yourself born“, die die zweite Strophe nach einer längeren Atempause mit einem kräftigen Luftausstoß beginnen lässt, ist Statthalter jener engen Verbindung zwischen Gedicht und Sprecher. In diesem Vers erfüllt sich unmittelbar die Verwirklichung, die Verlebendigung des dichterischen Wortes. Hier ereignet sich wortwörtlich die Geburt lyrischer Sprache als Teil einer gehörten Realität. „Birth, the event with the impulse outward, is the locus of a form which is by definition *open*“<sup>115</sup>, denn: „[...] the act is in, goes in, the form / what holds, what you make, what is / the object strut, strut // what you are, what you must be, what you can / right now hereinafter erect“<sup>116</sup>. Gemessen an Olsons *Spiritus*-Konzept, der instantanen Verquickung von Atem und Geist, Pneuma und Logos, haucht der Dichter/Sprecher der lyrischen Sprache Leben, Sinn und Realität ein. Mit dem Atem schafft sich die poetische Form selbst, denn „[e]ach of these lines is a progressing of both the meaning and the breathing forward [...]“ (PV, 394). Die Bewegung nach vorne, das Dynamische der dichterischen Sprache als einem ästhetisch-leibhaften Material findet sich im Kern von Olsons *Projective Verse*: „Because breath allows *all* the speech-force of language back in (speech is the ‚solid‘ of verse, is the secret of a poem’s energy), because, now, a poem has, by speech, solidity, everything in it can now be treated as solids, objects, things [...]“ (PV, 391). Hier wird deutlich, dass Olson auf dem Primat der Unmittelbarkeit dichterischen Sprechens besteht. Der Stimme und dem Atem schreibt Olson einen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit zu.<sup>117</sup> Diese haben für Olson die Kapazität, schöpferisch zu sein, indem sie

<sup>115</sup> Waldrop, 1977, S. 482.

<sup>116</sup> Olson, I, *Maximus of Gloucester, to You*, 1960, S. 10.

<sup>117</sup> Das Verhältnis von Stimme und Schrift oder von gesprochener bzw. geschriebener Sprache ist Mitte der 1960er Jahre verstärkt Gegenstand kulturanthropologischer, kulturgeschichtlicher sowie philosophischer Debatten. Vgl. z. B.: Eric A. Havelock: *Preface to Plato, A History of the Greek Mind*, Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press 1963. Jacques Derrida: *Grammatologie*, übersetzt v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler, 4. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992. Walter J. Ong: *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, London/New York: Methuen 1982. Jack Goody: *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge/Mass.: Cambridge University Press 1986. Wolfgang Iser: *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*, in: ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 231-259.

Sprache verwirklichen: Das Ins-Leben-treten des dichterischen Wortes als etwas konkret Realem markiert einen Moment der Energieübertragung, den Olson in *Projective Verse* zu beschreiben und für die neue Dichtung einzuholen versucht. Die poetische Form ist dabei Ausdruck der Einheit zwischen Sprache und Sprecher, zwischen Gedicht und Wirklichkeit, sowie zwischen Sinn und Lebendigkeit. Das ist der metaphorische Gehalt einer sprachaffirmativen Ganzheitsbehauptung, die sich, laut Olson, nur in der Dichtung einholen lässt. Das Gedicht – oder Sprach-Nest – wird dabei vermittels seiner physio-linguistischen Dimension zu einem ästhetischen Bereich, der sich auf die Ursprünglichkeit seines eigenen Begriffs – *aisthesis* – besinnt: „[...] from this place / where I am, where I hear, where I can still hear // from where I carry you a feather“<sup>118</sup> Für Olson steht fest: Die Funktion lyrischer Rede liegt nicht in der Beschreibung der Welt, sondern in der lebendigen Hervorbringung und Wahrnehmung derselben.<sup>119</sup> „There is only one thing you can do about kinetic, reenact it. Which is why the man said, he who possesses rhythm possesses the universe. And why art is the only twin life [...]. Art does not seek to describe but to enact.“<sup>120</sup> Die über das jeweils einzelne Gedicht hinausgreifende Aufgabe des Dichters sei es, so Olson, Dinge zu schaffen, „[that take their] place alongside the things of nature“ (PV, 395). Die lebendige Sprache wird somit zur Brücke zwischen dem Menschen und der Natur als eine Quelle des Vitalen (vgl. PV, 396).<sup>121</sup>

---

Einen Überblick über die verschiedenen Positionen der Oralitäts- und Literarizitätsdebatten gibt: Sybille Krämer: Mündlichkeit/Schriftlichkeit, in: Grundbegriffe der Medientheorie, hrsg. v. Alexander Roesler und Bernd Stiegler, München: Fink 2005, S. 192–199.

<sup>118</sup> Olson, I, *Maximus of Gloucester, to You*, 1960, S. 11.

<sup>119</sup> An dieser Stelle sei nur angemerkt, dass sich Olsons Konzept dichterischer Rede sowohl von einem rein mimetischen Kunstbegriff, d.h. Kunst als Widerspiegelung der Realität, als auch von einer rein expressiven Kunstauffassung, d.h. Kunst als Ausdruck und Projektion der Gedanken und Gefühle des Dichters, abhebt. Eine Theorie der Mimesis oder der Projektion vermag Olsons Poetik deswegen nicht einzuholen, weil dieser das dichterische Wort selbst als etwas Organisches denkt. Damit steht das Wort in keinem Beschreibungs- oder Projektionsverhältnis zur Welt oder dem Dichter, sondern behauptet einen Eigenwert. Einen kritischen und historischen Überblick über verschiedene literaturwissenschaftliche Theorien und Kunstkonzepte (z. B. mimetisch, paradigmatisch, expressiv, objektiv) gibt: Meyer Howard Abrams: *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford/London/New York: Oxford University Press 1953.

<sup>120</sup> Charles Olson: *Human Universe*, in: ders., *Selected Writings of Charles Olson*, hrsg. und mit einer Einf. v. Robert Creeley, New York: New Directions 1997, S. 53-69, hier S. 61.

<sup>121</sup> Olsons Sprachvitalismus ist selbstverständlich kein Einzelphänomen im größeren Kontext englischsprachiger Dichtung aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Beispielsweise thematisiert schon Wallace Stevens berühmtes Gedicht *Anecdote of the Jar* von 1919 das besondere Ineinandergreifen von Kunst und Natur. In Stevens Gedicht übernimmt das Künstliche (*jar*) gegenüber dem Natürlichen (*wilderness*) eine formgebende und richtungsweisende Funktion. Das heißt, übertragen auf das Verhältnis von Sprache im allgemeinen zur Poesie im besonderen, dass die poetische Form der Vielfältigkeit und Verworrenheit von Sprache eine künstliche Ordnung und ihr wesensfremde Struktur gibt. Dies ermöglicht allerdings im Umkehrschlag eine neue Erfahrung des Natürlichen. Letzteres ließe sich bedenkenlos auch auf Olsons

Obwohl Jandl Olsons Sprachmetaphysik fremd ist, stimmt er mit ihm in der Überzeugung überein, dass die Grundpfeiler einer modernen Poetik auf der physischen Dimension dichterischer Sprache fußen müssen. Beinahe stärker noch als Olson behauptet Jandl 1969 während eines Vortrags an der Universität Wien „Sprache ist eine Körperfunktion“.<sup>122</sup> Insbesondere seine Lautgedichte seien Spiegel der Verquickung von Sprache und Leib:

[Die Skala des Dichters] reicht vom Hauch zum Schrei, er setzt Laute punktuell ein oder dehnt sie kontinuierlich in verschiedenste Längen, läßt sie an- und abschwellen, verändert ihre Tonhöhe bis zu den bizarrsten Arten von Verlauf; er macht die Sprache zur Körperfunktion: die Sprache ist sein Körper: er zeigt Sprache ist eine Körperfunktion, er zeigt aber auch: den Laut, jeden Laut, im Strahlenkranz oder im schmutzigen Bündel, seiner Assoziationen.<sup>123</sup>

Dichterische Sprache ist für Jandl insofern leibhaft, als dass ihre konkrete Form (hier Tonlänge, Tonhöhe, Lautstärke, Art des Tons) unmittelbar an die physisch-stimmlichen Möglichkeiten des Dichters/Sprechers gebunden ist. Dies gilt sowohl für die jeweils spezielle lautliche Realisation eines Gedichts als auch für das Verhältnis von Sprache und Dichter/Rezipient im Allgemeinen. Dass Jandl Gedichte als etwas körperlich Erzeugtes und auf den Körper Verweisendes versteht, zeigt sich insbesondere an seinem zentralen poetologischen Theorem, das das Bedingungsverhältnis von Dichtung und Leben betrifft: „solang mund geht auf und zu, solange luft geht ein und aus – ist [eine Voraussetzung aller Poesie und] unser Thema – nicht nur für diese Vorlesungen“ (PW 11, 206, Hervorh. im Original).<sup>124</sup> Worauf Jandl hier in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen hinweist, ist die Doppelfunktion des Atmens als Ermöglichungsbedingung sowohl für das Leben als auch für die Poesie. Für Jandl wird der Atem nicht nur zum Merkmal des Lebendigen, sondern auch

---

poetologisches Programm beziehen. Jedoch entsteht, und hier liegt der entscheidende Unterschied zu Stevens, poetische Form für Olson allererst aus dem Natürlichen, d.h. körperlich-physischen. Strukturgebend ist bei Olson nicht das Künstliche, sondern das Natürliche. Darüber hinaus knüpft Olson – anders als Stevens – an die konkrete Erfahrungswelt des Rezipienten an, in dem er dichterische Sprache und poetische Form unmittelbar an den Sprecher bindet.

<sup>122</sup> Ernst Jandl: Material zu *Poetologische Reflexionen eines Schriftstellers* (17 Seiten, hier S. 12), Vortrag gehalten im Rahmen der Arbeitstagung „Neue Grammatik – Dichtung der Gegenwart“, Universität Wien, 29.08.1969, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Vgl. Monika Schmitz-Emans: Die Darstellung von Musik im Spannungsfeld bildkünstlerischer und poetischer Formen, Zur Poesie und Poetik der Partitur, in: *Literatur intermedial, Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, hrsg. v. Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 265-294, hier S. 282.

zur Spur des Köpers im Gedicht. Insbesondere mit letzterem Punkt knüpft er an Olsons Poetik des Atems an.

Fragt man allerdings an dieser Stelle nach dem Verhältnis zwischen Buchstabe, Leib und Atem im Gedicht, das heißt danach, inwiefern und ob überhaupt Schriftsprache zur Repräsentation von Leib und Pneuma dienen kann, so gilt es, nicht voreilig einer starren Dichotomisierung von toter Schriftlichkeit und lebendiger Mündlichkeit aufzusitzen.<sup>125</sup> Jandls und Olsons Gedichte sind nicht nur (präskriptive) Visualisierungen akustischer Ereignisse, sondern sie sind deren sichtbares Pendant. Gerade Jandls Œuvre macht das „integrative Prinzip der Kunst“<sup>126</sup> augenfällig. Das heißt, es findet seinen Ausgangspunkt eben gerade an den Schnittstellen zwischen Regelmäßigem und Spontanem, zwischen Sprachlichem und Bildlichem, zwischen Akustischem und Musikalischem, und auch zwischen Lebendigem und Künstlichem. Jandls Gedichte thematisieren dabei nicht nur Körperliches, wie z. B. Schmerzen, Alterungsprozesse, Hör- und Seherlebnisse, sondern „Sprache wird insofern mit Körperlichkeit assoziiert bzw. performativ verknüpft, als Jandls Gedichte sich auf Artikulationsprozesse beziehen: auf das ‚Öffnen und Schließen‘, das Verformen und die Arbeiten des Mundes.“<sup>127</sup> Schriftsprache steht dementsprechend bei Jandl nicht im Gegensatz zu einer lebendigen Mündlichkeit, sondern ist wie diese immer schon Teil des sprachlich Körperlichen. Beispielhaft als radikalste Form sei hier nur kurz auf Jandls *drei visuelle lippengedichte* (PW 2, 102) verwiesen:

diese gedichte sind gewidmet:  
dem schnurrbart von daniel jones,  
dem großen englischen phonetiker

das visuelle lippengedicht ist die umkehrung des visuellen papiergedichtes, der rezitator ist das papier des visuellen lippengedichtes, das visuelle lippengedicht wird ohne tonbildung gesprochen, es wird mit den lippen in die luft geschrieben. der ungeübte leser spricht das visuelle lippengedicht vor dem spiegel. beim geübten leser genügt die bewegung des mundes, um den visuellen eindruck des gedichtes entstehen zu lassen. wer visuelle

<sup>125</sup> Zur Geschichte dieser Debatte vgl. beispielsweise: Derrida, 1974. Ong, 1982. Goody, 1986. Welsch, 1996. Krämer, 2005, 192-199. Einer starren mündlich-schriftlich Dichotomisierung arbeiten schon die Vertreter der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts entgegen, wie z. B. die Futuristen, Vortizisten und Dadaisten. Sie bewegen sich in ihren Texten an den Schnittstellen zwischen Ton, Bild und Wort. Sprachlich-bildliche und akustisch-musikalische Gestaltungsformen gehen gleichermaßen in den dichterischen Experimentalismus und in das Werk von Autoren wie Marinetti, Chlebnikov, Pound, Morgenstern, Tzara oder Schwitters ein.

<sup>126</sup> Schmitz-Emans, 2009, S. 277.

<sup>127</sup> Ebd., S. 282.

lippengedichte auswendig kann, wird nie mehr völlig erblinden, das visuelle lippengedicht hebt taubheit, stummheit und taubstummheit auf. den bildgeborenen allein vermag es nicht zu erreichen.

1	2	3
öiua	m	a
öiua	w	ba
öiua	m	a
ö	w	ba
i——i	m	f
u	w	i
a	o	ba
a	m	bi
a		ab

Das bestimmende Element dieses Gedichttyps ist die Integration von Körper und Gedicht, d.h. in der Realisation des Gedichts wird dem Rezipienten das Gedicht unmittelbar auf den Leib geschrieben. Denn die visuellen Lippengedichte existieren (anstatt auf dem Papier) konkret nur in der mimischen Realisierung durch einen Rezipienten: „das visuelle lippengedicht ist die umkehrung des visuellen papiergedichtes“. Dabei macht sich der Körper und vor allem der Mund des Produzenten selbst zum Protagonisten des Gedichts. Hier wird Sprachliches nicht lediglich aufgeführt – wie ein Schauspieler eine ihm fremde Rolle aufführt –, sondern das Gedicht wird zur Geste des Körpers und umgekehrt. Die typographische Dimension der *lippengedichte* spaltet Sprache hier nicht in eine tote Buchstäblichkeit und lebendige Mündlichkeit auf, sondern sie ist Teil der Notation, d.h. der Darstellung einer verlebendigten Sprachgeste.<sup>128</sup> Genau darin berühren sich die Poetiken Jandls und Olsons, obwohl am Beispiel der *visuellen lippengedichte* auch augenscheinlich wird, dass Jandl auf noch radikalere Weise als Olson die Physiologie der Sprache zum Zentrum seiner Gedichte macht. Denn während sprach-visuelle Eigenschaften und poetische Form in Olsons *I, Maximus of Gloucester, to You* noch äußerlich anschaulich sind, können beide in Jandls *lippengedichten* nur mehr in der unmittelbaren körperlichen Realisierung wahrgenommen werden: Der visuelle Eindruck der Gedichte entsteht allererst durch die Bewegungen des Mundes und der Lippen. Darüber hinaus machen die stummgesprochenen *lippengedichte* deutlich, dass der Imperativ der Mündlichkeit, der für Olsons und Jandls Werk gilt, sich

<sup>128</sup> Weitere Beispiele sind u. a. Jandls *gesten : ein spiel* (PW 3, 77), *innerlich* (PW 3, 178), *der mund* (PW 4, 97), *die lippen* (PW 4, 96), *TEUFELSFALLE* (PW 4, 137).

keinesfalls nur auf Lautsprachlichkeit beschränkt. Mündlichkeit heißt hier: mit dem Mund – dem Körper – gemacht.

Ungeachtet dieser Zuspitzung der olsonschen Poetik knüpft Jandl vor allem über drei poetologische Begriffe an das Werk Olsons an: Energie, Atem, Übertragung. Auch für Jandl ist das Gedicht ein Energie-Konstrukt, das, vermittelt über den Atem, ein sprach-ästhetisches Erlebnis auf den Rezipienten zu übertragen versucht. Darüber hinaus bezeugt auch Jandl die projektiven Eigenschaften lyrischer Sprache, allerdings anders als Olson, bei dem das Wort *projective* den prozesshaften und vor allem übertragbaren Charakter dichterischer Rede bezeichnet. Jandls Vorstellung des Projektiven bezieht sich hingegen auf die Möglichkeiten von Sprache im allgemeinen. Lyrische Rede, so Jandl, hat Teil an einer neuen, zukünftigen Sprache und schreibt sozusagen an einer „‘projektiven‘ Grammatik“ und an einem „‘projektiven‘ Wörterbuch“ (PW 11, 135) mit. Jandls Konzept einer projektiven Sprache formuliert dabei die Forderung nach einer Dichtung, die Sprache auf eine Weise benutzt und sichtbar macht, die unsere Vorstellungen, von dem, was Sprache leisten kann, erweitert. Gedichte sind für Jandl die „frühesten Seiten einer [...] projektiven Grammatik, eines [...] projektiven Wörterbuchs, die gedruckt werden und zu haben sind, die ersten einzelnen Blätter des Buches, das an Sprache alles enthält [,] was es geben wird und bisher nicht gibt“ (PW 11, 135). Dass Dichtung in einer vorausseilenden Sprache geschrieben sei und ein Moment des Zukünftigen in sich trage, deutet auf ein klassisch avantgardistisches Credo hin, für das vor allem Ezra Pound bekannt ist: „Make it New“. Auf Pound als einem Orientierung- und Ausgangspunkt für die „heutige Arbeit am Gedicht“ (PW 11, 53) verweist allerdings nicht nur Jandl, sondern, und das in noch viel stärkerem Maß, auch Olson. Sein *Projective Verse* fußt zu wesentlichen Teilen auf der Rezeption und Bekanntschaft mit Pound.<sup>129</sup> Zugegebenermaßen fällt es schwer, Jandls und Pounds Gedichte miteinander in Verbindung zu bringen. Bis auf die gemeinsame Verpflichtung zum sprachlichen Avantgardismus lassen sich nur bedingt Gemeinsamkeiten im Werk beider Autoren

<sup>129</sup> Beispielsweise lässt sich Olsons Vorstellung vom Gedicht als einem kinetischem Feld und Energiekonstrukt auf die Poetik Pounds zurückführen, denn schon für Pound sind Gedichte energiegeladene Netzwerke von Worten und Bildern, deren innere Struktur er emblematisch als Vortex bezeichnet: „I defined the vortex as the point of maximum energy [...]. [...] The image is not an idea. It is a radiant node, or cluster; it is what I can, and must perforce call a VORTEX, from which, and into which, ideas are constantly rushing.“ Ezra Pound: *Vorticism*, in: ders.: Gaudier-Brzeska, A Memoir, New York: New Directions Publishing Corporation, 1970, S. 81–95, hier S. 92. Eine Darstellung der Wechselbeziehung zwischen Pound und Olson findet man bei: Burton Halten: *Pound's ‚Pisan Cantos‘ and the Origins of ‚Projective Verse‘*, in: Ezra Pound and Poetic Influence, hrsg. v. Hellen M. Dennis, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000, 130-154. Vgl. auch Perloff, 1973, S. 285-306.

ausmachen. Allerdings, und dies scheint mir von Bedeutung zu sein, versteht Jandl seine eigene Spracharbeit als Fortsetzung einer lebendigen Tradition (vgl. PW 11, 53). Pounds Name, wie auch die Steins, Joyces oder Cummings, deuten dabei auf eine „Orientierung im Sinne der Tradition“ (PW 11, 53) hin, die Jandls Werk wiederum in die Nähe von Dichtern wie Creeley und Olson bringt.<sup>130</sup> Im folgenden sollen weitere Querverbindungen aufgezeigt werden, die Jandls Werk mit dem Olsons verbinden. In chronologischer Reihenfolge (1969 – 1985) möchte ich schlaglichtartig auf drei Stellen in Jandls Œuvre hinweisen, die beispielhaft für eine Aneignung der olsonischen Poetik sprechen: Jandls Anmerkungen zum modernen Hörspiel von 1969 (PW 11, 54-56; 293-297), Jandls Gedicht *beschreibung eines gedichts* von 1979 (PW 8, 176) und Jandls Frankfurter Poetik-Vorlesungen *Das Öffnen und Schließen des Mundes* von 1984/85 (PW 11, 205-290).

Vom Gedicht als einem Energiekonstrukt spricht Jandl unmissverständlich 1969 in seiner Dankesrede zur Verleihung des deutschen Hörspielpreises der Kriegsblinden. Hier erklärt Jandl, dass das besondere Vermögen lyrischer Sprache darin bestehe, „auf einem kleinen Raum und mit einer geringen Menge an Material [...] verhältnismäßig viel Energie zu speichern und mittels dieser eine verhältnismäßig starke Wirkung zu erzielen [...]“ (PW 11, 293). Friederike Mayröcker stellt darüber hinaus in ihrem Teil der Dankesrede dar, dass für sie das Gedicht ein „verbaler Umschlagplatz aller Erscheinungen oder Erfahrungen“ (PW 11, 296) ist und dazu gehört u. a. auch die Überzeugung, dass das Schreiben die „Analyse eines Atemzugs“ (ebd.) sei. Jandls und Mayröckers Rede vom Gedicht als Energiespeicher bzw. geschriebener Atemzug erinnert nicht zufällig an Olsons Vokabular. Dies wird offensichtlich, wenn man bedenkt, dass Jandl im selben Jahr in einer Vorarbeit zu einem Vortrag an der Universität Wien, *Poetologische Reflexionen eines Schriftstellers*<sup>131</sup>, Olsons *Projective Verse* zitiert und die Bedeutung des Atems für die neue Dichtung explizit hervorhebt. Darüber hinaus zieht er in eben diesem Vortrag eine Parallele zwischen Olson und den Beat Poets, z. B. Allen Ginsberg und Lawrence Ferlinghetti. Mit diesen gestaltete Jandl selbst ein paar

---

<sup>130</sup> In einem seiner Vorträge in den USA 1971 weist Jandl auch auf die Verbundenheit mit dem klassisch amerikanischen Avantgardismus hin: „Was Amerika für uns als Schriftsteller im besonderen bedeutet, sagen die Namen Gertrude Stein, Ezra Pound, Carl Sandburg, E.E. Cummings, John Cage, denen wir uns in unserer Arbeit verpflichtet und verbunden fühlen.“ In: Ernst Jandl: Notes zu „Spaltungen“ (1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>131</sup> Vgl. Ernst Jandl: Material zu *Poetologische Reflexionen eines Schriftstellers* (17 Seiten, hier S. 16), Vortrag gehalten im Rahmen der Arbeitstagung „Neue Grammatik – Dichtung der Gegenwart“, Universität Wien, 29.08.1969, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Jahre zuvor einen fulminanten Auftritt in der Londoner Royal Albert Hall, während der *International Poetry Incarnation*, einem der größten Poetry Events der Nachkriegszeit. Es ist der Imperativ der Mündlichkeit, den Jandl an Olsons und Ginsbergs Werk sowie an dem der britischen Beat Poets hervorhebt und der gleichermaßen für seine eigene Spracharbeit gilt.

Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass insbesondere die Jahre 1965/66 (in denen Jandl auch erstmals mit Olsons Werk in Berührung kommt) für Jandls Hörspielarbeit von entscheidender Bedeutung sind. Seine 1966 gemeinsam mit George MacBeth für die BBC produzierten *13 Radiophone Texte* bilden den Hintergrund für das ein Jahr später entstandene und preisgekrönte Hörspiel *Fünf Mann Menschen*. Seine weiteren experimentellen Hörspiele, wie z. B. *Das Röcheln der Mona Lisa* von 1973, sind dabei Verlängerungen eines Experimentalismus, der auf gleiche Weise in Jandls Gedichten wirkt: Jandls Hörspiele sind „radiophone poesie“<sup>132</sup>. Die Jury des Hörspielpreises der Kriegsblinden hebt in ihrer Begründung zur Preisvergabe hervor, dass Jandl und Mayröcker

zum ersten Male im Hörspiel die Möglichkeiten konkreter Poesie beispielhaft eingesetzt [haben]. Sie zeigen exemplarische Sprach- und Handlungsvorgänge, in denen der zur Norm programmierte menschliche Lebenslauf nicht abgebildet, sondern evoziert wird. [...] Die Sprache ist für die Autoren Material, mit dem sie spielen und zugleich eine unmißverständliche Mitteilung machen, die unsere Zeit ebenso betrifft wie trifft.<sup>133</sup>

Auch in ihrer Preisrede unterscheiden Jandl und Mayröcker explizit nicht zwischen Gedichten und Hörspielen. Ganz im Gegenteil führt Jandl sogar am Beispiel seines berühmten Gedichts *schtzgrmm* (PW 2, 47) aus: „Wenn man will, dann ist dieses Gedicht einfach ein noch kürzeres Hörspiel und ‚Fünf Mann Menschen‘ einfach eine Reihe von

---

<sup>132</sup> Gerhard Rühm: Zur Geschichte und Typologie der Lautdichtung, in: *Acoustic Turn*, hrsg. v. Petra Maria Meyer, München: Wilhelm Fink 2008, S. 215-247, hier S. 218. Petra Maria Meyers interdisziplinär angelegter Sammelband versucht aus kunst- und medienwissenschaftlicher Perspektive zu zeigen, dass die von den Geisteswissenschaften des 20. Jahrhunderts behaupteten Paradigmenwechsel oder ‚Wenden‘ (z. B. *linguistic turn* oder *performative turn*) im Bereich des Ästhetischen immer schon eine besondere „akustische Dimension implizier[en]“ (S. 14). Gleichzeitig geht es Meyer darum, die enge Verbindung zwischen Sehen und Erkennen, die die abendländische Philosophie und Kultur prägt, um die Dimension des Hörens zu erweitern. Zwar findet Jandls Œuvre in Meyers Sammelband nur marginal Erwähnung, allerdings ließe es sich leicht in Meyers übergreifende Perspektive eingliedern, denn auch Jandl begreift das Akustische nicht als singuläres Phänomen und nicht in starrer Abgrenzung zu anderen Sinneswahrnehmungen. Jandls Werk positioniert sich an den Schnittstellen von Wort, Ton und Bild und damit kontinuierlich an der Schwelle von Sehen und Hören.

<sup>133</sup> In: Klaus Schöning (Hrsg.): *Neues Hörspiel, Texte – Partituren*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1969, S. 450. Zur Geschichte und Typologie des deutschen Hörspiels: Vgl. Reinhard Döhl: *Das Neue Hörspiel*, 2. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Sprechgedichten“ (PW 11, 295). Die Genregrenzen zwischen Hörspiel und Sprechgedicht verflüssigen sich bei Jandl, da sie sich in ihrer lautlichen Darstellungsform einander annähern. Darüber hinaus sind Gedicht und Hörspiel für Jandl über ihr Material, „Worte und Stimmen“ (PW 11, 297), grundsätzlich miteinander verbunden und zielen gleichermaßen auf ein poetisches Spracherlebnis, das sich nur im Moment des Hörens realisiert.

Der Imperativ der Mündlichkeit, der dem Hörspiel notwendigerweise vorausgeht, ist das Verbindungsstück zwischen Olsons und Jandls Poetik. Im besonderen Fall der Hörspielarbeit verpflichtet sich jene Mündlichkeit der Aufgabe, die Ohren der Dichter sowie der Rezipienten gleichsam aus den Schubladen zu befreien, in die Nietzsche sie verbannt sah. Für Jandl liegt das Reizvolle am Hörspiel gerade darin begründet, „alles Gegenständliche (Sichtbare) in Akustisches umzusetzen – so bekommt ‚jedes Ding einen Mund‘“ (PW 11, 54). Allerdings ergeben sich hieraus für das Hörspiel-Manuskript besondere Anforderungen: Wie lassen sich Geräusche und Möglichkeiten der Stimme aufzeichnen? Denn selbst das Hörspiel-Manuskript muss der Autor schon „vorausgehört“ (PW 11, 56) haben, d.h. es muss als „akustische Welt [...] dem Manuskript-Autor gegenwärtig“ (PW 11, 56) sein. Mit dem Konzept einer aufgeschriebenen Mündlichkeit und besonders auch Atmung sah sich Jandl schon 1965 konfrontiert. Während Jandls Übersetzung von Robert Creeleys Roman *The Island*, schreibt Creeley in einem Brief an ihn, dass die Formalia seines Romans, wie z. B. Zeilensprünge und Kommas, dazu dienen, „to ‚score‘ a rhythmic insistence, in the sentence [...]. [...] I do hear the book as read aloud - - so you might as well resort to that [...]“<sup>134</sup> Creeley, der als Olsons poetischer Schultergenosse gilt, regt Jandl dazu an, den Roman „sprechend bzw. mit den Ohren [...]“<sup>135</sup> zu lesen. Da „Sprechrhythmus und Atem die Sprache des Romans [The Island] bestimmen“, insistiert Jandl gegenüber seinem Verleger darauf, dass die deutsche Übersetzung, bleibt man Creeleys Methode treu, gleichermaßen vom „Sprechrhythmus und Atem“<sup>136</sup> des Übersetzers geprägt sein muss. Dass wenig später auch Jandls Hörspiel-Manuskripte die Bereiche der Lautsprachlichkeit, Visualität und

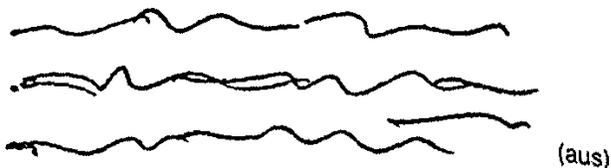
<sup>134</sup> Robert Creeley in: Ernst Jandl Briefwechsel mit Robert Creeley (Brief vom 04.04.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Die Methode „Länge und Intensität der Laute [...] durch die Schreibung“ (PW 11, 8) zu fixieren, wendet Jandl schon in den 1950er Jahren an, wie z. B. in so berühmten Sprechgedichten wie *schtzngrmm* (PW 2, 47) oder *wien: heldenplatz* (PW 2, 46). Das Konzept einer visualisierten Darstellung von Körpergeräuschen entwickelt Jandl allerdings erst in den 1960er Jahren.

<sup>135</sup> Robert Creeley in: Ernst Jandl Briefwechsel mit Robert Creeley (Brief vom 04.04.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

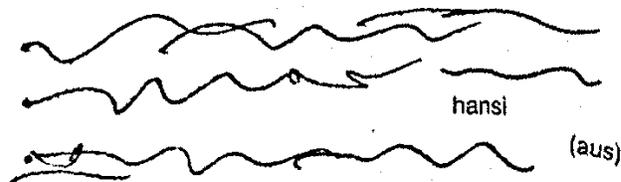
<sup>136</sup> Ernst Jandl zu seiner Korrespondenz mit Creeley über dessen Roman *This Island*, in: Ernst Jandl Briefwechsel mit Klaus Reichert (Brief vom 13.04.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

Körperlichkeit verbinden, erscheint aus dieser Perspektive wie eine konsequente Verlängerung und Anwendung olsonischer bzw. creeleyscher Methoden. Beispielsweise visualisiert Jandl im Skript zum Hörspiel *Das Röcheln der Mona Lisa*<sup>137</sup> Sterbetöne über handschriftliche Gesten:

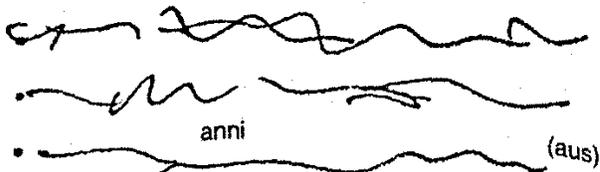
17 (»sterbetöne« – ächzen, stöhnen, wimmern etc. in wechselnder dichte)



einzel (gedämpft, mittleres tempo)  
 tell me nelly if it's true  
 i am i and you are you  
 gravely nelly shook her head  
 i am i and you are dead  
 (sterbetöne, w. o., darunter 1 name, koseform)



chor (geflüstert, rasch)  
 schöner sterben!  
 schöner sterben!  
 (sterbetöne, w. o.)



In den Teilen des Skripts, in denen Geräuschhaftes visualisiert werden soll, ist gleichsam die „Geste eines Schreibenden als seine Spur dauerhaft geworden. Die Kringel, Wellenlinien, Punkte und Textbausteine sind Emanationen eines körperlichen Vorgangs.“<sup>138</sup> Obwohl die Wellenlinien wohl kaum als fixierte Sprech- oder Handlungsanweisungen dienen können, ergibt sich ihre Bedeutung im Manuskript aus dem Versuch, körpergebundene Prozesse wahrnehmbar, d.h. visuell und auditiv, darzustellen. Ähnlich wie die Wellen auf einem EKG-Gerät Herz- und Pulsfrequenzen visualisieren, so übernehmen Jandls handschriftliche Linien

<sup>137</sup> Ernst Jandl: *Das Röcheln der Mona Lisa*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 3, *Stücke und Prosa*, hrsg. v. Klaus Siblewski, Frankfurt/Main: Luchterhand, 1990, S. 133f

<sup>138</sup> Schmitz-Emans, 2009, S. 282f.

im Sprechtext die Funktion eines Einschubs – eine sichtbare Spur des Körpers. Sowohl im Text wie auch im Hörspiel selbst wird Mündlichkeit demzufolge als das vom Körper Gemachte visualisiert und hörbar. Jandl begreift Poesie in seinem Wesen als etwas körperlich Erzeugtes, das auch immer wieder auf Körperlichkeit zurückverweist.<sup>139</sup>

Ausgehend vom Beispiel Olsons und Creeleys zeichnen sich in den 1960er Jahren für Jandl deutlich die Konturen des Konzepts einer „vegetativ gesteuerte[n] dichtung“ (PW 3, 115) ab: Er schreibt erstmals reine Hauchgedichte, wie z. B. *c-----h* (PW 3, 38) oder *gute nacht gedicht (gehaucht)* (PW 4, 133), und einen Sprechtext, der die stimmliche Realisierung einer Textplastik John Furnivals ist, *TEUFELSFALLE* (PW 4, 136-153), hinzukommt eine Übertragung von Johann Wolfgang von Goethes berühmten Gedicht *Ein Gleiches* ins Lautsprachliche, was bei Jandl zu einer Stimm- und Atemperformanz wird (vgl. PW 4, 127). Dass die aufgeschriebene Mündlichkeit immer der leibhaften Dimension von Sprache eingedenk bleibt, zeigen auch Jandls Körpergedichte von 1969, wie z. B. *die lippen* (PW 4, 96) und *der mund* (PW 4, 97). Diese verstehen sich als Anweisung zur Performance und integrieren den Leib des Sprechers unmittelbar und direkt in den poetischen Prozess – Lippen und Mund sind Gegenstand sowie Manifestationsorte des Gedichts. Atem und Körper, speziell die Ohren, sind auch bei Olson leibhafte Bezugspunkte lyrischer Rede. Nicht nur in *Projective Verse* (vgl. PV, 390), sondern auch in seinen *Maximus Poems* ruft er immer wieder zum Hinhören auf: „By ear, he sd. [...] that they be played by, that they only can be, that they must / be played by, he said coldly, / the ear“<sup>140</sup> Mit der Redewendung ‘play it by ear’ markiert Olson eine Art Phonozentrismus “[that] becomes an extension of the physiological organism.”<sup>141</sup> Für Olson ist es die leibhafte Sprache, die das Gedicht in seiner Unmittelbarkeit und vor allem als Energiekonstrukt realisiert: „speech is the ‚solid‘ of the verse, is the secret of a poem’s energy“ (PV, 391).

Die Vitalisierung der Sprache, die Olson beispielsweise in *Projective Verse* fordert, kennzeichnet darüber hinaus auch Jandls Konzept des neuen Hörspiels: Hier werden Stimme und Gesprochenes, das Material des Hörspiels, „unter Ausnützung der technischen

<sup>139</sup> Vgl. Schmitz-Emans, 2009, S. 282. Schmitz-Emans spricht in diesem Zusammenhang von der „Somatik des Poetischen“ (ebd.) bei Jandl.

<sup>140</sup> Olson, I, *Maximus of Gloucester, to You*, 1960, S. 8-10.

<sup>141</sup> Michael Davidson: *Ghostlier Demarcations Modern Poetry and the Material World*, London/Berkely u. a. : University of California Press 1997, S. 196. Die Redewendung „play it by ear“ gehört in den Bereich der Musikperformance und bezeichnet hier das (spontane) Spiel ohne Noten.

Gegebenheiten in Bewegung gesetzt, [...] wird zum Spielen gebracht [...]. [S]ie kommen ins Spiel, sie sind da, sie agieren, sie leben [...]“ (PW 11, 54). Für Jandl kommt es auf den „Puls des Hörspiels“ (PW 11, 54) an, den es im akustischen Material zu finden und zu realisieren gilt. Jandl verfolgt damit ein Strukturprinzip, das Olsons „COMPOSITION BY FIELD“ (PV, 387) sehr nahesteht. Gestalt und Ordnung des Hörspiels gehorchen nicht vorgegebenen Schemata, wie z. B. Melodie oder Story, sondern entwickeln sich aus dem freien Spiel mit den akustischen Materialien (vgl. PW 11, 54), d.h. der eigenen Stimme. Das Hörspiel ist für Jandl zu allererst ein „akustisches Geschehen“ (PW 11, 224), es „erfaßt Sprache als Körpergeräusch, verwirft die Idee des Konstruktiven“ (ebd.), betont den ästhetischen Prozess und bleibt dabei immer an die konkrete Existenz eines Sprechers sowie Hörers gebunden.<sup>142</sup> Auch die olsonsche Vorstellung einer Energieübertragung vom Dichter auf den lyrischen Text findet man in Jandls Hörspielkonzeption wieder: Das akustische Material des Hörspiels wird „wiederholt in seinem Lauf unterbrochen, auf seine Möglichkeiten zum Weiterspiel geprüft,[und] mit frischen Energien geladen“ (PW 11, 55). Für Jandl ist die Hörspielkunst in ihrem Kern ein kinetisches, bewegliches und vor allem sprach-sinnliches Ereignis.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Olson und Jandl ergibt sich aus der Rolle, die die Technik in beider Werk einnimmt: Für Olson wird die Schreibmaschine zur Ermöglichungsbedingung seines „open verse“, denn es ist eben jene, die es dem Dichter erlaubt „[to] indicate exactly the breath, the pauses, the suspensions even of syllables, the juxtapositions even of parts of phrases [...]. For the first time the poet has the stave and the bar a musician has had“ (PV, 393). Die Schreibmaschine ermöglicht die Darstellung einer gesprochenen (und zu sprechenden) dichterischen Sprache. Ähnlich verhält es sich auch mit Jandls Hörspielen, denn ein wichtiger Motor für das Hörspiel selbst sind seine technologischen Mittel: „Die Stereophonie erwies sich als überaus brauchbarer Motor; wir [Jandl und Mayröcker] fixierten, von links nach rechts, fünf Positionen; aus diesen entstanden die Sprecher; die Richtung; die Stationen; das Ziel“ (PW 11, 296). Technologische Apparaturen sind für Jandl nicht lediglich Mittel zum Zweck, sondern ein genuiner Teil des Hörspiels, sofern der Einsatz der Apparaturen immer an die menschliche Existenz gebunden bleibt.<sup>143</sup> Es sind die akustischen Gegebenheiten der Stereophonie, die im

<sup>142</sup> Vgl. Bernhard Fetz: „Mona Lisa Overdrive“, Zu Ernst Jandls Hörspielen und Jazzproduktionen, in: Reitani, 1997, S. 97-112, hier S. 101.

<sup>143</sup> Vgl. Fetz, 1997, S. 102.

Gedicht ordnend und gestalterisch mitwirken. Darüber hinaus ergibt sich gerade über die stereophone Technik die Verräumlichung des dichterischen Wortes: Es ist „eine Fortsetzung des Kunstwerks in den Raum hinein, in dem es sich gerade befindet [...]“ (PW 11, 55). Jandls akustische Ereignisse streben danach Sprachskulpturen zu sein, die die „Trennungslinie zwischen Kunst und Natur verwisch[en]“ (PW 11, 55). Das heißt aber auch, dass für Olson wie für Jandl die Apparatur immer der Inszenierung einer leibhaften Stimme untergeordnet bleibt. Denn wie sehr es Jandl darauf anlegt, gerade die Physiologie dichterischer Sprache im Gedicht zu ästhetisieren, wird in den nächsten Abschnitten augenscheinlich.

Dichterische Sprache als vitales Phänomen zu begreifen, dessen wichtigster Ausgangspunkt sowie Strukturprinzip der Atem ist, dazu bekennt sich Jandl 1979 mit seinem Gedicht *beschreibung eines gedichts* (PW 8, 176).<sup>144</sup>

bei geschlossenen lippen  
 ohne bewegung in mund und kehle  
 jedes einatmen und ausatmen  
 mit dem satz begleiten  
 langsam und ohne stimme gedacht  
 ich liebe dich  
 so daß jedes einziehen der luft durch die nase  
 sich deckt mit diesem satz  
 jedes ausstoßen der luft durch die nase  
 und das ruhige sich heben  
 und senken der brust

Dieses stimmlose Gedicht zelebriert den Atem als Träger von Poesie überhaupt. Es fungiert dabei sowohl als Liebeserklärung, als Darstellung eines Spracherlebnisses sowie als Synchronisation von Poesie und Atmung. Jandls *beschreibung eines gedichts* bringt also nicht nur drei verschiedene funktionale Möglichkeiten von Sprache in Deckungsgleichheit, sondern gibt gleichzeitig eine Beschreibung seiner eigenen Wesenhaftigkeit: Es ist, um es

---

<sup>144</sup> Auch bei Olson findet sich ein ganz ähnliches, wenn auch längeres Gedicht mit dem Titel *Gli Amanti* (Die Liebenden), dem sowohl eine poetisierte Atemanleitung als auch eine Liebeserklärung (an Frances Boldereff) beigegeben ist. Hier ein kurzer Auszug: „But to get on with it: the card / is to be pronounced, thus / l / the liquid consonant, is formed / with the tongue point on the teeth ridge, with / the nasal passage closed, / and voiced breath / [...] / o / in *son, come, dove, front, honey, tongue, won, etc.*, / [...] / v / [...] / e / [...]” In: Olsons *Gli Amanti* (1950), in: Charles Olson and Frances Boldereff: *A Modern Correspondence*, hrsg. v. Ralph Maud und Sharon Thesen, Hanover: Wesleyan University Press, 1999, S. 384f. Olson schrieb dieses Gedicht 1950 für Boldereff und obzwar es erst 1999 erstmals mit den gesammelten Briefen Olsons und Boldereffs veröffentlicht wurde, ist es dennoch ein markantes Beispiel für die Ähnlichkeiten zwischen Olsons und Jandls Sprachästhetik. Denn dass das Gedicht nicht rein nur als intimes Liebesgeständnis gemeint war, wird daran deutlich, dass Olson *Gli Amanti* zeitgleich auch an Robert Creeley schickte, mit der Bitte zur kritischen Durchsicht. Vgl. ebd., S. 384, Fußn.: 24. Vgl. auch Siraganian, 2011, S. 149, 168f, 221.

mit Mayröcker zu sagen, die „Analyse eines Atemzugs“ (PW 11, 296). Die insgesamt elf ungerimten Verse, von denen zehn der Beschreibung eines Sprech- und Ateemerlebnisses dienen, sind durch die Mittelachse „ich liebe dich“ (V. 6) unterbrochen. Diese teilt das Gedicht in die Beschreibung seiner Voraussetzungen – Lippen müssen geschlossen sein, Mund und Kehle sind entspannt – und seines Ziels – die synchronisierte Deckung von Ein- und Ausatmung mit dem Satz „ich liebe dich“. Die Platzierung einer Mittelachse, die das Gedicht in zwei gleichlange Hälften teilt, erweckt darüber hinaus den strukturellen Eindruck einer rhythmischen Atembewegung, die an der Mittelachse vom Ein- zum Ausatmen umschlägt. Dass gerade der Satz „ich liebe dich“ mit der Atmung synchronisiert werden soll, verstärkt den körperlichen Aspekt des Gedichts. Denn als Gefühl kennt die Liebe insbesondere auch die Sehnsucht nach der körperlichen Vereinigung mit dem geliebten Menschen. Offen bleibt jedoch die Frage, auf wen sich diese Liebeserklärung bezieht. Ist es eine Person oder die poetische Sprache selbst? Viel wichtiger allerdings als Mutmaßungen über den Bezugspunkt jenes einen Verses ist die Feststellung, dass sich Jandls Gedicht im Ganzen auf den Rezipienten bezieht. Es ist ein Gedicht, das vom Papier weg auf den Körper des Lesers übertragen werden soll, um hier zu einem wortwörtlichen Sprach-Erleben zu werden.

Was aber ist konkret an Jandls Gedicht zu erleben? Hier treten vor allem zwei Punkte in den Vordergrund: erstens die Erfahrung, dass „ein geschlossener Mund, mmmmmmmmm, [...] noch nicht Stille [bedeutet] – der Nase sei Dank. Erst wenn ich diese ebenfalls schließe, wozu sie selbst nicht die Macht hat, erstirbt jeder Laut [...]“. “ (PW 11, 209). Das heißt, auch das stimmlose Gedicht ist eine geräuschhafte Lebensbekundung. Zweitens macht Jandls Gedicht die Poesie im allgemeinen zu einem körperlich wahrnehmbaren Erlebnis: Dichterische Sprache verwirklicht sich bei Jandl am Rezipienten. Es finden sich zahlreiche stimmlose Gedichte in Jandls Œuvre, wie z. B. *drei visuelle lippengedichte* (PW 2, 102) oder *innerlich* (PW 3, 178). Gemeinsam ist allen, dass sie auf die sensomotorischen Grundbedingungen lyrischer Rede abheben, d.h. auf die Stellung der Lippen und der Zunge sowie die Atmung und Sprache als leibhaftes Phänomen wahrnehmbar werden lassen. Jedoch im Unterschied zu den eben genannten Vergleichsbeispielen ist *beschreibung eines gedichts* eine Art Metagedicht, ein Gedicht zweiter Ordnung: Denn was auf der Buchseite gedruckt

steht, ist eben die Beschreibung eines Gedichts und zwar nicht irgendeines anderen, sondern es ist eine Beschreibung von sich selbst. Jandls Gedicht beschreibt sich als Gedicht.

Genau an dieser Stelle ergibt sich die Verbindung zu Olsons Poetik: Es ist „open verse“ sui generis. Rhythmus, Tempo und Struktur des beschriebenen Gedichts werden komplett vom Atem des Rezipienten bestimmt. Ein Körper, an dem sich dies ereignen kann, ist sowohl die Voraussetzung sowie der eigentliche Bezugsrahmen von Jandls Gedicht. Zugespielt könnte man auch sagen, dass Jandls *beschreibung eines gedichts* die Essenz von *Projective Verse* ist: „[T]he line comes (I swear it) from the breath [...]“ (PV, 389). Die Idee einer Synchronisation von Poesie und Atmung sowie die einer Verlebendigung des dichterischen Wortes ist in beiden Texten wesentlich. Auch bei Olson wird das Gedicht zu einem „physical image“ (PV, 394), das seinen Ursprung am Körper des Dichters hat. Die Vorstellung einer leibhaften Sprache der Poesie wird für Olson wie für Jandl nie fallen gelassen, sondern wird im Schriftbild wie in der Realisierung des Gedichts durch den Rezipienten konstant erneuert. Olsons Konzept einer kinetischen Dichtung (vgl. PV, 387), in der der poetische Text als Energiekonstrukt gedacht wird, spiegelt sich in Jandls Gedicht als Übertragung eines ästhetischen Spracherlebnisses vom Blatt weg auf den Körper des Rezipienten. Radikaler noch als Olson wird bei Jandl damit sogar das stimmlose Gedicht zum Statthalter einer lebendigen Atemschrift.

Auch Jandls Frankfurter Poetik-Vorlesungen *Das Öffnen und Schließen des Mundes* von 1984/85 enthalten nicht nur zahlreiche Beispiele für eine Poetik des Atems, die der Olsons unmittelbar verwandt erscheint, sondern der Entstehungsprozess der Vorlesungen selbst folgt einem Olsonschen Paradigma: „By ear, he sd. [...] that they be played by, that they only can be, that they must / be played by, he said coldly, / the ear“<sup>145</sup> In ihren frühesten Stadien entstehen Jandls Vorlesungen als Tonbandaufnahmen, als Stimmimprovisationen und gesprochene Sprache.<sup>146</sup> Auch in der Entstehungsphase der Vorlesungen gilt für Jandl der Imperativ der Mündlichkeit und des leibhaften Wortes. Denn worauf es Jandls Stimmimprovisation und das frei gesprochene Wort anlegen, ist ein Vortrag, der ganz auf den Möglichkeiten und Gesetzen der Stimme im allgemeinen sowie des Atems im speziellen

<sup>145</sup> Olson, I, *Maximus of Gloucester, to You*, 1960, S. 8-10.

<sup>146</sup> Vgl. Ernst Jandl: *Vorarbeiten Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Vgl. auch Jandl improvisiert, in: Ernst Jandl Vernetzt, *Multimediale Wege durch ein Schreibleben* (DVD), zusammengest. und komment. v. Hannes Schweiger, Wien: Zone Media GmbH 2010b.

beruht. Obwohl Jandl schließlich das Konzept des freien Vortrags nicht für die tatsächlichen Vorlesungen wählt und von einem Manuskript abliest, so zeigt dieses deutliche Spuren der Mündlichkeit. Schon der Titel der Vorlesungsreihe, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, zeigt an, dass Jandls Vorträge nicht nur poetologische Abhandlungen, sondern vielmehr Vorführungen einer lebendigen Sprache der Poesie sind.

Im Kern der Frankfurter Vorlesungen steht die Poetik eines dichterischen Werks, dessen Sprache, Poesie und Leben auf basalster Ebene miteinander zu verknüpfen versucht, nämlich über das Atmen (vgl. PW 11, 206). Der Titel der Vorlesungsreihe, wie Jandl gleich zu Beginn zeigt, entstammt einem Gedicht aus dem Jahr 1976, *menschenfleiß* (PW 7, 128), in der das Atmen als grundlegendste menschliche Tätigkeit zelebriert wird: „*solang mund geht auf und zu / solange luft geht aus und ein*“ (PW 11, 205, Hrvh. Ernst Jandl). Die Ausgangssituation für seine Vorlesungen ist also keine andere als die für seine Gedichte, denn „Voraussetzung aller Poesie“ (PW 11, 206) sowie seiner Vorträge ist zu allererst die Realisation einer leibhaften Sprache: „[S]ehr viel in meinem Innern wird in Bewegung sein müssen, damit mein Atem etwas von dort wo es in mir denkt, durch die Luft, die uns verbindet und trennt, bis zu ihnen befördern kann“ (PW 11, 206). Darüber hinaus ruft Jandl das Publikum immer wieder explizit oder vermittelt über Gedichte dazu auf, sich des Spracherlebnisses bewusst zu werden, an dem sie momentan Teil haben und darauf zu achten, „welche bedeutsame Rolle dem Atem zukommt“ (PW 11, 232). Ohne dass Olson an irgendeiner Stelle in Jandls Vorlesungen Erwähnung findet, lassen sich jedoch schon mit Blick auf ihren Beginn Verbindungslinien zu Olsons Poetik des Atems und *Projective Verse* ziehen. Beispielsweise besteht Jandl auf der konstitutiven Beziehung zwischen Atemrhythmus und poetischer Sprache, wenn er über sein Gedicht *die morgenfeier* (PW 7, 181) sagt:

Und hören Sie bitte auch, welche bedeutsame Rolle dem Atem zukommt, während beim Dreizeiler [einem „Nicht-Gedicht“, PW 11, 231] zwar auch geatmet wird, weil geatmet werden muß, aber ohne daß der Atem am Gedicht selbst sich mitspielend beteiligt. Natürlich steht bei der ‚morgenfeier‘ nirgends eine Anweisung, wie geatmet werden soll [...]; aber bei diesem, wie bei den meisten, ist die Art des Atmens durch die Art der Zeile fixiert, durch die Pausen oder das Fehlen von Pausen innerhalb der Zeile – also achten Sie bitte, wenn ich es jetzt zum zweiten und voraussichtlich letzten Mal lese, nicht nur, jedoch auch, auf die Rolle, die mein Atem dabei zu spielen versucht. (PW 11, 232)

Vergleichend sei nochmals an jene Passage aus *Projective Verse* erinnert, die Jandl 1969 in einem Vortrag zitiert: „Der Vers muß heute, [...] gewisse Gesetze und Möglichkeiten des Atmens einholen und sich ihnen verschreiben: des Atmens und des Atmens dessen, der schreibt, wie auch seines Zuhörers.“<sup>147</sup> In Impetus und Ausrichtung entspricht Jandls eigener Hinweis auf die Wichtigkeit des Atmens exakt dem olsonischen Modell: Hier wie da gilt es, hervorzuheben, „daß der Atem am Gedicht selbst sich mitspielend beteiligt“ (PW 11, 232). In einem Interview von 1986 wird Jandl auf die Frage nach der Rolle des Atmens in seinen Gedichten wiederholt sagen: „Das ist eine Zeile und ist natürlich auch eine Atemeinheit [...]“.<sup>148</sup> Außerdem weist Jandl daraufhin, dass man nur zum Sprecher seiner Gedichte werden kann, wenn „ich mir meines Atmens bewußt werde“<sup>149</sup>, denn ohne dies brechen Gedichte wie *die morgenfeier* oder auch *bericht über malmö* auseinander. Ebenso wie die Texte Olsons sind auch Jandls Gedichte Beispiele einer Atemschrift, in der der Vers als „Sprech- und Atemeinheit“<sup>150</sup> angelegt ist (vgl. auch PW 11, 232).

Atem und Luft sind für Jandl generell Ermöglichungsbedingungen von Sprache und Poesie sowie auch das Medium, in dem sich Kommunikation ereignet. Das ist das „Haupt- und Staatsthema [...] dieser fünf Vorlesungen, [d.h.] solange es einem Atem gelingt, mittels aller Bewegungen seines Mundes von dort, wo es in ihm denkt, alles [...] durch die Luft [...] ans Ohr eines zweiten [...]“ (PW 11, 280) zu befördern. Ein besonderer Ort der Verschmelzung und gegenseitigen Konstituierung von Atem und Dichtung, Sprechen und Hören ist Jandls „Sprechoper“ (PW 10, 177) *Aus der Fremde* von 1978. In den Poetik-Vorlesungen weist Jandl, neben seinen Gedichten und Hörspielen, gerade auf jene „Sprechoper“ als einen Ort der Verschmelzung von Poesie und Leben hin, d.h. dem „Haupt- und Staatsthema“ seiner Vorlesungen (vgl. PW 11, 280). Es ist speziell der folgende Ausschnitt, den Jandl in Frankfurt zitiert, der auf die Lebendigkeit und Leiblichkeit

---

<sup>147</sup> Ebd., S. 17. Das Olson-Zitat findet sich am Anfang von *Projective Verse*: „Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of essential use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings.” Charles Olson: *Projective Verse*, in: *The New American Poetry 1945-1960*, hrsg. v. Donald M. Allen, New York/London: Grove Press 1960, S. 386-396. (Im laufenden Text zitiert als PV, mit Seitenzahl.)

<sup>148</sup> ein wenig ein wenig anders machen, Ernst Jandl im Gespräch, ein Interview mit Lisa Fritsch, 21.09.1986, zit. n. der Online Version des Interviews: <http://www.poetenladen.de/lisa-fritsch-ernst-jandl.htm> [konsultiert am 23.02.2012].

<sup>149</sup> Ebd.

<sup>150</sup> Ebd.

poetischer Sprache zeigt, sowie diese im Kontext der Oper selbst auf die Bühne bringt (PW 11, 281 / PW 10, 242):

daß ein gutes ohr  
ein zuhörendes ohr  
ein gut zuhörendes ohr

eine komplette person sei  
eine vollständige anwesenheit  
auch geschlossenenen mundes

aber wenn  
nach aktion  
er das verlangen verspüre

er weit aufmachen solle den mund  
und dies so oft er es wolle  
zu einem lange anhaltenden gähnen

Das wichtigste und auffälligste Merkmal von *Aus der Fremde* ist die besondere Sprechweise: Konsequent im Konjunktiv I geschrieben – sui generis die grammatische Form der Möglichkeit –, unterscheidet sich die „Sprechweise dieser ‚Sprechoper‘ [...] von jeder gewohnten Bühnendiktion. Die Stimmen bewegen sich mehr oder weniger an der Grenze zum Singen, ohne Gesang jemals zu erreichen“ (PW 10, 178). Jandls Sprechoper stellt dichterische Sprache als eine besondere Form des Sprechens aus, d.h. Sprache und Sprechen sind nicht lediglich Vehikel für die Beschreibung eines Inhalts, sondern werden selbst zu einem konstitutiven Bestandteil von Jandls Bühnenstück. Das Sprechen selbst wird vorgeführt (vgl. PW 11, 281) und zum Kernstück einer (Sprech-)Oper, bei der, wie Jandl festlegt, „[j]ede Verwendung von Musik [...] zu unterlassen“ (PW 10, 179) ist. Der Sprechrhythmus wird dabei durch „rhythmische Einheiten“ (PW 10, 178) bestimmt, die im Textbild durch die jeweiligen Einzelzeilen voneinander abgesetzt sind. Ganz im olsonschen Sinn ist jede Zeile eine Sprech- und Atemeinheit. Somit zelebriert auch Jandls *Aus der Fremde* vor allem eine leibhafte Sprache, die selbst bei geschlossenem Mund oder auch „einem lange anhaltenden gähnen“ (PW 11, 281) darauf besteht, als „eine vollständige anwesenheit“ (ebd.) realisiert zu werden.

Das Moment der unmittelbaren Anwesenheit einer hör- und gleichzeitig sichtbaren Sprache ist für Jandls Bühnenstück von großer Bedeutung. Für Jandl bietet das Theater die Möglichkeit, das sinnlich Wahrnehmbare der Sprache (Buchstabe und Laut) neu zu

ästhetisieren. Die Verschmelzung der „Welt des Optischen und [der] Welt des Akustischen“ (PW 11, 276) wird auf der Bühne realisierbar, gerade weil in Jandls Sprechoper, der Schauspieler „tut, was er sagt, [...] während er sagt, was er tut“ (PW 11, 276). Hör- und Sichtbares sind aufeinander bezogen sowie miteinander verwoben. Nicht nur zeigt Jandls Stück sich selbst im Prozess seiner Entstehung (vgl. PW 10, 210f, 215, 218-226), sondern ebenso treten Sprache, Sprechweise und Atemrhythmen als gleichwertige und konstitutive Teile des Stückes auf. Jandls Sprechoper will nicht das „erzählen / von etwas / geschehenem“ sein, sondern „das erzählen / von etwas / erzähltem“ (PW 11, 223). Durch den Schauspieler – den Sprechsänger – wird die Bühne von einer Sprache belebt, die sich selbst sicht- und hörbar darstellt (vgl. PW 11, 276f). Die Sprache der Sprechoper sowie ihre einzelnen Elemente (Vers, Rhythmus, Form, Laut, Semantik) werden zu Teilnehmern am gesamten ästhetischen Geschehen auf der Bühne und genau damit führt Jandl das vor, was Olson als die Quelle des „projective verse“ bezeichnet: „[...] I say a projective poet will [go], down through the workings of his throat to that place where breath comes from, where breath has its beginnings, where drama has to come from, where, the coincidence is, all act springs“ (PV, 397). Was Olson hier beschreibt, ist die Notwendigkeit zur Rückkehr und dichterischen Wiederbelebung des Atems in seiner ursprünglichen Doppelbedeutung: Olson spielt zum Abschluss von *Projective Verse* nochmals auf den Begriff *Spiritus* an (vgl. PV, 393), denn dieser markiert den Ort „where, the coincidence is“, wo die Bedeutungsbereiche Atem, Geist und Rede koinzidieren, wortwörtlich zusammenfallen. Zum Zeugen der Darstellung jener Verschmelzung der leibhaften sowie semantischen Aspekte dichterischer Sprache wird das Publikum von Jandls Sprechoper *Aus der Fremde*. Ihr nämlich sind Stimme und Atem zugleich vitale und poetisch konstitutive Ereignisse. Genau dadurch wird in ihr manifest, was *Das Öffnen und Schließen des Mundes* für Jandl bedeutet.

#### 2.4.3 John Cage – Eine Ästhetik des Performativen

„My intention has been, often, to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it.“ John Cage *Silence*

Im Sommer 1952 fand in der Speisehalle des Black Mountain Colleges in North Carolina ein Ereignis statt, das zur Geburtsstunde des Happenings<sup>151</sup> werden sollte und das damit den Beginn einer radikalen Ästhetik des Performativen markiert: Zusammen mit dem Pianisten David Tudor, dem Komponisten Jay Watts, dem Maler Robert Rauschenberg, dem Tänzer Merce Cunningham, der Schriftstellerin Mary Caroline Richards und dem Dichter Charles Olson führte John Cage unter dem Titel *untitled event* (auch als *Theatre Piece* bekannt) eine Reihe von Aktionen auf, die in keinem kausalen oder sich gegenseitig determinierenden Verhältnis zueinander standen. Während also z. B. Olson auf einer Leiter stehend seine Gedichte vortrug, tanzte Cunningham durch den Zuschauerraum, Tudor spielte an einem präpariertem Klavier und fing später an Wasser aus einem Eimer in einen anderen zu gießen, Cage hielt einen Vortrag über Zen Buddhismus und Musik, und Rauschenberg, dessen *White Paintings* über den Köpfen der Zuschauer aufgespannt waren, spielte zunächst Schallplatten auf einem alten Grammophon ab und begann später unterschiedliche Dias und Filmausschnitte an die Wände zu projizieren. Der Bühnenraum erstreckte sich damit über die gesamte Speisehalle und bezog das Publikum unmittelbar in die Aufführung ein.<sup>152</sup> Formal zusammengehalten wurde Cages *untitled event* durch eine Partitur, in der er „time brackets“<sup>153</sup> verzeichnet hatte, die die Dauer von den zum Teil gleichzeitig stattfindenden Aktionen, Pausen und Stillen festlegte. Jeder Teilnehmer der Aufführung konnte seine „time brackets“ individuell, eigenmächtig und ohne vorherige Absprache ausfüllen: Das heißt, in ihren Zeitabschnitten – „like a green light in traffic“ (Cage 2003, S. 110) – hatten die Künstler die Freiheit, zu handeln und aufzuführen, wie bzw. was sie wollten. Kurz: „the performers were free within limitations“ (Cage 2003, S. 110). Cages *event* hat für das folgende Kapitel eine quasi paradigmatische Funktion, es setzt beispielhaft in Szene, was

---

<sup>151</sup> Zum Begriff des Happenings, der erstmals 1958 von Allan Kaprow, einem Künstler und Bekannten John Cages, benutzt wurde, um seine komplex strukturierten und das Publikum einbeziehenden Aufführungen zu beschreiben: Vgl. Petra Maria Meyer: Als das Theater aus dem Rahmen fiel, in: Theater seit den 60er Jahren, Grenzgänge der Neo-Avantgarde, hrsg. v. Erika Fischer Lichte, Friedemann Kreuder u. a. , München: Wilhelm Fink 1998, S. 135-195, bes. S. 174f. Vgl. Holger Schulze: Das aleatorische Spiel, Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert, München: Wilhelm Fink 2000, S. 156. Vgl. Erika Fischer-Lichte: Der Zuschauer als Akteur, in: Auf der Schwelle, Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Robert Sollich u. a. , München: Wilhelm Fink 2006, S. 21-41, bes. S. 31.

<sup>152</sup> Zur genauen Schilderung des Bühnenraums und des Ablaufs des Events: Vgl. John Cage, 2003, 109ff. Erika Fischer-Lichte: Grenzgänge und Tauschhandel, Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Theater seit den 60er Jahren, Grenzgänge der Neo-Avantgarde, hrsg. v. Erika Fischer Lichte, Friedemann Kreuder u. a. , München: Wilhelm Fink 1998, S. 1-20, hier S. 1-2.

<sup>153</sup> John Cage, in: *Conversing with Cage*, 2. Ed., hrsg. v. Richard Kostelanetz, London/New York: Routledge 2003, S. 110.

Jandl an Cage wohl am stärksten beeindruckt hat: die Befreiung der Aufführung vom Zwang der Instanziierung eines vorgegebenen (literarischen oder musikalischen) Stoffes und der ästhetisch grenzüberschreitende Charakter seiner Aufführungen.<sup>154</sup> Dementsprechend sind auch die folgenden Ausführungen nicht im Unterschied oder in starrer Abgrenzung zu den vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit zu verstehen – insbesondere das Olson-Kapitel schließt sich hier thematisch an –, sondern als Ergänzung, Zugabe und Vervollständigung.

Cages *untitled event* steht paradigmatisch für eine „performative Wende“<sup>155</sup>, die ab den 1950er Jahren die Künste im internationalen Raum erfasste, entgrenzte und transformierte:

Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als *Aufführungen* zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind. (Fischer-Lichte 2004, S. 29)

Der Ort, an dem Cages *event* stattfindet, ist dabei zugleich außergewöhnlich wie alltäglich: Denn das Black Mountain College in North Carolina, dessen gewöhnliche Speisehalle zum Veranstaltungsort für Cages *event* wurde, ist in den 1940er und 50er Jahren ein besonderer Hot Spot der intellektuellen Elite der 1920er Jahre und der Nachkriegsetappe. Unter den Studenten und Dozenten des Colleges befanden sich beispielsweise Josef Albers, Albert Einstein, Richard Buckminster Fuller, Walter Gropius, Willem de Kooning, Charles Olson, Cy Twombly, William Carlos Williams und auch John Cage. Hier also organisiert Cage nicht nur eine multimediale Vorstellung mit einigen der bedeutendsten US-amerikanischen Künstlern der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern macht vor allem das Aufführen

<sup>154</sup> Es ist anzunehmen, dass Jandl Cages *untitled event* spätestens seit 1969 kannte, denn in dem von Jandl übersetzten Vorwort zu *Silence* nimmt Cage ausdrücklich auf das *event* Bezug (vgl. *Silence*, S. X). Zwar ist genau dieser Abschnitt in der deutschen Übersetzung des Vorwortes nicht mit enthalten, aber die Auslassung scheint weniger ein Opfer Jandls übersetzerischer Willkür zu sein als vielmehr den vom Verlag vorgegebenen Restriktionen zum Umfang der Übersetzung geschuldet zu sein. Beispielsweise übersetzt Jandl aus den insgesamt fünfundzwanzig in *Silence* versammelten Vorträgen und Essays nur drei (*Lecture on Nothing*, *Lecture on Something*, *45' for a Speaker*).

<sup>155</sup> Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 29. (Im laufenden Text zitiert als Fischer-Lichte 2004, mit Seitenzahl.) Auf die unterschiedlichen Bedeutungsfelder von Performativität (sprachtheoretisch und kunsttheoretisch) werde ich noch zu sprechen kommen. Zur Geschichte der internationalen Cage-Rezeption: Vgl. David Nicholls (Hrsg.): *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002 [hier besonders die Aufsätze von David Nicholls, *Cage and America* (S. 3-19), Christopher Shultis, *Cage and Europe* (S. 20-40), David W. Patterson, *Cage and Asia* (S. 41-59)]. Vgl. Mark Swed: *John Cage: September 5, 1912 – August 12, 1992*, in: *The Musical Quarterly* 77 (1993), S. 132-144. Vgl. Reinhard Oehlschlägel: *Avantgardist, Scharlatan, Klassiker, Wie John Cage in Mitteleuropa rezipiert worden ist*, in: *MusikTexte* 40 (1991), S. 88-94.

einer Aufführung zum eigentlichen Thema. Genau hierin bestimmt sich die Verbindung zwischen Cages Werk und Jandls Poetik.<sup>156</sup>

Die Anregungen, die Jandl vor allem aus Cages poetologischen Texten (insbesondere der Aufsatzsammlung *Silence*) in die eigene Schreibpraxis übernimmt, lassen sich also verkürzt unter dem Wort Erlebnis<sup>157</sup> zusammenfassen: Sowohl Cage als auch Jandl streben in ihren Stücken und Gedichten auf den unmittelbaren Nachvollzug und die Vorführung dessen an, was im jeweiligen Werk ausgesagt wird. Ziel ist es, nicht lediglich von Erfahrungen oder Beobachtungen zu berichten, sondern das Stück oder das Gedicht selbst soll seinen Inhalt vorführen und für den Rezipienten unmittelbar erlebbar machen (vgl. PW 11, 143f). Die Poetiken beider Künstler überschneiden sich demnach sowohl in ihrer Tendenz zur Entgrenzung der Künste sowie in ihrer Realisierung einer Ästhetik des Performativen<sup>158</sup>.

Meine Analyse der Anknüpfungspunkte zwischen Cage und Jandl gliedert sich im Folgenden in drei Teile: Zunächst seien knapp die Definition und Geschichte des Begriffs einer Ästhetik des Performativen sowie dessen avantgardistische Vorgängermodelle vorgestellt, um dann schließlich in chronologischer Reihenfolge genau die Stellen in Jandls

---

<sup>156</sup> Wichtige Etappen in Jandls Cage-Rezeption:

**1965:** Vgl. Ernst Jandl: Dada Vortrag/Lesung, 3. Teil (zus. mit Hermann Treusch, Neue Galerie Linz, 19.10.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

**1969:** Vgl. John Cage: *Silence*. Vortrag über nichts. Vortrag über etwas. 45 Minuten für einen Sprecher. Übers. a. d. Amerikan. v. Ernst Jandl, hrsg. v. Helmut Heißenbüttel. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1969. (Wiederabdruck bei Suhrkamp, 1995)

**1971:** Vgl. Ernst Jandl: Notes zu „Spaltungen“ (USA 1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

**1978:** Vgl. Ernst Jandl: Europäisches Forum Alpbach, Grenzüberschreitung in der Poesie der Gegenwart (19.08.-02.09.1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

**1984/85:** Vgl. Ernst Jandl: Das Öffnen und Schließen des Mundes, Frankfurter Poetik-Vorlesungen (PW 11, 205-290).

<sup>157</sup> Ich übernehme den Begriff „Erlebnis“ von Jandl, der ihn in seiner Vortragsreihe *Mitteilungen aus der literarischen Praxis* (PW 11, 105-163, hier 143f) aus dem Jahr 1974 benutzt, um konkret auf eine besondere Form von Gedicht hinzuweisen, bei dem nicht von „Erlebnisse[n], Erfahrungen, Beobachtungen und Reflexionen“ berichtet wird, sondern bei dem „ein Gedicht und ein Erlebnis vollständig identisch werden, so vollständig, daß sie dann ein und dasselbe sind, das Gedicht ist dann das Erlebnis, und das Erlebnis ist das Gedicht, und jedes von beiden ist darüber hinaus nahezu nichts, aber daß beide zu einem einzigen geworden sind, scheint mir außergewöhnlich viel“ (PW 11, 143). Eine Unterscheidung zwischen Erlebnis (momentan) und Erfahrung (kontinuierlich) wie sie bekanntermaßen bei Walter Benjamin anzutreffen ist, ist bei Jandl nicht zu finden. Der Begriff des Erlebnisses deutet für ihn vor allem auf ein konkretes rezeptionsästhetisches Verhalten gegenüber dem Text sowie auf eine besondere (performative) Kapazität poetischer Sprache hin. Für Cage gilt dies gleichermaßen; ein ästhetisches Erlebnis (*experience*) konstituiert sich für ihn über die unmittelbare „realization“ (LoN, 110) dessen, was ausgesagt wird.

<sup>158</sup> Ich übernehme den Ausdruck „Ästhetik des Performativen“ von Monika Fischer-Lichte, die mit ihrer gleichnamigen Publikation zum Thema ästhetischer Performanztheorie in den Künsten und im Theater seit den 1960er Jahren ein begriffliches Instrumentarium bereitgestellt hat, mittels dessen Cages und Jandls Experimentalismus gleichwohl kritisch beizukommen ist. Desweiteren fußen meine Überlegungen auf Sybille Krämers philosophisch und medientheoretisch ausgerichteten Forschungsarbeiten zum Thema sprachlicher und bildlicher Performativität.

poetologischem und lyrischem Œuvre herauszustellen, in denen Cage zum Referenzpunkt für Jandls eigene Spracharbeit wird.<sup>159</sup>

### **Eine Ästhetik des Performativen – Definition und Geschichte des Begriffs**

Wenn man von der Begrifflichkeit des Performativen spricht, so muss man zunächst zwischen zwei Konzepten unterscheiden, deren Differenz schnell eingeebnet wird: einem sprachtheoretischen und einem kunsttheoretischen Konzept.<sup>160</sup> Dass der Performativitätsbegriff häufig ungenau verwendet wird, hängt wohl damit zusammen, dass er im Allgemeinen unterschiedlichen wissenschaftlichen Diskursen angehört, die sich teils überschneiden: Man findet ihn beispielsweise im Bereich der Linguistik, der Ethnografie und Anthropologie, der Philosophie und Theaterforschung.<sup>161</sup> Für meine Untersuchung von Cage und Jandl ist die Unterscheidung zwischen seiner sprach- und kunsttheoretischen Bedeutungsdimension wichtig:

*Erstens* definiert sich die Begrifflichkeit des Performativen über eine durch John L. Austin angestoßene sprachtheoretische Debatte, die prominent von John Searle und Jürgen Habermas weiterentwickelt wurde.<sup>162</sup> Austin führte den Ausdruck „performative“ in seiner

---

<sup>159</sup> Schon hier sei gesagt, dass ich mich im Folgenden nicht mit der für Cage charakteristischen Zufallsmethode beschäftigen werde, da diese für Jandls Auseinandersetzung mit Cage keine besondere Relevanz hat. Mir sind weder Beispiele bekannt, in denen sich Jandl konkret mit Cages Zufallsprinzip auseinandergesetzt hätte, noch in denen er selbst ein künstlerisches Zufallsprinzip angewendet hätte. Darüber hinaus entstammen alle von Jandl verwendeten Zitate Cages (bis auf eines) aus Cages *Lecture on Nothing*, die weder auf den Zufall als künstlerisches Prinzip reflektiert noch ist diese als Zufallskomposition entstanden. Zur kritischen Diskussion des Zufallsprinzips bei Cage: Vgl. Marjorie Perloff: *Difference and Discipline, The Cage/Cunningham Aesthetic Revisited*, in: *Contemporary Music Review*, 31/1 (February 2012), S. 19-35. Vgl. auch Bayerl, 2002, S. 258-262. Vgl. auch Christopher Shultis: *Cage and Chaos*, *Amerikastudien/America Studies*, 45/1 (2000), S. 91-100. Perloff, 1999, S. 288-339. Ähnliches gilt auch für Cages Bedeutung als Musiker. Meines Wissens bespricht oder zitiert Jandl an keiner Stelle in seinen veröffentlichten (und unveröffentlichten) poetologischen sowie lyrischen Texten Cages musikalische Kompositionen. Daher verzichte ich im Folgenden auch auf eine Darstellung der Musiktheorie Cages. Zu Cages Neuerungen im Bereich der Musik siehe den ausführlichen und aufschlussreichen Aufsatz von: Gunnar Hindrichs: *Bedeutete John Cage einen Sprung in der neuen Musik?*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 55/1 (1998), S. 1-27. Vgl. auch David Nicholls (Hrsg.): *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.

<sup>160</sup> Ich folge in meiner Darstellung Sibylle Krämer, die erst kürzlich wieder darauf verwiesen hat, dass sprach- und kunsttheoretische Ansätze oft und unreflektiert vermischt werden: Vgl. Sibylle Krämer: *Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über 'Blickakte'*, in: *Bild – Performanz, Die Kraft des Visuellen*, hrsg. v. Ludger Schwarte, München: Wilhelm Fink 2011, S. 63-90, hier S. 64.

<sup>161</sup> Einen Versuch diese multiperspektivische Textur des Performativitätsbegriffes zu beleuchten, findet man in dem Sammelband von: Jens Kertscher / Dieter Mersch (Hrsg.): *Performativität und Praxis*, München: Fink, 2003.

<sup>162</sup> An dieser Stelle kann selbstverständlich nur eine stark reduzierte Darstellung jener Debatte gegeben werden, für eine detaillierte Aufarbeitung der Begriffs- und Forschungsgeschichte des Performativen: Vgl. Marvin

Harvard Vorlesungsreihe *How To Do Things With Words* von 1955 in die Sprachphilosophie ein und bezeichnete damit jene sprachlichen Äußerungen, die einen Sachverhalt nicht nur beschreiben, sondern unmittelbar vollziehen – man denke hierbei z. B. an Taufen, Eheschließungen, Kriegserklärungen.<sup>163</sup> Das in dem Satz „Hiermit taufe ich dich auf den Namen Ernst“ Ausgesagte ist also zugleich und unmittelbar der Vollzug einer Handlung. Searle zeigt dann im direkten Anschluss an Austin, dass die besondere Bedeutung sprachlicher Kommunikation im (regelgeleiteten) Vollzug von Sprechakten liegt, die eine wirklichkeitskonstituierende Kraft besitzen.<sup>164</sup> Der Bezug einer sprachlichen Äußerung auf die Welt hängt dabei also nicht allein vom Wort, Symbol oder Satz ab, sondern von der gleichzeitigen Durchführung einer sprachlichen Handlung (dem *speech act*), wie z. B. eine Vermutung aufstellen (repräsentativer Sprechakt), ein Versprechen geben (kommissiver Sprechakt), Dank aussprechen (expressiver Sprechakt), eine Beförderung geben (deklarativer Sprechakt), einen Befehl aussprechen (deklarativer Sprechakt). Darauf aufbauend sieht Habermas in der sprachlichen Kommunikation den Ursprungsort sozialen Handelns schlechthin.<sup>165</sup> Er verwendet einen weitgefassten Begriff von Kommunikation, der sich über das Konzept der kommunikativen Handlung definiert. Indem verbale und wie non-verbale Rede gewissen „Geltungsansprüchen“<sup>166</sup> folgt, stiftet sie immer auch soziale Interaktionen, die auf ein verständnisorientiertes Handeln abzielen. Für Habermas zeigt sich kommunikatives Handeln sinnfällig im „Gespräch über den Gartenzaun“<sup>167</sup>: Hier sind die verbalen Äußerungen von mindestens zwei beteiligten Sprechern in einen weitergefassten Interaktionszusammenhang, den „leibgebundenen Expressionen“<sup>168</sup>, eingebunden, wie z. B. sich die Hände zu schütteln oder sich zuzunicken. Das was die Nachbarn bereden, ist demnach in einen „Kontext außersprachlicher Äußerungen eingelassen“<sup>169</sup>, der dem

---

Carlson: *Performance – A critical introduction*, London: Routledge, 1996. Sybille Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation, Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

<sup>163</sup> Vgl. John L. Austin: *How to Do Things with Words*, London: Oxford University Press 1962, S. 6.

<sup>164</sup> Vgl. John R. Searle: *Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, hier S. 16ff. Vgl. auch John R. Searle: *The Construction of Social Reality*, New York: The Free Press 1995.

<sup>165</sup> Vgl. Jürgen Habermas: *Was heißt Universalpragmatik*, in: ders., *Vorstudien und Ergänzungen zu einer Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 353-440.

<sup>166</sup> Ebd., S. 356.

<sup>167</sup> Jürgen Habermas: *Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz*, in: Jürgen Habermas/Niklas Luhmann: *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung?*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S.101-141, hier S.115.

<sup>168</sup> Ebd., S. 114.

<sup>169</sup> Ebd., S. 115.

Gesagten als implizite Äußerung mitgegeben ist. Folglich kann das jeweils Gesagte nicht als singulär autonom verstanden werden, sondern als kommunikatives Handeln, das „[...] sich in eingelebten und normativ gesicherten Sprachspielen [vollzieht].“<sup>170</sup> Die sprachtheoretische Performanz-Debatte konzentriert sich folglich auf den inhärenten Handlungscharakter sprachlicher Äußerungen.<sup>171</sup>

*Zweitens* ist der Begriff des Performativen in einen breitgefächerten kunst- und theatertheoretischen Kontext eingebunden. Dabei steht vor allem der Ereignischarakter sowie der Präsens- und Korporalitätsaspekt künstlerischer Aufführungen im Vordergrund. Hier fließen Theaterkunst und *performance art* (z. B. Fluxus, Happenings) ineinander, so dass nicht die Inszenierung eines bestimmten Textes zum primären ästhetischen Maßstab erhoben wird, sondern das Zeigen und der Vollzug einer Aufführung. Dem Bereich inszenierter Handlungen entstammend, wie z. B. dem des Rituals, der Zeremonie, des Spektakels oder dem des Spiels, reicht der Begriff des Performativen gleichwohl auch in angrenzende kulturanthropologische und ethnografische (vgl. Victor Turner, Richard Schechner, Milton Singer) oder geschlechtertheoretische (vgl. Judith Butler, Peggy Phelan) Debatten hinein. Hier erlaubt es der Performativitätsbegriff, unterschiedliche kulturelle Praktiken unter einer Kategorie zu bündeln, um deren symbolische und gesellschaftliche Bedeutung bzw. Relevanz kritisch auszuleuchten. Innerhalb eines dezidiert kunsttheoretischen Verständnisses liegt das besondere Potential einer Ästhetik des Performativen vor allem in der Destabilisierung von Subjekt-Objekt oder Akteur-Zuschauer Dichotomien (vgl. Erika Fischer-Lichte), die z. B. bei Cage oder auch in solch berühmten Performances, wie denen von Marina Abramović ausgehebelt, umgekehrt oder allererst sichtbar gemacht werden. Die konventionelle Bipolarität des Theaters von Aufführen und Zuschauen wird aufgelöst, indem die Aufführung selbst nicht zum Rollenspiel, sondern zum Rollenwechsel zwischen Zuschauer und Akteur wird. Die Performance ist demnach kein vom Betrachter losgelöstes und unabhängig existierendes Kunstwerk, sondern entsteht allererst aus den sich mischenden Aktionen der Darsteller und Zuschauer. Und mehr noch: Für Aufführungen im allgemeinen gilt, dass „der ‚produzierende‘ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. Er bringt sein ‚Werk‘ [...] in und mit einem höchst eigenartigen, ja eigenwilligen Material hervor: mit

---

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> „Diese weltkonstituierende Kraft symbolischer Handlungen ist es, die den kulturalistischen, identitäts- und geschlechtertheoretischen Ansätzen dann ‚Pate steht‘.“ Krämer, 2011, S. 64.

seinem Körper [...], ‚im Material der eigenen Existenz‘ [...]“ (Fischer-Lichte 2004, S. 129). Mit dem „performative turn“ der 1950er Jahre bindet sich allerdings an die körperliche Präsenz der Akteure nicht mehr nur eine ihnen externe Rolle, sondern vielmehr wird der sich durch den Raum bewegende Körper des Darstellers selbst zum Gegenstand der Aufführung – man denke hierbei z. B. an Merce Cunninghams Tanz in *Cages untitled event* (1952), an Hermann Nitschs eingemauerten Leib in *Die Blutorgel* (1962), an Joseph Beuys berühmte Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) oder auch an Marina Abramovičs Aktion *Rhythm 0* (1974), bei der die Zuschauer nach eigenem Ermessen auf den Körper der Künstlerin mit 72 unterschiedlichen Gegenständen einwirken konnten. Aufführen und Zuschauen fließen hier auf der Oberfläche des Leiblich-Sinnlichen zusammen, die körperliche Präsenz des Künstlers wird damit gleichzeitig zum Material und zum eigentlichen Gegenstand der Aufführung.<sup>172</sup>

Cages und Jandls Experimente sind vornehmlich in diesem zweiten Bereich angesiedelt, d.h. der kunsttheoretischen Konzeption von Performativität: Ihre Kompositionen und Werke haben einen dezidiert ereignishaften Charakter, der Körperlich-Sinnliches unmittelbar in den ästhetischen Prozess einbindet. Selbstverständlich sei an dieser Stelle auch gleich gesagt, dass sich mit Blick auf Jandls lyrisches Œuvre und Cages Vorlesungen ebenso Beispiele finden lassen, die der sprachtheoretischen Konzeption Austins entsprechen. Dass das Werk beider Künstler in die jeweils eine oder andere Kategorie des Performativen fallen kann, rührt daher, dass beide beständig ästhetische Grenz- und Gattungsüberschreitungen anstellen. Das heißt, in dem Maß, wie ihre Werke grundsätzlich an den Schnittstellen zwischen Ton, Wort und Bild angesiedelt sind, treten sie folglich auch in unterschiedliche Debatten ein.

Cages *untitled event* veranschaulicht jene zweite Art von Performativität auf besondere Weise: Die Handlungen, die während der Aktion von den Akteuren und Zuschauern ausgeführt werden, bedeuten nichts anderes als das, was sie vollziehen: Olson rezitiert seine Gedichte, Tudor spielt das Klavier, Rauschenberg projiziert Bilder an die

---

<sup>172</sup> Vgl. dazu Fischer-Lichte 2004, S. 129-160. Allerdings hält auch der kunsttheoretische Performativitätsbegriff Verbindung zur angrenzenden sprachtheoretischen Konzeption. So wendet beispielsweise Fischer-Lichte Austins Definition des Performativen auch auf den Bereich des Theaters und damit körperlicher Handlungen an: „[E]ine solche Anwendung drängt sich geradezu auf. Denn [...] es [handelt] sich hier in der Tat um Handlungen, die selbstreferentiell sind und die Wirklichkeit konstituieren (was Handlungen letztlich immer tun) und dadurch imstande sind, [...] eine Transformation der Künstlerin und der Zuschauer herbeizurufen.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 34) Vgl. dazu auch Fischer-Lichte 1998, S. 13.

Wand, Cunningham tanzt durch den Raum, Cage trägt seinen Vortrag vor, die Zuschauer schauen zu, rauchen ihre Zigaretten und trinken Kaffee über den gesamten Bühnenraum verteilt, der seine Funktion als Speisehalle damit auch nicht aufgibt.<sup>173</sup> Im Unterschied also zu einer Inszenierung von Shakespeares *Hamlet* oder von Goethes *Faust* sind Cages Akteure keine Instanziierungen literarischer Figuren, wie beispielsweise von Hamlet und Ophelia bzw. Faust und Mephistopheles, ebenso wenig ist bei Cage das Dargestellte selbst eine Nachstellung (*reenactment*) eines vorgegebenen Stoffes. Seine Akteure treten gerade nicht als Repräsentanten/Instanziierungen fiktiver Figuren auf und vollziehen keine Handlungen, die nicht ihre eigenen sind und sprechen auch keine Worte, die die einer fiktiven Rollenfigur bedeuten sollen. Darüber hinaus organisiert Cages „time brackets“-Partitur, die den verschiedenen Aktionen eigene sowie überlappende Zeitfenster zuweist, kein vorgefertigtes oder festgeschriebenes Stück, vielmehr stellt sie sicher, dass die Aktionen in keinem kausalen oder hierarchischen Verhältnis zueinander stehen. Als Aufführung – Performance – stellt *untitled event* die Ereignishaftigkeit eines wirklichkeitskonstituierenden Vollzugs von Handlungen dar. Darin liegt die performative Funktion des Stückes begründet, das über den Moment seiner Aufführung hinaus keine festgelegte Gestalt hat.

Allerdings unabhängig davon, ob nun im je einzelnen Fall das Gedicht, die Komposition oder die Vorlesung einem sprach- oder kunsttheoretischen Konzept zuzuordnen ist, muss bedacht werden, dass Cage und Jandl sich in eine Tradition des künstlerischen Experimentalismus einschreiben, die schon lange vor den 1950er Jahren und Fischer-Lichtes „performative turn“ ihren Ursprung hat. Um also zu verdeutlichen, worin der „turn“ in der Ästhetik des Performativen seit den 50er Jahren besteht und was demgegenüber als Weiterführung einer Tradition gelten kann, sei im Folgenden ein kurzer Blick auf das Aufführungskonzept der historischen Avantgarden geworfen.

### **Bühne, Kunst und Publikum – Performativität in den historischen Avantgarden**

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewinnen in Italien, Russland, Deutschland, der Schweiz und in Frankreich das Varietétheater, Cabaret-Abende und öffentlich inszenierte Lesungen bei den Futuristen, Dadaisten und Surrealisten rasch programmatischen Charakter.<sup>174</sup> In ihren

<sup>173</sup> Vgl. Fischer-Lichte 1998, S. 3f.

<sup>174</sup> Die Betonung des Aufführungscharakters eines Werks sowie der unmittelbare Einbezug des Rezipienten in den ästhetischen Prozess ist nicht erst eine Erfindung der Avantgarden des 20. Jahrhunderts (vgl. auch Fischer-

Manifesten und Poetiken verherrlichen sie die Kraft des Spektakels und des Rituals als neue und elektrisierende Formen avantgardistischer Ästhetik. Die vor allem auf Schockwirkung und Provokation abzielende Eruption der (europäischen) Avantgardebewegungen fand dabei eines ihrer schillerndsten Vorbilder in Alfred Jarrys absurder Slapstick-Produktion *Ubu Roi*, die am 11. Dezember 1896 in Paris uraufgeführt wurde.<sup>175</sup> Jarrys Stück widersetzte sich den Konventionen des Theaters auf verschiedensten Ebenen, wie z. B. durch ein nicht-illusionistisches, stark minimalisiertes Bühnenbild, das nicht nur der gleichzeitigen Darstellung unterschiedlicher Orte, sondern auch unterschiedlicher Tages- und Jahreszeiten diente, sowie durch den monotonen Sprachduktus der Darsteller, den Einsatz von Techniken des Puppentheaters, die Entindividualisierung der Figuren durch Masken und übergroße, unförmige Kostüme. Jarrys Stück, das mit dem Wort „Merdre“<sup>176</sup> eröffnet wurde, welches im gesamten Stück noch mehr als dreißig mal wiederholt wird, verwandelte das Publikum in einen chaotischen Hexenkessel: Pfiffe, Schreie, Faustkämpfe, Jubel.

Schon nach zwei Vorstellungen war Jarrys *Ubu Roi* berühmt und es ist nicht verwunderlich, dass Filippo Tommaso Marinetti, der selbsterklärte Provokateur der „schönen Ideen“<sup>177</sup>, sein eigenes futuristisches Stück *Le Roi Bombance* von 1909 ebenfalls in dem durch Jarry berühmt gewordenen Théâtre de l'Œuvre aufführen lässt.<sup>178</sup> In Marinettis Satire-

---

Lichte 1998, S. 6). Beispielsweise hat schon Richard Wagner 1850/51 in seinem kunsttheoretischen Traktat *Oper und Drama* den Publikumsbezug als wichtiges Element des Gesamtkunstwerks beschrieben: Entgegen den bildenden Künsten, die das „Fertige, d.h. das Bewegungslose hinstellen und den Beschauenden somit nie zum überzeugten Zeugen des Werdens einer Erscheinung machen“, stellt Wagner eine Konzeption des Werkes vor, in der das Publikum zum „[...] mittätigen, einzig ermöglichenden Zeugen des Werdens eines Kunstwerkes“ wird. In der Verschmelzung von Oper und Drama, Wort und Ton, Auge und Gehör, Publikum und Werk liegt für Wagner die Möglichkeit zur „*Verwirklichung*“ und Gestaltung des „Lebensbedürfnisses des Dramas“. Alle Zitate in: Richard Wagner: *Oper und Drama* (1852), Kapitel 25, Abschn. 6, Stuttgart: Reclam, 2000, zit. n. der Online-Ausgabe [konsultiert am 08.02.2013]: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/843/25>.

<sup>175</sup> Vgl. dazu RoseLee Goldberg: *Performance Art, From Futurism to the Present*, 3. Aufl., London/New York: Thames & Hudson 2011, S. 13f. Eine Filmaufnahme einer Aufführung von 1965 ist unter folgendem Link auf ubuweb zu finden: [konsultiert am 08.02.2013] [http://www.ubu.com/film/jarry\\_ubu-averty.html](http://www.ubu.com/film/jarry_ubu-averty.html).

<sup>176</sup> Alfred Jarry: *Ubu Roi, ou les Polonais*, zit.n. der Online-Ausgabe [konsultiert am 10.02.2013]: <http://www.gutenberg.org/files/16884/16884-h/16884-h.htm>. Goldberg beschreibt die Wirkung dieses Wortes wie folgt: „[T]he opening line, a single word ‘Merdre’. Pandemonium broke out. Even with the added ‘r’, ‘shit’ was strictly taboo in the public domain; whenever Ubu persisted in using the word, response was violent.“ (Goldberg 2011, S. 12.)

<sup>177</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Gründung und Manifest des Futurismus* (1909), in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar: Verlag Metzler 2005, S. 3-7, hier S. 5.

<sup>178</sup> Vgl. Goldberg 2011, S. 13. Zwar gibt es keine veröffentlichten Selbstaussagen Marinettis, die bestätigen, dass er bei der Uraufführung von *Ubu Roi* anwesend war, allerdings dokumentiert die Korrespondenz zwischen Jarry und Marinetti, dass sich beide Künstler nicht nur gekannt, sondern auch rege rezipiert haben: Vgl. dazu Günter Berghaus: *Futurism, Dada, and Surrealism, Some Cross-Fertilizations Among the Historical Avant-*

Stück treten Schauspieler in übergroßen Kostümen auf, der Bühnenraum wird zum Darstellungsort von Menschenmassen und die Aufführung selbst gerät zu einem ähnlichen Spektakel wie zuvor bei *Ubu Roi*. Die Verlängerung des Bühnengeschehens hinein in den Zuschauerraum, d.h. die Herausforderung des Publikums zu einer unmittelbaren Reaktion auf das Dargestellte und damit die Verschmelzung der „Atmosphäre des Publikums mit der der Bühne“<sup>179</sup> ist ein Paradigma der historischen Avantgarde-Bewegungen.<sup>180</sup> Man denke hierbei z. B. auch an Hugo Balls berühmte und seltsam-skurril kostümierte Lesungen im Cabaret Voltaire (1916) oder auch an das in Kollaboration zwischen Pablo Picasso (Bühnenbild und Kostüme), Erik Satie (Musik), Jean Cocteau (Thema) und Léonide Massine (Choreographie) entstandene Ballett *Parade* (1917 in Paris uraufgeführt).<sup>181</sup> Ähnlich wie schon in Jarrys Stück sind Kostüme, Bühnenbild und Musik nicht-mimetisch angelegt: das Bühnenbild ist der kubistische Entwurf einer Großstadt, die Kostüme übergroße geometrische Konstruktionen, die Musik besteht aus einem Zusammenschluss unterschiedlichster Geräuschtypen, wie z. B. Schreibmaschinengeklapper, Klänge von Flugzeugpropellern, Sirenen und einem Lotterierad.<sup>182</sup> Das von Cocteau vorgegebene Zirkusthema (Handlung bezieht sich auf den Alltag einer Zirkusgemeinschaft) bindet die einzelnen Künste zusammen und lässt das Ballett damit selbstreferentiell zu einem eigenwilligen Spektakel werden. Wie kaum anders zu erwarten, erregte auch *Parade* für den radikalen Bruch mit den Konventionen des Theaters

---

Garde, in: *International Futurism in Arts and Literature*, hrsg. v. Günter Berghaus, Berlin/New York: de Gruyter 2000, S. 271-304, hier S. 273.

<sup>179</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Das Varieté* (1913), in: Asholt 2005, S. 60-63, hier S. 61.

<sup>180</sup> Das Verwischen der Grenzen zwischen Kunst und Leben ist Ziel und Methode fast aller historischen Avantgarde-Bewegungen. Marinettis futuristische Abende (*serata*) legten es beispielsweise seit 1910 konsequent darauf an, öffentliche Tumulte oder Skandale auszulösen. Damit festigten die italienischen Futuristen selbstverständlich bewusst ihre Außenwirkung als Provokateure *sui generis*. In seinem Manifest *Das Varieté* (1913) schreibt Marinetti, dass das moderne Theater, d.h. das Varieté, „[...] sich die Mitarbeit des Publikums zunutze macht. Dieses bleibt nicht unbeweglich wie ein dummer Gaffer, sondern nimmt lärmend an der Handlung teil, singt mit, begleitet das Orchester und stellt durch improvisierte und wunderliche Dialoge eine Verbindung zu den Schauspielern her. [...] Das Varieté nutzt auch den Rauch der Zigarren und Zigaretten aus, um die Atmosphäre des Publikums mit der der Bühne zu verschmelzen.“ Filippo Tommaso Marinetti: *Das Varieté* (1913), in: Asholt 2005, S. 60-63, hier S. 61. Vgl. auch Fischer-Lichte 2004, S. 16.

<sup>181</sup> Eine detaillierte Beschreibung des Inhalts und der Wirkung von *Parade* findet man bei Goldberg 2011, S. 77f. Einen visuellen Eindruck vom Ballett kann man unter folgenden Link gewinnen: Neuinszenierung von *Parade* durch Europa Danse (2008): [konsultiert am 11.02.2013] [http://www.dailymotion.com/video/x7mbdq\\_europa-danse-parade-pulcinella-pica\\_creation#from=embed](http://www.dailymotion.com/video/x7mbdq_europa-danse-parade-pulcinella-pica_creation#from=embed).

<sup>182</sup> Vgl. Goldberg 2011, S. 78.

öffentliches Ärgernis, was für Satie sogar mit einem Schuldspruch in einer Gerichtsverhandlung endete.<sup>183</sup>

Selbstverständlich ließen sich hier noch weitere Beispiele benennen, die das Schockpotential avantgardistischer Bühnenstücke und ihrer Aufführungen dokumentieren, wie Bertolt Brechts Episches Theater oder Antoin Artauds Theater der Grausamkeit. Wichtig sind die hier genannten Stücke deshalb, weil sie sich wie eine historische Hintergrundfolie zu Cages und Jandls Ästhetik des Performativen verhalten. Für alle erwähnten Beispiele gilt, dass sowohl dem Aufführungscharakter der Darstellung selbst als auch dem Publikum als dynamischer Teil der Darstellung ein besonderer Fokus zukommt, d.h. neben der referentiellen Funktion des Theaters tritt nun auch dessen performative Funktion als solche wahrnehmbar hervor. Der Trend der Avantgarde-Bewegungen zur Vernetzung unterschiedlicher Künste und der Verschmelzung zwischen Bühnengeschehen und Publikum markiert für Cage und Jandl einen künstlerischen Traditionszusammenhang, den sie sowohl imitierend fortführen als auch in eine neue Richtung weisen. So zitiert beispielsweise Cage in einem Interview tatsächlich Artauds Theater-Konzept von der Ermächtigung der Einzelkünste gegenüber dem Text als Inspirationsquelle für sein *untitled event* herbei:

[W]e got the idea from Artaud that theater could take place free of a text, that if a text were in it that it needn't determine the other actions, that sounds, that activities, and so forth, could all be free rather than tied together; so that rather than the dance expressing the music or the music expressing the dance, that the two could go together independently, neither one controlling the other. And this was extended [...] not only to music and dance, but to poetry and painting, and so forth, and to the audience. (Cage 2003, S. 110)<sup>184</sup>

Cage spielt hier auf Artauds berühmtes Manifest *Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)* an, in dem Artaud dafür plädiert, die „Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen [...] [u]nd das Theater überhaupt [...] dem Wort zu entreißen[...]“.<sup>185</sup> Für Artaud besteht die Erneuerung des Theaters und seines verschüttgegangenen Wirkungspotentials im Wesentlichen darin, gegenüber dem „dialogischen Wort“ den dem

<sup>183</sup> Vgl. ebd. Eine Videoaufnahme mit Eindrücken und Reaktionen Jean Cocteaus zur Rezeption von *Parade* findet sich hier: [konsultiert am 11.02.2013] <http://www.youtube.com/watch?v=WATQDqjAOUc>.

<sup>184</sup> Cage bezieht sich hier ausdrücklich auf Artauds Textsammlung *Le Théâtre et son Double* (1938) und auf das darin enthaltene berühmte Manifest *Le Théâtre de la Cruauté (Manifeste)*, das Mary Carolin Richards, die auch im *untitled event* mitwirkte, kurz zuvor ins Englische übersetzt hatte. Richards Übersetzung von *Le Théâtre et son Double* erschien allerdings erst 1958, also sechs Jahre nach der Aufführung von *untitled event*. Vgl. Antonin Artaud: *The Theater and its Double*, trans. by Mary Caroline Richards, New York: Grove Press 1958.

<sup>185</sup> Antonin Artaud: *Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)*, in: Asholt 2005, S. 401-403, hier S. 401.

Theater eigenen „dynamischen Ausdruck im Raum“<sup>186</sup> zu stärken. Das heißt, dass die auf der Bühne vollzogenen Gebärden, Bewegungen und Laute nicht mehr lediglich der Illustration einer vorgegebenen Handlung dienen, sondern auf einen sich im Raum entwickelnden körperlichen Ausdruck zusteuern, der die Sensibilisierung des Publikums zum Ziel hat. Artaud nennt das den „neuen Lyrismus der Gebärde.“<sup>187</sup> Ein Mittel, um die Empfindsamkeit des Publikums herauszufordern, besteht für Artaud in der Steigerung (er nennt es auch Erweiterung<sup>188</sup>) der Bewegungen, Gebärden und Sprache, die nun mit Wucht und zerstörungswilliger Kraft ausgeführt bzw. bis zum Schrei gedehnt werden sollen. Allerdings, und darin zeigt sich der Unterschied zu Cage, versteht Artaud die Einzelkünste – Tanz, Pantomime, Gesang etc. – nicht als entkoppelt, autonom oder als unabhängig voneinander. Für ihn geht es vielmehr um die Aufhebung (im dreifachen Wortsinn) der textgebundenen Einheit des Theaters, in einer neuen „Metaphysik des Wortes, der Gebärde, des Ausdrucks.“<sup>189</sup> Artauds Theater will ein weltumgreifendes Theater sein: die Bühne als Kosmos des Lebens.<sup>190</sup>

Viel stärker noch als die historischen Avantgarden entwickelten aber seit Mitte des 20. Jahrhunderts die Künste eine Ästhetik des Performativen, in der gerade der den Künsten inhärente Aufführungscharakter zum konstitutiven Element der Darbietung wird (vgl. Fischer-Lichte 1998, S. 9). Dabei fügen sich die an einer Aufführung beteiligten Künste nicht notwendig zu einem harmonisch Ganzen zusammen – wie noch im Fall des wagnerschen Gesamtkunstwerks oder in Artauds Vision einer Theater-Metaphysik. Was sich an Cage und Jandl exemplarisch für viele weitere Künstler nach dem zweiten Weltkrieg (z. B. Marina Abramović, Laurie Anderson, Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Yvonne Rainer) ablesen lässt, ist der Widerstand gegen die unbedingte Dominanz des Artefakts. Wie Fischer-Lichte dargestellt hat, hat sich mit dem „performative turn“ seit den 1950er Jahren ein Wandel

---

<sup>186</sup> Ebd.

<sup>187</sup> Ebd., S. 402.

<sup>188</sup> Ebd., S. 401f.

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Vgl. Artaud: „Es geht also für das Theater im Hinblick auf seinen psychologischen und humanistischen Leerlauf darum, eine Metaphysik des Wortes, der Gebärde, des Ausdrucks zu schaffen. Aber all dies nützt nichts, wenn hinter einem derartigen Bemühen nicht so etwas wie eine echte metaphysische Versuchung steht, eine Anrufung gewisser Ideen, die ungewohnt sind und deren Bestimmung eben darin liegt, daß sie weder begrenzt noch ausdrücklich dargestellt werden können. Diese Ideen, die mit der Schöpfung, dem Werden, dem Chaos zu tun haben und alle kosmischer Natur sind, liefern eine erste Ahnung von einem Bereich, dem sich das Theater völlig entwöhnt hat. Sie vermögen eine Art spannender Gleichung zwischen Mensch, Gesellschaft, Natur und Ding aufzustellen.“ (Ebd., S. 402).

vollzogen, der entgegen dem traditionell bürgerlichen sowie dem historisch avantgardistischen Kunstverständnis den Herstellungsprozess, die Rezeption und die künstlerische Darbietung als selbstzweckhafte Ereignisse vorführt: Es geht nicht primär um die Aufführung eines vorgefertigten Dramen- oder Librettotextes (vgl. *Ubu Roi*, *Le Roi Bombance*), die Rezitation eines Gedichts (vgl. Hugo Balls *Karawane*), die Darbietung einer Partitur oder die Ausstellung bildender Kunst (vgl. *Parade*), sondern um die unmittelbare Ästhetisierung des Aufführungs- und Herstellungsprozess selbst (vgl. Fischer-Lichte 1998, S. 8f; vgl. auch Kunstformen und -bewegungen wie Action Painting, Fluxus, Wiener Aktionismus, Videokunst, Lichtinstallationen und –skulpturen). In ihrer radikalsten Ausprägung wird die Referenzfunktion der Aufführung auf einen ihr externen Bedeutungszusammenhang ausgesetzt, zugunsten der Darstellung der unmittelbaren Ereignishaftigkeit der Aufführung selbst. Damit verzichten Künstler wie Cage, Beuys oder Abramović allerdings auch auf die Idee der Wiederholbarkeit ihrer Stücke. Zwar können sie beliebig viele Male wieder aufgeführt werden, doch wird jede Aufführung eine andere sein. Das heißt, anders als im Fall von Shakespeares *Hamlet*, bei dem jede Wiederaufführung eine Instanziierung des Hamletstoffes ist, so bestimmt sich etwa der hörbare Inhalt von Cages berühmter Komposition *4'33"* (1952) mit jeder Aufführung neu. Die Performance entsteht allererst in einem sich immer wieder neu mischenden Koordinatenfeld aus Musikern, Publikum und Aufführungsort. Was bei *4'33"* gehört wird, legt der Aufführungskontext erst im Vollzug der Aufführung fest: Hustgeräusche, Kichern, Rufe, quietschende Türen, gerückte Stühle, Straßenlärm etc. Selbst das Stück ist nicht als eine Komposition für Klavier oder auf die Länge von vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden festgelegt, laut Cage kann es von jedem Musiker über jede beliebige Länge aufgeführt werden: „[T]he work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.”<sup>191</sup> Jede Aufführung von *4'33"* zeigt sich damit nicht als Instanziierung einer Originalkomposition, sondern ist einzigartig in ihrer konkreten Aufführung und wahrzunehmendem Inhalt.

---

<sup>191</sup> John Cage, Anmerkungen zu seiner Partitur von *4'33"*, in: William Fetterman: *John Cage's Theater Pieces, Notations and Performances*, New York/London: Routledge 2010 (reprint 1996), S. 79. Vgl. allgemein zur Notation, Länge, Entstehung und Rezeption von *4'33"*: Kyle Gann: *No such thing as silence, John Cages 4'33"*, New Haven, CT: Yale University Press 2010, S. 11, 185f.

Ganz ähnlich treten die einzelnen Künste in Cages *event* weder miteinander in einen sinnhaften Dialog noch bringen sie *einen* vorgegebenen Text, *eine* Choreographie oder *eine* Partitur zur Aufführung – hier lösen sich „die Artefakte in Handlungsvollzüge auf. Texte wurden vorgetragen, Bilder übermalt, Musik gespielt – die Artefakte verschwanden in den Aktionen“ (Fischer-Lichte 1998, S. 8). Selbst die von Cage arrangierten „time brackets“, die wie eine Partitur für das *event* als solches fungieren, verweisen als Zeit-Kompartiments auf nichts anderes als ihre Zeit.<sup>192</sup> Eben genau in dieser Entkopplung der Künste von ihrer primär referentiellen Funktion liegt das besondere Potential der neuen Ästhetik des Performativen, denn dadurch werden Cages stummes Stück *4'33*“ (1952), Jandls Aktionsgedichte *gesten: ein spiel* (1964) oder *der mund* (1969) bis hin zu Abramoviés Performance-Stück *The Artist is Present* (2010) allererst möglich. Alle drei Künstler verfolgen gleichfalls ein inklusives Aufführungskonzept, d.h. ihre Ästhetik des Performativen bezieht den Rezipienten unmittelbar mit ein, der durch seine leibliche Präsenz sogleich die Komposition des Gedichts bzw. des Performance-Stücks (mit)hervorbringt, (mit)vollzieht und (mit)verwirklicht. Damit verwischt der „performative turn“ der 1950er Jahre nicht nur Gattungsgrenzen, sondern ästhetisiert vielmehr eine Eigenschaft, die allen Künsten gemeinsam ist: der ihnen inhärente Aufführungs- und Handlungscharakter. Dadurch erweitert sich der traditionell referentielle Theaterbegriff hin zu einem Prozess der Selbstinstanzierung, der all das, was im traditionellen Theater verdeckt bleibt – die leibliche Präsenz des Künstlers, die Ereignishaftigkeit des Vollzugs einer Aufführung sowie der Akt des Zuschauens selbst – nun ins Rampenlicht rücken lässt.<sup>193</sup> Aus dieser Perspektive wird deutlich, warum Cage sein Œuvre auch als wesentlich „theatrical“<sup>194</sup> versteht, denn auf die Frage „Where do we go from here?“ (*Silence*, S. 12), d.h. wohin entwickelt sich die experimentelle Musik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gibt es für Cage nur eine Antwort:

Towards theater. That art more than music resembles nature. We have eyes as well as ears, and it is our business while we are alive to use them. [...] This [...] is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos nor to

<sup>192</sup> Auch für *untitled event* gibt Cage an, dass die Länge der Aufführung beliebig lang („indeterminate“) sein kann. John Cage: Theatre Piece (1952), zit. n. Online Database of John Cages Works: [konsultiert am 08.03.2013] <http://www.johncage.org/pp/John-Cage-Works.cfm>

<sup>193</sup> Vgl. Fischer-Lichte 1998, S. 14. Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 36f.

<sup>194</sup> Cage dazu: „[...] I love the theater. In fact, I used to think when we were so close together—Earle Brown, Morton Feldman, Christian Wolff, David Tudor, myself [in the early and mid-1950s]—I used to think that the thing that distinguished my work from theirs was that mine was theatrical. [...] What could be more theatrical than the silent pieces—somebody comes on the stage and does absolutely nothing.“ (Cage 2003, S. 105)

suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living [...] and [to let it act] its own accord. (Ebd.)

### „[U]nd aus diesem Nichts steigt das nächste Etwas“<sup>195</sup> – Cage und Jandl

Bis auf einen Aufsatz von Monika Schmitz-Emans aus dem Jahr 1990 wurde das Verhältnis zwischen Jandl und Cage von der Forschung bislang nicht aufgearbeitet.<sup>196</sup> Im Unterschied zu Schmitz-Emans lege ich allerdings meinen Fokus nicht primär auf Jandls Transformation cagescher Kunst-Konzepte (Analogie zwischen Musik und Literatur, Verhältnis von Zufall und Einfall, Verhältnis von Artikulation und Stille, Frage nach Autorschaft etc.), sondern auf eine geteilte Ästhetik des Performativen. Denn im Kern verfolgen beide Künstler eine Poetik, die auf eine bestimmte Form von „Deckungsgleichheit“<sup>197</sup> abzielt: Für Jandl gilt diese zwischen dem „Vorgang der Aussage und de[m] Ausgesagte[n] selbst“<sup>198</sup> und für Cage zwischen der Aufführung und ihrem selbstreferentiellen Vollzug als Ereignis einer Handlung.

Dreh- und Angelpunkt in Schmitz-Emans vergleichender Analyse ist die Frage nach der „Kompatibilität musikästhetischer und poetologischer Konzepte“ (Schmitz-Emans 1990, S. 286). Die Bedeutung Cages für das poetologische Selbstverständnis Jandls begründet Schmitz-Emans einerseits mit Rekurs auf Jandls Übersetzung von Cages Aufsatzsammlung *Silence* (1969) und andererseits mit Verweis auf das von Jandl in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1984) leitmotivisch eingesetzte Zitat aus *Silence* – „I have nothing to say / and

<sup>195</sup> „das erste Etwas schnellst uns ins Nichts und aus diesem Nichts steigt das nächste Etwas usw.“ Dies ist ein Zitat aus Cages *Lecture on Something*, das Jandl während seiner Arbeit an der Übersetzung (1969) derselben herausgreift und auf einem extra Blatt notiert. Vgl. Ernst Jandl: *Übersetzung von John Cages Silence*, Erste Fassung, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Im Original lautet das Zitat: „[...] the first something springs us into nothing and out of that nothing a-rises the next something; etc.“ (*Silence*, S. 135).

<sup>196</sup> Vgl. Schmitz-Emans, 1990a, S. 285-312. Neben Schmitz-Emans hat auch Sabine Bayerl in ihrer Dissertation zu philosophischen Konzepten der Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes Jandl und Cage kurz in den Blick genommen. Allerdings geht es Bayerl hier nicht um eine vergleichende Analyse der Poetiken Jandls und Cages und dementsprechend ist sie nicht von Relevanz in diesem Kontext, denn der Sprach- bzw. Musikexperimentalismus beider Künstler dient Bayerl vornehmlich als Beispiel eines Spracherweiterungskonzeptes hin zum akustisch Sinnlichen. In Bezug auf Jandl bestätigt Bayerl damit ein in der Jandl-Forschung unumstrittenes und von Jandl oft wiederholtes Credo: Jandls Dichtung integriert Sprache als Körpergeräusch. Vgl. Sabine Bayerl: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache, Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 241-268.

<sup>197</sup> Ernst Jandl: „Sinn dieses Gedichtes [der mund] ist es, den Vorgang der Aussage und das Ausgesagte selbst möglichst zu einem einzigen zu machen, wozu hier allerdings der Vortrag (anstelle des bloß stillen Lesens) unerlässlich ist. Solche Deckungsgleichheit zu erzielen, gelingt nur selten, und kann wohl nur im Gedicht kleineren Formats gelingen, es ist dies übrigens eins der Ziele der konkreten Poesie.“ Ernst Jandl, Briefwechsel mit Anfried Thomas (Brief vom 15.01.1975), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>198</sup> Ernst Jandl, Briefwechsel mit Anfried Thomas (Brief vom 15.01.1975), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

I am saying it / and that is / poetry / as I need it.“<sup>199</sup> Obwohl Schmitz-Emans Vergleich implizit den Anspruch einer poetologischen Gesamtdarstellung erhebt, begrenzt sie jedoch ihre konkrete Textanalyse – bis auf wenige Querverweise – auf Jandls Poetik-Vorlesungen und auf Cages *Silence*. Ohne näher auf Jandls Übersetzung und somit auf die Unterschiede in seinem Zugriff auf Cage einzugehen (vgl. dazu Kap. 2.3.2 dieser Arbeit), stellt Schmitz-Emans insbesondere drei Konzeptionen des Künstlerischen als zentrale Berührungspunkte zwischen dem Dichter und dem Musiker vor: den entmächtigten Autor als sprachlose Leerstelle, den ermächtigten Zufall als strukturgebendes Prinzip und das Nichts als Grund aller Artikulation (vgl. Schmitz-Emans 1990, S. 321). Cage und Jandl seien sich dabei vor allem in ihrer genuin poststrukturalistischen Ästhetik verwandt. Schmitz-Emans charakterisiert die Haltung beider Künstler zu den von ihnen „initiierten sprachlichen und musikalischen Vorgängen [...] als Absichtslosigkeit, als Intensionslosigkeit, als Verantwortungslosigkeit“ (Schmitz-Emans 1990, S. 302f).<sup>200</sup> Hierin bestätige sich letztlich die poststrukturalistische Prämisse vom Verschwinden des souveränen Autors (vgl. ebd., S. 304f).<sup>201</sup> Das Konzept der Autorschaft im Sinne eines eigenmächtigen Verfügungens über den Text und seine Konstituenten sei sowohl bei Jandl als auch Cage aufgehoben (vgl. ebd.). Der Autor ist demnach nicht mehr Subjekt des Werkes, er bedient sich nicht willkürlich der Sprache und ihrer Zeichen, sondern steht vielmehr in einem umgekehrten Verhältnis zu ihr. Das Konzept, so Schmitz-Emans, einer autonomen und überindividuellen Sprache trete nicht nur an zahlreichen Stellen in Cages Zufallskompositionen (vgl. *Music of Changes, Imaginary*

<sup>199</sup> John Cage: *Lecture on Nothing*, in: ders., *Silence, Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961, S. 108-127, hier S. 109. (Im laufenden Text zitiert als LoN, mit Seitenzahl)

<sup>200</sup> Insbesondere mit Blick auf die Cage-Forschung steht Schmitz-Emans hier natürlich nicht allein da. Marjorie Perloff hat kürzlich eine überblicksartige Kritik solcher, auf Intensionslosigkeit beharrender, Interpretationen geliefert: Vgl. Marjorie Perloff: *Difference and Discipline, The Cage/Cunningham Aesthetic Revisited*, *Contemporary Music Review*, Vol. 31: 1 (February 2012), S. 19-35.

<sup>201</sup> Schmitz-Emans folgt hier ausdrücklich Michel Foucault und seinem in *Was ist ein Autor* (1969) vorgestellten, poststrukturalistisch geprägtem Paradigma vom Verschwinden des Autor-Subjekts, was bei Foucault grundsätzlich als Kritik an einem hermeneutischen Konzept von Autorschaft gemeint ist. Foucault argumentiert sowohl im Anschluss an Roland Barthes berühmten Text *Der Tod des Autors* (1968) als auch im Hinblick auf seine eigene Konzeption vom Zusammenhang zwischen Literatur und Diskursanalyse. Für Foucault lässt sich der Autor nicht mehr als autonomes Subjekt oder letzte Begründungsinstanz denken, sondern es sind die Zeichensysteme selbst, die „Ordnungen“, die „Diskurse“, die die Letztbegründung der sich im Kunstwerk selbst reflektierenden ästhetischen und kreativen Prozesse ausmachen. Die Vorstellung, die Sprache könne sich der Verfügungsgewalt des Einzelnen entziehen, knüpft damit u. a. an die Formeln des italienischen Futurismus („Worte in Freiheit“), an dadaistische Experimente (Merz-Kunst) und an Konzepte des automatischen Schreibens (André Breton) an. Vgl. Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. hrsg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam, 2000, S. 185–193. Vgl. Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S. 198–229.

*Landscape No.4, Music for Piano No.1*) und poetologischen Texten in den Vordergrund (vgl. Silence), sondern auch bei Jandl, der sich selbst als „Lyriker ohne eigene Sprache“ (PW 11, 227) bezeichnet (vgl. Schmitz-Emans 1990, S. 305).<sup>202</sup> So kommt Schmitz-Emans zu dem Schluss: Jandls „Rezeption der Ideen Cages ist gleichsam grundiert durch die umfassende und auf diversen Ebenen geführte Diskussion um die Autorschaft am künstlerischen Werk als modelhafte Selbstentäußerung eines Subjekts“ (Schmitz-Emans 1990, S. 305). Zwar sei aus Jandls Gedichten das Autorsubjekt nicht gänzlich zu eliminieren, räumt Schmitz-Emans relativierend ein, denn davon zeuge schon allein das Spiel mit den eigenen Initialen im Gedicht (vgl. Schmitz-Emans 1990, S. 306), so ließe sich dennoch für Jandls poetische Praxis folgern, dass das Gedicht „kein Gegenstand der Planung, sondern der Hoffnung [ist]“ (ebd., S. 307).

Zwar folgert Schmitz-Emans am Ende ihres Aufsatzes, dass Jandl Cage vielmehr als Ausgangspunkt und nicht unbedingt als Muster für die eigene Praxis nimmt (vgl. ebd., S. 312), und dennoch unterminieren schon allein Jandls grundlegendste poetologische Überzeugungen die These von einem poststrukturalistisch entmächtigten Autor. Denn der allgemeine Charakter des jandlschen Œuvres bestimmt sich vor allem durch sein Bekenntnis zur verspielten und unhintergehbaren Autorität des Dichters. Für Jandl gilt: „Sprache ist von uns gemacht, und wir können, dürfen, sollen alles mit ihr machen, was mit ihr zu machen möglich ist – ohne Scheu, ohne Ehrfurcht, doch dafür mit Freude, Liebe, Heiterkeit“ (PW 11, 61).<sup>203</sup> Ungeachtet des poststrukturalistischen Untertons von Schmitz-Emans Thesen deutet ihr Aufsatz allerdings auch auf eine wichtige strukturelle Gemeinsamkeit zwischen Cages und Jandls Kompositionen bzw. Gedichten hin: Diese tragen „im Hinblick auf die Relation zur Wirklichkeit [...] den Charakter von Erfahrungsmodellen“ (Schmitz-Emans 1990, S. 291). Insbesondere an einer analogen Tendenz zur Gattungsüberschreitung (die selbstredend fast allen experimentellen Künsten eigen ist) lässt sich Cages und Jandls „Affinität zum Elementaren [...] [ablesen;] zu den mutmaßlichen Bausteinen sprachlicher, akustischer,

---

<sup>202</sup> Jandls Phrase „Ja, ich bin ein Lyriker ohne eigene Sprache“ (PW 11, 227) ist eine ins Positive gewendete Antwort auf den Vorwurf Siegfried Unselds, der Jandls experimentelle Gedichte 1965 zur Veröffentlichung bei Suhrkamp mit den Worten ablehnte: Jandl sei „der traurige Fall eines Lyrikers ohne eigene Sprache“ (PW 11, 195). In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen dient jene Phrase der Kritik am poetischen Geniekult und als Ermächtigungsformel für jeglichen Sprachbenutzer: Die Sprache „gehört allen. Allen, die sie von der Mutter lernen, allen, die sie von den Lehrern lernen, allen, die ihr begegnen, ohne sie je gelernt zu haben“ (PW 11, 228).

<sup>203</sup> Vgl. auch Ernst Jandl: Zum Thema „Autorität des Wortes“ (1970), in: MRRD, S. 23-25.

optischer Realität, zu jenem Lettern-, Klang- und Bildbaukasten, aus dem die kulturell-zivilisatorische und insbesondere die ästhetische Realität zusammengesetzt ist“ (ebd., S. 290). Realitätsausschnitte (wie z. B. das konkrete Material der Sprache oder Geräusche) wahrnehmbar in den ästhetischen Prozess einzubinden, dient dabei u. a. auch der „[...] Reflexion über die Ermöglichungsbedingungen von Erfahrung schlechthin, über deren Gegenstände wie über deren Subjekte“ (ebd., S. 291). Genau hier möchte ich ansetzen und das, was bei Schmitz-Emans der Akzentuierung verschiedener Anknüpfungspunkte zwischen Cage und Jandl dient, zu einer programmatischen Ästhetik des Performativen erweitern.

Jandls Auseinandersetzung mit Cage gewinnt spätestens seit 1965 – dem Schlüsseljahr in Jandls Entwicklung als einem international sichtbaren Dichter (vgl. Kap. 2.2) – unmittelbare Bedeutung für seine eigene schriftstellerische Praxis. Dabei beschränkt sich seine Rezeption vor allem auf Cages poetologisches und essayistisches Werk. Nimmt man die Gesamtheit der Beispiele, in denen Jandl Cage benennt, zitiert oder übersetzt, in den Blick, so erstreckt sich dessen produktive Beschäftigung mit dem Amerikaner über eine Zeitspanne von mindestens zwanzig Jahren: von 1965 bis 1985.<sup>204</sup> Eine Frage, die den folgenden Ausführungen leitmotivisch vorangestellt sei, ist die nach der Relevanz der jeweiligen Cage-Zitate in Jandls poetologischen Vorträgen und Lyrik-Lesungen: Welche Funktion kommt diesen Zitaten in Jandls Texten zu? Im Allgemeinen weist die Vielzahl der Bezüge auf Jandls intensive Auseinandersetzung mit zwei Schlüsselkonzepten der cageschen Poetik hin, die auch in sein lyrisches Œuvre hineinwirken: die Entgrenzung des Ästhetischen sowie die Ästhetisierung des Performativen. Obwohl Jandl nicht immer eine gleichermaßen radikale Richtung wie Cage einschlägt, so lassen sich nichtsdestotrotz große Parallelen und Überschneidungen an der Poetik beider Künstler beobachten. Die poetologische Relevanz von Jandls Übertragung cagescher Konzepte ins eigene Werk freizulegen, ist das Ziel der folgenden Beispiele, die in drei Etappen und in chronologischer Reihenfolge (aus den 1960ern, 1970ern, 1980er Jahren) vorgestellt werden.

*Die 1960er Jahre:* Jandls Auseinandersetzung mit Cage beginnt nicht erst mit seiner Übersetzung ausgewählter Vorträge aus Cages *Silence* (übers. 1969), sondern schon 1965 zitiert er den Amerikaner in einer Kombination aus Lesung und Vortrag zum Thema

---

<sup>204</sup> Vgl. auch Fußnote 6 dieses Kapitels.

„experimentelle poesie heute“<sup>205</sup>. Bei dieser Gelegenheit ruft Jandl sogleich auch Robert Rauschenberg mit auf den Plan, denn es handelt sich bei jenem Zitat um Cages Hommage auf Rauschenbergs *White Paintings*:

Robert Rauschenberg

To whom  
 No subject  
 No image  
 No taste  
 No object  
 No beauty  
 No message  
 No talent  
 No technique (no why)  
 No idea  
 No intention  
 No art  
 No feeling  
 No black  
 No white (no and)

After careful consideration I have come to the conclusion that there is nothing in these paintings that could not be changed, that they can be seen in any light and are not destroyed by the action of shadows. Hallelujah! the blind can see again; the water is fine.<sup>206</sup>

Warum benutzt Jandl – in eigener Übersetzung<sup>207</sup> – genau dieses Zitat eines Musikers über einen Maler für den Anfang einer Lyriklesung? Hebt Cage hier etwas an Rauschenbergs Bildern hervor, dass sowohl seiner eigenen als auch Jandls Praxis entspricht? Oder gibt es

<sup>205</sup> Vgl. Ernst Jandl: Dada Vortrag/Lesung, 3. Teil (zus. mit Hermann Treusch, Neue Galerie Linz, 19.10.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>206</sup> John Cage: Robert Rauschenberg (1953), in: John Cage, hrsg. v. Richard Kostelanetz, London: Allen Lane Penguin 1971, S. 111f. Cages Hommage entstand ursprünglich als Reaktion auf die Kontroverse, die die Ausstellung von Rauschenbergs monochromen Bildern in der Stable Gallery in New York City (zusammen mit Cy Twombly) vom 15. September bis 03. Oktober 1953 auslöste. Im Zuge der zumeist negativen Besprechungen der Bilder veröffentlichte Cage am 27. Dezember 1953 im New York Herald Tribune (Seite 6, Sekt. 4) seine Hommage auf Rauschenberg. Vgl. Benjamin H. Buchloh: Conceptual Art 1962-1969, From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, in: October, The Second Decade, 1986-1996, hrsg. v. Annette Michelson, Rosalind E. Kraus et al., Cambridge: MIT Press 1998, S. 117-155, hier S. 124. Vgl. auch Mary Emma Harris: The arts at Black Mountain College, Cambridge, MA: MIT Press 2002, S. 303.

<sup>207</sup> „Rauschenbergs Bilder // kein thema kein abbild kein geschmack kein objekt / keine schönheit keine botschaft kein talent keine technik / (kein warum) / keine idee keine absicht keine kunst kein gefühl / kein schwarz kein weiß (kein und) // nach sorgsamer prüfung, kam ich zu dem schluß daß es nichts in diesen bildern gibt das nicht verändert werden könnte, daß sie in jedem licht gesehen werden können und nicht zerstört werden durch das licht der schatten. // hallelujah! die blinden können wieder sehn; s wasser ist fein.“ Ernst Jandl: Dada Vortrag/Lesung, 3. Teil (gemeinsam mit Hermann Treusch, Linz, 19.10.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

einen gemeinsamen Nenner zwischen der ästhetischen Praxis Rauschenbergs, Cages und Jandls? Denn genau das scheint das Zitat im Kontext von Jandls Vortrag anzudeuten. Was Cage unübersehbar an Rauschenbergs monochromen Bildern preist, ist das Zurücktreten der referentiellen Funktion von (bildender) Kunst – ‚kein Thema, kein Abbild, keine Botschaft, kein Geschmack, kein Gefühl‘. Rauschenbergs Bilder bringen keine vorgängig gegebene Identität/Thema/Substanz zum Ausdruck, sondern sie zeigen sich vielmehr als ein performativer Akt der Unbestimmbarkeit, bei dem die Stellung des Betrachters zum Bild, der Schattenwurf und der Lichteinfall Verwandlungen auf der Bildoberfläche bewirken – ‚es gibt nichts an diesen Bildern, dass nicht verändert werden könnte‘. Die monochrome Farbfläche bietet also eine Struktur, die zwar alles auffängt, was auf sie fällt, allerdings ohne irgendetwas zu fixieren, zu ordnen oder zu arrangieren: „[T]he reflective surfaces changing what is seen by means of what is happening [...]. The white paintings were airports for light, shadows, and particles“, schreibt Cage 1961, und Rauschenbergs *„canvas is never empty“* (*Silence*, S. 102f., Hervorhebung im Original).

Cage bezeichnet die *White Paintings* bekanntermaßen auch als Vorgänger für seine berühmte Komposition *4'33* von 1952, die eben auf gleiche Weise eine Oberfläche bietet, auf der unvorhergesehene Klänge, Laute und Handlungen als eben solche wahrnehmbar werden.<sup>208</sup> Wirft man zusätzlich einen Blick auf die Partitur von *4'33*, wird sehr schnell deutlich, wie ähnlich sich Cages und Rauschenbergs Kompositionen sind, denn die Partitur selbst enthält nichts außer einer zeitlichen Aufteilung und damit bietet sie eine Rahmenstruktur, die dann von außen her befüllt wird.<sup>209</sup> Das gilt insbesondere auch für diejenige Partitur von *4'33*, die die musikalische Spielanweisung ‚tacet‘ enthält, die bedeutet, dass ein Sänger oder ein Instrument für den so gekennzeichneten Abschnitt im Kontext eines

---

<sup>208</sup> Dass auch Jandl diese Verbindung gekannt haben wird, ist mit großer Sicherheit anzunehmen, denn in *Silence* setzt sich Cage wiederholt mit Rauschenberg auseinander. Hier lässt Cage auch seinen Aufsatz *On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work* (*Silence*, S. 98-107) mit den berühmten Worten beginnen: „To Whom It May Concern: / The white paintings came / first; my silent piece / came later.“ (*Silence*, S. 98).

<sup>209</sup> Cage selbst hat mindestens vier verschiedene Variationen der Partitur geschrieben, die, ohne das eigentliche Konzept von *4'33* zu ändern, die Struktur des Stückes visuell unterschiedlich darstellen, z. B. auf einem unbenutzten Notenblatt, auf einem leeren weißen Blatt oder auf einem beschriebenen Blatt, das die bekannte Dreiteilung („I / TACET / II / TACET / III / TACET“) und Hinweise wie die folgenden enthält: „The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4'33" and the three parts were 33", 2'40", and 1 '20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.“ (Fetterman 2010, S. 79) Vgl. weiter William Fetterman: *John Cage's Theater Pieces, Notations and Performances*, New York/London: Routledge 2010 (reprint 1996), S. 69-82.

einem mehrstimmigen Satzes pausiert. Cage benutzt diese Spielanweisung nicht, um auf andere Teile oder Stimmen innerhalb der Komposition zu verweisen, sondern vielmehr geht es hierbei um die Entgrenzung des ästhetischen Ereignisses in den Publikumsraum hinein. Die Partitur verweist auf das, was außerhalb ihrer selbst liegt – „[...] das vorauszusetzende Mit-Spielen findet nicht innerhalb, sondern außerhalb der Komposition statt.“<sup>210</sup> Damit markieren Cages Partitur(en) ebenso wie Rauschenbergs Bilder also keine Negation des Gegenstandes an sich, sondern dessen Entzug aus der Partitur (die Noten) oder dem Bild (das Darstellende) enthält gleichzeitig die Öffnung des Ästhetischen hin zur außer-ästhetischen Realität, die im Stück oder Bild als Performance auftaucht: als Sehen, Zuschauen, Hören, Sprechen, Stühle rücken, Husten, Niesen etc. Denn für Cage wie für Rauschenberg gilt: „*Painting relates to both art and life.*“ (Silence, S. 105) und der Betrachter versteht die *White Paintings*, sobald er versteht, dass es bei ihnen nicht um das *Was* des Sehens (seeing), sondern um das *Wie* des Schauens (looking) geht: „The thing is, we get the point more quickly when we realize it is we looking rather than that we may not be seeing it“ (ebd., S. 108). Gleiches gilt auch für Cages *untitled event*, das als Performance vor allem den selbstreflexiven Vollzug von Handlungen darstellt, die dem allgemeinen Kontext des Theaters entstammen: Sänger singen, Tänzer tanzen, Klavierspieler spielen Klavier und Bühnen- und Publikumsraum sind so miteinander verschränkt, so dass sich selbst das Publikum als Publikum betrachten kann.

Jandl eröffnet mit seinem Cage-Zitat sowohl eine intermediale als auch internationale Perspektive auf die „experimentelle poesie heute“<sup>211</sup>. Der prägende Einfluss der modernen Malerei und Musik auf Jandls lyrisches Werk wird u. a. an der Vielzahl seiner Gedichte zum Thema Malerei und Musik sichtbar und bekanntermaßen bestimmt sich der wohl charakteristischste Zug des jandlschen Œuvres gerade durch solche Gedichte, die selbst als Bild oder Klangtextur wahrgenommen werden wollen (vgl. z. B. *erschaffung der eva* und *schtzngrmm*). Gleichsam wie Cage arbeitet Jandl kontinuierlich an den Schnittstellen zwischen Wort, Bild und Ton.<sup>212</sup>

<sup>210</sup> Hans-Friedrich Bormann: *Verschwiegene Stille, John Cages performative Ästhetik*, München: Wilhelm Fink 2005, S. 224.

<sup>211</sup> Vgl. Ernst Jandl: *Dada Vortrag/Lesung*, 3. Teil (zus. mit Hermann Treusch, Neue Galerie Linz, 19.10.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>212</sup> Zwei eindringliche Beispiele für den intermedialen Aspekt des jandlschen Werkes sind u. a. sein Text für das Ballett *Dorian Gray*, *Ballett in 6 Bildern* von 1963/68 sowie auch seine lautsprachliche Übertragung von

An dieser Stelle sei mir für einen Augenblick die Unterbrechung meiner chronologisch verlaufenden Darstellung erlaubt, um einen Sprung vorwärts in die 1970er Jahre zu tun. Denn in seinem 1977 an der Technischen Universität Wien gehaltenen Vortrag *Mein Schreibtisch ist gedeckt für alle*<sup>213</sup> (PW 11, 188-193) hebt sich deutlich Jandls Verbundenheit zum formsprachlichen Experimentalismus von Künstlern wie Cage und Rauschenberg ab: Die Genese des literarischen Experimentalismus seit Beginn des 20. Jahrhunderts versteht Jandl geradezu als „Parallelerscheinung zur Auflösung der Tonalität in der Musik und zur Verflüchtigung des Gegenstands in der Malerei“ (PW 11, 188f).<sup>214</sup> Für ihn hat sich „analog“ zur Gattung der nicht-gegenständlichen Malerei eine Form von Poesie entwickelt, die er als „nicht-abbildende[] Dichtung“<sup>215</sup> bezeichnet: „Dichtung kann sich aber auch einer Abbildung enthalten, nichts darstellend außer sich selbst. Sie zeigt dann jeweils

---

John Furnivals Textplastik *Devil Trap* ebenfalls aus dem Jahr 1965 (vgl. PW 4, 136-153). In letzterem Fall bewegt sich Poesie zwischen den Mustern der Musik und der bildenden Kunst. Bei Jandls knapp zwanzigseitigem Sprechtext *TEUFELSFALLE* handelt es sich genauer um einen „außergewöhnlichen Fall von Medienwechsel: Jandl machte aus einem dreidimensionalen Kunstwerk, einer drehbaren fünfeckigen Spirale, einen Text, der wie eine Sprechpartitur gestaltet ist.“ Hannes Schweiger: Ernst Jandl, in: *Handbuch der Kunstzitate, Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*, hrsg. v. Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher (u. a.), Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2011, S. 367-370, hier S. 368. Zur Auseinandersetzung Jandls mit den bildenen Künsten: Vgl. Storch, 2010, S. 69-81. Jandls Ballett ist hier erschienen: Dorian Gray, Ballett in 6 Bildern, nach Oscar Wilde, Buch: Ernst Jandl, Musik: Paul Walter Fürst, Wien/München: Doblinger Verlag, 1968. Teile des Balletts sind auf der Jandl-Vernetzt (DVD, 2010b) einzusehen.

<sup>213</sup> Ernst Jandl: Vorträge „Mein Schreibtisch ist gedeckt für alle“ (23.03.1977 – 12.05.1977), TU Wien, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Dieser Vortrag entstand im Rahmen von Jandls Teilnahme an der Veranstaltung *Literaturkonzept 1977 der Technischen Universität Wien, 6 Abende moderner Poesie mit Ernst Jandl* (PW 11, 343) vom 23.03.1977 bis 12.05.1977. Wichtige Teile der von Jandl dort vorgetragenen Anmerkungen und Kommentare zur modernen Poesie wurden schließlich 1979 unter dem Titel *Anmerkungen zur Dichtkunst* (PW 11, 188-193) veröffentlicht. Darüber hinaus finden sich in Jandls Nachlass eine Reihe von Notizen und Kommentaren, die nicht in den abgedruckten Text übernommen wurden.

<sup>214</sup> In Bezug auf die moderne Musik, betont Jandl wiederholt die Bedeutung von Cage, Stockhausen und auch Webern: „I am very fond of jazz, and very interested in modern concert music (e.g. Varese, Webern, Stockhausen, Cage).“ Ernst Jandl: Interview mit Ann Robinson (1966), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Jandl reiht sich damit in eine avantgardistische Traditionslinie ein, in der die Künste grundsätzlich vernetzt sind – man denke hierbei auch, wie schon erwähnt, an die Experimente des Futurismus, Dadaismus, Kubismus, Vortizismus etc.

<sup>215</sup> Ernst Jandl: Vorträge „Mein Schreibtisch ist gedeckt für alle“ (23.03.1977 – 12.05.1977), TU Wien, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Der Abschnitt lautet: „Analog zu den beiden Gattungen von Malerei [abstrakt und gegenständlich], deren eine ein Ergebnis erst dieses Jahrhunderts ist, können wir von einer abbildenden und einer nicht-abbildenden Dichtung sprechen, wobei abbildend im weitesten Sinn zu verstehen ist: Dichtung kann mit den ihr eigenen Mitteln Dinge, Sachverhalte, Zustände, Vorgänge, Gespräche und Gedanken abbilden, und zwar tatsächliche ebenso wie vorgestellte, wobei die vorgestellten wiederum in zwei Kategorien auseinanderfallen, nämlich mögliche und unmögliche. oder realistische und phantastische. Dichtung kann sich aber auch einer Abbildung enthalten, nichts darstellend außer sich selbst. Sie zeigt dann jeweils eine bestimmte Auswahl von Material in einer bestimmten Anordnung.“ (ebd.)

eine bestimmte Auswahl von Material in einer bestimmten Anordnung.<sup>216</sup> Jandls lyrisches Werk enthält hierfür unzählige Beispiele, wie z. B. *bestiarium* (PW 2, 151), *wanderung* (PW 3, 80), *reise* (PW 3, 93), *ufer/rufe* (PW 6, 89), *parallel* (PW 7, 103). Jandl versteht die nicht-abbildende Lyrik allerdings nicht als ausschließende Alternative zu derjenigen Dichtung, die Gefühle, Gegenstände und Sachverhalte darstellt, sondern sieht in ihr vielmehr ein die Poesie bereicherndes „Gegenstück“<sup>217</sup>.

Ein Gedicht, das in dem hier besprochenen Kontext besonders hervorsticht und das als paradigmatisch gelten kann, ist Jandls *das schöne bild* (PW 8, 299) von 1979, das sich fast wie eine durch Cage inspirierte Hommage auf Rauschenbergs *White Paintings* und die nicht-abbildende Malerei lesen lässt:

spar aus dem schönen bild den menschen aus  
damit die tränen du, die jeder mensch verlangt  
aussparen kannst; spar jede spur von menschen aus:  
kein weg erinnere an festen gang, kein feld an brot  
kein wald an haus und schrank, kein stein an wand  
kein quell an trank, kein teich kein see kein meer  
an schwimmer, boote, ruder, segel, seefahrt  
kein fels an kletternde, kein wölkchen  
an gegen wetter kämpfende, kein himmelsstück  
an aufblick, flugzeug, raumschiff – nichts  
erinnere an etwas; außer weiß an weiß  
schwarz an schwarz, rot an rot, gerade an gerade  
rund an rund;  
so wird meine seele gesund.

In der Aussparung des Gegenständlichen liegt für Jandl die Möglichkeit auf das schöne Bild. Dieses, und hier begibt sich Jandl ganz in die Nähe von Cages Lobpreisung Rauschenbergs, enthält kein Thema, kein Objekt und kein Abbild – „nichts / erinnere an etwas; außer weiß an weiß / schwarz an schwarz / rot an rot“ (V. 10ff)<sup>218</sup>. Der besondere ästhetische Wert eines solchen Bildes, das als Pendant zur gegenständlichen Malerei gedacht ist, von der sich Jandls

<sup>216</sup> Ebd.

<sup>217</sup> Ebd. „Wem das nicht genügt, der hat alle andere Dichtung, alle abbildende Dichtung, jederzeit zur Verfügung. Vermutlich würde es niemand genügen, nur die nicht-abbildende Dichtung zu besitzen. Für sich allein genommen, wäre sie ein Verlust. Aber wer, der von Dichtung irgendetwas weiß, könnte die nicht-abbildende isoliert nehmen? Es war die ungeheure Menge von abbildender Dichtung, die im unstillbaren Drang des Menschen nach Veränderung ihr nichts abbildendes Gegenstück schließlich auf den Plan rief. Gesehen gegen ihren gewaltigen Hintergrund, ist die nicht-abbildende Dichtung ein unermeßlicher Gewinn“ (ebd.).

<sup>218</sup> In den frühen 1950er Jahren schuf Robert Rauschenberg eine ganze Serie von weiss, schwarz und rot monochromen Bildern.

Gedicht Vers für Vers löst, deutet sich in der letzten Zeile an. Jandls Schlussvers, „so wird meine seele gesund“, der den einzigen Endreim im gesamten Gedicht aufweist, birgt ebenso wie in Cages *Robert Rauschenberg* den Verweis auf liturgische Formelhaftigkeit: „O Herr, ich bin nicht würdig, / das du eingehst unter mein Dach, / aber sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund“ (Mt 8,8).<sup>219</sup> Das Gebet des Hauptmann von Kafarnaum, das in der katholischen Meßfeier vor der Kommunion steht, berichtet von einer der Wunderheilungen Jesus (vgl. Mt 8, 5-13), nach der ein Lahmer wieder gehen kann.<sup>220</sup> Allerdings wird bei Jandl und Cage („Hallelujah! the blind can see again“<sup>221</sup>) die religiöse Heilung ins Ästhetische gewandt. Nicht das im Bild Dargestellte, sondern vielmehr die konkrete Erfahrung des Sehens verspricht Heilung – „schwarz an schwarz, rot an rot, gerade an gerade / rund an rund“. Als Lobpreisung der abstrakten Gegenwartsmalerei lässt Jandls Gedicht keinen Zweifel daran, dass die ästhetische Erfahrung selbst zum Zentrum der Künstlerischen geworden ist. Darin begründet sich das quasi-religiöse Versprechen der Kunst, die Bildelemente von ihrer mimetischen Funktion zu befreien, den Rezipienten auf sich selbst als einen Wahrnehmenden zurückzuführen und Kunst als ein sich vollziehendes Ereignis zu ästhetisieren. Aussparung heißt also auch hier nicht – genauso wenig wie bei Rauschenberg oder Cage -, dass es nichts zu beobachten gäbe.

Nun zurück in die 1960er Jahre, denn schon Mitte 1960 experimentiert Jandl mit Gedichten, die von keinem konkreten Gegenstand erzählen, sondern vielmehr durch den Entzug eines Themas sich selbst darstellen, wie z. B. Jandls *sonett 2* (PW 6, 91), das vor 1967 entstanden ist:

sonett  
 sonett  
 sonett  
 sonett  
  
 sonett

<sup>219</sup> Vgl. dazu Wendelin Schmidt-Dengler: das schöne bild, Heilung durch Aussparung, in: Interpretationen, Gedichte von Ernst Jandl, hrsg. v. Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser, Stuttgart: Reclam 2002, S. 131-141, hier S. 135. Bei Schmidt-Dengler heißt es: „Das Wort scheint ausgedient zu haben; von ihm läßt sich, so legt es die Schlußzeile dar, keine Hoffnung auf Heilung der Seele (und damit auch des ganzen Menschen) ableiten.“ (Ebd., S. 140) Anders als bei Schmidt-Dengler ist für mich Jandls Gedicht kein Abgesang an die Kraft des (göttlichen) Wortes, sondern vielmehr ein poetischer Richtungsanzeiger, der sich an der Kunst der Gegenwart ausrichtet.

<sup>220</sup> Jandl nimmt auch in seiner *Dankrede anlässlich der Verleihung des Würdigungspreises für Litertaur 1978* auf genau jenen Ausschnitt des Gebets Bezug (vgl. PW 11, 307f). Vgl. Schmidt-Dengler, 2002, S. 135f.

<sup>221</sup> John Cage: *Robert Rauschenberg* (1953), in: Kostelanetz, 1971, S. 112.

sonett  
sonett  
sonett

sonett  
sonett  
sonett

sonett  
sonett  
sonett

Das Gedicht zeigt sich als Strukturmodell eines klassisch italienischen Sonetts (zwei Quartette gefolgt von zwei Terzetten), dem allerdings bis auf ein Wort die Vielfalt der Sprache und die typische Einteilung in These-Antithese-Synthese entzogen wurden. Das Gedicht kann als Selbstbeschreibung gelesen werden, die sowohl auf linguistisch-sprachlicher als auch auf visueller Ebene verläuft. Dabei wirkt es, als könnte es aus irgendeinem beliebigen Lehrbuch zur klassischen Regelpoetik stammen: Das, was Jandls *sonett 2* dem Rezipienten zeigt, ist der visuelle Eindruck einer speziellen poetischen Form. Über die charakteristische Stropheneinteilung hinaus und die Selbstbezüglichkeit des Gedichts erzählt es dem Leser von keinem ihm äußerlichen Thema, d.h. es ist keine Instanziierung eines Anderen. Jandls Gedicht zeigt sich als sprachliches Bild eines Sonetts und führt damit unmittelbar sichtbar vor, was es bezeichnet. Im gleichen Stil wie Rauschenbergs monochrome Bilder oder Cages 4'33“ lenkt Jandls Gedicht die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sein konkretes Material und stellt mit dem Entzug von Botschaft, Gefühl, Schönheit und Geschmack vor allem sein Gemachtsein aus – das Gedicht ist sein eigener Gegenstand.<sup>222</sup>

1969 übersetzt Jandl für den Luchterhand Verlag drei Vorträge aus Cages *Silence* (1961): *Lecture on Nothing*, *Lecture on Something* und *45' for a Speaker* (zur Übersetzung vgl. Kap. 2.2.2). Diese Auseinandersetzung mit Cage und insbesondere dessen *Lecture on Nothing* haben deutliche Spuren in Jandls Werk hinterlassen.<sup>223</sup> Dies gilt insbesondere für die

<sup>222</sup> Vgl. ähnliche Beispiele aus der Mitte der 1960er Jahre: *restaurant* (PW 3, 40), *wanderung* (PW 3, 80), *sonnenuhr* (PW 3, 90), *film* (PW 3, 94), *bericht* (PW 3, 159), *eoö* (PW 3, 95), *séance* (PW 4, 13), *a family of four* (PW 4, 61), *familienfoto* (PW 4, 62).

<sup>223</sup> Bis auf das Rauschenberg-Zitat entstammen alle übrigen Cage-Zitate Jandls aus LoN. Die LoN reflektiert dabei nicht in besonderem Maß auf Cages Anwendung des Zufallsverfahrens (I Ging), der Vortrag ist selbst auch nicht als Zufallskomposition entstanden. Meiner Meinung nach spielt in Jandls Cage-Rezeption das Prinzip des Zufalls keine entscheidende Rolle. Mir sind weder Beispiele bekannt, in denen sich Jandl konkret

Konzeption von Cages Vorlesungen, die sich vor allem durch ihr unkonventionelles Arrangement auszeichnen, d.h. sowohl als Performance wie auch im Layout der Drucktexte. Für seine *Lecture on Nothing* (LoN), die Cage erstmals 1949 im Artists' Club in New York vorgetragen hat (vgl. *Silence*, S. IX)<sup>224</sup>, gibt Cage ein rhythmisches Strukturmodell an:

There are four measures in each line and twelve lines in in each unit oft he rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7,6,14,14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided. The text is to be printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page form left to right, down to the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner [...], but with the *rubato* which one uses in everyday speech. (*Silence*, S. 109)

Das ganze des Vortrags ist in verschieden große Teile gegliedert, die jeder wieder in unterschiedliche Abschnitte unterteilt sind, die jeweils wieder in Zeileneinheiten aufgeteilt sind, die aus jeweils vier gleichgroßen Spalten bestehen. So lässt sich die Gesamtheit des Vortrags in kleinste genormte Teilchen aufsplitten, die sich ihrerseits wieder zu größeren Einheiten zusammensetzen lassen. Cage überträgt hier ein musikalisches Kompositionsverfahren auf einen Vortrag, der damit nicht nur zu einer Reflexion über Strukturelemente der Musik wird, sondern zugleich auch die „Realisierung musikalischer Techniken im Medium der Sprache“<sup>225</sup> vorführt. Cage sagt über seine Vorlesungen und ihre Form:

Many of them [his lectures] have been unusual in form [...] because I have employed in them means of composing analogous to my composing means in the field of music. [...] I don't give these lectures to surprise people, but out of the need for poetry. [...] It is not poetry by reason of its content or ambiguity

---

mit dem Zufallsprinzip Cages auseinandergesetzt hätte, noch in denen er selbst ein künstlerisches Zufallsprinzip angewendet hätte. Daher werde ich im Folgenden auf eine kritische Analyse des Zufalls bei Cage verzichten. Zum Zufall bei Cage: Vgl. Marjorie Perloff: *Difference and Discipline, The Cage/Cunningham Aesthetic Revisited*, in: *Contemporary Music Review*, 31/1 (February 2012), S. 19-35. Vgl. auch Bayerl, 2002, S. 258-262. Vgl. auch Christopher Shultis: *Cage and Chaos*, *Amerikastudien/America Studies*, 45/1 (2000), S. 91-100. Ähnliches gilt auch für Cages Musikstücke, die Jandl meines Wissens nach an keiner Stelle seines veröffentlichten und unveröffentlichten poetologischen sowie lyrischen Werks bespricht, rezipiert oder zitiert. Daher verzichte ich im Folgenden auch auf eine Darstellung der Musiktheorie Cages. Zu Cages Neuerungen im Bereich der Musik siehe den ausführlichen und aufschlussreichen Aufsatz von: Gunnar Hindrichs: *Bedeutete John Cage einen Sprung in der neuen Musik?*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 55/1 (1998), S. 1-27. Vgl. auch David Nicholls (Hrsg.): *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.

<sup>224</sup> Vgl. Perloff, 1999, S. 305.

<sup>225</sup> Sabine Sanio: *Alternativen zur Werkästhetik, John Cage und Helmut Heißenbüttel*, Saabrücken: Pfau 1999, S. 77.

but by reason of its allowing musical elements (time sound) to be introduced into the world of words. (*Silence*, S. IXf)

Die Vorlesungen repräsentieren für Cage die Verschmelzung von Wort und Musik und insoweit er sie als musikalische Komposition entwirft, bestehen sie vor allem aus einer Vielzahl sich wiederholender Motive, performativen Pausen und einem stark rhythmisierten Sprachgestus. Nimmt man auch den visuellen Eindruck, den die Vorlesungen in ihrer Druckversion machen, in den Blick, so lässt sich folgern, dass Cage seine Vorlesung konzeptuell und strukturell als Hybrid zwischen Musik, Dichtung und Bild organisiert.<sup>226</sup> Dabei zielt er auf eine Methode der Repräsentation ab, wie er auch im Vorwort zu *Silence* deutlich macht, die es ihm erlaubt, Inhaltliches unmittelbar wahrnehmbar zu machen (vgl. *Silence*, S. IX). Die visuelle Gestaltung der Vorträge, inklusive der Auswahl unterschiedlicher Schrifttypen (vgl. Cages *Erik Satie* oder *45' for a Speaker*), fungiert dabei sowohl als Sprechanleitung/Partitur, sowie als anschauliche Vergegenwärtigung des Themas der Vorlesung.<sup>227</sup> Beispielsweise enthält die LoN eine Reihe von längeren Schweigeintervallen, die als Leerstellen oder leere Seiten gekennzeichnet sind (vgl. ebd., S. 124). Darüber hinaus steht jeder der fünf großen Teile von LoN unter einem eigenen Thema, das zu Beginn eines jeden neuen Abschnittes benannt wird: Form, Struktur, Methode, Material und Zeit.<sup>228</sup> Diese Themen sind allerdings wiederum nichts anders als Aspekte des Vortrags selbst. Der Zweck von Cages LoN besteht im selbstreflexiven Kreisen um sich selbst als ein sich im Vollzug befindender Vortrag. Dabei steht natürlich auch der Sprecher, also derjenige, der den Vortrag gibt, im Fokus und macht sich ebenfalls gleich zu Beginn selbst zum Thema seiner eigenen Rede: „I am here, and there is nothing to say. [...] I have nothing to say / and I am saying it [...]“ (*Silence*, S. 109).

Mit dieser berühmten Formulierung (die Jandl 1984 mehrfach in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen zitieren wird) weist Cage seinen Vortrag nicht nur als Aufführung von

<sup>226</sup> Vgl. Perloff, 1999, S. 338. Perloff erläutert weitere Strukturmodelle: Vgl. ebd., S. 306-308.

<sup>227</sup> Auch Jandl experimentiert Ende der 1960er Jahre stark mit einer lyrischen Darstellungsform, die Inhalt und den Vorgang des Aussagens zur Deckungsgleichheit bringt, d.h. also mit performativen Gedichten. Vgl. z. B. *straßenelend in westberlin* (PW 3, 146), *mozarts puls* (PW 3, 150), *innerlich* (PW 3, 175), *die lippen* (PW 4, 96), *der mund* (PW 4, 97). In einer Erklärung zu seinem Gedicht *der mund* schreibt Jandl 1975: „Sinn dieses Gedichtes [der mund] ist es, den Vorgang der Aussage und das Ausgesagte selbst möglichst zu einem einzigen zu machen, wozu hier allerdings der Vortrag (anstelle des bloß stillen Lesens) unerlässlich ist. Solche Deckungsgleichheit zu erzielen, gelingt nur selten, und kann wohl nur im Gedicht kleineren Formats gelingen, es ist dies übrigens eins der Ziele der konkreten Poesie.“ In: Ernst Jandl, Briefwechsel mit Anfried Thomas (Brief vom 15.01.1975), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>228</sup> Sanio, 1999, S. 78.

sich selbst aus, d.h. als performatives Ereignis, sondern er negiert auch die Erwartungen der Zuhörer, die sich im Publikum befinden, um eben gerade *etwas* zu hören. Die Ankündigung, es gebe *nichts* zu sagen, erfüllt Cage natürlich in zweierlei Hinsicht auf der Grundlage einer „Sinnverschiebung des Wortes ‚nichts‘“<sup>229</sup>: „nichts“ entpuppt sich im Laufe des Vortrag als Schweigen/Stille<sup>230</sup> sowie als *Tao*, das in der asiatischen Philosophie der allesumfassende, aber bestimmungsleere Grund alles Seienden ist.<sup>231</sup> Zusammengeführt werden beide Bedeutungsdimensionen in der Idee, dass Klang, Musik und Sprache sich als Unterbrechungen des Schweigens manifestieren, ebenso wie sich alles Seiende als Unterbrechung der Leere konstituiert. Schweigen und Sprache werden dabei in ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis gebracht, das sich immer wieder neu konstituiert und das eine oder jeweils andere im Moment seines Vollzugs unmittelbar realisiert: „What we require is / silence; but what silence requires / is that I go on talking“ (Silence, S. 109).

Die Verknüpfung von Schweigen und Laut, von Nichts und Etwas, die in Cages Vortrag als unmittelbar produktive und kontinuierliche Dynamik auftritt, scheint für Jandl von besonderem Interesse gewesen zu sein. Denn im Zuge seiner Übersetzung von *Silence* greift er ein Zitat aus LoN heraus, das genau dieses dynamische Verhältnis benennt, um es auf einem extra Blatt zu notieren: „das erste Etwas schnellt uns ins Nichts und aus diesem Nichts steigt das nächste Etwas usw.“<sup>232</sup> Wie bezeichnend dies Konzept für Jandls eigene Spracharbeit ist, wohl vor allem auch deshalb, weil sich darin ein Vertrauen in die Kontinuität des Geräuschhaften als Ausdruck des Lebendigen andeutet, schließlich ist für

---

<sup>229</sup> Ebd., S. 79.

<sup>230</sup> In einem anderen Vortrag von 1957, *Experimental Music*, der sich auch in *Silence* findet, macht Cage klar, dass es für ihn Still maximal als Negation des Lebendigen gibt: „There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.“ (Silence, S. 8) Töne sind für Cage, ähnlich wie für Jandl, Ausdruck und Affirmation des Lebendigen, während absolute Stille nur als Negation des Seins vorstellbar ist.

<sup>231</sup> Vgl. Sanio, 1999, S. 79f. Vgl. auch den klassischen Text von Laotse *Tao Te King*: [konsultiert am 10.03.2013] <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1326/1>

<sup>232</sup> Ernst Jandl: Übersetzung von John Cages *Silence*, Erste Fassung, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Im Original lautet das Zitat: „[...] the first something springs us into nothing and out of that nothing a-rises the next something; etc.“ (Silence, S. 135). Dies ist meines Wissens das einzige Zitat, das Jandl notiert und aufbewahrt hat.

Cage das Spiel mit Klängen bzw. Lauten im Wesentlichen „an affirmation of life“ (Silence, S. 12), wird auch an zwei Gedichten deutlich, die Jandl 1979 schreibt:

inhalt	contents
um ein gedicht zu machen habe ich nichts	i've got nothing to make a poem
eine ganze sprache ein ganzes leben ein ganzes denken ein ganzes erinnern	a whole language a whole life a whole mind a whole memory
um ein gedicht zu machen habe ich nichts	i've got nothing to make a poem

Die Gedichte *inhalt* (PW 8, 7) und *contents* (PW 8, 8) entstehen zeitgleich und leiten Jandls Gedichtband *der gelbe hund* (PW 8) ein sowie auch seine Frankfurter Poetik-Vorlesungen von 1984 (vgl. PW 11, 205). Der Rekurs auf Cages LoN ist unübersehbar, nicht nur treten die beiden Gedichte spiegelbildlich auf Deutsch und Englisch miteinander in Dialog, sondern sie greifen auch die wechselseitige Dynamik von Cages Nichts und Etwas auf. Gleichsam wie bei Cage reflektieren die Gedichte die Situation des Dichters/Sprechers, der wie Cage in New York City oder wie Jandl in Frankfurt unmittelbar dazu anhebt, Poetik-Vorlesungen und Gedichte vorzutragen. Auch in Jandls Gedichtband folgen umgehend auf das Wechselspiel von nichts-etwas-nichts über zweihundert Gedichte („um ein gedicht zu machen / habe ich nichts // eine ganze sprache / ein ganzes leben [...] // um ein gedicht zu machen / habe ich nichts“). Nimmt man zusätzlich zur Positionierung der Gedichte auch ihren Titel in den Blick (Inhalt/Contents), so wird deutlich, dass es sich bei ihnen weniger um eine Gleichsetzung von „alle[m] und nichts“<sup>233</sup> handelt, was einer Nivellierung ihres Inhalts gleichkäme, sondern vielmehr um selbstreflexive Gedichte, die darüber hinaus das Grundkonzept der schriftstellerischen Praxis, des Gedichtbandes bzw. der Poetik-Vorlesungen anzeigen. Die Gedichte fungieren wie eine Art Inhaltsverzeichnis (im Englischen „contents“) zu einem Buch, in dem selbstverständlich auch nie von einem Inhalt erzählt wird, sondern hier findet der Inhalt eines Buches als übergeordnete Struktur und Konzeption Darstellung.

<sup>233</sup> Vgl. Hammerschmid, 2008, S. 147.

Unabhängig von Cages anschaulicher Vergegenwärtigung und gleichzeitiger Besprechung der Dynamik zwischen Etwas und Nichts zeichnet sich LoN vor allem auch durch sein besonderes Publikumskonzept aus: Er zielt mit dem Kompositionsverfahren seiner Vorlesung nicht nur darauf ab, dass der Inhalt derselben unmittelbar für das Publikum erfahrbar wird, sondern er spricht die Zuhörenden auch immer wieder an: er fordert sie zur Diskussion auf, er fragt nach ihrem Befinden, er warnt vor Unaufmerksamkeit, er erklärt, was das Publikum gerade erlebt, er stellt Fragen und benutzt immer wieder das Personalpronomen „we“, z. B. in Formulierungen wie „we require“, „we need“, „we go along“, „we possess“, „we carry“, „we may enjoy“, „we are“, „we have the feeling“ etc. Damit richtet sich Cages Vortrag als Vortrag (oder auch Gespräch) *per se* an jemanden, dem Zuhörer nämlich, als seinen Gesprächspartner.<sup>234</sup> Cage entgrenzt seinen Vortrag strategisch ins Publikum hinein, d.h. er ruft zum Mitwirken auf und stellt während seiner Schweigeintervalle dem Publikum die Möglichkeit frei, hörbar an der Vorlesung teilzuhaben, ähnlich wie später im Fall von *4'33''*.<sup>235</sup> Auch Jandl, der Cage einzig in Vortragsituationen benennt und zitiert, stellt einen besonderen Bezug zu Cages Vortragskonzept her, indem er dessen selbstreflexiven und interaktiven Charakter in die eigene Vortragspraxis übernimmt.

Spätestens seit 1964 begleiten Dichterlesungen und Vorträge die schriftstellerische Arbeit Jandls.<sup>236</sup> Hier führt er seine Gedichte unmittelbar als lebendige Produkte seiner Stimme auf. Die leibliche Präsenz Jandls, der die eigenen Texte hör- und sichtbar realisiert und zugleich stimmlich interpretiert, steht beispielhaft in der Traditionslinie des künstlerischen „Performatisierungsschub“<sup>237</sup> der 1950/60er Jahre, denn hierbei wird „Literatur emphatisch als Aufführung realisiert.“<sup>238</sup> Wie wirkmächtig die Dichterstimme auch vor einem Massenpublikum sein kann, hat Jandl nicht nur mit seinen zahlreichen Poetry-Jazz Lesungen bewiesen, die teilweise vor bis zu eintausend Menschen stattfanden, sondern auch schon im Sommer 1965, als er in der Londoner Royal Albert Hall ein Publikum

<sup>234</sup> Vgl. Bormann, 2005, S. 95. Zu bedenken ist hier auch, dass viele von Cages poetologischen Aussagen nur in Form von Interviews zu haben sind.

<sup>235</sup> Im Vorwort zu *Silence* berichtet Cage von einer Begebenheit, bei der eine Zuhölerin während der vierzehnmahligen Wiederholung einer Textseite und des Refrains “If anyone is sleepy let him go to sleep” (*Silence*, S. 118) aufstand, „screamed, and then said, while I [John Cage] continued speaking, ‘John, I dearly love you, but I can’t bear another minute.’ She then walked out.” (*Silence*, IX).

<sup>236</sup> Vgl. Siblewski 2000, S. 133.

<sup>237</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 24.

<sup>238</sup> Ebd., S. 25.

von Siebentausend zu euphorischen Begeisterungstürmen brachte.<sup>239</sup> „Jandls Lesungen haben [spätestens seit den 1980er Jahren] den Charakter von Rockkonzerten angenommen und sind mit traditionellen Lesungen nicht mehr zu vergleichen.“<sup>240</sup> Denn was sich in Jandls Vorträgen immer wieder ereignet, ist der Vollzug des Lesens als Aufführung. Jandl, wie ich in den nächsten Abschnitten darstellen möchte, akzentuiert Cages Modell entsprechend den unmittelbaren Aufführungscharakter seiner Vorlesungen, indem er sich immer selbst als Vortragenden und das Publikum als mitwirkende Kraft thematisiert. Cages performatives Vortragskonzept hat für Jandls künstlerische Praxis programmatischen Charakter.

*Die 1970er Jahre*<sup>241</sup>: Das Konzept einer Ästhetik des Performativen, die sowohl auf die Interaktion zwischen Publikum und Künstler/Darsteller abzielt als auch auf den selbstreflexiven Ereignischarakter von Aufführung, zeigt sich deutlich in Jandls Lesung *Grenzüberschreitungen in der Poesie der Gegenwart*<sup>242</sup> aus dem Jahr 1978. Auch hier bezieht er sich wieder auf Cage als seinen Gewährsmann für die Ausrichtung und Struktur seiner Vortragspraxis. Mit zwei Zitaten aus Cages LoN lässt Jandl *erstens* gleich zu Beginn seiner Lesung keinen Zweifel daran aufkommen, dass es ihm um die Performance von Gedichten und nicht um deren Auslegung geht: „Ich habe nichts zu sagen und ich sage es,

---

<sup>239</sup> Jandls Performance seines Gedichts *napoleon* kann man ab 4:50 Minuten hier sehen [konsultiert am 20.02.2013] Wholly Communion, ein Film von Peter Whitehead: <https://www.youtube.com/watch?v=jS74c-VfxII>. Vgl. auch Siblewski 2000, S. 136f.

<sup>240</sup> Siblewski 2000, S. 158.

<sup>241</sup> 1971 verbringt Jandl ein Semester als Visting Professor an der University of Texas at Austin (September-Dezember 1971) und während dieser Zeit gibt er eine Reihe an Vorträgen, in denen er vor allem die Entwicklung seines eigenen lyrischen Werkes sowie der deutschsprachigen experimentellen Poesie bespricht. Dabei nennt Jandl u. a. auch John Cage als einen amerikanischen Künstler dessen Werk vorbildhaft für seine eigenen Experimentalismus steht: „Was Amerika für uns als Schriftsteller im besonderen bedeutet, sagen die Namen Gertrude Stein, Ezra Pound, Carl Sandburg, E.E. Cumming, John Cage, denen wir uns in unserer Arbeit verpflichtet und verbunden fühlen.“ In: Ernst Jandl: Notes zu „Spaltungen“ (USA 1971, 5 Seiten), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, hier S. 1. Hier dient der Verweis auf Cage vor allem dazu, die eigene schriftstellerische Praxis als avantgardistisch-experimentelle auszustellen sowie den internationalen Anspruch der eigenen Spracharbeit zu bezeugen.

<sup>242</sup> Ernst Jandl: *Grenzüberschreitung in der Poesie der Gegenwart*, Europäisches Forum Alpbach (19.08.-02.09.1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Der Rahmen, in dem Jandl hier auftritt, ist eine Veranstaltung des traditionsreichen *Europäischen Forums Alpbach*, dessen Mission seit seiner Gründung 1945 in der „Erneuerung des geistigen Lebens in Europa“ liegt. Die Veranstaltungen sind stets interdisziplinär ausgerichtet und gelten der kritischen Auseinandersetzung mit der internationalen historischen, politischen, wissenschaftlichen und literarischen Vergangenheit sowie deren Gegenwart. Wie umfassend und wie weit gespannt diese Auseinandersetzung seit Ende des Zweiten Weltkrieges verlaufen sind, zeigt sich mit Blick auf einige der vielen berühmten Teilnehmer des Forums: Die Liste reicht von Theodor W. Adorno, H.C. Artmann, James M. Buchanan, Ernst Bloch, Friedrich Dürrenmatt, John Carew Eccles, Indira Gandhi, Werner Heisenberg, Niklas Luhmann bis hin zu Yitzak Rabin und Peter Sloterdijk. Zur Geschichte und zur Mission des Forums sowie für eine ausführlichere Liste bisheriger Teilnehmer siehe den Internetauftritt des Forum Alpbach: [konsultiert am 01.03.2013] <http://www.alpbach.org/index.php?id=69>

und das ist Poesie wie ich sie brauche<sup>243</sup>. *Zweitens* zielt seine Lesung – mit Cages Worten – auf die Interaktion zwischen Sprecher und Zuhörern ab: „[I]ch sage [...] jetzt vor, [...] [was] John Cage in seinem ‚Vortrag über nichts‘ gesagt hat: ‚Gib einem Gedanken / einen Stoß: er fällt leicht um; / aber der Stoßende / und der Gestoßene / erzeugen / die Unterhaltung / die man / Diskussion nennt.“<sup>244</sup> In diesem Zitat verbirgt sich nicht nur ein Aufruf ans Publikum, sich nachfragend an der Lesung zu beteiligen, sondern auch ein Hinweis auf deren grundsätzliche Konzeption. Die Unterhaltung, die es zu stiften gilt, heißt im englischen Original ‚Entertainment‘, also ein vergnüglicher Zeitvertreib. Zwar bleibt Jandl mit seiner Übersetzung von ‚Entertainment‘ als ‚Unterhaltung‘ der Wortbedeutung in gewissem Sinn treu, doch nimmt er gleichsam auch auf die Vortragssituation selbst Bezug: die Unterhaltung als Dialog, d.h. eine durch das Wort geführte Verständigung zwischen mindestens zwei mitwirkenden Parteien. Den Begriff ‚Diskussion‘ wendet Cage in seiner wörtlichen Bedeutung als Untersuchung oder Erörterung eines Themas an, d.h. seine LoN erörtert ihr Thema inhaltlich abstrakt und unmittelbar demonstrativ als Abfolge unterschiedlich langer und sich wechselseitig bedingender Intervalle des Schweigens und des Sprechens. Diskussion, Unterhaltung, Entertainment – Jandl stiftet in seinem Vortrag nicht nur ein intertextuell vermitteltes Gespräch mit Cage, sondern er erweitert den Bezugsrahmen seiner Lesung. Sie ist ihm zugleich Aufführung und Entgrenzung des ästhetisch Künstlerischen.

Jandls Vortragskonzept ist ein performatives: Seine Lesungen sind unmittelbarer Teil seiner dichterischen Praxis und genau dafür steht ihm auch das Werk Cages ein. Dies wird sogleich zu Beginn seiner 1978er Lesung deutlich:

Diejenigen, die mich kennen, werden es wissen, und diejenigen, die mich kennenzulernen im Begriff sind, werden es erfahren, daß ich außerhalb meiner Gedichte und sonstigen poetischen Texte kaum etwas zu sagen habe, was vielleicht keine so üble Voraussetzung für meine Mitwirkung an dieser Arbeitsgemeinschaft ist. Denn ich selbst darf mich solcherart, im Sinne der Themenstellung [...], als ein Muster für eine Grenze ausgeben, die überschritten werden muß, damit Poesie, meine eigene, erst entstehen kann. Oder, um ein Wort von John Cage in die Nähe dieser Vorstellung zu rücken:

<sup>243</sup> Ernst Jandl: Einleitung für eine Arbeitsgemeinschaft Alpbach (August 1978), Grenzüberschreitung in der Poesie der Gegenwart, Europäisches Forum Alpbach (19.08.-02.09.1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, S. 1-5, hier S. 1. Im Original: „I have nothing to say / and I am saying it and that is / poetry as I need it.“ (*Silence*, S. 109)

<sup>244</sup> Ernst Jandl: Einleitung für eine Arbeitsgemeinschaft Alpbach (August 1978), Grenzüberschreitung in der Poesie der Gegenwart, Europäisches Forum Alpbach (19.08.-02.09.1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, S. 1-5, hier S. 3. Im Original: „Give any thought / a push: it falls down easily; / but the pusher and the pushed produce that enter- / tainment called a dis-cussion.“ (*Silence*, S. 109).

„Ich habe nichts zu sagen und ich sage es, und das ist Poesie wie ich sie brauche.“<sup>245</sup>

Mit der Beteuerung, dass er außerhalb seiner Gedichte nichts zu sagen hätte, weist Jandl entschieden die Vorstellung zurück, als Kommentator seiner poetischen Praxis aufzutreten – „[i]ch habe nichts zu sagen und ich sage es [...]“. Vielmehr will er sich als Grenze begreifen, die es zu überschreiten gilt und zwar indem er nicht als Sprecher über Gedichte auftritt, sondern Gedichte auftreten lässt – denn „das ist Poesie wie ich sie brauche.“ Für Jandl besteht dabei kein Unterschied darin, ob es sich konkret um Gedichte oder um poetische Texte im weiteren Sinn (z. B. Poetik-Vorlesungen) handelt, denn, wie er 1984 in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen betonen wird: „Meine Vorlesungen, jetzt, sind meine Gedichte“ (PW 11, 282). Jandl konzipiert die Vortragssituation als ästhetischen Prozess und genau darin folgt er dem Credo Cages. Vorträge komponiert wie Musikstücke, Lesungen konzipiert wie Gedichte – Cage und Jandl inszenieren in ihren öffentlichen Auftritten die Aufführung von musischer bzw. dichterischer Sprache. Der ästhetische Anspruch, den sich beide dabei auferlegen, bemisst sich an der unmittelbaren Exemplifikation des Gesagten: „My intention has been [...] to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it“ (Silence, S. IX).<sup>246</sup>

Eingespannt zwischen den zwei oben benannten Cage-Zitaten weist Jandl 1978 ebenfalls darauf hin, dass der Vortrag seiner „Gedichte und andere[r] poetische[r] Texte“<sup>247</sup> sich fest am Prinzip der „Erweiterung“<sup>248</sup> ausrichtet, um

[...] an alle Teilnehmer, also an Sie alle, fortwährend und mit allem nötigen Graden der Steigerung zu appellieren, die Grenze vom Anwesenden zum Mitwirkenden frohgemut und zuversichtlich zu überschreiten, und alles zu allem zu sagen[,] was Ihnen einfällt oder nicht einfällt, und wie und warum es Ihnen einfällt oder nicht einfällt.<sup>249</sup>

<sup>245</sup> Ernst Jandl: Einleitung für eine Arbeitsgemeinschaft Alpbach (August 1978), Grenzüberschreitung in der Poesie der Gegenwart, Europäisches Forum Alpbach (19.08.-02.09.1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, S. 1-5, hier S. 1.

<sup>246</sup> Vgl. auch Fußnote 7 dieser Arbeit. In einem Vortrag von 1974 benennt Jandl sein Konzept anschaulichen Vergegenwärtigung des Gesagten als „Erlebnis in Sprache“ (PW 11, 144).

<sup>247</sup> Ernst Jandl: Einleitung für eine Arbeitsgemeinschaft Alpbach (August 1978), Grenzüberschreitung in der Poesie der Gegenwart, Europäisches Forum Alpbach (19.08.-02.09.1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, S. 1-5, hier S. 2.

<sup>248</sup> Ebd.

<sup>249</sup> Ebd.

Wiederholt Jandl ruft die „Anwesenden“ dazu auf, zu „Mitwirkenden“ zu werden, denn „Grenzüberschreitungen“ sollen sich während seiner Lesung im *Forum Alpbach* nicht nur auf künstlerischer Ebene ereignen, d.h. als „Erweiterung des bislang als Kunst Bekannten (bzw. Anerkannten) und als ein [...] beabsichtigtes Eintreten in [...] andere Kunststart[en]“<sup>250</sup>. Sondern sie sollen auch, wie im Fall der „Konzeptkunst“, „[...] primär als eine Herausforderung an den Rezipienten zu verstehen [...]“<sup>251</sup> sein, wie man es gleichwohl von Cages Vorträgen gewohnt ist.

Jandl provoziert Grenzüberschreitungen sowohl auf der Sprecher-Zuhörer-Ebene als auch auf künstlerischer: Zu diesem Zweck unterteilt er seinen Vortrag in drei Teile, die jeweils eine andere Form der künstlerischer Transgression beispielhaft vorführen: vom Wort zur Musik, vom Wort zur Graphik, vom Wort zum Theater.<sup>252</sup> Insbesondere die beiden ersten Teile setzten sich noch mit Beispielen der historischen Avantgarden auseinander. Den Weg vom Wort zur Musik, d.h. durch die „Auflösung der Syntax“ und „Emanzipation der Stimme“, demonstriert Jandl neben eigenen Texten an „Lautcollagen (mit technischen Mitteln)“ und Sprechgedichten von u. a. Hugo Ball, Hans Arp und Raoul Hausmann.<sup>253</sup> Den Weg vom Wort zur Graphik, d.h. „vom Text zum Text-Bild“, skizziert Jandl u. a. an Gedichten Kurts Schwitters, Christian Morgensterns und Eugen Gomringers.<sup>254</sup> Im dritten Teil seines Vortrags, vom Wort zum Theater, stellt Jandl allerdings ausschließlich eigene Beispiele aus den Jahren 1975/76 vor, wie das gestische Gedicht *innerlich* (PW 3, 178) und das Konversationsstück *die humanisten* (PW 10, 159-175).<sup>255</sup> Diese zwei sind beispielhafte Vertreter einer deutlichen Tendenz in Jandls Werk, die sich schon in seinen „5 aktionsgedichte[n]“ (PW 7, 81-85) von 1970 andeutet, es geht hier um die „Einbeziehung

<sup>250</sup> Ernst Jandl: Bericht über die Arbeitsgemeinschaft 15, „Grenzüberschreitungen in der Kunst der Gegenwart“ – literarischer Teil – während des „Europäischen Forums Alpbach“, 1978, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, S. 1-3, hier S. 1.

<sup>251</sup> Ebd. Eine weitere Art der Herausforderung an den Leser, der zum Mitwirkenden werden soll, sind Jandls „Gedichte zum Fertigstellen“ von 1973, bei denen der Leser einen fragmentarischen oder im Entwurf befindlichen Text fertigstellen kann. Im Rahmen der Ausstellung „Die Jandl Show“ anlässlich des 10. Todestages Jandls haben sich eine Reihe von internationalen Dichtern, darunter Yoko Tawada, Ann Cotton und Friederike Mayröcker, dieser Aufgabe gestellt. Die Ergebnisse sind hier nachzulesen: Fetz, 2010, S. 124-134.

<sup>252</sup> Vgl. Ernst Jandl: Material zur Arbeitsgemeinschaft Alpbach (August 1978), Grenzüberschreitung in der Poesie der Gegenwart, Europäisches Forum Alpbach (19.08.-02.09.1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>253</sup> Ebd.

<sup>254</sup> Vgl. ebd.

<sup>255</sup> Vgl. ebd.

obligater mimischer und gestischer Elemente in die Poesie.“<sup>256</sup> Für beide Texte ist die Aufführung durch einen Darsteller unabdingbar und Jandls Dichtung wird zu einem selbstreflexiven Schauspiel, gespickt mit Regieanweisungen.<sup>257</sup> Beispielsweise kann das wortlose Gedicht *innerlich* aus dem Jahr 1975 als solches gar nicht in einem Text zitiert werden, da das, was im Gedichtband *Sprechblasen* (PW 3) veröffentlicht steht, eine Art handschriftlicher Zeichnung ist, die wie eine Aufführungsanleitung für die Performance des Gedichts fungiert, d.h. in seiner Niederschrift beschreibt sich das Gedicht sich selbst als Performance.<sup>258</sup> Bei diesem „Lautgedicht“ (PW 11, 211) bleiben die Lippen und der Mund durchweg geschlossen, was allerdings nicht bedeutet, dass es seine Verbindung zur Sprache vollkommen aufgibt, denn in der Performance zeigt es sich als Vermischung von Laut- und Körpersprache. Für Jandl ist *innerlich* eine „Stimmgeste unter Beteiligung von Oberkörper und Kopf“ (PW 11, 211), die vermittelt über die Symbolik bestimmter Laute (z. B. „nnnnn, nein“ ebd.) und sichtbarer Gesten (z. B. Wangen aufblähen) den Versuch darstellt, etwas, dass aus dem Körper nach außen drängt, nicht rauszulassen. In Verbindung mit dem Untertitel des Gedichts – „ein beitrag zur neuen innerlichkeit“ (PW 3, 178) – entpuppt sich seine Performance als ironisch gewendeter Kommentar auf solche literarische Tendenzen, die sich auf das Private und Innerliche zurückziehen. Jandls Gedicht wird zu einem kleinen ausdruckshaften Schauspiel, bei dem Sprache hör- und sichtbar (als Lautsprache) nach außen zu dringen versucht – Dichtung als Performance.

*Die 1980er Jahre:* Im Wintersemester 1984/85 gibt Jandl auf Einladung der Johann Wolfgang Goethe- Universität Frankfurt am Main die wohl fünf bedeutendsten Vorlesungen in seiner Karriere als Dichter. Es handelt sich hierbei um seine Frankfurter Poetik-Vorlesungen, die er unter dem Titel *Das Öffnen und Schließen des Mundes* (PW 11, 205-290) hielt und später auch veröffentlichte. In der bisherigen Forschung gelten die Poetik-Vorlesungen neben der Übersetzung von *Silence* als die einzigen sichtbaren Momente der

<sup>256</sup> Ebd. Jandl stellt mit dem Konversationsstück *die humanisten* darüber hinaus eine weitere Grenzüberschreitung an, nämlich hinein in einen diskriminierten Sprachbereich: Das gesamte Stück ist in „heruntergekommener Sprache“ verfasst. (Vgl. ebd.)

<sup>257</sup> Beispiele aus den 1970er Jahren sind u. a. : *mozarts puls* (PW 3, 150), *winken* (PW 3, 162), *abhandlung über das können und das wollen* (PW 3, 179), *ein motiv aus georg büchners "woyzeck"* (PW 3, 181), *vorbereitung* (PW 7, 81), *zwei hände* (PW 7, 82), *in reimpaaren* (PW 7, 83), *gedicht in wr. mundart* (PW 7, 84).

<sup>258</sup> Jandls Performance seines Gedichts kann in den filmischen Mitschnitten seiner Frankfurter Poetik-Vorlesungen angeschaut werden: Johannes Ullmaier (Hrsg.): Erns Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, Frankfurter Poetik-Vorlesungen, 2 DVDs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2010, hier 1. DVD, 1. Vorlesung, 21.04 Minute.

jandlschen Cage-Rezeption. Monika Schmitz-Emans unternimmt ihre Untersuchung von 1990 noch lediglich aufgrund einer „Vermutung“<sup>259</sup>, dass bei Jandls Auseinandersetzung mit Cage wohl „persönliche Affinitäten mitgespielt haben“<sup>260</sup> müssen. Schließlich kommt sie am Ende ihrer Analyse zu dem Eindruck, dass die Cage-Zitate in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen vor allem „Ausgangspunkt eigener Gedankenschritte“<sup>261</sup> Jandls sind, mit denen Jandl letztlich über Cage hinausgeht: „Cage zitierend, assimiliert er das aus fremdem Kontext Zitierte seinen eigenen poetischen Intentionen, nimmt es als ‚Zu-Gefallenes‘ und macht sich seinen eigenen Reim darauf.“<sup>262</sup> Selbstverständlich kann zwischen Jandl und Cage keine absolute Identität der künstlerischen Positionen angenommen werden, doch scheint es mir sinnvoll, Jandls Verhältnis zu Cage als vorbildhaft oder auch im Sinne einer Parallelpoesik zu denken.<sup>263</sup> Dies bezieht sich allerdings primär auf Cages Vortragskonzept sowie auf dessen Vorreiterrolle im Feld einer Ästhetik des Performativen. Blickt man auf die Ausführungen der letzten Seiten zurück, so erscheint es alles andere als überraschend, dass Cage auch in den für Jandl an Umfang und Rezeption weitreichendsten Poetik-Vorlesungen auftaucht. Zwanzig Jahre nach seinem ersten öffentlichen Cage-Zitat enthalten die Frankfurter Vorlesungen den reichen Vorrat (lyrisch sowie poetologisch) eines werkbiographisch erwachsenen Dichters, dabei bemüht sich Jandl in jeder seiner Vorlesungen, die Genese und Bedingungen seiner Schreibearbeit konturierend nachzuzeichnen – und hierbei darf Cage nicht fehlen.

An drei Stellen in seiner dritten und fünften Vorlesung zitiert Jandl, wie auch schon zuvor im *Forum Alpbach*, Cages berühmten Satz: „Ich haben nichts zu sagen / und ich sage es / und das ist Poesie / wie ich sie brauche“ (PW 11, 235, 236, 287). Die dritte Vorlesung befasst sich dabei unter dem Titel *Szenen aus dem wirklichen Leben* mit dem Verhältnis des

---

<sup>259</sup> Schmitz-Emans, 1990a, S. 285.

<sup>260</sup> Ebd.

<sup>261</sup> Ebd., S. 312.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Ein weiterer Anknüpfungspunkt zwischen Cage und Jandl, der an dieser Stelle nur angedeutet werden kann, lässt sich in ihrer Verehrung von Gertrude Stein finden. Im Vorwort zu *Silence* verweist Cage sogar auf seine eigenen frühen Versuche, Stein zu imitieren (*Silence*, X) und Cages Vorliebe für Steins Wiederholungstechnik ist mit einem Blick auf LoN unübersehbar. Hier wiederholt Cage sogar einen Paragraphen auf sechs Seiten insgesamt neun mal mit minimalen Veränderungen (vgl. LoN, S. 118-123). Auf die Frage, welche zehn Bücher am prägendsten für ihn gewesen seien, antwortet Cage 1970: „Gertrude Stein (any title) [...]“. John Cage, in: *For the Birds*, John Cage in Conversation with Daniel Charles, hrsg. v. Richard Gardner und Tom Gora, New Hampshire: Marion Boyars, 1981, S. 225. Vgl. auch Perloff, 1999, S. 306. Steins Bedeutung für Jandls Œuvre ist Gegenstand von Kap. 2.3.1 dieser Arbeit.

Gedichts zur „außerpoetischen Realität“ (PW 11, 236), während sich Jandl die fünfte Vorlesung *Aus der Fremde oder Selbstporträt des Schachspielers als trinkende Uhr* „für sein Eigenleben reserviert [hat]“ (PW 11, 287). Allerdings lässt sich der Kreis noch erweitern, nimmt man auch die Stellen in Betracht, in denen Jandl indirekt auf Cage referenziert und zwar besonders durch Gedichte. Gleich zu Beginn seiner ersten Vorlesung *Das Öffnen und Schließen des Mundes* hebt Jandl in ganz ähnlicher Weise wie Cage in LoN zum Vortrag an: Erstens mit der Beteuerung, er habe nichts um ein Gedicht oder um eine Vorlesungen zu machen und zweitens mit der unmittelbaren anschaulichen Vergegenwärtigung des Generalthemas der Vorlesungen:

um ein gedicht zu machen / habe ich nichts // eine ganze sprache / ein ganzes leben / ein ganzes denken / ein ganzes erinnern // um ein gedicht zu machen / habe ich nichts //. Und nun erst – eine Vorlesung! Nein – fünf!

Um eine Vorlesungen zu halten / habe ich nichts // eine ganze Sprache – mir fehlen die Worte / ein ganzes Leben – zu viele Versäumnisse / ein ganzes Denken – nur noch Perseverationen / ein ganzes Erinnern – ausschließlich Lücken // um eine Vorlesungen zu halten / habe ich alles //.

[...]

Unser Generalthema.

Anschaulich dargestellt durch das Gedicht: *der mund*.

er ist offen<sup>264</sup>

er ist weiter offen

er ist sehr weit offen

er ist zu

Jandls *der mund* „sagt etwas, und es stellt es zugleich hörbar und sichtbar dar“ (PW 11, 205). Seine Vorlesungen sind seine Gedichte (vgl. PW 11, 282) und insofern es in ihnen ein „hörbaren und sichtbaren Sprecher[]“ (PW 11, 205) gibt, bedürfen sie „eines Publikums“ (ebd.). Schon der Auftakt zu Jandls erster Vorlesung gestaltet sich nach dem Prinzip des Performativen, sowohl in der unmittelbaren Hervorhebung ihres Aufführungscharakters als auch in ihrem unmittelbaren Vollzug und vergegenwärtigender Darstellung des Gesagten. Genau hiermit stellt Jandl zum wiederholten Male die Verbindung zu Cages LoN her und veranschaulicht gleichzeitig das Leitmotiv aller fünf Vorlesungen: das Öffnen und Schließen

<sup>264</sup> Das Gedicht ist in den Poetik-Vorlesungen folgender Fußnote versehen: „der aussage der einzelnen zeile entsprechend, ist der mund beim sprechen des textes möglichst vollkommen unbeweglich jeweils offen, weiter offen, sehr weit offen oder geschlossen zu halten, wobei die lautbildung, in verschiedenen graden von annäherung an das gewohnte lautbild, durch die in bewegung bleibenden teile – zunge und kehlkopf – und durch die, möglichst geschickte, lenkung des luftstroms und ausnützung der resonanzräume erfolgt.“ (PW 11, 205)

des Mundes beim Sprechen (und Atmen). Wie Cage geht es Jandl um die kleinsten Einheiten künstlerischen Ausdrucks, d.h. um die „Voraussetzungen aller Poesie“ (PW 11, 206), sowie um die grundsätzliche Verbindung zwischen Leben und Dichtung, d.h. zwischen Realität und Kunst (vgl. PW 11, 247). Dabei orientiert sich Jandl an Cages Konzept performativen Entgrenzung: außerpoetische Elemente sind dabei ebenso sehr Teil der Vorlesungen, die wie Rezitation von Gedichten. Nicht nur spricht Jandl wiederholt das Publikum an, um sie aufzufordern, selbst Gedichte zu verfassen (vgl. PW 11, 222), um sie zum richtigen Lesen von Gedichten anzuleiten (vgl. PW 11, 228f) oder um sie zur Aufmerksamkeit zu ermahnen (vgl. PW 11, 232). Daneben enthalten die Vorlesungen auch eine Vielzahl bloßer Geräusche, wie z. B. nach Luft schnappen, Röcheln, Würgegeräusche, Trinkgeräusche, einen Pfiff, ein Kussgeräusch und immer wieder inszenierte Atemgeräusche.<sup>265</sup> Ganz im Sinne Cages insistiert Jandl auch dann gleich in seiner ersten Vorlesung: Stille gibt es nur als Negation des Lebendigen, denn der Laut erstirbt grundsätzlich erst mit dem letzten Atemzug (vgl. PW 11, 209).

In seine dritte Vorlesung *Szenen aus dem wirklichen Leben* leitet Jandl mit dem besagten Cage-Zitat ein, in dem sich das Sprechen selbst als Inhalt seiner Rede benennt („Ich haben nichts zu sagen / und ich sage es / und das ist Poesie / wie ich sie brauche.“). Das Thema dieser Vorlesung wird von dem Gedanken geleitet, dass es zwischen der „außerpoetischen Realität [...], jener Realität also, die alles außer den Gedichten umfaßt“ (PW 11, 236) und der Poesie keine Trennung gibt. Eine Grenze zwischen beiden Bereichen anzunehmen sei zwar hypothetisch möglich (vgl. PW 11, 247), jedoch ist „in Wirklichkeit das Gedicht, wie wir selbst, und alles, im Ganzen enthalten [...], in der Gesamtheit des Wahrnehmbaren“ (PW 11, 236). Worauf Jandl im Sinne einer Bekräftigung unmittelbar wieder Cage folgen lässt. Wie eine Art Mantra übernimmt das Zitat die Funktion einer Beschwörungsformel, die Jandl dann beispielhaft in siebzehn Gedichten ins Werk setzt. Ein auffälliges Merkmal, das fast alle Lyrikbeispiele in dieser Vorlesung verbindet, ist ihr inhaltlicher Minimalismus, dem gegenüber die Wiederholung zum fruchtbaren kompositorischen Prinzip wird und die Organisation des Laut- und Wortmaterials übernimmt

---

<sup>265</sup> Hierzu könnte sich Jandl von Cages Vortrag *45' for a Speaker* (*Silence*, S. 147-193) inspiriert haben lassen, den er 1969 auch übersetzt. Die Textversionen des Vortrags enthält quasi als Regieanweisungen für den Sprecher zahlreiche Aufforderungen zum Husten, zum Niesen, zum Gähnen, zum Naseputzen, zum Pfeifen, zum Luftkuss usw. Auch Schmitz-Emans versteht diese Geräusche als Zeichen des Aufführungscharakters von Jandls Vorlesungen im Allgemeinen (vgl. Schmitz-Emans, 1990a, S. 288).

(z. B. in *talk, gespräch, bericht, 16 jahr, bettler steht neben bettler, mal franz mal anna*). Alltägliche Formulierungen („was sich halt so tut“ PW 11, 244), Phrasen („blaablaablaablaa“ PW 11, 236) und Laute („s-c-h c-h s-c-h c-h s-c-h c-h“ PW 11, 246) werden als außerpoetisches Material im Gedicht arrangiert und obwohl in dem jeweils einzelnen Gebilde nichts abgebildet oder ausgesagt wird, so „wird daraus nichts fortgelassen, es bleibt alles darin, es enthält so gut wie alles“ (PW 11, 243f). Fast wie im Fall von Cages 4'33“ könnte man hinzufügen.

In der fünften Vorlesung *Aus der Fremde oder Selbstporträt des Schachspielers als trinkende Uhr* kehrt Jandl wieder zum Anfangsthema der Vorlesungen zurück, nämlich zur Vortragssituation selbst, sowie zur Ästhetisierung des künstlerischen Prozesses. Den stellt Jandl beispielhaft in seiner Sprechoper *Aus der Fremde* (PW 10) von 1978 auf die Bühne, die in ausgewählten Ausschnitten in den letzten Teil der fünf Vorlesungen einführt. Was Jandl hierbei an seinem Stück besonders hervorhebt, betrifft einerseits die Möglichkeit zur Darbietung der unmittelbaren Leiblichkeit poetischer Sprache (vgl. Kap. 2.4.2) sowie andererseits die Deckungsgleichheit von Sprechen und Handeln, wie sie sich auf der Bühne vollzieht: „Ich [in meinen Poetik-Vorlesungen] spreche, was er sagt, aber *er* tut, was er sagt – auf dem Theater, wo ich nichts zu reden habe -, während er sagt, was er tut“ (PW 11, 276). Inhaltlich beschäftigt sich das Stück *Aus der Fremde, Sprechoper in 7 Szenen* mit dem allmählichen Entstehungsprozesses eines Bühnenstückes, das es selbst ist:

[Dritte Szene]

131

drei kurze zeilen  
wortschatz fürwahr  
hätten nicht eile

132

seien komplett  
eine strophe eine strophe  
und erzeugten sogleich

133

drei neue drei neue  
wortschatz fürwahr  
und schon sei die linie sichtbar

[...]

[Vierte Szene]

30

zeilen jeweils drei  
fortlaufend nummeriert

bis es ein stück sei  
 [...]

102  
 das kräftigste mittel  
 um das spiel auf der bühne  
 durch eine art von erzählen zu ersetzen

103  
 der konjunktiv nun  
 bewirke  
 daß dieses erzählen

104  
 nicht ein erzählen  
 von etwas  
 geschehenem sei

105  
 sondern daß es das erzählen  
 von etwas  
 erzähltem sei

106  
 die eigentliche spannung  
 aber werde bewirkt  
 durch ein direktes sichtbares zeigen  
 [...] (PW 10, 210, 215, 223)

Das gesamte Stück führt sein eigenes Zustandekommen unmittelbar auf der Bühne vor, d.h. es thematisiert sich selbst in seinem Entstehen, in seiner Bühnenwirkung und in seiner Einsicht in die grundsätzliche Körperlichkeit von Aufführungen (vgl. PW 10, 224), die grundsätzlich der leiblichen Präsenz eines Akteurs und eines Publikums bedarf – ein Beispiel für den *performative turn*. Das „Eigenleben“ des Dichters, wie es Jandl im Durchgang durch seine letzte Vorlesung inszeniert, ist eines, das sich im ständigen Wechsel zwischen Sprechen und Schweigen, zwischen dem Öffnen und Schließen des Mundes, zwischen Produktivität und Unproduktivität, zwischen Nichts und Etwas auf dem Blatt manifestiert. Selbstredend markiert dies in keiner Weise allein den Alltag eines Dichters, sondern, und das betont Jandl immer wieder, „es ist das Haupt- und Staatsthema, [das] Startthema, dieser fünf Vorlesungen“ (PW 11, 280) sowie zugleich das „Generalthema“ aller (vgl. PW 11, 205f). Sich diesem Wechselspiel bewusst zu werden, darin liegt, so Jandl, die besondere poetische Herausforderung sowie der allgemeine Anspruch des Cage-Zitats, in welchem dieser versuche „das Nichts als solches zu benennen“:

Um Ihr leeres Sitzen vor dem leeren Blatt so auf dieses Blatt zu projizieren, daß es sich allmählich mit der Leere Ihres davor Sitzens füllt, müssen Sie das Nichts zu benennen trachten – ‚Ich habe nichts zu sagen / und ich sage es / und das ist Poesie / wie ich sie brauche.‘ John Cage. Ein Zitat von John Cage. (PW 11, 287)

Die Entgrenzung des Künstlerischen in den Publikumsraum hinein sowie die Ästhetisierung der rein performativen Funktion von Aufführungen und dichterischer Sprache markieren den Punkt, in dem sich Jandls und Cages Poetiken überschneiden und sich damit vor allem als paradigmatische Beispiele einer Ästhetik des Performativen zu erkennen geben.

In Jandls Poetik-Vorlesungen tritt die intensive Auseinandersetzung mit poetologischen Schlüsselkonzepten Steins, Olsons und Cages zu einem Gesamtbild zusammen, das sein lyrisches Œuvre in den Kontext eines international verlaufenden Dialogs über die Voraussetzungen, Bedingungen und Möglichkeiten lyrischer Sprache nach dem Zweiten Weltkrieg stellt. Dass auch die deutschsprachige Avantgarde einen prägenden Einfluss auf Jandls poetische Praxis hatte, steht natürlich außer Frage. Auch in seinen Poetik-Vorlesungen verweist Jandl wiederholt auf Autoren wie Schwitters, Ball oder Brecht. Doch lässt gerade der geschärfte Blick auf die fünf Frankfurter Poetik-Vorlesungen kaum Zweifel daran aufkommen, dass sich Jandls Gesamtwerk einer Einordnung in einen national begrenzten Traditionszusammenhang verweigert. Jandls poetologische Texte stehen geradezu beispielhaft für den Versuch, die eigene schriftstellerische Praxis in eine genuin transatlantische Tradition seiner eigenen Erfindung zu stellen, in der so unterschiedliche Dichter und Künstler wie Stramm, Ball, Schwitters, Sandburg, Brecht, Benn, Stein, Joyce, Pound, Eliot, Fried, Olson und Cage miteinander in Verbindung treten.<sup>266</sup> Jandls vielsprachiges und vielgestaltiges lyrisches Œuvre muss dementsprechend auch als produktiver Ausdruck dieser uneinheitlichen und nicht-stringent verlaufenen Traditionslinie gelesen werden. Genau darin formuliert sich auch eine neue Herausforderung an die wissenschaftliche Interpretation von Jandls lyrischem sowie poetologischen Werk. Eine kritische Auseinandersetzung mit Jandl darf sich nicht mehr nur blind der Konstruktion einer national-sprachlichen Einheitlichkeit seines Œuvres ergeben. Denn sein Werk ist vielmehr

---

<sup>266</sup> Stephen Fredman hat ähnliches für die amerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts festgestellt, die sich laut Fredman mit dem Problem der „groundlessness“ konfrontiert sieht. Am Beispiel von Autoren wie u. a. Charles Olson, Robert Duncan und Robert Creeley führt Fredman vor, wie jene auf je unterschiedliche Weise eine „invented tradition“ fortschreiben. Vgl. Robert Fredman: *The Grounding of American Poetry, Charles Olson and the Emersonian Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.

ein paradigmatisches Beispiel für den Versuch der deutschsprachigen Lyrik nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue, über-nationale Geschichte und Identität zu geben. Ganz in diesem Sinn erfindet sich Jandl quasi einen eigenen produktiven Traditionszusammenhang, der ein Hybrid aus unterschiedlichen Sprachen, Epochen und Nationalliteraturen ist: „Tradition, so gesehen, ist etwas Lebendiges, und in steter Bewegung; etwas, in dem sich vieles gleichzeitig bewegt, zusammenläuft, oder sich trennt, zu immer neuen Mustern“ (PW 11, 53).

### 3. Ernst Jandls Poetik der Affirmation

Auf der Landkarte der Poesie weiße Flecken zu finden, sei das Ziel seiner Spracharbeit, so formuliert es Jandl 1977 in einer Fernsehsendung.<sup>1</sup> Zu diesen Orten vorzudringen, sei die große Herausforderung für jeden modernen Dichter, der nur in diesen unerforschten Regionen neue Erfahrungen machen und Abenteuer erleben kann. Jedoch vielmehr noch, als weiße Flecken zu entdecken, betreibt Jandl eine Art poetischer Landreklamation: Aus Sumpf, Stein, Wüste gewinnt er Boden. Denn es sind nicht die unbekannteren, sondern vor allem die unbeachteten und mitunter verachteten Flecken, die er im Sprachexperiment ur- und bewohnbar macht. Als ein Meister der Miniatur arbeitet Jandl oft an der Grenze zu dem, was noch als Sprache erkennbar ist, beständig von der Absicht geleitet, diese Grenze weiter ins ehemals Nichtsprachliche hinein auszuweiten. So leben auch seine bekanntesten Gedichte etwa von der Vertauschung einzelner Konsonanten – „lechts und rinks“ (PW 2, 171) – oder sie existieren unterhalb der Schwelle eigentlicher Sprache – *schtzngrmm* (PW 2, 47) – keine Sätze, keine Grammatik, nur einzelne Laute und Buchstaben.

Die Konfrontation mit und Grenzüberschreitungen in fremde Sprach- und Textterritorien sind dabei ein integraler Bestandteil seiner poetischen Praxis, das haben die vorangegangenen Kapitel deutlich gezeigt. Dass Jandls Werk dabei nicht voraussetzungslos ist, d.h. nicht in einem lyrisch-poetologischen Vakuum entstanden ist, sondern zu seiner charakteristischen Gestalt vor allem vis-à-vis einer langen und internationalen Tradition des ästhetischen Experimentalismus gefunden hat, ist ebenfalls Gegenstand der vorangegangenen Abschnitte gewesen. Allerdings steht es – und dies gilt ebenso für die Jandl-Forschung – noch aus, zu zeigen, dass Jandls dichterische Praxis unabhängig von seiner Abenteuerlust und Experimentierfreude durch bestimmte werkimmanente, poetologische Grundpfeiler Halt und Form gewinnt. Verwiesen wurde auf diese Grundpfeiler in der vorliegenden Arbeit schon oft. Sie bezeichnen die drei Kernpunkte des jandlschen Sprachkonzepts: die *Materialität* lyrischer Sprache, die *Leiblichkeit* des Rezipienten und die *Performativität*

---

<sup>1</sup> Vgl. Ernst Jandl: Maulkonzert – Akustische Poesie. Lesung Ernst Jandls und Gerhard Rühms, TV-Sendung des Saarländischen Rundfunks, ausgestrahlt am 13.4.1977, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

dichterischen Ausdrucks.<sup>2</sup> Diese drei bilden die Basis, von der aus sich die immanente Kontinuität des dichterischen Werks sprachtheoretisch begründen lässt. Diese drei Grundpfeiler können im Gedicht miteinander verknüpft auftreten, jedoch sind sie nicht aufeinander reduzierbar. Als sprachtheoretische Grundelemente seiner schriftstellerischen Praxis sind sie allerdings in Jandls Texten auch dann mit enthalten, wenn sie dort nicht explizit ausgesprochen werden (vgl. PW 11, 82f). Oder anders ausgedrückt: Trotz seiner Vielgestaltigkeit fußt Jandls Œuvre auf poetologischen Konstanten, die nicht nur jeweils einen speziellen Ausschnitt, sondern das Werk in seiner Gesamtheit prägen. Jandls Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Essays und Vorlesungen sind als Manifestationen dieser Grundpfeiler alle miteinander verbunden. Jandls Œuvre ist also kein Stückwerk, es zeichnet sich nicht durch Brüche, sondern vielmehr durch übergreifende Kohärenzen aus.<sup>3</sup>

### 3.1 Poetik, Gesellschaft und schriftstellerische Praxis

„Man schrieb nach vorn, mit dem Blick nach vorn,  
auch wenn dahinter, im Kopf, die Vergangenheit  
dröhnte.“ Ernst Jandl (PW 11, 2256)

Knapp fünfzehn Jahre nach der bedingungslosen Kapitulation des Dritten Reichs richtet der S. Fischer Verlag im Verbund mit der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main eine Poetik-Dozentur für deutschsprachige Schriftsteller und Dichter ein, deren Debüt (1959) von Ingeborg Bachmann bestritten wurde. Dass gerade Bachmann am Anfang dieser heute so traditionsreichen Vorlesungsreihe steht, hat symbolischen Wert, insbesondere dann, wenn man die Gründung der Stiftungsdozentur als eine „kulturhistorische Tat“<sup>4</sup> versteht. Denn die Nachkriegsgeneration, d.h. auch die Autoren der Stunde Null, wie z. B. Bachmann, Kaschnitz, Frisch, Böll, Grass, Johnson, Enzensberger, Wolf und Jandl, ringt mit der Frage nach dem Leben und „Schreiben nach Auschwitz.“<sup>5</sup> Bachmanns Werk sucht

<sup>2</sup> Für eine Kurzdefinition siehe Kap. 1.2. Die literar-historische und internationale Dimension von Materialität, Leiblichkeit und Performativität wurde bereits in Kap. 2.4.1, 2.4.2 bzw. 2.4.3 ausführlich dargestellt und diskutiert.

<sup>3</sup> Den Mangel an wissenschaftlichen Arbeiten, die sich dem Gesamtwerk Jandls widmen, hat kürzlich auch wieder Hannes Schweiger in seinem interdisziplinär ausgerichteten Sammelband zu Ernst Jandl bestätigt: Es „fehlen sowohl mehr Überblicksarbeiten, die Linien durch das Gesamtwerk Jandls ziehen, als auch Tiefenbohrungen zu einzelnen, wenig beachteten Themen und Texten.“ (Schweiger, 2013, S. 10.)

<sup>4</sup> Paul Michael Lützeler: Poetikvorlesungen und Postmoderne, in: Ders. (Hrsg.): Poetik der Autoren, Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt/Main: Fischer Verlag 1994, S. 7-19, hier S. 8.

<sup>5</sup> So der Titel von Günter Grass' im Wintersemester 1989/90 gehaltenen Frankfurter Poetik-Vorlesungen.

wie kaum ein zweites nach einem neuen geschichtlichen Ort für die Dichtung nach der nationalsozialistischen Diktatur. Für sie verbindet sich damit die Notwendigkeit ein „neues Rechtsverhältnis zwischen der Sprache und den Menschen herzustellen,“<sup>1</sup> denn die „Schuldfragen in der Kunst“<sup>2</sup>, denen sie sich durch Kriegsästhetik und „feige[s] Schweigen“<sup>3</sup> zu stellen hat, verlangen heute nach einem neuen moralisch-literarischen Antrieb: Denn „unser Anteil am Irrtum, der ist ja gesichert, aber unser Anteil an einer neuen Wahrheit, wo beginnt der?“<sup>4</sup> Damit legt Bachmann den Grundstein für alle nachfolgenden Diskussionen und Reflexionen über die Funktionen, Absichten und Möglichkeiten der Literatur der Gegenwart.

Dass Schriftsteller Fragen der literarischen Ästhetik sowie Normen und Konventionen dichterischer Sprache diskutieren, ist selbstredend keine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Mit Opitz, Gottsched, Lessing, Goethe, Schiller, F. Schlegel, Hofmannsthal und Celan seien hier nur einige bekannte Stationen in der Entwicklungsgeschichte der Poetik-Debatten in deutscher Sprache benannt. Allerdings lässt sich an den Frankfurter Vorlesungen auch die allgemeine literatur-historische Tendenz von einer „Regel- zur Werkstattpoetik“<sup>5</sup> ablesen, die nicht mehr normativ, sondern deskriptiv bis autobiographisch ist. Die Frankfurter Vorlesungen durchzieht eine Traditionslinie, die ihren Ursprung in der deutschen Romantik hat: die „Entdifferenzierung zwischen poetischem und poetologischem Schreiben.“<sup>6</sup> Das betrifft sowohl die Darstellungsstrategien als auch die Themen poetologischer Reflexion. Ob in Form von strenger Wissenschaftsprosa (Lentz 2013), lockerem Plauderton (Pastior 1993/94) oder als Rezitation von Rezensionen eigener Werke (Meinecke 2012) gewähren die Autoren Einblicke in die grenzüberschreitende Kommunikationsfähigkeit von Literatur im geteilten Deutschland (Böll 1964), in ihren poetischen Widerstand gegen die politische Vereinnahmung (Kunert 1981) oder in ihre

---

<sup>1</sup> Ingeborg Bachmann: Frankfurter Vorlesungen, Probleme zeitgenössischer Dichtung, München: Piper 1980, S. 32.

<sup>2</sup> Ebd., S. 30.

<sup>3</sup> Ebd., S. 33.

<sup>4</sup> Ebd., S. 33.

<sup>5</sup> Lützeler, 1994, S. 7.

<sup>6</sup> Monika Schmitz-Emans / Uwe Lindemann / Manfred Schmeling (Hrsg.): Poetiken, Autoren, Texte, Begriffe, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. X. Vgl. auch Matuscheks Aufsatz, der eine Traditionslinie von Schiller, Schlegel bis Kehlmann zieht: Stefan Matuschek: Literarischer Idealismus Oder: Eine mittlerweile 200-jährige Gewohnheit, über Literatur zu sprechen, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Nr. 86 (2012), S. 396-418.

Abscheu für das Gedicht als „Cloaca minima“ aller gesellschaftlichen Probleme der Nachkriegszeit (Grünbein 2009).

Auch Jandl wird sich 1984/85 im Rahmen seiner fünf Frankfurter Poetik-Vorlesungen mit den Anforderungen an die neue Dichtung auseinandersetzen und die lyrische Provokation zur Gesellschaftskritik erheben, denn für ihn wird sie es genau da, wo Gedichte „ein Entsetzen über die Peinigung der Menschen durch den Menschen zum Ausgangspunkt haben [...] [und] wo die Sprache von Texten aus dem normativen Geleise kippt.“ (PW 11, 257). Das lustvolle Stören sprachlicher Normen und ästhetischer Konventionen, das Jandls Gesamtwerk kennzeichnet, hat seinen Ursprung im Zorn, im Misstrauen, in der Skepsis gegen eine Nachkriegsgesellschaft, deren innere Ausrichtung von restaurativen Tendenzen und einem sich hartnäckig haltenden Konservatismus geprägt ist (vgl. PW 11, 257). In ähnlich appellativer Haltung wie Bachmann reserviert Jandl eine ganze Vorlesung – von insgesamt fünf – für den Themenkomplex Faschismus, Krieg, Zukunft und Dichtung. Unter dem Titel *Die Humanisten*, nach einem gleichnamigen Bühnenstück, diskutiert Jandl im Anschluss an die Darstellung der Grundfesten seiner Spracharbeit die Frage, wie „sich aus Sprache, unter Anwendung politischer Erkenntnis, Kunst machen [lässt]“ (PW 11, 264). Die historische Notwendigkeit dafür begründet er eingangs so:

Faschismus und Krieg, wenn er [Jandl] mit zwanzig Jahren daraus zurückkehrte, [...] [und] sich doch alsbald inmitten restaurativer Tendenzen [fand], auf die er mit Zorn, Mißtrauen und Skepsis reagierte. Begann er, einer wie ich, zu schreiben, so nicht mit Jubel. Die Pest war vorüber – das neue, das wahrhaft humane Zeitalter war nicht angebrochen. Vierzig Jahre danach sind wir Gesättigten weitest davon entfernt. (PW 11, 257)

Als einen „Beitrag zur Zukunft“ (PW 11, 257) versteht Jandl den eigenen Experimentalismus und ganz in der Tradition Brechts werden ihm Gedicht und Bühne zur „moralische[n] Anstalt“ (PW 11, 258). Jedoch anders als brechtsche Lehrstücke setzen seine Texte dazu an, eine produktive Distanz zum Gewohnten, zur Formelhaftigkeit der Alltagssprache, zur poetischen Norm, zur sprachlichen Regelhaftigkeit, zur ideologischen Vereinnahmung und zur Kategorienversessenheit der Literaturkritik zu schaffen. In Jandls „Programm für Sprache“ (PW 11, 256), wie es sich aus den Vorlesungen herauskristallisiert, sind Heterogenität, Dynamik und Lebendigkeit die wichtigsten Motoren dichterischer Arbeit: „Alles mit allem möglichst dicht zu verbinden, um ein Muster, kein

Modell [...] zu machen [...] und jedem einzelnen in diesem Muster sein Atmen zu lassen, seine eigene Kontur, seine Beweglichkeit, ist vielleicht ein Ansatz [...]“ (PW 11, 256). Folglich stehen Jandls vielgestaltige Gedichte nicht zusammenhangslos nebeneinander, sondern suchen Einheit in der Vielfalt. Das Gesamtwerk soll so zum Abbild der „sich bewegende[n], uns bewegende, bewegte, von uns bewegte Gesellschaft aller Laute und Silben und Phoneme und Wörter und Stimmen, unserer Stimmen, und unserer Sätze [...]“ (PW 11, 256) werden. Michael Hamburger, der Übersetzer, Lyriker und Kritiker, hat über Jandls Frankfurter Vorlesungen gesagt: „I know of no contribution to poetics at once so personal and so comprehensive, so penetrating and so unpretentiously plain.“<sup>7</sup>

Wie kaum einer zuvor in der Geschichte der Frankfurter Poetik-Vorlesungen absolviert Jandl seinen Auftritt nicht als Pflichtprogramm der Beschreibung seines Werks, Person und Poetologie, sondern ergreift die fünf Vorträge als besondere Chance, seine Auffassung von Dichtung und lyrischer Sprache dem Publikum als Performance unmittelbar darzubieten. Jenseits von reiner Dichtung und reiner Theorie liefert Jandl eine poetische Poetologie – „Meine Vorlesungen, jetzt, sind meine Gedichte“ (PW 11, 282). Für Jandl sind dichterische Arbeit und poetologische Reflexion von Anbeginn zwei integrative Prozesse, davon zeugen sowohl die vielen poetologischen Gedichte als auch die zahlreichen Poetik-Vorträge.<sup>8</sup> Die sprach- und dichtungstheoretische Reflexion stehen Jandls lyrischem Werk nicht distanziert gegenüber, sondern ergänzen jenes. Es lässt sich nur schwerlich ein Vortrag in seinem umfassenden Œuvre finden, der keine Gedichte enthält. Dabei unterliegen Jandls Theoretisierungen keinem Interpretationsdiktat, d.h. sie verwehren sich der ausschließlichen Indienstnahme zu Zwecken der Gedichtausdeutung. Vielmehr entsteht durch das Ineinander von Gedicht und abstrakter Reflexion eine besondere Dynamik, in der die Grenzen zwischen Praxis und Theorie, sowie zwischen Kunstwerk und Poetik durchlässig werden. Den Vorteil sieht Jandl darin, dass er so die „engen beziehungen“<sup>9</sup> und „affinitäten“<sup>10</sup> zwischen unterschiedlichsten Gedichten aufzeigen kann. Denn in der Vermengung von Gedicht und Reflexion spiegelt sich Jandls

<sup>7</sup> Michael Hamburger: Vorwort, in: Ernst Jandl, *Thingsure*, translated from the German by Michael Hamburger, Dublin: Dedalus Press 1997. S. 6.

<sup>8</sup> Erst 2011 hat Klaus Siblewski eine Auswahlband mit Jandls poetologischen Gedichten herausgegeben: Vgl. Klaus Siblewski (Hrsg.): *Ernst Jandl, Gedichte über Gedichte*, Stuttgart: Reclam 2011.

<sup>9</sup> Ernst Jandl: *gespräch* (mit Peter Weibel), in: *my right hand. my writing hand. my handwriting*, Ernst Jandl, hrsg. v. Heimrad Bäcker, Edition Neue Texte, Heft 16/17 (1976), erw. Neuauflage 1985 (ohne Seitenangaben).

<sup>10</sup> Ebd.

Überzeugung, dass das Gedicht immer Manifestation einer Theorie ist, die in diesem selbst zwar nicht wortwörtlich (aussagenidentisch) enthalten sein muss, ohne die „jedoch die Wörter und Sätze, die darin [im Gedicht] enthalten sind, nicht so wären wie sie sind“ (PW 11, 82): Denn dieses „Theoretische, [...] [ist] in der Praxis, ich bin überzeugt davon, eines jeden enthalten [...], dessen Praxis das Schreiben von irgendetwas an Literatur ist“ (ebd.).<sup>11</sup> Die Frage nach der einheitsstiftenden Werkpoetik ist damit gleichbedeutend mit der nach dem Sosein des jandlschen Œuvres.

Des Weiteren versucht Jandl mit seinen Poetik-Vorträgen immer auch die Spannbreite seiner Spracharbeit beispielhaft vorzuführen, um vor allem so einer starren Festschreibung auf den Bereich der konkreten Poesie entgegen zu wirken. Schon der Gedichtband *dingfest* (PW 5) zielte erklärtermaßen darauf ab „[...] den Radius und die Arbeitsweise seines Autors Lesern deutlich zu machen“ und die „Einengung des Autors, durch Kritik und Publikum, auf eine einzige zeitgenössische Spielart der Lyrik, die ‚konkrete poesie‘, in aller Öffentlichkeit aufzusprengen“ (PW 5, 202). *dingfest* sollte durch einen Mix aus experimentellen und konventionellen Gedichten dafür sorgen, dass die Marke konkreter Dichter, welche Jandl spätestens seit *Laut und Luise* (ersch. 1966) aufgedrückt wurde, abgeschüttelt werden konnte.<sup>12</sup> Nach dem Erfolg von *Laut und Luise* wusste Jandl,

---

<sup>11</sup> Das Zitat entstammt einem Vortrag Jandls – Theoretisches und die schriftstellerische Praxis (PW 11, 81-87) – aus dem Jahr 1973: „Ich bin völlig überzeugt davon, [...] daß jeder [...] in der Praxis des Schreibens dessen, was jetzt [als Literatur] vor uns liegt, eine ganze Menge fortwährend denken mußte, das im Produkt selbst nicht als Wörter und Sätze enthalten ist, nicht geschrieben enthalten ist, ohne welches jedoch die Wörter und Sätze, die darin enthalten sind, sind nicht so wären wie sie sind. Dieses Denken während des Schreibens, das nicht gleich den Wörtern und Sätzen des tatsächlich Geschriebenen ist, ist das Theoretische, das in der Praxis, ich bin überzeugt davon, eines jeden enthalten ist, dessen Praxis das Schreiben von irgendetwas an Literatur ist.“ (PW 11, 82) Das Theoretische, von dem Jandl hier spricht und das sowohl der Praxis eines Autors vorausgeht als auch in ihr enthalten sein soll, bestimmt sich durch das besondere Sprachverständnis dieses Autors, d.h. durch die Elemente seiner Theorie über Sprache. Jandls Formulierung – „das Theoretische“ – deutet dabei weniger auf eine konkrete linguistische oder sprachphilosophische Theorie hin, sondern vielmehr geht es ihm um die jeweils bestimmte Auffassung von Sprache, die die künstlerische Methode und den Schreibstil eines Dichters bedingen. Jandls Beispiel folgend konzentrieren sich die nächsten Abschnitte weniger auf die Suche nach einer Regelpoetik, die es m.E. für Jandls Werk nicht gibt, sondern vielmehr auf die Grundpfeiler seines Konzepts dichterischer Sprache.

<sup>12</sup> Bernhard Fetz erwähnt in einer Nebenbemerkung, dass *dingfest* vor allem es als Jandls programmatische „Weigerung zu verstehen [sei], sich ausschließlich auf die ‚konkrete Poesie‘ festlegen zu lassen.“ (Fetz, 2006, S. 435). Ein in diesem Sinn programmatisches Gedicht ist Jandls *i love concrete* (PW 4, 92) von 1969: „i love concrete/ i love pottery/ but i'm not/ a concrete pot“. Während Jandl also mit *Laut und Luise* vorwiegend als Repräsentant der sogenannten ‚konkreten Poesie‘ wahrgenommen wurde, knüpft er mit *dingfest* an die Traditionslinie der „vorwiegend realistischen Gedichte“ (PW 2, 231) an, wie sie auch bereits in seinem ersten Gedichtband *Andere Augen* (PW 1) zu finden sind. Knapp achtzig Prozent der in *dingfest* enthaltenen Gedichte stammen aus den Jahren 1952 bis 1963, was sich an der genauen Datierungen schnell ablesen lässt. Folglich

daß es für das publikum, das sich darauf eingerichtet hatte, in [...] [ihm] den autor von ‚laut und luise‘ und ähnlichem zu sehen, eine überraschung war, als 1973, also sieben jahre nach dem ersten erscheinen von ‚laut und luise‘, die sammlung ‚dingfest‘ herauskam.<sup>13</sup>

Seine Poetik-Vorträge nutzt Jandl dazu, um eine öffentliche Wahrnehmung zu berichtigen: „der vater der wiener gruppe ist h. c. artmann/ die mutter der wiener gruppe ist gerhard rühm/ die kinder der wiener gruppe sind zahllos/ ich bin der onkel“ (PW 9, 8). So hält er beispielsweise seine erste große Vortragsreihe *Mitteilungen aus der literarischen Praxis* (PW 11, 105-163) 1974, ein Jahr nach dem Erscheinen von *dingfest* und zu einem Zeitpunkt, an dem er der Kategorie des Sprachclowns (vgl. PW 11, 101-104) entgehen will. Er will nicht nur zeigen, dass er unterschiedliche Arten von Gedichten schreibt, sondern dass diese darüber hinaus alle Ausdruck einer einheitsstiftenden Poetik sind und keineswegs streng ablösbare Schaffensperioden markieren – genau das bezwecken die *Mitteilungen*. Hier „wird der Versuch einer kontinuierlichen Grenzziehung erst gar nicht unternommen“ (PW 11, 105). Denn seine Gedichte nehmen immer „miteinander Beziehungen auf, Verwandtschaftsbeziehungen“ (PW 11, 138). Dies führt Jandl auch gleich zu Beginn vor, indem er zwei verschiedenartige Gedichte – *Donnerstag* (PW 1, 66) und *bestiarium* (PW 2, 151) – gegenüberstellt und auf deren Gemeinsamkeiten verweist:

Donnerstag

[...]

Ich aber ziehe unrasiert und verdrossen die Uhr  
und sehe sie an und sehe es ist

---

sind viele der Gedichte aus *dingfest* (PW 5) zeitgleich mit denen aus *Andere Augen* (PW 1) und *Laut und Luise* (PW 2) entstanden. Vgl. dazu auch Evelyne Polt-Heinzl: *Die Raffinesse gründlicher Simplizität, Reise und Lebensreise in der frühen Lyrik Ernst Jandls*, in: *Gedichte von Ernst Jandl*, hrsg. v. Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser, Stuttgart 2002, S. 90-101.

<sup>13</sup> Ernst Jandl In: Ernst Jandl: *gespräch* (mit Peter Weibel), in: *my right hand. my writing hand. my handwriting*, Ernst Jandl, hrsg. v. Heimrad Bäcker, Edition Neue Texte, Heft 16/17 (1976), erw. Neuauflage 1985 (ohne Seitenangaben). In diesem Gespräch mit Weibel gibt Jandl auf die Frage nach der „Bandbreite“ seines Œuvres darüber hinaus folgende Antwort: „wenn du ‚wien: heldenplatz‘, das 1962 geschrieben wurde und als einziges aus dieser zeit, aus einer gruppe von gedichten, in ‚laut und luise‘ aufgenommen wurde, mit anderen aus 1962 in ‚dingfest‘ vergleichst, wirst du eine ganze reihe von gedichten finden, die formale und sprachliche beziehungen zu ‚wien: heldenplatz‘ haben, und ohne die auch ‚wien: heldenplatz‘ nicht entstanden wäre. in ‚dingfest‘ sind gedichte, die in ganz enger beziehung dazu stehen, die ich praktisch auch in ‚laut und luise‘ hätte aufnehmen können. [...] in dem buch, das nun bei luchterhand herauskommt, ‚die schöne kunst des schreibens‘, springe ich in diesem theoretischen text hin und her zwischen sogenannten experimentellen und nichtexperimentellen gedichten und stelle auch, wenigstens in einem fall, zwei direkt nebeneinander, um dann vergleiche anzustellen und eine gewisse affinität zwischen beiden zu zeigen.“

spät! es ist  
 später! und wieder  
 später! und immer wieder  
 später  
 so rasch geht das alles daß die Augen nicht folgen  
 können nur der  
 Donnerstag steht.  
 So rasch vergehen die Stunden daß das Auge glaubt der  
 Zeiger steht still, aber nur der  
 Donnerstag steht. Still seine vierundzwanzig Stunden  
 [...]

bestiarium

[...]
   
fliege
   
liege
   
geh
   
liege
   
geh
   
liege
   
geh
   
zelle
   
gazelle
   
gazelle
   
gazelle
   
liege
   
geh
   
[...]

Beide Gedichte stammen aus den 1950er Jahren und obwohl sie sich inhaltlich stark voneinander abheben und das erste aus grammatischen Sätzen besteht, während sich das zweite aus Einwortversen zusammensetzt, verbinden sie besondere strukturelle Gemeinsamkeiten: „Beide besitzen eine vergleichbare Dynamik, eine sie vorantreibende Kraft“ (PW 11, 113), die sich aus der angewendeten Wiederholungstechnik ergibt. Beide enthalten ein stark begrenztes Vokabular, dass in verschiedenen Variationen und Konstellationen immer wieder auftritt. Beide fordern den Leser dazu auf, „es zu sprechen [,] statt in Stille zu lesen“ (ebd., 114), denn die lautliche Realisation gehört zum expressiven Gehalt beider Gedichte. Beide lassen nicht vom Modell sprachlicher Kohäsion ab, zwar besteht *bestiarium* aus Einwortversen, aber die fortlaufende interne Bindung zwischen Worten und Zeilen ist nicht weniger stark als bei *Donnerstag* (vgl. ebd., 115). Im einen Fall

erzeugen Syntax und Enjambements Verknüpfungen, im anderen sind es Reime und Wortteil-Wiederholungen (fliege-liege-geh; zelle-gazelle). Darüber hinaus rotieren beide Gedichte, wie Jandl sagt, um den gleichen „zentralen Punkt“ (ebd.): das unablässige Aufrufen von Namen (Tiernamen und Wochentagsnamen). Die Gemeinsamkeiten, die Jandl an beiden Gedichten hervorhebt, ergeben sich vor allem mit Blick auf ihre sprachliche Oberflächenstruktur. Das ist erstaunlich, schien diese doch zunächst das tragende Unterscheidungsmerkmal zu sein. Mit den *Mitteilungen* leuchtet Jandl die inneren Bedingungsverhältnisse seiner poetischen Praxis aus und durchschreitet damit alle formsprachlichen Bereiche seines lyrischen Œuvres: konventionelle Gedichte in Alltagssprache, Sprechgedichte, Lautgedichte, englischsprachige Gedichte, visuelle Gedichte und Aktionsgedichte.

Hartnäckig hat sich in der Jandl-Forschung allerdings die Ansicht festgesetzt, dass Jandls experimentelles Werk in einem tief verwurzeltem Sprachzweifel gründe.<sup>14</sup> Seit den 1980er Jahren scheint die Forschung zu dem Konsens gekommen zu sein, dass Jandl als experimenteller Dichter zwar äußerlich einen spielerischen Zugang zur Sprache habe, dieser beruhe jedoch auf einem grundsätzlich skeptizistischen oder negativistischen Sprachverständnis.<sup>15</sup> Es sei der Zweifel an der „Authentizität sprachlichen Ausdrucks“<sup>16</sup>, der Jandls Werk durchzieht und ihn in eine Traditionslinie mit beispielsweise Hugo von Hofmannsthal und seinem *Brief des Lord Chandos* stellt.<sup>17</sup> Darüber hinaus werden Jandls Gedichte immer wieder im Jargon der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule als Zeugnisse eines „beschädigten Lebens“<sup>18</sup> gedeutet. In ihnen werde der Zerfall von Sprache und Ausdrucksfähigkeit bildhaft vorgeführt. Wenngleich der hier beschworene Sprachzweifel schon beinahe klischeehaft zu einer österreichischen Spezialität geworden ist – man denke nur an Musil, Kraus, Mauthner, Wittgenstein und auch Bachmann beruft sich in ihren Frankfurter-Vorlesungen auf Hofmannsthal –, so widersprechen dennoch Jandls eigene

<sup>14</sup> Für einen Forschungsüberblick vgl. Kap. 1.1 dieser Arbeit.

<sup>15</sup> In Kap. 1.1 dieser Arbeit finden sich unter der Überschrift „Zum Stand der Forschung“ eine Vielzahl von Belegen und konkreten Verweisen auf Zitate bzw. Texte der Forschung, die in Bezug auf Jandls Gedichte wiederholt den Topos vom Sprachzweifel in Anschlag bringen.

von wissenschaftlichen Publikationen, die eine

<sup>16</sup> Hammerschmid, 2011, S. 59.

<sup>17</sup> In Hofmannsthals berühmten Brief lamentiert Lord Chandos auf paradox eloquente Weise darüber, dass ihm die Sprache und die Worte wie ‚modrige Pilze‘ im Munde zerfallen, was ihm Übelkeit und Unwohlsein verursacht und ihn letztlich zum Verstummen zwingt

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, Reflexionen aus dem beschädigten Leben (1951), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980.

poetologische Äußerungen sowie seine poetische Praxis dieser negativistischen Etikettierung seines Werks.<sup>19</sup> Für Jandl gibt es keinen Zweifel an der Sprache, wie er in einem Vortrag ausführlich erklärt, sondern höchstens den „Zweifel am Menschen“ (PW 11, 80). Sprachkritik gibt es bei Jandl nur als Kritik einer bestimmten Verwendung von Sprache, das nennt er die „gesellschaftliche Aufgabe von Poesie“ (PW 11, 61) – Gesellschafts- statt Sprachzweifel. Sprache ist ihm keine überindividuelle oder metaphysische Instanz und es gibt auch keine „Betrugsmanöver der Sprache.“<sup>20</sup> Denn

[n]ichts das mittels Wörtern geschieht[,] geschieht durch Wörter, sondern es geschieht durch eine Art, Wörter zu verwenden. Wörter sind Dinge, Wörter haben keine Macht, aber ich kann sie verwenden, um Macht zu erreichen und Macht auszuüben. (MRRD, 24f)

Für Jandl gilt das Primat der Pragmatik: Die Art und Weise, wie und welche Buchstaben, Laute, Worte zu Sätzen, Gedichten, Texten kombiniert und in welche Kontexte sie gestellt werden, ist entscheidend. Dabei gehen Bedeutung und Sinn nicht verloren, sie sind entweder von vornherein mit einbezogen in die Art der Verwendung oder werden durch sie neu erzeugt (vgl. MRRD, 25). Im Gegensatz zur Abstraktheit eines normativen Sprachsystems geht es Jandl um den konkreten Sprachakt, denn dort findet die Verlebendigung der Sprache statt. Das Wort als Ding, als lebloser Gegenstand und Objekt wird in Anbindung an den Menschen (als Produzent und Rezipient von Sprache) verwirklicht. Demgemäß ist die Art und Weise der Sprachrealisation und –verwendung vom Menschen abhängig (vgl. MRRD, 25). Denn

[d]as Wort selbst tut nichts, es kann nichts, es will nichts, es erreicht nichts, es ist einfach da, um verwendet zu werden [...]. Die Wörter, alle einzelnen, sind an sich weder gut noch schlecht, weder helfend noch gefährlich, weder unterdrückend noch befreiend, weder häßlich noch schön. Wörter haben nichts von dem an sich, der sie verwendet, aber die Art, wie er sie verwendet, hat alles von dem, der sie verwendet, es ist die Art dessen, der sie verwendet, seine eigene Art, und es hängt alles von ihr ab. (MRRD, 24f)

Wie vielzählig die Verwendungsmöglichkeiten von Sprache sind, zeigen Jandls Laut- und Sprechgedichte, seine visuellen Gedichte, seine *visuellen Lippengedichte*, seine Körpergedichte, seine Gedichte in Alltagssprache, in ‚heruntergekommener Sprache‘ sowie

<sup>19</sup> Jandl spricht sich entschieden gegen jeglichen Sprachzweifel aus: Ernst Jandl: Zweifel an der Sprache, in: PW 11, 74-80. Vgl. Ernst Jandl: Zum Thema Autorität des Wortes, in: MRRD, 2005, 23-25.

<sup>20</sup> Schmitz-Emans, 1992, S. 83; 85.

seine Dialektgedichte. Dass es dem experimentellen Gedicht dabei nicht um die Zersetzung sprachlicher Bedeutungsmöglichkeiten oder gar Sinnentleerung geht, betont Jandl immer wieder. Selbst in seiner frühen experimentellen Phase legt er es nicht darauf an, Sprache etwa als unzulänglich bloßzustellen, sondern er führt vielmehr vor, wie z. B. selbst einzelnen Konsonanten durch gezielte Anordnung und Integration in bestimmte Sinnzusammenhänge Bedeutung zuwächst (vgl. *schtzngrmm*). In einem Interview aus dem Jahr 1966 formuliert er diesen Gedanken wie folgt:

It is not really possible in these poems [sound poems], nor should it be possible in any kind of concrete poetry, to draw a line between material – in this case sound – and content. They are one, and can not be separated. [...] Concrete poetry is not abstract poetry – if words are used, their meaning must be considered; if sounds are used, their suggestiveness must be considered, and worked with. [...] Sounds are suggestive, and one should not use them as if they were not.<sup>21</sup>

„Wer mit Wörtern arbeitet, arbeitet mit Bedeutungen“ (PW 11, 51), so wird Jandl es späterhin zusammenfassen und stetig wiederholen. Dass er sich nicht als Sprachzweifler oder – pessimist verstanden wissen will, macht er auch noch 1995 in einem Interview mit dem *Spiegel* klar. Auf die Frage „Sie [Jandl] zählen zu den Sonderlingen der deutschsprachigen Literatur, zu den tiefen Pessimisten. Kränkt oder krönt Sie das?“ antwortet Jandl bissig: „Auch wenn Sie mich dazu zählen, zähle ich weder zu den Sonderlingen noch zu den tiefen Pessimisten unserer Literatur. Sie sollten sich vielleicht einmal eine Lesung von mir anhören, vor fünf- oder sechshundert jungen Menschen. Das könnte Ihr Urteil ändern.“<sup>22</sup>

Jandls Gedichte sind minimalistisch, ohne reduktionistisch zu sein und der Ausdruck „Poetik der Affirmation“ fängt genau diesen spielerischen und affirmativen Zugang zur Sprache ein. Die Konturen und Eigentümlichkeiten seines Œuvres bestimmen sich über jene Poetik der Affirmation, in der sich Jandls Theorie von Sprache spiegelt. Damit bedarf diejenige Sekundärliteratur der Korrektur, die dazu tendiert, Jandl als Sprachskeptiker zu kategorisieren. Dies gilt ebenso für die Forschungsliteratur, die die experimentelle Poesie nach dem Zweiten Weltkrieg immer noch unter dem Stichwort eines

<sup>21</sup> Ernst Jandl im Interview mit Ann Robinson (1966), ersch. im Jahrbuch “it’s 1966” Wimbledon School of Art, England, zit. n. ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>22</sup> Ernst Jandl im Interview mit Fritz Rumler (1995), abgedruckt in leicht veränderter Version, in: . in Der Spiegel, Nr. 23 (1995), zit. n. ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

wiederbelebten Sprachzweifels zu interpretieren versucht. Fast siebzig Jahre nach dem Ende des Krieges bedarf es der Neubewertung einer heute fast zum Klischee gewordenen Lesart experimenteller Dichtung.

### 3.2 Materialität – Die Ästhetisierung von Buchstabe und Laut

In der ersten seiner fünf Frankfurter Poetik-Vorlesungen trägt Jandl ein Gedicht zweimal vor: Es ist das Sprechgedicht *chanson* (PW 2, 10), das sich leichtfüßig über die Sprachgrenzen des Englischen, Deutschen und Französischen hinwegsetzt. Dabei tritt *chanson* nicht zum ersten Mal in der prominenten Reihe der Frankfurter Poetik-Vorlesungen auf. Schon vierundzwanzig Jahre vor Jandl trägt Karl Krolow es in seinen Vorlesungen unter dem Titel *Fragen zeitgenössischer Dichtung* (1960/61) vor – ein ironisches „Leuchtzeichen“ (PW 11, 213) für den jungen Jandl, der damals „als Schreibender ausgehungert [wurde], durch Boykott“ (ebd.). Hätte Jandl 1961 in Frankfurt vor einem Publikum die Grundlagen seiner Poetik erklären sollen, wäre dies einer Herkulesaufgabe gleichgekommen, die vermutlich kaum zu bewältigen gewesen wäre. Denn er hätte allererst vor der Aufgabe gestanden, entgegen dem starken Kulturkonservatismus in Österreich und Deutschland den Beweis zu führen, dass seine Texte überhaupt als Gedichte ernstgenommen werden müssen und nicht lediglich als Schund und Schmutz, sprachlicher Abfall oder Kinderein abgetan werden können (vgl. PW 11, 101-104). Selbst in Krolows Frankfurter Vorlesungen taucht *chanson* als belächelter Beleg für das Ende der Gegenwartslyrik auf.<sup>23</sup> Noch bis Mitte der 1960er Jahre war für Jandls Gedichte kein Verlag zu finden: Manuskripte kamen postwendend zurück, „mit einem eigens dafür formulierten Kurzbrief, man könne heute zwar vieles als Gedicht bezeichnen, allein derartiges [wie *chanson* jedoch nicht].“ (PW 11, 212):

*chanson*

l'amour  
die tür  
the chair  
der bauch

the chair  
die tür  
l'amour  
der bauch

der bauch

<sup>23</sup> Vgl. Karl Krolow: *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, München: Gütersloh 1961, S. 162.

die tür  
the chair  
l'amour

l'amour  
die tür  
the chair

le tür  
d'amour  
der chair  
the bauch

le chair  
der tür  
die bauch  
th'amour

le bauch  
th'amour  
die chair  
der tür

l'amour  
die tür  
the chair

am'lour  
tie dür  
che thair  
ber dauch

tie dair  
che lauch  
am thür  
ber'dour

che dauch  
am'thour  
ber dür  
tie lair

l'amour  
die tür  
the chair

Jandls Gedicht aus dem Jahr 1957 kann als Paradebeispiel für den sprachlichen Experimentalismus gelten, der für sein Gesamtwerk paradigmatisch ist. Denn Jandls dichterische Methode besteht im Wesentlichen aus Zerlegungen, Isolierungen, Reduzierungen, Umformungen, Vertauschungen, Neubildungen, Wiederholungen, Auslassungen und Permutationen von Sätzen, Worten, Lauten und sogar Buchstaben.

*chanson* besteht aus zwölf Strophen, die sich in jeweils drei jambische Vierzeiler, gefolgt von einem dreizeiligen Refrain untergliedern. Es führt durch wiederholende Variation

vor, wie sich sein sprachliches Material (l'amour, die tür, the chair, der bauch) in drei Phasen zu vermischen beginnt. Es erinnert an das Vokabellernen in der Schule (vgl. PW 11, 214), wobei nun die Worte nicht mehr an ihrem Platz im Vokabelheftchen bleiben, sondern unaufhaltsam in Bewegung geraten, die Artikel sich von ihren Substantiven lösen und sich die Laute schließlich miteinander vermischen. Der jambische Takt und die Strophenstruktur aber bleiben als Konstanten bestehen und geben dem laut vertragenen Gedicht einen treibenden Beat. Laut, Buchstabe und Wort sind für Jandls dichterische Spracharbeit wie Grundbausteine, die er zu immer neuen Gebilden zusammensetzt.

Materialität bezeichnet nun diese besondere Ästhetisierung von lyrischer Sprache als ein Material, in seiner kleinsten Einheit bestehend aus Buchstabe und Laut.<sup>1</sup> In seiner Vortragsreihe *Mitteilungen aus der literarischen Praxis* (PW 11, 134-148) von 1974 ruft Jandl den Zuhörer/Leser immer wieder dazu auf, zu verstehen, dass

[e]in Gedicht [...] ein Ganzes [ist], das aus Teilen besteht, den Wörtern, die jedes für sich ein Ganzes sind, das aus Teilen besteht, den Buchstaben und Lauten, die jeder für sich ein Ganzes sind, [...] hergestellt aus zwei völlig verschiedenen Materialien, die zusammen Sprache heißen, oder, getrennt, Sprache und Schrift, Sprechen und Schrift. (PW 11, 159)

Jandls Gedichte zeigen, woraus sie gemacht sind, und lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die sinnlich wahrnehmbaren Aspekte von Sprache: Seine Gedichte sollen gesehen, gehört und gesprochen werden. Ein Blick in Jandls wohl berühmtesten Lyrikband *Laut und Luise* (PW 2) genügt, um zahlreiche Beispiele für seine Ästhetisierung der basalen Einheiten von Sprache zu finden. Ganz in der Tradition der klassischen Avantgarde und der Konkreten Poesie nach dem Zweiten Weltkrieg legen es Jandls Gedichte auf die „Emanzipation des Materials der Dichtung“ (PW 11, 146) an. Buchstaben und Laute werden freigesetzt, um „wie nie zuvor, einfach sie selbst zu sein, oder einfach verfügbar zu allen bisher nicht vorhandenen Kombinationen“ (ebd.). Darüber hinaus bewirken Jandls radikale Eingriffe in die Grammatik und Syntax des Deutschen (und auch des Englischen) einen Verfremdungseffekt auf der substantiellsten Ebene sprachlicher Strukturen und der Konventionen des Sprechens. Dichtung entsteht für Jandl allererst da, wo eine Entautomatisierung der alltäglichen Sprachwahrnehmung geschieht, wo Sprache plötzlich

---

<sup>1</sup> Die literar-historische und internationale Dimension von Jandls Ästhetisierung sprachlichen Materials habe ich bereits in Kap. 2.4.1 ausführlich besprochen. Ebenso finden sich dort zahlreiche Gedichtbeispiele, die in der folgenden Darstellung nicht mehr näher vorgestellt werden.

opak wird und in den Vordergrund tritt. Denn da Gedichte aus einem Material bestehen, das im Alltag unablässig dazu gebraucht wird, um alles andere als Gedichte herzustellen, so muss „alle Gewöhnung [...] aufhören, wo Poesie beginnen soll“ (PW 11, 53).

Jandls Spracharbeit bestimmt sich vor allem durch den ständigen Versuch immer neue Wege des lyrischen Sprechens zu entdecken, um damit die Grenzen poetischer Ausdrucksfähigkeit zu erweitern. Der Schreibende, so Jandl, muss dabei „seine Position auf der anderen Seite der Sprache [...] beziehen; dort, wo die Sprache als Rohstoff liegt; dort beschäftigt man sich mit der Sprache – und die Themen kommen von selber“ (PW 11, 49). Der erste Schritt hin zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten liegt demnach in der Herauslösung von Buchstabe und Laut aus ihren Funktionsbeziehungen, denn damit öffnet sich die Möglichkeit, „Dinge aus Sprache zu erzeugen, die zu den Dingen wie man sie kennt, ihre eigene Distanz haben“ (PW 11, 47). Jandls Rede vom Gedicht als einem Ding scheint zunächst anzudeuten, dass dem Gedicht ähnlich wie dem physikalischen Objekt eine Identität zukommt, die es von seinem Produzenten oder Rezipienten trennt – man fühlt sich hierbei an die Idee vom autonomen Kunstwerk erinnert. Allerdings geht es Jandl weniger um die Autonomie der Kunst als vielmehr darum, Gedichte zu schreiben, die sich zwar von den Restriktionen der Grammatik und Syntax lösen und gemäß einer gewissen Eigengesetzlichkeit funktionieren (PW 11, 145f), jedoch ohne dabei jemals ihre Verbindung zur Normhaftigkeit des Sprechens aufzukünden. Denn vor dieser werden Jandls Konventionsbrüche allererst sichtbar. Es ist insbesondere der materielle Aspekt von Sprache, der die Gedichte notwendig „zur Sprache, wie wir sie zu kennen gewohnt sind, und zur Welt, wie wir sie zu kennen gewohnt sind, [ins Verhältnis setzt]“ (PW 11, 146). Die Ästhetisierung von Sprache als Material bekräftigt folglich die Rückkopplung von Poesie an das, was Jandl die „außerpoetische Realität“ (PW 11, 236) nennt. Seine Texte sind mehr als „bloß[e] Schaustücke für ein anatomisches Museum der Sprache“ (PW 11, 9), mehr als bloße Wortspielkunst, denn ihr besonderer visueller Eindruck und ihre besondere auditive Struktur verstärken die semantische Dichte wie auch die sprachliche Originalität des Gedichts.<sup>2</sup> Für jedes einzelne von Jandls Gedichten gilt der Grundsatz:

---

<sup>2</sup> Vgl. Marjorie Perloff: *The Unoriginal Genius, Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: University of Chicago Press 2010, S. 9. „Form, in this scheme of things, is (in Robert Creeley’s phrase, though not in his practice) never more than the extension of content. Thus the look of the poem as well as its sound structure are primarily instrumental, used to emphasize the poem’s semantic density and verbal originality” (ebd.).

Wer mit Wörtern arbeitet, arbeitet mit Bedeutungen. Die Bedeutung läßt sich vom Wort nicht trennen. [...] Jede Art von Wortkombinatorik ist ein Kombinieren von Bedeutungen, auch dort, wo der Text nicht auf einen Inhalt hin, sondern als inhaltsfreies Sprachmuster geschrieben ist. [...] So wie die Arbeit mit Wörtern zugleich eine Arbeit mit Bedeutungen ist, kann die Arbeit mit Lauten [und Buchstaben] eine Arbeit mit Assoziationsmöglichkeiten sein. (PW 11, 51)

Jedes Wort zeigt sich dem Auge immer als eine Reihe bestimmter Buchstaben und dem Ohr als eine Reihe bestimmter Laute und es hat eine oder mehrere Bedeutungen, d.h. es zeigt auf etwas Bestimmtes (vgl. MRRD, 23).

Besonders anschaulich wird dies z. B. in Jandls visuellem Gedicht *erschaffung der eva* (PW 2, 57) aus dem Jahr 1957, das über die visuelle Ästhetisierung von nur vier Worten und sechs Buchstaben die Hervorbringung eines biblischen Kosmos darstellt:

```

g                                o                                tt

                                p

                                q

                                r

                                adam s
ripp e                                a
                                dam
ipp et
                                am a d
pp e
                                m u
p e a d a
                                eva d a m

```

Obwohl im Gedicht selbst der Schöpfungsmythos Evas nicht erzählt wird, so berichten dennoch die graphischen Eigenschaften des Gedichts von einem Transformationsprozess, an dessen Ende die Genese der ersten Frau steht. Das sprachliche Material (vier Worte und sechs Buchstaben) arrangiert Jandl in stufenweiser Zerlegung zu einer nichtlinearen Repräsentation der Geschichte von Adam und Eva. Der anfängliche Eindruck eines reinen Buchstaben-Chaos verschwindet, sobald man die Struktur und damit die Lesbarkeit des Text-

Bildes erkennt (vgl. PW 11, 125f): Gott schwebt horizontal über seiner Schöpfung und der Buchstabe „o“ als der Mittelpunkt im Wort „g---o---tt“ repräsentiert zugleich zwei Dinge: sich selbst und Gottes Mund. Von dort aus, beginnend mit „p“, strömen Buchstaben in alphabetischer Reihenfolge senkrecht nach unten und lassen dadurch die Mittelachse des Gedichts sichtbar werden bis zum Buchstaben „v“, der das Zentrum von „eva“ konstituiert. Liest man „o“ sinnbildhaft als Gottes Mund, so wird die Buchstabenreihe „p-q-r-s-t-u-v“ zur visuellen Repräsentation von Gottes Atem, der in gleichmäßigem Fluss nicht nur die Erschaffung der Eva, sondern auch die Veränderung „adams“ bewirkt. In einer schrittweisen Zerlegung der Worte „rippe“ und „adam“ wird der letzten Buchstabe von „rippe“ zum Anfangsbuchstaben von „eva“, welche selbst Basis und Ermöglichungsgrund für Adams Neuerscheinung ist. Nach seiner Aufspaltung taucht Adam also in sichtbar veränderter und größerer Form als zuvor wieder auf. Die neue Anordnung der Buchstaben auf dem Papier lässt damit ein Text-Bild entstehen, in welchem Adam und Eva essentiell verbunden sind – ein Sinnbild für die Einheit von Mann und Frau im biblischen Sinn.

Im konkreten Beispiel von Jandls *erschaffung der eva* versinnbildlicht die Ästhetisierung der materiellen Eigenschaften von Sprache eine Metamorphose. Hier liegt der Schwerpunkt auf einem Veränderungsprozess, für den Vorgänge wie Zerlegungen, Reduktionen und Entwicklungen zur essentiellen Seinsbestimmung gehören. Nicht nur das Arrangement, sondern auch die Form der Buchstaben und Worte selbst gehören dabei untrennbar zum semantischen Gehalt des Gedichts. Jandl realisiert mit seinem materialorientierten Zugang zur Sprache, die Möglichkeit die unzählbare Masse an kleinen Objekten, die sie dem Dichter als ihr Material zur Verfügung stellt, neu zu bewegen, zu zerlegen, zu reihen, zu formen und neu zu kombinieren, ohne dabei je auf die Bedeutungs- und Ausdruckskraft dieser Sprach-Bestandteile verzichten zu müssen. Unter der horizontalen Repräsentation von „gott“ zeigt Jandls Gedicht, wie aus einem Buchstabengewirr nicht nur eine sichtbare, stabile Harmonie erwachsen kann, sondern auch die Genese einer biblischen Totalität.

Als weiteres Beispiel einer auf den Buchstaben und das Einzelwort konzentrierten Ästhetik kann Jandls *film* (PW 3, 94) gelten:

```
f i l m
f i l m
f i l m
```





Sprechanweisung zu verstehen ist, wobei Länge und Intensität der Laute durch die Schreibung markiert sind (vgl. PW 11, 8). Jandls Gedicht basiert auf drei Grundworten ‚jesus komm herr‘, die zerlegt und vor allem akustisch gedehnt werden. Das übermäßig gedehnte ‚jeeeeeeesus‘ (vierundfünfzig mal wird das ‚e‘ gesetzt) und das immer länger werdende ‚komm/ kommmm/ kommmmmm/ kommmmmmm‘ erwecken den Eindruck der Dringlichkeit. Hinzu kommt das beinahe endlos rollende ‚herrrrr‘ (einundsiebzig mal wird das ‚r‘ gesetzt). Der parodistische Duktus ist nicht zu überhören. Die ständige Aufeinanderfolge von langgezogenen und kurzen Lauten, („jeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee[...]/ – / sus“) sowie das Ansteigen und Abklingen lautlicher Intensität („herrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr[...]/ herrrrrr[...]/ jeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee[...]/ eeeeeeeee[...]/ eeeeeeee/ - / suss“) weckt Assoziationen an Formen des kirchlichen Sprechgesangs. In der Übersteigerung „brünstiger Frömmigkeit“<sup>4</sup> („jeeeeeeeeeeeeeeeee[...] sussggkc-----hommommmmmmmh----- hjeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee[...]" V. 1-9) und fanatischer „Herrschaftsergebenheit (die indes fast in Wut umzuschlagen droht)“<sup>5</sup> wird Jandls Gedicht zum radikalen Abgesang auf jede Form von Glaubenseifer und überzogener Gottesfurcht.

Obwohl es nahezuliegen scheint, Gedichte dieses Stils sowie die poetische Ästhetisierung von sprachlicher Materialität als bloße Wortspielkunst und als Ausdruck einer radikalen Sinndestruktion zu deuten, so zeugen selbst noch Jandls „Rumpfwörter“<sup>6</sup> von der Bedeutungskraft der Sprache. Jandls Gedichte sind nicht Beispiele einer mimetischen Auffassung von Kunst und können folglich nicht als Ausdruck eines sicht- und hörbaren „Sprach- und Sprechverschleiß[es] der Gegenwart“<sup>7</sup> gedeutet werden. Denn selbst Jandls Halb-Sprache, bleibt insbesondere durch Titelgebung, Schreibweise oder durch ihre auditiven Qualitäten verständlich. Beispielsweise lässt Jandls Gedicht *what you can do without vowels* (PW 4, 102) gerade durch seinen Titel an keiner Stelle Zweifel über die Semantik seines Sprachmaterials aufkommen: „kss / fck / lck / sck / pss / sht“. Auch mit einer Minimal-Kenntnis der englischen Sprache ist dem Leser hier wohl kaum eine schwere Entschlüsselungsaufgabe gestellt und ebensowenig ist von einem Verschleiß der Kommunikationsfunktion von Sprache zu sprechen. Es ist demnach voreilig, auf die Frage

<sup>4</sup> Hiebel, 2005, S. 224.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Schmitz-Emans, 1992, S. 88.

<sup>7</sup> Karl Riha: Orientierung, Zu Ernst Jandls literarischer ‚Verortung‘, in: Text + Kritik, Heft 129 (1996), S. 11-18, hier S. 15.

„was man ohne Vokale tun kann“ zu antworten: „Wenig mehr offenbar, als abgehackte Konsonanten zu zischen und zu fauchen.“<sup>8</sup> Denn die Ästhetisierung von Sprache als einem Material führt nicht notwendig in die Bedeutungslosigkeit und Selbstreferentialität dichterischer Sprache – Jandls Gedichte sind minimalistisch, ohne reduktionistisch zu sein.

Materialität als einen Grundpfeiler der jandlschen Poetik zu bezeichnen, deutet schließlich auch darauf hin, dass Jandl dichterische Sprache als etwas Lebendiges begreift. Seine Texte sollen laut gelesen werden und in Interaktion mit dem Rezipienten treten. Wie tief dabei die Ästhetisierung von Buchstabe und Laut in sein Werk hineingreift und welche unterschiedlichen Formen sie annehmen kann, führt Jandls wohl berühmtestes Gedicht vor – „das hohe Lied vom O“<sup>9</sup>:

*ottos mops* (PW 4, 60)

ottos mops trotzt  
otto: fort mops fort  
ottos mops hopst fort  
otto: soso

otto holt koks  
otto holt obst  
otto horcht  
otto: mops mops  
otto hofft

ottos mops klopft  
otto: komm mops komm  
ottos mops kommt  
ottos mops kotzt  
otto: ogottogott

### 3.3 Leiblichkeit – Die Verlebendigung des dichterischen Wortes

Zwar stellt Jandl drei Gedichte unmittelbar an den Anfang seiner Frankfurter Poetik-Vorlesungen, aber nur eines, so Jandl, lässt das „Generalthema“ (PW 11, 205) seiner Vorlesungen anschaulich werden. Es ist das Gedicht *der mund* (PW 4, 97) aus dem Jahr 1969:

<sup>8</sup> Schmitz-Emans, 1992, S. 88.

<sup>9</sup> Friederike Mayröcker: zu „ottos mops“ von Ernst Jandl, in: ders., *Gesammelte Prosa 1949-1975*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989, S. 453.

der mund\*)  
 teil 1  
 er ist offen  
 er ist weiter offen  
 er ist sehr weit offen  
 er ist zu

[...]

\*) der aussage der einzelnen zeile entsprechend, ist der mund beim sprechen des textes möglichst vollkommen unbeweglich jeweils offen, weiter offen, sehr weit offen oder geschlossen zu halten, wobei die lautbildung, in verschiedenen graden von annäherung an das gewohnte lautbild, durch die in bewegung bleibenden teile – zunge und kehlkopf – und durch die, möglichst geschickte, lenkung des luftstroms und ausnützung der resonanzräume erfolgt.

„Es ist ein Sprechgedicht, mit einem bedeutungsvollen mimischen Aspekt“ (PW 11, 206). Das Gedicht sagt also nicht nur etwas, sondern stellt es zugleich hörbar und sichtbar dar. Warum aber soll gerade in diesem Gedicht das Kern- und Generalthema der Frankfurter Vorlesungen anschaulich werden? Warum legt Jandl so viel Wert darauf, dem Zuhörer/Leser zu erklären, dass das kleine mimische Element des Gedichts so bedeutungsvoll ist? Jandl beeilt sich noch innerhalb der ersten fünf Minuten<sup>1</sup> seiner großen Vorlesungsreihe, die bekanntermaßen selbst den Titel *Das Öffnen und Schließen des Mundes* trägt, zu erklären, dass es ihm in der Dichtung überhaupt um Lippen-, Zahn-, Zungen- und Atembewegungen geht (vgl. PW 11, 206). Damit ist genau das umrissen, was ich mit dem Begriff der Leiblichkeit als einen Grundpfeiler der jandlschen Poetik bezeichnen möchte.

Das Konzept der Leiblichkeit oder einer – wortwörtlich – verkörperten Sprache nimmt in Jandls Œuvre eine exponierte Stellung ein.<sup>2</sup> Es bezeichnet die Idee, dass lyrische Sprache etwas Lebendiges ist und vom Rezipienten nicht still, sondern laut verwirklicht werden will. Durch die Körperlichkeit des Sprechers erhalten Jandls Gedichte unmittelbar eine hör- und sichtbare Präsenz und mehr noch: Insbesondere in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen besteht Jandl auf der immanenten Verzahnung von Poesie und Atem. Denn das Atmen ist ein Vorgang, der alle vitalen Äußerungen des Menschen begleitet und für Jandl ist

<sup>1</sup> Vgl. Ernst Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/85, 2 DVDs, 263 Minuten, deutsche Originalfassung mit Materialien, Frankfurt/Main: Suhrkamp Filmedition 2010.

<sup>2</sup> Die literar-historische und internationale Dimension von Jandls Ästhetisierung der Leiblichkeit und Vitalität dichterischer Sprache habe ich bereits in Kap. 2.4.2 ausführlich besprochen. Ebenso finden sich dort zahlreiche Gedichtbeispiele, die in der folgenden Darstellung nicht mehr näher vorgestellt werden.

er damit nicht nur Ermöglichungsbedingung des Lebens, sondern auch „eine Voraussetzung aller Poesie“ (PW 11, 206): „*solang mund geht auf und zu, solange luft geht aus und ein* – ist unser Thema – nicht nur für diese Vorlesungen“ (ebd.). Als pneumatischer Luftstrom wird der Atem des Rezipienten zur Spur des Körpers im Gedicht. Jegliche Artikulation beruht auf der Modifikation eines Luftstroms und ist damit immer auch Ausdruck des Vitalen.<sup>3</sup> Vor allem in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen erklärt und führt Jandl gleichzeitig vor, dass sein dichterisches Konzept ganz wesentlich auf der Ästhetisierung der physiologischen und sensomotorischen Grundbedingungen des Lebens bzw. des Sprechens basiert. Demgemäß schreibt er nicht nur Gedichte über bestimmte Körperteile (z. B. die Nase, die Lippen, die Hände, die Knie, die Stirn, die Genitalien) oder über körperliche Vorgänge (z. B. das Atmen, das Verdauen, das Erbrechen, das Altern, das Sterben), sondern er schreibt „Körpergedichte“<sup>4</sup>, in denen der Körper des Rezipienten oder Sprechers zum eigentlichen Bezugspunkt des Gedichts wird, wie z. B. in *der mund* (PW 4, 97), *drei visuelle lippengedichte* (PW 2, 102), *gesten : ein spiel* (PW 3, 77) oder auch in *5 aktionsgedichte* (PW 7, 81-85). Die poetische Verknüpfung von Sprache und Körper reicht auch hin zu Körpergeräuschen (*im reich der toten*), zu Artikulationsversuchen (*innerlich*) und zu den sensomotorischen Grundbedingungen des Sprechens selbst, der Bewegung von Mund, Lippen und Zunge (*die lippen*). Denn das „Reden besteht aus Sprache und Körper, unserem Körper, seinem Kopf hauptsächlich, [...]“ (PW 11, 236) – Sprache wird also insofern „mit Körperlichkeit verknüpft, als Jandls Gedichte sich auf Artikulationsprozesse beziehen: auf das ‚Öffnen und Schließen‘, das Verformen und die Arbeiten des Mundes.“<sup>5</sup>

Folglich bindet die Ästhetisierung der Leiblichkeit dichterische Sprache zurück an einen Körper, der zum Pendant der materiellen Präsenz von Sprache wird. Jandl entwirft eine „Somatik des Poetischen“<sup>6</sup>, wie Monika Schmitz-Emans unlängst festgestellt hat. Der Körper des Rezipienten wird Teil des poetischen Prozesses und manifestiert die dichterische Rede als etwas genuin Vitales. So deckt sich beispielsweise Jandls *beschreibung eines gedichts* (PW 8, 169) mit dem ruhigen sich Heben und Senken der Brust: „so daß jedes einziehen der

<sup>3</sup> „[D]as Öffnen und Schließen des Mundes als die fundamentalste Sprach-Geste [...] stellt den Bedingungs- und Einheitsgrund von Sprechen und Leben dar und verweist damit auf die Identität beider Prozess.“ Schmitz-Emans, 1990b, S. 558.

<sup>4</sup> Jandl, 1985, o.S.

<sup>5</sup> Schmitz-Emans, 2009, 282.

<sup>6</sup> Ebd.

luft durch die nase / sich deckt mit diesem satz / jedes ausstoßen der luft durch die nase / und das ruhige sich heben und senken der brust“ – oder kurz: „nur atmen und wörter“ (ebd.).

Jandls Gedichte sind – wortwörtlich – bedeutungsvolle Mund- und Lippengesten (vgl. PW 11, 290), die sich in ihrer radikalsten Form erst am Körper des Sprechers realisieren. Ein solches ist Jandls *die lippen* (PW 4, 96) aus dem Jahr 1969:

1. teil  
die  
oberlippe  
2. teil  
die  
unterlippe  
umkehrung  
1. teil  
die  
unterlippe  
2. teil  
die  
oberlippe  
überlagerung  
die  
lippen  
visuelle version\*)  
1. teil  
\*\*)  
2. teil  
\*\*\*)  
1. teil  
\*\*\*)  
2. teil  
\*\*)  
überlagerung  
\*\*\*\*)

\*) diese version ist nicht zu sprechen, sondern sichtbar zu machen; die titel hingegen werden gesprochen

\*\*\*) die oberlippe wird so über die unterlippe gestülpt, daß diese nicht, jene hingegen auffällig sichtbar ist

\*\*\*\*) die unterlippe wird so über die oberlippe gestülpt, daß diese nicht, jene hingegen auffällig sichtbar ist

\*\*\*\*) beide lippen werden in geschlossenem zustand leicht nach vorn gestülpt, so daß beide, in gleichem maß auffällig sichtbar sind

Es ist ein Körpergedicht, dem Fußnoten mitgegeben sind, die den Rezipienten zu bestimmten Aktionen auffordern, d.h. die gleichsam einer Partitur Anweisungen zur Verwirklichung des Gedichts geben. Fragt man sich, welche Lippengeste hier vollzogen wird, so muss man Jandls Anweisung folgen: Und siehe da, in der Überlagerung von Ober- und Unterlippe entsteht das, was man einen Kuss auf Distanz nennt – einen Kuss in die Luft. Jandls poetischer Luftkuss ist „ein kleines bedeutungsvolles Sprachzeichen“ (PW 11, 290), eine Lippengeste der Zuneigung, die dem Geliebten zum Abschied und über lange Strecken mitgegeben wird. Trotz Entfernung noch sichtbar wird der Luftkuss zum Zeichen der innigen Verbindung und Jandls Gedicht zur unmittelbar ästhetisierten Liebesgeste. Ganz ähnlich wie Christian Morgensterns berühmtes *Fisches Nachtgesang* ist *die lippen* „ein Gedicht ohne Stimme, es ist ein Gedicht fürs Auge“ (PW 11, 208). Mit dem entscheidenden Unterschied jedoch, dass Jandls Gedicht „vom Papier weg auf den Körper transportiert“ (PW 11, 208) und der Mund des Rezipienten so zum eigentlichen Träger des poetischen Gebildes wird.

Auf ganz ähnliche Weise gehört die Leiblichkeit des Rezipienten auch zum poetischen Gehalt der *stanzen*, Jandls Gedichten im Wiener Dialekt. Die *stanzen* entstanden erstmals 1991/92 und bestehen jeweils aus vier kurzen Versen, die als eine Art Sprechgesang dargeboten werden. Im Nachwort zu seinem Lyrikband *stanzen* (PW 9) beschreibt Jandl diese Gedichtart wie folgt:

die stanze (,das gschdanzl'), eine vierzeilige volkstümliche gedicht- bzw. strophenform, lernte ich in meiner frühesten Kindheit [...] in niederösterreich auf bauernfestlichkeiten kennen [...]. diese stanzen wurden zu immer derselben melodie als eine art sprechgesang angeboten, und dies natürlich im niederösterreichischen dialekt [...]. die von mir angewandte form der ‚stanze‘ ist ein vierzeiler. jede zeile enthält, von einer deutlichen zäsur auf distanz gebracht, zwei stark betonte neben einer jeweils freien zahl von minder betonten oder unbetonten silben. (PW 9, 283)

In den als „Sprechgedichten“ (PW 9, 284) kategorisierten „gschdanzln“ (ebd.) spiegelt sich also in formaler Hinsicht eine populäre Form der niederösterreichischen Mundartlyrik wieder. Allerdings haben Jandls *stanzen* darüber hinaus wenig mit volksnaher Mundartdichtung zu tun und sind auch alles andere als eine sentimentale Erinnerungsreise in eine Sprache der Kindheit. Jandls Dialektgedichte erschließen sich nicht „im Sinn einer

emphatisch wiedergefundenen Muttersprache [...], sondern [ihr Dialekt] verknüpft sich viel mehr mit der Notwendigkeit, diese Sprache neu zu entdecken, zu erfinden und zu etwas sowohl Eigenem wie unverwandt Fremden zu verwandeln<sup>7</sup>:

i hob da in mia  
 so ar oat dialekt  
 den howi ned von da muata griagd  
 howin grod east entdeckt  
 (PW 9, 225)

Auf den ersten Blick scheinen die *stanzen* sich nicht so recht in Jandls Gesamtwerk einfügen zu wollen, denn zu Jandls schriftstellerischem Paradigma gehört vor allem die Suche nach neuen, unverbrauchten dichterischen Methoden und sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Anfang der 1990er Jahre lässt sich längst nicht mehr von der Unverbrauchtheit der Mundartlyrik sprechen. Insbesondere dann nicht, wenn man bedenkt das H.C. Artmanns berühmter Band *med ana schwoazzen dintn* schon 1958 erschienen ist. Was also macht den Dialekt für Jandl plötzlich so interessant und dichterisch so überaus tragfähig, wie er im Nachwort zu seinen *stanzen* behauptet: „die stanze hält mehr, als sie verspricht“ (PW 9, 284)? Nähert man sich den *stanzen* aus der Perspektive einer Poetik der Leiblichkeit, so erscheinen sie als genuin neue Möglichkeit die immanente Verknüpfung von Sprache und Körper vorzuführen.

Jandls *stanzen* sind vor allem „ein buch erhebender und niederschmetternder sprachkunde“ (ebd.), indem sie nämlich den Leser explizit dazu auffordern, ein „stanzen-sprecher“ (ebd.) zu werden und sich somit selbst zu einem integralen Teil ihres poetischen Prozesses zu machen. Jandls Dialektgedichte sind schriftlich fixierte Mündlichkeit und wollen von der Seite weg in „akustisch wahrnehmbares“ (ebd.) übertragen werden. Der Leser ist sogar dazu gezwungen, zum Stanzen-Sprecher zu werden, will er überhaupt versuchen,

---

<sup>7</sup> Hammerschmid/Neundlinger, 2008, S. 150. An dieser Stelle dürfte nun auch schon deutlich geworden sein, dass Jandls *stanzen* nur noch wenig mit der traditionsreichen italienischen Stanze zu tun haben. Zwar erinnert noch ihr Titel an die Hauptform der italienischen Versepike, aber während die italienische ‚Stanze‘ eine achtzeilige Strophe ist, hat man es im Fall der *stanzen* mit einer vierzeiligen Strophenform zu tun. Darüber hinaus wird die aus dem vierzehnten Jahrhundert stammende poetische Verstradition meist zu rhetorisch-repräsentativen Zwecken (Widmungs- und Huldigungsgedichte), aber auch für besinnliche Gedichte verwendet. Jandls *stanzen* hingegen erzählen von sexuellen Phantasien, Zynismus, Obszönitäten, Gewalt gegenüber Körpern und makabren Geschichten. Schon im neunzehnten Jahrhundert wurde Dialekt- oder Mundartdichtung geschrieben (J.P. Hebels, J.W. Goethe, K. Groth). Einer der wohl bekanntesten Autoren moderner Mundartgedichte ist der zur Wiener Gruppe gehörende H.C. Artmann, daneben noch M. Matter, K. Sigel; F. Kusz oder T. Kling.

Jandls „gschdanzln“ (ebd.) zu verstehen. Denn um annähernd begreifen zu können, worum es in einem Gedicht wie *hood mä foda* (PW 9, 220) geht, bedarf es des mehrmaligen, langsamen Vorsprechens:

hood mä foda zmia xogd bäääädschalbua  
 hooowema ima denkt wos maaaaand dea nua  
 hooobmeobanedzn froooogn draut  
 hedd ma villächd ane runntakhaud

Neben der Angst des sich prostituierenden Sohnes vor seinem rabiaten Vater deutet das Gedicht viel mehr noch auf den allgemeinen Ursprungsort von Sprache hin.<sup>8</sup> Jandls Dialekt stört das Bedürfnis des Lesers nach einem ungehinderten Verstehensprozess und hebt demgegenüber auf die Sensomotorik des Sprechens ab. Um Zugang zur Semantik der *stanzen* zu erhalten, muss der Sprecher mit Betonung spielen, mit lautlichen Dehnungen und Verkürzungen experimentieren, Variationen zwischen harten und weichen Aussprachemöglichkeiten ausprobieren und vor allem ständig auf die eigene Sprache hören. Denn die Lautgestalt der Worte ist der Schlüssel zum Verständnis. Die Aussprache und Übersetzung der *stanzen* ins Neuhochdeutsche wird zu einer spannenden Aufgabe, die teilweise nur mithilfe des kleinen bandeigenen Glossars zu bewältigen ist, denn „das wienerische verbindet sich nicht selten mit den vorzügen ästhetisch wirksamer aussprachefehler“ (ebd.). Der Rezipient muss sich ähnlich wie beim Erlernen einer Fremdsprache auf das bewusste Lesen und Sprechen der Worte konzentrieren. Der Dialekt ist für Jandl deshalb so reizvoll, weil er die Möglichkeit bietet, eine besondere Form der Mündlichkeit zu erzeugen: Hier wird die Sprechsituation zum vergegenwärtigten Ursprungsort von Sprache. Denn in der Rezitation betreibt der Rezipient gleichzeitig Bedeutungssuche wie -gebung. Ganz in diesem Sinn wirkt die strenge alphabetische Ordnung der *stanzen* wie eine Deklinationsreihe für die Möglichkeiten von Sprache, die der Rezipient nicht nur zu durchschreiten, sondern wie das Alphabet selbst zu erlernen hat, um dann zum „stanzen-sänger“ (ebd.) zu werden. Jandls Dialektgedichte sind also insofern Körpergedichte, als dass sie die genuine Verbindung zwischen Sprache und Leiblichkeit auf der Ebene der Sensomotorik des Sprechens sinnlich wahrnehmbar machen. Sprache ist für

---

<sup>8</sup> Neuhochdeutsche Übersetzung: „hat mein vater zu mir gesagt peitschenbube (strichjunge) / habe mir immer gedacht was meint der nur / habe mir bis jetzt nicht zu fragen getraut / hätte mir vielleicht eine runter gehaut“

Jandl im Wesentlichen an die menschlichen Sprachwerkzeuge gebunden – an die Öffnung des Mundes, die Stellung der Zunge und die Variation des Atemstroms:

a gschdanzl is a daunzn  
 fia r aan ohne haxn  
 sei mundwerk kaun daunzn  
 ihn söwa drogens buglgraxn  
 (PW 10, 136)<sup>9</sup>

In der wiederholten akustischen Realisation der *stanzen* erfährt der Leser den leiblichen Ursprung von Sprache sowie das allmähliche Auftauchen ihrer Bedeutungskraft. Jandls Gedichte machen „Sprache als Körpergeräusch“ erlebbar und erzeugen die „physische Konkretheit [einer] Sprechsituation [...] [, die] das Gedicht zu einem Stück gesprochener und gehörter ‚Realität‘ [macht].“<sup>10</sup>

Neben ihrem besonderen formsprachlichen Aspekt spielt auch die inhaltliche Seite der *stanzen* auf eine Poetik der Leiblichkeit an. Sie thematisieren überwiegend Körperliches, Verdauungsprozesse, Ekelerregendes, körperlichen Verfall und physischen Schmerz, wie z. B. in *AIDS* (PW 10, 69):

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

(melodie: mackie messer)

Hier beißt ein AIDS-Kranker seinem Zahnarzt, der sich durch Gummihandschuhe vor ansteckenden Krankheiten zu schützen meint, mit blutigen Zähnen ins Genick. Dass die Stanze gemäß der Mackie-Messer-Melodie aus Brechts *Die Dreigroschenoper* gesprochen werden soll, steigert ihre abstoßende Bestialität zu einem grausamen Zynismus.<sup>11</sup> In ihrer vulgären Beredtheit nehmen es die *stanzen* auch mit der Dichtungstradition auf.<sup>12</sup> So macht

<sup>9</sup> „eine stanze ist ein tanzen / für einen ohne beine / sein mundwerk kann tanzen / ihn selber tragen sie huckepack“ (PW 10, 136)

<sup>10</sup> Schmitz-Emans, 1997, S. 163.

<sup>11</sup> Zur Musikalität der *stanzen* vgl. Julia Hinterberger: „nemtsas glei auf de zungen / olle lyric geheat gsungen“ Ernst Jandl „mit musik“, in: Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 113-128.

<sup>12</sup> Franz Josef Czernin: Zu Ernst Jandls *stanzen*, in: „stehn JANDL gross hinten drauf“, Interpretationen zu Texten Ernst Jandls, hrsg. v. Michael Vogt, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000, S. 143-161.

sich beispielsweise Jandls *wanderers nachtlid* (PW 9, 255) zum plaudernden Gegenstück von Goethes berühmtem Gedicht:

waasd i red hoed so gean  
 drum redia so füü  
 skommt drauf aun, mid wem  
 oowa woat, boid bini schdüü

Mit Blick auf sein Referenzgedicht sagt Jandls „gschdanzl“ dem weihe- und bedeutungsvollen Schweigen der Natur ab und kehrt vielmehr die Lust am Öffnen und Schließen des Mundes hervor.

Meine These, dass die Poetik der Leiblichkeit Jandls gesamtes Œuvre und alle Formen poetischer Rede durchzieht, ließe sich noch weiter erhärten, wenn man neben den hier schon besprochenen Aktionsgedichten, Körpergedichten und Gedichten im Wiener Dialekt auch noch solche in sogenannter „heruntergekommener Sprache“ (PW 11, 225) und in Normalsprache vorstellen würde. Aus Platzgründen kann ich diese Reihe in der vorliegenden Arbeit nicht vervollständigen, sondern lediglich mit einem kurzem Hinweis auf zwei weitere Gedichte die Tragfähigkeit des poetologischen Grundpfeilers Leiblichkeit andeuten. Das Gedicht *menschenfleiß* entstammt dem Zyklus *tagenglas* (PW 7, 125-139), welcher im März 1976 entstand und in dem Jandl erstmals einen poetischen Randbereich erkundet, den er „heruntergekommene Sprache“ nennt:

*menschenfleiß* (PW 7, 128)

ein faulsein  
 ist nicht lesen kein buch  
 ist nicht lesen keine zeitung  
 ist überhaupt nicht kein lesen

ein faulsein  
 ist nicht lernen kein lesen und schreiben  
 ist nicht lernen kein rechnen  
 ist überhaupt nicht kein lernen

ein faulsein  
 ist nicht rühren keinen finger  
 ist nicht tun keinen handgriff  
 ist überhaupt nicht kein arbeiten

ein faulsein  
 solange mund geht auf und zu

solang luft geht aus und ein  
ist überhaupt nicht

Formal suchen die Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ im Ausdrucksdefizit einer von Jandl auch als „Gastarbeiterdeutsch“ (PW 11, 225) bezeichneten Sprache nach neuer lyrischer Expressivität.<sup>13</sup> Den Gedichten in „heruntergekommener Sprache“ ist also ihr morphologischer Duktus gemeinsam: Sie sind durch sprachliche Vereinfachungen, Reduktionen und Regelverstöße gekennzeichnet, wie z. B. das Weglassen von bestimmten Artikeln, eine fehlerhafte Wortstellung, den Ausfall oder die falsche Verwendung von Präpositionen sowie die Verwendung des Infinitivs anstelle von konjugierten Verbformen. Jandl gibt *menschenfleiß* einen besonderen Stellenwert, dadurch dass er es als eines von drei Gedichten zur Einführung in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen auftreten lässt. Entscheidend am Gedicht ist dabei wieder sein Beharren auf einer affirmativen Lebensbekundung, die sich als aktive Mundgeste und Atembewegung zeigt: „solang mund geht auf und zu / solange luft geht aus und ein“.

In Jandls *der fisch* (PW 8, 194) aus dem Jahr 1979 wird der Mensch als brutales Körperwesen vorgestellt:

der holde fisch, den ich  
in mein tiefendes maul stopfe, sein flinkes  
wasserspiel hat den angler so aufgereizt  
daß er die angel ihm in sein argloses maul rannte  
und ihn hoch in die luft riß, den in todesnot zappelnden  
ihn zu boden schmiß und mit einem steinhieb ihm  
die stirn zerschlug. die besudelte köchin  
schlitzte den silberbauch des getöteten, riß  
seine eingeweide heraus und schmiß  
ihn ins siedende fett in der pfanne; spuckte  
während er briet, auf den schmierigen teller  
wischte ihn an der blutigen schürze und schmiß  
den endlich freßreifen fischkadaver darauf,  
gab der kellnerin als signal einen tritt in den arsch  
die den teller nun packte und dem lechzenden viel fraß  
mir, dem geheiligten gast, vors tiefende maul  
auf die tischplatte donnerte. komm!  
rief mit ausgebreiteten armen ich, herr jesus!

<sup>13</sup> Vgl. zu Jandls Gedichten in heruntergekommener Sprache: Katja Stuckatz: „Von der anderen Seite der Sprache“ Mehrsprachigkeit, Ausdrucksdefizit und Expressivität bei Ernst Jandl, in: Mehrsprachigkeit in Europa der Welt, hrsg. v. Sören Stange et al, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 65-78. Vgl. Hammerschmid/Neundlinger, 2008. Vgl. Peter Horst Neumann: Über Ernst Jandls Gedicht-Zyklus *tagenglas*. in: Text + Kritik 129 (1996), 37-50.

sei unser gast und segne was du  
 uns bescheret hast, wie die vermoderte  
 mutter es mich totgeweihten gelehrt hatte.

Der Lyrikband, aus dem dieses Gedicht stammt, trägt ebenfalls den Namen eines Tieres im Titel: *der gelbe hund*.<sup>14</sup> Hier tummeln sich neben dem Fisch auch Tauben, Ziegen, Amseln, Hunde, Esel, Lämmer, Hummeln, Schweine, Kälber und zwischen ihnen Seelenhirten (PW 8, 12), Engel (PW 8, 201) und Gottes Sohn (PW 8, 148). Vor allem aber der biblischen Erzählung von der wundersamen Speisung (vgl. Joh 6, 1-15) stellt Jandls *der fisch* ein neues, poetisches Glaubensbekenntnis gegenüber: Die Mahlzeit birgt nicht mehr das Versprechen der Erlösung, sondern wird zum grausamen Todesschauspiel. Mit der Einverleibung des Fischkadavers wird der Mund des Speisenden wie bei einem Raubtier zum „triefenden maul“, zum Reißwerkzeug. Hat Jesus den Hungrigen noch seinen eigenen Leib als Verheißung der Gnade Gottes und des ewigen Lebens hingegen – „Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel herabgekommen ist. Wer von diesem Brot isst, wird in Ewigkeit leben. Das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch, (ich gebe es hin) für das Leben der Welt.“ (Joh 6, 51) –, so entzieht Jandl der Marterung des Fisches jegliches Zeichen auf Hoffnung und göttliche Wundertaten. Mensch, Fisch und Jesus als das fleischgewordene Wort Gottes sind nichts anderes als Körperwesen – ebenso sind auch Jandls Gedichte Körpergedichte.

### 3.4 Performativität – Jandls “Erlebnisse in Sprache”

Wie kaum einer zuvor in der Geschichte der Frankfurter Poetik-Vorlesungen absolviert Jandl seinen Auftritt nicht als Pflichtprogramm der Beschreibung seines Werkes, Person und Poetologie, sondern ergreift die fünf Vorträge als besondere Chance, seine Auffassung von Dichtung und lyrischer Sprache dem Publikum als Performance unmittelbar darzubieten. Jenseits von reiner Dichtung und reiner Theorie liefert Jandl eine poetische Poetologie: „Meine Vorlesungen, jetzt, sind meine Gedichte. Und so, das heißt als solche, sind sie Ihnen dargeboten, hingereicht ... soll ich reimen?“ (PW 11, 282). Was die Vorlesungen in Jandls Sinn zu Gedichten macht, ist zum einen ihr Fokus auf die buchstäblichen Elementarteilchen der Sprache, Dichtung als Mund-, Augen- Kopfangelegenheit, und zum anderen der

<sup>14</sup> Zur Bedeutung von Tieren und Tiersprache in Jandls Gedichten vgl. Monika Schmitz-Emans: Tiersprachen, Menschensprachen, in: Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 37-52.

Entschluss, etwas darzubieten, was nicht lediglich ein Bericht über Erlebnisse aus dem Alltag eines Dichters ist, sondern was selbst ein „Erlebnis in Sprache“ (PW 11, 144) ist. Jandl drängt immer wieder darauf, dass das Publikum begreift, dass seine Vorlesungen nicht nur von Gedichten, Bühnenstücken, Literaturgeschichte, Sprachtheorie und biographischen Begebenheiten erzählen, sondern dass sie vor allem auf elementare und gründlich einfache Weise das vorführen, wovon sie sprechen: vom Öffnen und Schließen des Mundes.

Damit teilen die Vorlesungen eine besondere Eigenschaft mit vielen von Jandls Gedichten: Sie berichten nicht nur ihren Inhalt, sondern vollziehen ihn zugleich.<sup>1</sup> Diese Eigenschaft fasse ich unter dem Begriff der Performativität zusammen: Jandls Texte sind insofern performativ, als das sie ihren Inhalt unmittelbar zu einem Wahrnehmungserlebnis werden lassen. Das Gedicht *schtzngrmm* (PW 2, 47) zum Beispiel führt seinen Inhalt – der Schützengraben unter starkem Beschuss – akustisch vor, während *peter frißt seinen weg ins schlaraffenland* (PW 6, 129) ihn optisch vollzieht. Jandl nennt solcherart Gedichte „Erlebnisse in Sprache“ (PW 11, 144).<sup>2</sup> Er verwendet diesen Ausdruck erstmals in seiner ersten großen Vorlesungsreihe *Mitteilungen aus der literarischen Praxis* (PW 11, 105-163), die er 1974 an der Universität Wien hält. Hier versucht Jandl zwischen solchen Gedichten zu unterscheiden, die von „Erlebnissen, Erfahrungen, Beobachtungen und Reflexion [...] berichten“ (PW 11, 143) und solchen, die selbst zu einem Erlebnis werden: „ein Erlebnis aus Sprache, ein sprachliches Erlebnis, das zugleich ein Gedicht ist“ (PW 11, 144).

Um eine Linie zwischen denjenigen Gedichten zu ziehen, die lediglich von einem Erlebnis berichten und denjenigen, die selbst ein solches sind, schlägt Jandl vor, auf der Ebene der Kombination von Wörtern und Buchstaben anzusetzen: Zwar ist „[j]ede Art von Wortkombinatorik [...] ein Kombinieren von Bedeutungen“ (PW 11, 51), allerdings gilt es:

---

<sup>1</sup> Die kunst- und literarhistorische Dimension der Performativität dichterischer Sprache wurde bereits in Kap. 2.4.3 ausführlich besprochen. Ebenso finden sich dort zahlreiche Textbeispiele zur Vorbildfunktion John Cages, die im Folgenden nicht mehr näher vorgestellt werden.

<sup>2</sup> Jandls Ausdruck „Erlebnisse in Sprache“ korrespondiert weder mit dem von Wilhelm Dilthey geprägten Begriff der Erlebnislyrik noch mit Walter Benjamins berühmter Unterscheidung zwischen Erlebnis und Erfahrung. Anders als in Diltheys Konzeption überträgt sich in Jandls Gedichten keine innere Erfahrung des Dichters auf ein sprachlich vermitteltes Bild der Wirklichkeit und seine Gedichte konstituieren ebenso wenig ein Erlebnis der Lebensganzheit. Anders als Benjamin unterscheidet Jandl nicht zwischen Erlebnis (momentan) und Erfahrung (kontinuierlich). Für Jandl bezeichnet der Begriff des Erlebnisses eine besondere Eigenschaft dichterischer Sprache, die vor allem in der Sprechakt- und Performancetheorie untersucht wird. Das Gedicht ist nicht etwas, was dem Rezipienten zustößt oder passiert (Benjamins Erlebnis), sondern was er aktiv realisiert. Jandls „Erlebnisse in Sprache“ fordern ein spezielles rezeptionsästhetisches Verhalten ein.

alles, was nicht ein direkt und unmittelbar übertragbares Erlebnis sein kann, aus dem Gedicht zu entfernen und jedes Berichten, jedes Mitteilen, durch eine andere Art von Kommunikation zu ersetzen, [durch] eine Art von Übertragung [...]. (PW 11, 144)

Worte, Buchstaben und Laute müssen so arrangiert sein, dass ihre Bedeutung im Moment ihrer Realisation durch den Rezipienten unmittelbar evident wird. Der konkrete Inhalt eines „Erlebnisses in Sprache“ überträgt sich also auf den Moment und das Ereignis seiner Verwirklichung: „[E]in Erlebnis haben wir, und es uns, wir müssen darin sein; ein Erlebnis wird mitgeteilt, heißt: wir sind nicht darin“ (PW 11, 144). Über sein Gedicht *der mund* (PW 4, 97), das in der vorliegenden Arbeit bereits als ein Beispiel für die Ästhetisierung von Leiblichkeit vorgestellt wurde (vgl. Kap. 3.3), sagt Jandl, dass es in diesem Gedicht auch darum ging, „den Vorgang der Aussage und das Ausgesagte selbst möglichst zu einem einzigen zu machen [...]“. <sup>3</sup> Die „Deckungsgleichheit“ <sup>4</sup> zwischen beiden zu demonstrieren, sei eine der besonderen Eigenschaften seiner Gedichte. Jandls „Erlebnisse in Sprache“ sind da performativ, wo sie das exemplifizieren, was sie selbst aussagen.

Beispielsweise führt das berühmte Sprechgedicht *schtzngrmm* (PW 2, 47) aus dem Jahr 1957 Jandls ungebrochenes Vertrauen in das semantische Potential der kleinsten sprachlichen Einheiten vor – in diesem Fall neun Konsonanten. Zwar erscheint das Gedicht auf visueller Ebene zunächst als unsinnig oder vielmehr noch wie eine willkürliche Aneinanderreihung von Buchstaben, jedoch wird im lauten Lesen schnell offenbar, dass es sich hierbei um ein „Kriegsgedicht“ (PW 11, 50) handelt. Um es verstehen zu können, bedarf es aber seiner akustischen Realisation durch den Rezipienten:

```

schtzngrmm
schtzngrmm
t—t—t—t
t—t—t—t
grrmmmmmm
t—t—t—t
s————c————h
tzngrmm
tzngrmm
tzngrmm
grrmmmmmm
schtzn

```

<sup>3</sup> Ernst Jandl, Briefwechsel mit Anfried Thomas (Brief vom 15.01.1975), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>4</sup> Ebd.



immer wieder ein nicht-sprachliches Kriegsgeschehen onomatopoetisch vor und verwirklicht den Inhalt des Gedichts unmittelbar im Zuge seiner Performance. Jandls *schtzngrmm* berichtet nicht lediglich vom Geschehen des Krieges, sondern macht die Demonstration seiner Stimme zu einem eindringlichen Erlebnis in Sprache.

Darüber hinaus klingen im Gedicht noch zwei Worte an: Das eine – Schützengraben – als sein Basiswort und das andere – tot – als der Schlusspunkt auf den *schtzngrmm* unaufhaltsam zusteuert. Die doppelte Wiederholung von ‚t‘ („t-tt“) in der letzten Zeile des Gedichts spielt auf das Wort ‚tot‘ an. Damit ist aber nicht nur der Endpunkt des Gedichts selbst benannt, sondern hier wird der Bezug zu einem größeren Bedeutungskontext hergestellt: Dem Tod als unabwendbare Tatsache des Krieges folgt eine Stille, gegen die Jandls Gedichte lautstark rebellieren. Durch seine besondere Lautstruktur vermag es *schtzngrmm*, die Zerstörungskraft des Krieges poetisch ausdrucksvoll darzustellen und den kriegesischen Vernichtungswillen im selben Atemzug mit der Selbstbehauptung einer vitalen Sprache (der des Sprechers) zu konfrontieren. Das wird auch nicht dadurch kompromittiert, dass dem Grundwort des Gedichts alle Vokale entzogen sind – „Vokale kommen im Gedicht nicht vor. Wenn sie wollen: der Krieg singt nicht!“ (PW 11, 51), erklärt Jandl. Das, was an Jandls Gedichten äußerlich wie sprachlicher Reduktionismus aussieht – denn auch bei *schtzngrmm* handelt es sich um ein „Rumpfwort“<sup>6</sup> –, entpuppt sich vielmehr als das Gegenteil: Selbst den Elementarteilchen der Sprache wächst in Jandls poetischen Konfigurationen die Eigenschaft zu, zentrale Bedeutungsträger zu sein.

Das Gedicht *die zeit vergeht* (PW 3, 75) ist ein weiteres Beispiel für das, was Jandl „Erlebnisse in Sprache“ nennt. Anders als *schtzngrmm* vereint das Sprechgedicht aus dem Jahr 1964 Aspekte der akustischen und visuellen Poesie und behandelt „das Thema Zeit, dieses Thema von uns allen“ (PW 11, 142):

die zeit vergeht

lustig  
 luslustigtig  
 lusluslustigtigtig  
 luslusluslustigtigtigtig  
 lusluslusluslustigtigtigtigtig

---

<sup>6</sup> Schmitz-Emans, 1992, S. 88.



petermilchbreiberg  
 eterpilchbreiberg  
 tereplchbreiberg  
 ertepchbreiberg  
 retepfbreiberg  
 retepbreiberg  
 mretepreiberg  
 miretepeiberg  
 milretepiberg  
 milcretepberg  
 milchreteperg  
 milchbreteprg  
 milchbrretepg  
 milchbreretep  
 milchbreiretep  
 milchbreibretep  
 milchbreiberepet  
 milchbreiberrpete  
 milchbreibergpeter

sowie das Gedicht *insektenfresser* (PW 9, 172) aus den 1980er Jahren:

insekt mund  
 insektmund  
 insektmund  
 insemund  
 insmund  
 inmund  
 imund  
 mund  
  
 insektenfresser

In beiden Fällen gehört das Text-Bild zum poetischen Gehalt des Gedichts und stellt dessen Inhalt unmittelbar sichtbar dar: Während sich Peter kopfüber durch den dicken Milchbreiberg frisst, um ins Schlaraffenland zu gelangen, beißt der Mund des Insektenfressers langsam und genüsslich Scheibe für Scheibe von seiner Beute ab.

Dass das Konzept einer performativen Poesiesprache auch auf Jandls Gedichte in Normalsprache und sowohl auf sein Früh- wie auch Spätwerk anwendbar ist, soll dieses letzte Beispiel zeigen:

*die ersten zwölf zeilen* (PW 9, 7)

die zeile, die vor mir steht still  
 und eine zweite zeile will  
 ich habe diese ihr erfunden  
 und schon zwei weitre dran gebunden  
 ein ende ist noch nicht in sicht  
 ich mag sie bisher alle nicht  
 weile jede schamlos nur enthüllt  
 mein denken als von nichts erfüllt  
 nichts anderem nämlich als dem schreiben  
 von zeilen, welche zählbar bleiben  
 für den, der an zwei mehr noch glaubt  
 als ihm der finger zahl erlaubt.

Dieses zwölfzeilige, reimende Gedicht leitet Jandls *Idyllen* (PW 9) aus dem Jahr 1989 ein und steht damit am Anfang eines Lyrikbandes, der sich wie kaum ein anderer vorher, konstant mit zwei Themen auseinandersetzt: dem Schreiben von Gedichten und dem Schreiber von Gedichten. Anders als die antike (z. B. Horaz, Vergil) und literar-historische Idylldichtung (z. B. Opiz, Gessner, Schiller) gehören Jandls *Idyllen* nicht in den Kreis der Schäfer- und Hirtendichtung. In ihnen findet der Leser keine statisch bildhaften Vergegenwärtigungen ländlicher Harmonie und Friedfertigkeit. Sie machen keinen *locus amoenus* zum Schauplatz, sondern vielmehr den allmählich verfallenden Körper des Dichters selbst. Schon ein kurzer Blick ins Titelverzeichnis verrät, wohin die *Idyllen* ihren Leser führen werden: *alternder dichter* (PW 9, 27), *mein körper sage ich damit habe ich zu tun* (59), *kopf* (69), *mein bein tut noch weh* (94), *anatomisches selbstbildnis* (103), *der zahnarzt bohrt und bohrt und bohrt* (104), *die scheidmaschine* (106), *kleines geriatrisches manifest* (110), *die beine* (114) etc. Jandls Gedichte bieten keinen traditionsreichen Gegenentwurf zur Wirklichkeit an, sondern zelebrieren geradezu deren ungeschöntes Auftreten im Gedicht.

Darüber hinaus sind die *Idyllen* eine reichhaltige Sammlung von poetologischen Gedichten, die sich zum Großteil in ihrer eigenen Genese zeigen.<sup>8</sup> Für diese besondere Form des Gedichts – das seine eigene Entstehung vorführt – steht *die ersten zwölf zeilen* exemplarisch ein. Was dem Rezipienten hier gezeigt wird, ist das schrittweise oder vielmehr zeilenweise Zustandekommen eines Gedichts. Jandls Text ist eine *mise en abyme* auf das

---

<sup>8</sup> Vgl. z. B.: *zweites sonett* (PW 9, 12), *göttliche komödie* (16), *graues gedicht* (17), *liegendes gedicht* (18), *gelegtes gedicht* (19), *schade um dieses gedicht* (21), *dieses gedicht* (22), *ein wort und ein wort – so nebeneinander* (44).

Schreiben von Gedichten: Jede Zeile „enthüllt / mein denken als von nichts erfüllt / nichts anderem nämlich als dem schreiben / von zeilen, welche zählbar bleiben“. Ebenso wie im Fall von *die zeit vergeht* oder *peter frißt seinen weg ins schlaraffenland* basiert Jandls Gedicht auf einer poetischen Sprache, die unmittelbar das vorführt und realisiert, was sie selbst bezeichnet: das Entstehen der ersten zwölf Zeilen eines Gedichts und Lyrikbandes. Jandl versucht kein harmonisches Naturideal zu evozieren oder die Grenzen der Wirklichkeit in der poetischen Reflexion aufzulösen und ins Ideelle oder gar Empfindsame zu überhöhen (vgl. z. B. Schillers berühmte Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*). Ganz im Gegenteil, denn im Mittelpunkt seiner Poetik steht die dichterische Sprache als vitales Phänomen; eine Sprache, die samt ihres Inhalts im Moment ihrer Realisation zu einem unmittelbaren Teil gehörter und gesprochener Realität werden will – ein Erlebnis in Sprache.

### 3.5 fortschreitende räude (1957) und von leuchten (1977) – Ein Vergleich

Auf der Landkarte der Poesie weiße Flecken zu finden, sei das Ziel von Jandls Spracharbeit – so hat das Kapitel „Poetik der Affirmation“ begonnen. Wie eine Art Kompass führten die drei poetologischen Grundpfeiler Materialität, Leiblichkeit und Performativität durch die verschiedenen Textterritorien Jandls und gaben sogleich feste Markierungspunkte frei, von denen aus die unterschiedlichsten Gedichte und poetischen Gebilde miteinander in Dialog gebracht werden konnten, wie z. B. Jandls Körpergedichte der 1960/70er Jahre und seine Dialektgedichte von 1991. Materialität, Leiblichkeit und Performativität bezeichnen allerdings nicht nur die Kernelemente der jandlschen Sprachtheorie, sondern sie dienen darüber hinaus als Hintergrundfolie, vor der die Gedichte zu deuten sind. Der Vorteil der Grundpfeiler besteht also darin, dass sie zugleich Anhaltspunkte für die jeweils spezielle Interpretation der Texte Jandls bieten. Das heißt – um Jandls Landkartenmetapher noch einmal zu bemühen –, sie eröffnen der Forschung eine Perspektive, durch die sich Jandls poetisches Koordinatensystem insgesamt ausloten lässt.

Ein wiederholter Blick auf die Frankfurter Poetik-Vorlesungen liefert hierfür ein einschlägiges Beispiel: In der ersten seiner Vorlesungen stellt Jandl das Gedicht *fortschreitende räude* (PW 4, 111) vor, das einen „Verfallsprozess“ (PW 11, 216) zeigt und auf den in der letzten Vorlesung das Gedicht *von leuchten* (PW 7, 195) antwortet. Im Sinne dieser umgreifenden Geste möchte ich in einer vergleichenden Analyse dieser beiden auch von der Forschung als zentral befundenen Texte zeigen, wie Materialität, Leiblichkeit und

Performativität im Gedicht zusammen als dessen poetische Konstituenten auftreten können. Damit schlage ich eine Lesart der Gedichte vor, die mit Blick auf die übliche Forschungsmeinung eine neue interpretative Richtung einschlägt. Kurz: Obwohl zwischen der Entstehung von *fortschreitende räude* und *von leuchten* zwanzig Jahre liegen, obwohl beide von der Forschung stets als Exempel jandlscher Sprachskepsis gedeutet wurden und obwohl beide das Produkt unterschiedlicher Poesiesprachen Jandls sind (einer graphemisch gestörten bzw. einer „heruntergekommenen“ Sprache), so zeigt dennoch die vergleichende Analyse, dass die Gedichte in einem korrespondierenden Verhältnis stehen und dass beide Ausdruck ein und desselben Glaubensbekenntnisses Jandls in die Expressivität lyrischer Sprache sind.

Beginnen möchte ich mit dem älteren der beiden Gedichte:

*fortschreitende räude*

him hanfang war das wort hund das wort war bei  
gott hund gott war das wort hund das wort hist fleisch  
geworden hund hat hunter huns gewohnt

him hanflang war das wort hund das wort war blei  
flott hund flott war das wort hund das wort hist fleisch  
gewlorden hund hat hunter huns gewlohnt

schim schanflang war das wort schund das wort war blei  
flott schund flott war das wort schund das wort schist  
fleisch gewlorden schund schat schunter schuns gewlohnt

schim schanschlang schar das wort schlund schasch wort  
schar schlei schlott schund flott war das wort schund  
schasch fort schist schleisch schleschlorden schund  
schat schlunter schluns scheschlhnt

s—————c—————h  
s—————c—————h  
schlls—————c—————h  
flottsch

Ein Gedicht fehlt, in dem, was Jandls berühmtester Lyrikband werden sollte: Denn damit *Laut und Luise* 1966 im katholischen Walter-Verlag endlich erscheinen konnte, musste das

1957 entstandene Gedicht *fortschreitende räude* aus dem Manuskript entfernt werden.<sup>1</sup> Der Grund ist klar: Jandls Text, der den Anfang des Johannesevangeliums parodiert, erschien dem Verleger als Diffamierung und Leugnung der schöpferischen Kraft des göttlichen Wortes. So beruhte, wie Jandl erklärt, der Zwang zur Entfernung des Gedichts

auf dem grundsätzlichen Irrtum, daß das Ding selbst zerstört würde, dessen Zerstörung ein Bild, ein Gedicht, ein Kunstwerk darzustellen unternimmt. Das wirkliche Ding, das weit außerhalb dieses Werkes seinen Platz hat, wird dabei nicht angetastet, sondern bleibt, was es ist und immer schon war. (PW 11, 216).

Erst vierzehn Jahre später, als das Gedicht einem breiteren Publikum insbesondere durch Jandls Schallplattenaufnahmen zugänglich geworden war, erkannte die Forschung seine überragende poetologische Bedeutung für das Werk Jandls. Erstaunlicherweise scheint aber der überwiegende Teil der Interpreten mit dem kirchentreuen Urteil des Walter-Verlags übereinzustimmen, denn auch sie sehen in Jandls Text vor allem eine Infragestellung der Fähigkeit der Sprache zur Sinnstiftung. Nur halten sie diese Sprachskepsis im Gegensatz zur Kirche für einen besonderen Vorzug des Gedichts. Denn hier gerate das Wort selbst in eine „sprachliche Attacke,“ bis es zusammen mit dem „ganze[n] Gedicht im Rauschen der Zischlaute verschwindet“ und die Sprache der Dichtung in „einem fulminanten dichterischen Kraftakt in Frage [stellt].“<sup>2</sup>

Das Sprechgedicht *fortschreitende räude* parodiert verteilt über fünf reimlose Strophen den Prolog des Johannesevangeliums: „Im Anfang war das Wort, / und das Wort war bei Gott, / und das Wort war Gott. [...] Und das Wort ist Fleisch geworden / und hat unter uns gewohnt / [...]“ (Joh 1,1-14). Das Gedicht nimmt in Jandls Werkgeschichte eine „Schlüsselrolle“<sup>3</sup> ein, weil sich in ihm auf programmatische Weise die Themen Religion, Dichtung und Experiment verflechten und weil das Gedicht durch das Zusammenwirken von Materialität, Leiblichkeit und Performativität eine besondere poetologische Dichte erhält. Trotz seiner großen Bekanntheit ist Renate Kühn bisher die Einzige, die in einem Aufsatz aus

<sup>1</sup> Vgl. Kühn, 2000, S. 36. Vgl. PW 11, 216. Vgl. auch Ernst Jandl, in: *Gegenwartsliteratur, Mittel und Bedingungen ihrer Produktion*, hrsg. v. Peter André Bloch, Bern: Francke 1975, S. 322-326, bes. S. 325.

<sup>2</sup> Bernhard Fetz: Ernst Jandl, Anmerkungen zur Biographie einer Stimme, in: *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 27-36, hier S. 32.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Schmitz-Emans, 2013, S. 41. Vgl. Kühn, 2000, S. 38. Vgl. Karl Riha: „ALS ICH ANDERSCHDEHN/ MANGE LANQUIDSCH“, *Zu Ernst Jandls Gedichtbänden der siebziger Jahre: dingfest, die bearbeitung der mütze und der gelbe hund*, in: Ernst Jandl, *Materialienbuch*, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Darmstadt/ Neuwied: Luchterhand 1982, S. 44-57, hier S. 55.

dem Jahr 2000 eine umfassende und detailreiche Analyse des Gedichts geliefert hat.<sup>4</sup> Kühns Interpretation konzentriert sich auf Jandls poetische Verfahrensweisen als Ausdruck einer impliziten Kritik am Logozentrismus<sup>5</sup>, sie weist auf wichtige symbolische Kontexte hin, deckt intertextuelle Beziehungen auf (bes. die Übersetzungsszene in Goethes *Faust*) und bezeichnet das wirksame Prinzip des Gedichts treffend als „progressive Infektionspoesie“<sup>6</sup>. Dieser Ausdruck ist wörtlich zu verstehen, nicht nur weil im Titel selbst von einer ansteckenden Hautkrankheit (Räude) die Rede ist, sondern weil von Strophe zu Strophe fortschreitend ein Befall des Johannesprologs durch Buchstaben und Laute vollzogen wird. Die sprach-materiellen Krankheitserreger (Buchstaben/Laute) vermehren sich progressiv und zersetzen dadurch das Textbild – das Prinzip der Hautkrankheit ist also an der Textoberfläche wahrnehmbar.

Kühn argumentiert gegen eine rein sprachskeptizistische Deutung des Gedichts, bei der die Modifikationen des biblischen Prätexts als ein Verfall von Sprache und somit als die Auflösung einer sinnstiftenden Welt interpretiert werden.<sup>7</sup> Damit wendet sie sich gegen den Großteil der Forschungsmeinung, der in *fortschreitende räude* einen radikalen „Verfall von Sprache und Wörtern [entdeckt] als ein[en] Zerfall von Welt: eine Mahnung oder eine Diagnose, so oder so jedenfalls nicht nur die Sprache betreffend, sondern auch die Sprecher.“<sup>8</sup> Das Gedicht sei ein Anzeiger für den „Abbau und [das] Verschwinden tradierter Ideen-Substanz,“ denn in ihm verschwinde „eine Grundbotschaft des christlichen Abendlandes und [...] der vernunftvolle Logos, der in dieser Grundaussage des Johannes-Evangeliums mitgemeint ist.“<sup>9</sup> Es ist keine Überraschung, dass solcherart Deutungen im finalen Wort des Gedichts – „flottsch“ – stets auch puren Unsinn und die absolute Destruktion des Bibeltextes erkennen. Demgegenüber weist Kühn darauf hin, dass solche Analysen nicht berücksichtigen, dass Jandl in *fortschreitende räude* vor allem auf Laut-

<sup>4</sup> Vgl. Kühn, 2000, S. 35-63. Vgl. auch meinen Aufsatz zu Jandls Poetik und *fortschreitende räude*: Stuckatz, 2012, S. 31-49.

<sup>5</sup> Vgl. Kühn, 2000, S. 38f; 42; 46; 50; 61; 63. Vgl. ebenso: Schmitz-Emans, 1992, S. 86f. Vgl. Fetz, 2007, S. 434f.

<sup>6</sup> Kühn, 2000, S. 63. Der Ausdruck „Infektionspoesie“ stammt von Jandl selbst, es ist der Titel zu einem Gedicht in Dialogform aus dem Jahr 1964 (vgl. PW 3, 107).

<sup>7</sup> ist radikal, denn „[v]orgeführt – nicht bloß beschrieben – wird der Verfall von Sprache und Wörtern als ein Zerfall von Welt: eine Mahnung oder eine Diagnose, so oder so jedenfalls nicht nur die Sprache betreffend, sondern auch die Sprecher.“

<sup>8</sup> Schmitz-Emans, 1990b, S. 563f.

<sup>9</sup> Jürgen Peper: Ästhetisierung als Aufklärung, Unterwegs zur demokratischen Privatkultur, eine literarästhetisch abgeleitete Kulturtheorie, Berlin: John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien 2002, S. 3.

Ebene arbeitet. Jandl bezeichnet sein Gedicht explizit als „Sprechgedicht“ (PW 11, 217) und Kühn macht dementsprechend den materiellen Aspekt von Sprache zu einem integralen Teil ihrer Interpretation. Jedoch ergibt sich bei Kühn daraus eine nicht ganz unproblematische Schlussfolgerung, nämlich dass es sich bei Jandls Gedicht wesentlich um eine Kritik des Logo(phono)zentrismus handelt.<sup>10</sup> Der Logos-Begriff des Johannesevangeliums *ver-lautet* in Jandls Gedicht zu einem Kunstwort („flottsch“), in dem lautmalerisch der Abgrund anklingt, der alle Wörter verschlingt.<sup>11</sup> Doch gibt Jandl in *fortschreitende räude* weder einer geschriebenen noch einer gesprochenen Sprache den Vorzug. Laut (Sprechen) und Buchstabe (Schrift) sind generell das Material seiner Lyrik und stehen als gleichrangige Konstituenten seiner Gedichte nebeneinander. Jandl als Kritiker des Logo(phono)zentrismus zu stilisieren, widerstreitet nicht nur seiner Verfahrensweise in *fortschreitende räude*, sondern auch der Lesbarkeit und Bedeutungskraft des Gedichts selbst.

Im Unterschied zu Kühns sonst hilfreicher Deutung möchte ich eine Lesart von *fortschreitende räude* vorschlagen, die grundsätzlich davon ausgeht, dass trotz der Eingriffe auf Laut- und Buchstabenebene die Bedeutungsfähigkeit erhalten bleibt: Die Pointe des Gedichts liegt darin, dass „Zerfall“ dem Sinn nichts anhaben kann. Ich lese *fortschreitende räude* vor allem als eine performative Aufführung dessen, wovon der Bibeltext berichtet: der Fleischwerdung des Wortes. Hier wird nicht die religiöse, sondern die wörtliche Bedeutung des Prologs poetisch ästhetisiert, d.h. Jandl nimmt das Johannesevangelium beim Wort und führt es im Sprachexperiment zur Verwirklichung seines Inhalts. Das Gedicht und der Prolog sind dabei wie Anweisung (Prolog) und Aufführung (Gedicht) aufeinander bezogen – dem Gedicht liegt also grundsätzlich eine dialektische Struktur zugrunde und es zeigt, was der biblische Prätext wort-wörtlich sagt. Die Fleischwerdung des Wortes erfolgt in

---

<sup>10</sup> Vgl. Kühn, 2000, S. 63. Kühn bezieht sich damit implizit auf Jacques Derrida, führt aber diesen Punkt argumentativ nur sehr ungenau aus. Derrida verknüpft den Begriff des Logozentrismus mit einer Kritik am sogenannten Phonozentrismus. Dieser bezeichnet nach Derrida die Bevorzugung der gesprochenen Sprache (grch. *phonē* = Stimme) gegenüber der geschriebenen. (Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, übersetzt v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler, 4. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 11.) Für Derrida hat diese Privilegierung weitreichende Konsequenzen in Bezug auf den Begriff der Vernunft und des Sinns (*Logos*): Denn dieser „*Phonozentrismus* suggeriert, dass der reine Sinn jenseits seiner materiellen Verkörperung (als schriftliche oder mündliche Äußerung), also außerhalb und jenseits des Zeichens existiert. Diese Abwertung der Schrift ist für Derrida eine Strategie, den Sinn als Intelligibles vom Sinnlichen fern zu halten, um ihn sozusagen nicht zu verunreinigen.“ Martin Sexl: *Formalistisch-strukturalistische Theorien*, in: *Einführung in die Literaturtheorie*, hrsg. v. Martin Sexl, München/Stuttgart (u. a.): UTB, 2004, S. 161-189, hier S. 186.

<sup>11</sup> „So klingt in dem sinnlich-lautmalenden ‘flottsch’ noch einmal der Abgrund, der alle Wörter verschlingt.“ Kühn, 2000, S. 63.

*fortschreitende räude* auf zwei Ebenen: auf Laut- und Buchstabenebene (dem konkreten Material von Sprache) und auf der Ebene des Rezipienten. Während die Transformation des Prologs auf sprachmaterieller Ebene durch das kontinuierliche Hinzufügen von Buchstaben und Lauten erfolgt, vollzieht sie sich auf der Ebene des Rezipienten durch die unmittelbare Einbeziehung seiner Leiblichkeit (als Sprecher des Gedichts) in den poetischen Prozess.

Für das Verständnis von *fortschreitende räude* ist es wichtig zu erkennen, dass Jandl im Fortgang des Gedichts und durch das Hinzufügen von Buchstaben drei spezielle Worte miteinander verschmelzen lässt – Gott, Hund, Gott:

Erste Strophe:	„gott hund gott“ (V. 2)
Zweite Strophe:	„flott hund flott“ (V. 5)
Dritte Strophe:	„flott schund flott“ (V. 8)
Vierte Strophe:	„schlott schund schlott“ (V. 11)
Fünfte Strophe:	„flottsches“ (V. 17)

Die erste Zeile von *fortschreitende räude* stiftet ein neues Wort, welches im religiösen Kontext des Gedichts die implizite Frage beantwortet, genau welches Wort den schöpferischen Anfang markiert: „him hanfang war das wort hund“. Der lyrische Hund fungiert im Gedicht als ein Agens, der alle anderen Worte mit Buchstaben infiziert und letztendlich sogar ‚Gott‘. Der eigentliche Kern des Johannesevangeliums, der schöpferische Geist oder Pneuma, wird in Jandls Gedicht von der Materialität der Sprache befallen, für die der Hund metaphorisch steht. Damit unterliegt genau das einem konkreten, poetischen Transformationsprozess, was im Johannesevangelium wesentlich unantastbar und immateriell ist: der Logos selbst. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Prolog des Evangeliums und Jandls Gedicht besteht darin, dass in der Bibel das Wort Gottes wirkt ohne selbst jemals einer Veränderung durch das Bewirkte zu unterliegen, d.h. trotz seiner Fleischwerdung bleibt das Wort Gottes als immateriell Wirkendes und göttlich Transzendentes erhalten. In Jandls Gedicht wird jedoch die christlich-religiöse Kategorie des Transzendenten radikal dem Prinzip sinnlicher Materialität zugeführt. Das göttliche Wort wird nicht nur konkretisiert, sondern auf den Hund, das heißt, auf die Materie gebracht. Das letzte Wort des Gedichts („flottsches“) stellt also das Endprodukt eines sprachmateriellen Amalgamierungsprozesses von ‚Gott‘ (Geist) und ‚Hund‘ (Materie) dar, welcher wie eine Antwort auf den biblischen Prätext funktioniert – das Wort Gottes geht in *fortschreitende räude* den Weg allen Fleisches.

Die Fleischwerdung des Wortes erfolgt ebenfalls auf der Ebene des Rezipienten. Dreh- und Angelpunkt dieses Prozesses ist der Buchstabe ‚h‘. In Jandls Gedicht dient das ‚h‘ nicht nur der Bedeutungsunterscheidung (e.g. hol vs. hohl / Hund vs. und), sondern erlangt durch den christlich-religiösen Prätext selbst eine bedeutungstragende Funktion.<sup>12</sup> Das ‚h‘, welches sprachwissenschaftlich auch als Hauchlaut bezeichnet wird, markiert in *fortschreitende räude* die Nahtstelle zwischen menschlichem Phonationsstrom und göttlichen Pneuma. In Bezug auf die biblische Schöpfungsgeschichte gilt das ‚h‘ als Pendant des Hauches sowie als Chiffre für den göttlichen Atem. Jandl verknüpft die religiöse Symbolkraft des Atems mit seiner Bedeutung als physiologische Grundbedingung des Sprechens und der Artikulation. Jandl verschiebt also im Gedicht die göttlich-religiöse Metaphorik des Atems in den Bedeutungshorizont des Atems als Vitalfunktion und als Voraussetzung aller Sprache und Poesie. Dies wird besonders deutlich in der letzten Strophe des Gedichts, welche beinahe ausschließlich aus atemähnlichen Geräuschen besteht („s— —c— —h / s— —c— —h / schlls— —c— —h“ V. 14-16). Poesie und Leben sind für Jandl wesentlich miteinander verknüpft und durch die direkte Anbindung von poetischer Sprache an die Leiblichkeit des Rezipienten, wird Sprache zu einem unmittelbar vitalen Phänomen. Folglich dient die Anbindung von Dichtung an die Leiblichkeit des Rezipienten einerseits der Vergegenwärtigung des sensomotorischen Ursprungsorts von Sprache und andererseits realisiert sich damit die Verlebendigung des Wortes im poetischen Prozess.

Tritt man nun einen Schritt zurück und lenkt den Blick auf die Art und Weise wie Jandls Gedicht mit dem Evangelium im allgemeinen verfährt, so fallen insbesondere zwei Dinge auf: Erstens baut die starke Präsenz der Materialität von Sprache eine Art Antithese zum Vorrang der Transzendenz des göttlich schöpferischen Wortes auf. Zweitens wird deutlich, dass dieser Gegensatz nicht bestehen bleibt. Das Gedicht funktioniert zwar wie ein Gegenpol zum ‚pneumatischen Evangelium‘ – hier die Präsentation der Materialität von Sprache (These), dort der Bezug auf die Immaterialität des Wortes/Geistes (Antithese) –, jedoch wird diese dialektische Struktur in der Performance des Rezipienten aufgehoben. Er transfiguriert im Nachvollzug der poetischen Spracharbeit Jandls das scheinbar nicht-semantische Sprachmaterial zu einem Text mit Bedeutung. In *fortschreitende räude* sind

---

<sup>12</sup> Vgl. Schmitz-Emans, 1992, S. 70.

Sinngebung und Bedeutungsmöglichkeit eng an den Leser gebunden, in ihm kommen das Prinzip des Geistigen und das der Materialität zusammen, der scheinbar zerstörte Sinn feiert seine Auferstehung – ein poetischer Ostersonntag.

Die sprachaffirmative Deutung von Jandls Dichtung unterstreicht die Notwendigkeit einer Neubewertung seiner poetischen Verfahrensweisen. Jandls Poetik zielt nicht auf die Zersetzung sprachlicher Bedeutungs- und Ausdrucksmöglichkeiten ab, vielmehr machen seine Gedichte die Sinnlichkeit und Materialität der Sprache sowie ihre Vitalität in Atem, Stimme und Körperlichkeit sinnlich wahrnehmbar. Entscheidend ist dabei, dass diese materielle und vitale Seite der Sprache nicht alternativ oder als Gegensatz zur Semantik steht, sondern immer im Zusammenspiel mit ihr. Jandls Experimente in Sprache sind von einem ungebrochenen Vertrauen in das expressive Vermögen von Worten, Buchstaben und Lauten geprägt. Zwar unterscheidet sich meine Interpretation von *fortschreitende räude* von der Kühns nur in Nuancen, doch eröffnen gerade diese Nuancen die Möglichkeit, das Potential und die Intention jandlscher Gedichte aus dem negativistischen Deutungs-Kontext herauszuheben, in den sie seit den 1980er Jahren gebannt zu sein scheinen. Das Zerlegen von Worten richtet sich weder gegen die Möglichkeit positiver Sinnstiftung noch gegen das Vermögen zu einem genuin poetischen Ausdruck. Die konkrete Bindung von Sprache an den Leser integriert das Gedicht in eine lebendige, gesprochene und gehörte Realität. Weit davon entfernt Ausdruck resignativer Sprachskepsis zu sein, ist die in *fortschreitende räude* exemplifizierte Poetik Jandls eine des ungebrochenen Glaubens an die Kraft des dichterischen Wortes.

Auf ähnliche Weise erscheint auch Jandls *von leuchten* (PW 7, 195) als ein Bekenntnis zur Expressivität lyrischer Sprache. In den Frankfurter Poetik-Vorlesungen taucht *von leuchten* erst ganz zum Schluss, in der fünften Vorlesung auf (PW 11, 287). Der Kreis, den Jandl von seiner ersten zur letzten Vorlesungen zu schließen versucht, behandelt die Entstehung von Gedichten und dem Ursprungsort von Sprache als einem vitalen Phänomen. Genau dadurch treten *fortschreitende räude* und *von leuchten* in ein korrespondierendes Verhältnis. Während allerdings die erste Vorlesung mit dem wortwörtlichen Öffnen und Schließen des Mundes beginnt, so beginnt die letzte, die den Titel *Aus der Fremde oder Selbstporträt des Schachspielers als trinkende Uhr* trägt und die „sich der Autor [Jandl] für sein Eigenleben

reserviert [hat]“ (PW 11, 272), mit dem wortwörtlichen poetischen Erwachen des Autors: Jandl zitiert den Anfang der dritten Szene seines Künstlerdramas *Aus der Fremde* (PW 10, 196f), in der ein namenloser Dichter mit der Trostlosigkeit des Alltags kämpft und nur mehr mithilfe von Tabletten und Whiskey in den Schlaf findet – er erwacht wie jeden Morgen: „die zigarette / entfache den tag / es werde licht“ (PW 10, 197). Die ins profane gewendete, religiöse Lichtmetapher taucht in der letzten Vorlesung immer wieder auf (vgl. PW 11, 274, 280, 282, 285, 287) und findet schließlich in *von leuchten* ihren Kulminationspunkt. Der Einstieg über Jandls Künstlerdrama im Konjunktiv, der grammatischen Form der Möglichkeit, schafft die Voraussetzung für die Entstehungsgeschichte von Poesie nach Jandls eigenem Maßstab: Denn nachdem der namenlose Dichter in den ersten zwei Szenen an seiner eigenen Unproduktivität, dem Verlust jeglicher Inspiration und an der bürokratischen Verwaltung seines Lebens beinahe zugrunde geht („weit und breit / sei nicht ein wort / aber laden voll dreck // er werfe es weg / er reiße es von sich / er verwerfe es // er beklage / die fruchtlosigkeit / seiner papierenen tage“ PW 10, 208), ereignet sich in der dritten Szene die Genese eines Bühnenstücks und zwar nicht irgendeines Stücks, sondern die Genese der Sprechoper selbst. Der lethargische, depressive Dichter kommt plötzlich in Bewegung, die Bedrohlichkeit und Dunkelheit seiner Umgebung beginnen sich zu lichten: „dies jage ihn / zum schreibtisch / er fege ihn frei“ (PW 10, 208).

Jandls *von leuchten* (PW 7, 195) spiegelt genau ein solches Ereignis wieder. Die Möglichkeit zum Gedicht findet sich selbst in der aussätzigsten Form lyrischer Sprache:

wenn du haben verloren den selbst dich vertrauenen als einen  
 schreibenen; wenn du haben verloren den vertrauenen in den eigenen  
 kreativitäten; wenn du haben verloren den methoden, den techniken  
 zu richten den lebendigen und den toten; wenn du haben verloren  
 den zusammensetzen von worten zu satzen; wenn du haben verloren  
 den worten überhaupt, sämtlichen worten, du haben  
 nicht einen einzigen worten mehr: dann du vielleicht  
 werden anfangen leuchten, zeigen in nachten den pfaeden  
 denen hyänenen, du fosforeszierenen aasen!

Dieser Text aus dem Jahr 1977 zelebriert die Auferstehung des dichterischen Wortes und gehört zu Jandls Kategorie von Gedichten in sogenannter „heruntergekommener Sprache“ (PW 11, 225), die eine Vorstufe souveräner Mehrsprachigkeit zu ästhetisieren versuchen.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Jandl über die Bedeutung der „heruntergekommenen Sprache“: „Ich meine damit eine Sprache, die unter dem Niveau der in der Schule und Universitäten unterrichteten, korrekten deutschen Sprache liegt. Wir sind es

Als Zeugnisse sprachlichen Defizits und Repräsentanten linguistischer Regelwidrigkeit nehmen die Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ die Perspektive des sprachlichen Außenseiters ein, das heißt desjenigen, dem Deutsch eine Fremdsprache ist. Jandl rückt die sprachliche Form dieser Gedichte in die Nähe dessen, was umgangssprachlich auch als ‚Gastarbeiterdeutsch‘ bezeichnet wird (vgl. PW 11, 225). Sein Zugang zu Formen literarischer Mehrsprachigkeit bestimmt sich also im konkreten Fall seiner Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ von einem (mehr-)sprachlichen Schwellenbereich her: nämlich dem Zwischenraum zwischen zwei verschiedenen Sprachen. Wie Jandl erklärt, geht es ihm hierbei vor allem um die poetische „Grenzüberschreitung in diskriminierte Sprachbereiche.“<sup>14</sup> Jedoch vermeidet er trotz der assoziativen Nähe der „heruntergekommenen Sprache“ zur Sprache von Arbeitsemigranten jegliche direkte Auseinandersetzung mit der Lebenswirklichkeit der Einwanderer, die ab Mitte der 1950er Jahre auf der Basis staatlicher Abkommen nach Deutschland und Österreich kamen.<sup>15</sup> Denn die Intention der „heruntergekommenen Sprache“ liegt nicht in der Abbildung eines soziolinguistischen Phänomens, sondern vielmehr in der Umformung einer auch als *interlanguage*<sup>16</sup> bezeichneten Art des Sprechens in Kunst.

Auf sprachmaterieller Ebene ist *von leuchten* durch Vereinfachungen, Reduktionen und Regelverstöße gekennzeichnet, wie z. B. das Weglassen von bestimmten Artikeln, eine fehlerhafte Wortstellung, den Ausfall oder die falsche Verwendung von Präpositionen sowie eine durchgehende Verwendung des Pronomens „du“ als Anredeform in Verbindung mit dem Infinitiv des korrespondierenden Verbs („du haben verloren“). Ein besonders

---

gewohnt, dass sich die Sprache der Poesie über die Sprache des Alltags erhebt, hier wird der Versuch gemacht, sie hinunterzudrücken, unter das Niveau des Alltags, und daher der versuch, sie als heruntergekommene Sprache zu bezeichnen. Es wird nicht tatsächlich die Alltagssprache angesprochen, sondern es wird gezeigt, dass ich Poesie auch mit einer Sprache machen kann, die tief, tief unten ist, [...]. Es ist eine Lust einmal in einer polemischen Arbeit, eine solche Sprache zum Einsatz zu bringen. [...] Wenn ich in einem theoretischen Aufsatz auf diese Sprache zu sprechen komme, steht dieses Wort ‚heruntergekommen‘ auch in Anführungszeichen. Es ist keineswegs gedacht, die Sprache zu reduzieren und sie als Negativum zu zeigen, sondern sie gerade auf diese Weise für besondere Zwecke zu verwenden.“ Jandl, 2001, 27f. Vgl. dazu auch Katja Stuckatz: Von der anderen Seite der Sprache, Mehrsprachigkeit, Ausdrucksdefizit und Expressivität bei Ernst Jandl, in: Mehrsprachigkeit in Europa der Welt, hrsg. v. Sören Stange et al, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012b, S. 65-78.

<sup>14</sup> Ernst Jandl: Grenzüberschreitungen in der Kunst der Gegenwart. Europäisches Forum Alpbach 1978, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>15</sup> Vgl. Hammerschmid/Neundlinger, 2008, S. 14. Es steht zu vermuten, dass Jandl das sogenannte Gastarbeiterdeutsch auf den Straßen Wiens gehört hat.

<sup>16</sup> Vgl. Susanne Mühleisen: Zwischen Sprachideologie und Sprachplanung, Kolonial-Deutsch als Verkehrssprache für die Kolonien, in: Deutsche Sprache und Kolonialismus, Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919, hrsg. v. Ingo H. Warnke, Berlin: de Gruyter 2009, S. 97-118, hier S.113.

hervorstechendes Merkmal ist die Verwendung des Infinitivs anstelle von konjugierten Verbformen („wenn du haben verloren [...] dann du vielleicht werden anfangen leuchten [...]“), das sich durch alle Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ zieht. Damit petrifizieren und imitieren Gedichte dieser Art strukturell das Stadium eines unvollendeten Spracherwerbs (durch übermäßigen Gebrauch des Infinitivs, fehlerhafte Wortstellungen, falsche Deklinationen). Ihre Sprache ist also insofern „heruntergekommen“, als das sie bewusst unter das Niveau der (zu erlernenden) Alltagssprache steigt und damit ihr Material auf syntaktischer, grammatischer und lexikalischer Ebene poetisch verändert. Die Wirkung, auf die die Gedichte aus sprachmaterieller Perspektive abzielen, ist also eine Störung von Lese- und Hörgewohnheiten sowie der Konventionen lyrischen Sprechens überhaupt. In einer Bemerkung zum Programm seiner „heruntergekommenen Sprache“ erklärt Jandl weiter, dass er sich „auf der Basis der Alltagssprache [...] in der Kunst des Ausgleitens [übt]“<sup>17</sup> und genau wie der hingefallene Dichter bewegen sich auch die „Sprache und Thematik dieser Gedichte [...] in Bodennähe, der Kopf reicht nicht höher nach oben, als der des Lammes, Hundes, der Amsel im Gras.“<sup>18</sup> Die Bezeichnung „heruntergekommen“ will also wörtlich verstanden sein – im Sinn von herabgestiegen vom Hochsprachlichen. Worin aber, so könnte man fragen, liegt die „Kunst“ in Jandls Übungen im Ausgleiten?

In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen hebt Jandl zwei entscheidende Aspekte an der „heruntergekommenen Sprache“ hervor:

[E]rstens wird damit ein Tabu gebrochen, denn auch diese Art Sprache kommt im Leben vor, wenn sie auch bisher aus der Poesie verbannt war [...]. Zweitens ist die Sprache poetisch unverbraucht, [...] sie erlaubt die Behandlung von Themen, die im Gedicht konventioneller Sprache heute kaum mehr möglich sind. (PW 11, 225)

Die Abweichung von den normierten Standards der Alltags- und Poesiesprache liegt im poetischen Programm der „heruntergekommenen Sprache“. Damit sind die Gedichte wesentlich durch ein Paradox gekennzeichnet: Im Defizit einer fehlerhaften Sprache sieht Jandl eine Quelle neuer Ausdruckskraft. Für die Interpretation der Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ ergibt sich daraus, wie Michael Hammerschmid sagt, die Notwendigkeit einer „Doppelstrategie: Man muss [sie] gleichzeitig als elaborierten,

<sup>17</sup> Ernst Jandl: *der gelbe hund*, München 1980, Umschlagstext.

<sup>18</sup> Ebd.

hochliterarischen Code *und* als antiliterarische Ketzerei untersuchen.<sup>19</sup> Genau dies lässt sich an Jandls *konkrett poesie*<sup>20</sup> ablesen, ein Gedicht, das 2005 aus seinem Nachlass veröffentlicht wurde und in heruntergekommener Sprache über den Ursprung derselben berichtet:

der konkret poesie  
 sein ein errunkenschaften, ein hygienischen;  
 nun ich denken: sein ein gut zu da haben  
 solchen errunkenschaften, ein hygienischen – nur  
 wie nun machen weiter, jetzten, da ein so groß groß  
 hygienischen errunkenschaften in konkret poesie wir ja haben.  
 wollen ich rufen meinen probieren – sehen werden.  
 als ich rufen meinen probieren. meinen probieren  
 kommen daheren, und ich ihn mit den problemen informieren.  
 er kapiieren, und fangen an probieren hin und herren.  
 dann er sagen: du  
 können nur gehen den extremensten wegen in ein unhygienischen,  
 ein drecken. mich erfassen ein tiefen schrecken. du meinen?  
 ja, ich meinen, lachen der probieren, ich meinen  
 sprachenschmutzen, dies sein  
 wege den extremigste du jetzen könn gehen  
 fortan von diesen hygienischen orten.  
 mit dieses worten  
 sein der probieren verschwunden in meinen munden.  
 ich sein erstaunigen, verstummigen.  
 für stunden langen lang. dann ich verspüren  
 das drang, das drang. [...]

Den klassischen Musenanruf in „heruntergekommener Sprache“ vorführend, macht dieses Gedicht die poetische Absicht der „heruntergekommen Sprache“ deutlich: Sie versteht sich als Revolte gegen die kühle Reinheit und die abstrakten Konstellationen der Konkreten Poesie der 1950er und 70er Jahre.<sup>21</sup> Jandl, der sich selbst als „Onkel der Wiener Gruppe“ (PW 9, 8), einem Zirkel österreichischer, innovativer Dichter Konkreter Poesie, bezeichnet, will die Grenzen des poetischen Modells seiner Dichterkollegen überschreiten. Zwar zeigen Jandls Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ genau wie die der Konkreten Poesie und

<sup>19</sup> Hammerschmid/Neundlinger, 2008, S. 15.

<sup>20</sup> Ernst Jandl: *konkrett poesie*, in: MRRD, S. 18.

<sup>21</sup> Der Regelverstoß gegen die allgemeinen Konventionen dichterischer Sprache hat natürlich Tradition, man denke hierbei nur an die Verflechtung von Alltagssprachlichem und hoher Literatur im Werk Gerhard Hauptmanns (*Die Weber*), Alfred Döblins (*Berlin Alexanderplatz*) oder James Joyce' (*Ulysses*). Im Bereich der avantgardistischen Lyrik sind u. a. die Futuristen sowie auch die Dadaisten als Vorbilder des gezielten Regelverstoßes zu nennen. Anders aber als im Fall der klassischen Avantgarde drückt Jandl das Niveau seiner Sprache – an der Oberfläche zumindest – unterhalb die Norm von Poesie- *und* Alltagssprache.

die der Dadaisten woraus sie gemacht sind, jedoch im Unterschied zu diesen zielen sie auf eine Beschmutzung und Verunreinigung des lyrischen Textkörpers ab.<sup>22</sup> Zum Bestimmungspunkt seiner neuen „unhygienischen“ Ästhetik wird die grammatische, syntaktische und lexikalische Fehlerhaftigkeit der „heruntergekommenen Sprache“, denn mit ihr begibt er sich ins Ausdrucksdefizit einer existierenden, aber aus der Wahrnehmung verdrängten Fremdsprache in der eigenen Sprache. Ganz ähnlich wie schon im Fall von *fortschreitende räude*, in dem die Textgestalt konkret von Buchstaben und metaphorisch von einer schorfbildenden Hautkrankheit befallen wird, so führt die „heruntergekommene Sprache“ grammatische Verunreinigungen und sprachmaterielle Irritationen in den Bereich der Poesie ein. Diese Prozesse spielen sich an der sichtbaren Oberfläche von Sprache und Dichtung ab, d.h. sie zielen nicht darauf ab, Sprache und Dichtung als solche zu zerstören, sondern, wenn man so will, legen es auf einen radikalen Facelift an.

Im Sinne dieser Absicht beginnt auch *von leuchten* mit der Verschiebung der souveränen Position eines Dichters *vis-à-vis* seines gewohnten Zugriffs auf Sprache: Das Selbstvertrauen, die Methode, die Technik und das Wort werden dem Sprachbenutzer stufenweise entzogen: „du haben verloren den selbst dich vertrauenen [...] / den kreativitäten [...] / den methoden [...] / den techniken [...] / den worten überhaupt“. Die Perspektive, die dabei beschrieben wird, scheint zunächst die eines sprachlichen Endpunktes zu sein.<sup>23</sup> Auch an dieser Stelle baut Jandl wieder den Verweis auf einen christlich-religiösen Prätext ein. Denn mit der Zeile „zu richten den lebendigen und den toten“ (V. 4) spielt sein Gedicht auf das christliche Glaubensbekenntnis an, welches in seinem eigentlichen Kontext als Bestätigung und ritualisierte Antwort der Gemeinde auf das in der Messfeier vernommene Wort Gottes fungiert:

---

<sup>22</sup> Vgl. z.B Hans Arp *Sekundenzeiger*, Hugo Ball *Karawane*, Kurt Schwitters *Kleines Gedicht für große Stotterer*, H. C. Artmann *verbarien*, Reinhard Döhl *Apfel mit Wurm*, Eugen Gomringer *ping pong*, Helmut Heißenbüttel *Politische Grammatik*.

<sup>23</sup> Für Klaus Jeziorkowski ist *von leuchten* Symptom für die „Alzheimerisierung des künstlerischen Vermögens[,] [die] zu äußersten Endzuständen der Sprache und des Lebens, zu Dekompositions- und Kompostierungs-Nullpunkten [...]“ führt. In: Klaus Jeziorkowski: *der gelbe hund*, Ein Verfahren und ein Verlaufen, in: „stehn Jandl gross hinten drauf“, Interpretationen zu Texten Ernst Jandls, hrsg. v. Michael Vogt, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000, S. 113-127, hier S.119.

Wir glauben an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen [...]. Und an den einen Herrn Jesus Christus [...]. Er sitzt zur Rechten des Vaters und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten [...].<sup>24</sup>

Und mehr noch: Was bei Jandl zunächst wie ein Abfall vom Glauben an die Macht des schöpferischen Wortes erscheint, kulminiert in der Beschwörung eines „fosforeszierenen aasen“ (V. 9). Phosphoros, der Lichtbringer, ist im Anfang des Johannesevangeliums – mit dem sich auch *fortschreitende räude* (PW 5, 111) auseinandersetzt – das fleischgewordene Wort selbst:

Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott. [...] In ihm war das Leben und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht leuchtet in der Finsternis und die Finsternis hat es nicht erfasst. [...] Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt [...]. (Joh 1,1-14)

Für den leibhaften Phosphoros – das „fosforeszierenen aasen“ – gibt es keine Finsternis, er erlischt nie und zeigt den Weg aus der Dunkelheit („zeigen in nachten den pfaaden“). *von leuchten* stiftet in der Verknüpfung von umgekehrtem Glaubensbekenntnis und johanneischer Offenbarungslehre die poetische Auferstehung des aus der Höhe herabgestiegenen Wortes. Als neue Sprache der Poesie führt *von leuchten* eine Verschiebung des Glaubens vom geistigen Wort Gottes hin zum materiellen Wort der Dichtung vor. In der fünffachen, anaphorischen Wiederholung des „wenn du haben verloren“ drängt es auf einen Doppelpunkt zu (V. 7), dem, wie schon der Titel verspricht, eine verheißungsvolle Möglichkeit folgt: „dann du vielleicht werden anfangen leuchten“ (V. 7f). Der Entzug des gewohnten Standpunkts sprachlicher Souveränität wird somit zur Ausgangsbedingung für die Entdeckung neuer expressiver Fähigkeiten. Der Schwellenbereich, von dem her Jandls Gedicht spricht, wird zum Ort eines irritierenden Spracherlebnisses, in dessen Zentrum jedoch ein ungebrochenes Vertrauen in das Bedeutungs- und Mitteilungsvermögen lyrischer Sprache steht. Als eine Art poetisches Heilsversprechen fordert das Gedicht, in Form einer ‚wenn ... dann‘ Implikation, ein imaginäres „du“ auf, „Stellung auf der anderen Seite der Sprache zu beziehen, dort wo die Sprache als Rohstoff liegt“ (PW 11,49), denn dort besteht die Möglichkeit zu neuer Ausdruckskraft.

---

<sup>24</sup> Das Apostolische Glaubensbekenntnis; zitiert nach der Online-Ausgabe der Evangelischen Kirche Deutschland: [http://www.ekd.de/glauben/bekenntnisse/apostolisches\\_glaubensbekenntnis.html](http://www.ekd.de/glauben/bekenntnisse/apostolisches_glaubensbekenntnis.html) [konsultiert am 29.08.2013].

Das Gedicht löst damit Jandls Anspruch ein, „eine regelwidrige Sprache für einen Moment als Sprache unserer Poesie aufleuchten zu lassen“ (PW 11, 231). In den „heruntergekommenen“ Gedichten ereignet sich eine Art dichterischer Umwertung: Eine regelwidrige, nicht-literaturfähige Sprache wird zum Ort für das Poetische. Somit vollzieht *von leuchten* unmittelbar eine Sprachbewegung, die in zwei Richtungen verläuft: Das traditionell hochsprachliche Niveau der Lyrik wird in „heruntergekommener Sprache“ nach unten gedrückt (vom Hohen zum Niederen) und im gleichen Moment steigt eine fehlerhafte Sprache in den Bereich der Poesie auf (vom Niederen zum Hohen).

Damit zeigt sich auch, dass sich diese Gedichte nicht *per se* auf die Beschreibung eines unabänderlichen „Krisenzustand[s]“<sup>25</sup> festlegen lassen oder auf die Beschwörung eines „radikalen schriftstellerischen Selbstzweifels“<sup>26</sup> und sie entsagen auch nicht der „Authentizität sprachlichen Ausdrucks.“<sup>27</sup> Noch viel weniger ist die „heruntergekommene Sprache“ notwendig „das seismographische Protokoll einer Krise der Subjektivität in all ihren psychischen, leiblichen, sozialen, politischen, historischen und ästhetischen Dimensionen.“<sup>28</sup> Wer den Gedichten gar eine „antihumanistische“<sup>29</sup> Ausrichtung unterstellen will oder in *von leuchten* das Symptom einer „Alzheimerisierung des künstlerischen Vermögens“<sup>30</sup> erkennt, übersieht letztendlich das poetische Potential des mehrsprachlichen Zwischenraums, dem jene Gedichte entstammen. Jandls „heruntergekommene Sprache“ präsentiert das beredte Beispiel eines ungebrochenen Ausdruckswillens. Denn wie im Fall von *fortschreitende räude* führt auch in *von leuchten* die radikale Störung der Sprache keineswegs zum Sinnverlust. Den Zwischenraum zwischen zwei Sprachen bestimmt Jandl nicht als „Niemandland der Stummheit“<sup>31</sup> und an keiner Stelle zelebriert die

<sup>25</sup> Hammerschmid (Anm. 6), 67. "Letztlich steht es [das Wort "leuchten"] ja, wie das Gedicht, wohl ganz einfach nur für sich, [...] als eine womöglich produktive Krise nach der Krise eines völligen Verlustes. Wer weiß?" In: Ebd., 68.

<sup>26</sup> Hannes Schweiger: „nicht wie ihr mich wollt will ich sein“, Ernst Jandl für eine Literaturdidaktik des Eigensinns, in: *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 131-151, hier S. 138.

<sup>27</sup> Hammerschmid, 2011, S. 59.

<sup>28</sup> Hammerschmid/Neundlinger, 2008, S. 14.

<sup>29</sup> Gollner, 2009, S. 247.

<sup>30</sup> Jeziorkowski, 2000, S. 119.

<sup>31</sup> Monika Schmitz-Emans: "Die Wortgewalt des Kanaken". Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit, in: IABLIS (2002), o. S., zitiert nach der Online-Ausgabe von IABLIS: [http://www.iablis.de/iablis\\_t/a/archiv1.html](http://www.iablis.de/iablis_t/a/archiv1.html) [konsultiert am 3.6.2011]. In ihrem Aufsatz stellt Schmitz-Emans verschiedene Formen autorialer Selbstverortung im Kontext literarischer Mehrsprachigkeit vor. Die von mir zitierte Stelle bezieht sich konkret auf Schmitz-Emans Ausführungen zu Gino Chiellinos Gedicht *Verstummung*.

„heruntergekommene Sprache“ Lücken des Verstehens oder rutscht in Inkommensurabilität ab. Selbst dem traditionsreichen Unbeschreibbarkeits- oder Unsagbarkeitstopos in der Literatur setzt die „heruntergekommene Sprache“ letztlich ein lyrisches Kontrastprogramm entgegen: Die Beschwörung des Unvermögens der sprachlichen Darstellung, wie man sie aus Formulierungen, wie z. B. „Es fehlt mir die Sprache, um dies oder jenes auszudrücken“ oder „Meine Worte reichen für dieses oder jenes nicht aus“, kennt, ist eine formelhafte Inszenierungen der Unfähigkeit, einem bestimmten Stoff – z. B. der Beschreibung von Ereignissen, Erlebnissen oder Gefühlszuständen – sprachlich gerecht zu werden. Man denke hierbei beispielsweise wieder an Hofmannsthals eloquenten *Brief des Lord Chandos*. Dem entgegen entzündet sich in Jandls scheinbarer Preisgabe sprachlicher Souveränität ein neuer lyrischer Gedanke: In der Armut einer unvollständigen und fehlerhaften Sprache liegt eine Quelle lyrischer Ausdruckskraft.

Jandls Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ bevölkern sprachliche Zwischenräume und repräsentieren Erlebnisse, die einer intensiven Spracherfahrung entstammen: der Erfahrung, sich in einer Fremdsprache auszudrücken. Das Umstellen, Ausprobieren, Umdefinieren, Erfinden sowie auch die Unkorrektheiten und die eigenmächtige Verwendung einer Fremdsprache sind dabei Bestandteile eines Spracherlebens, welches grundsätzlich den Sprachexperimentalismus Jandls beschreibt. Die Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ sind u. a. Manifestationen dieser poetischen Spracherfahrung. Das Idiom des Sprachfremden fungiert dabei wie ein Scharnier zwischen Eigen- und Fremdsprache, denn implizit weist es neben seiner sprachlichen Begrenztheit auch auf die Fülle einer im Hintergrund liegenden Muttersprache. Dies gilt sowohl für den, dem Deutsch eine Fremdsprache ist sowie auch für den Autor der Gedichte in „heruntergekommener Sprache“. Beiden ist weder der Zugang zur Vielfalt ihrer jeweiligen Muttersprache versagt, noch fordert die „heruntergekommene Sprache“ die Aufgabe jener Hintergrundsprache. Als poetisch ästhetisierte Zeugnisse einer Schwellensprache existieren die Gedichte aber zwischen „den Mustern der Umgangssprache und den Mustern der Poesie“ (PW 11, 53). Dieses „Dazwischen – das ist ihr Raum“ (PW 11, 53).<sup>32</sup> Der Einzug in diesen sprachlichen Zwischenraum ist bei Jandl aber keineswegs als Marginalisierung einer Sprache oder Sprechergruppe zugunsten einer anderen misszuverstehen. ‚Heruntergekommen‘

---

<sup>32</sup> Gleiches gilt bei Jandl für die experimentelle Poesie im Allgemeinen.

heißt eben nicht seiner Möglichkeiten beraubt. Die Begegnung mit dem Idiom des Sprachfremden konstituiert also nicht Endpunkte, sondern vielmehr Ausgangspunkte poetischer Hybridisierungen. Sie zwingen zum Hinhören auf die Fremdsprache in der eigenen Sprache.

Bedenkt man, dass die moderne, multilinguale Dichtung in der Tradition makkaronischer Lyrik steht, so bedeutet die Verwendung verschiedensprachlicher Elemente innerhalb eines Texts einen Verstoß gegen die Sprachnormen und die Konventionen lyrischer Rede.<sup>33</sup> Im Kontext polyglotter Lyrik repräsentiert Jandls „heruntergekommene Sprache“ damit eine Art Abweichung von der Abweichung. Jandl gebraucht die Idee des Sprachfremden, um einen poetischen Raum zu schaffen, in dem er alles thematisiert, was aus der „guten Gesellschaft“ der Dichtung verdrängt und marginalisiert wird: Infantilität, Leiblichkeit, Banalität, Brutalität – ein Sammelort des Tabus. Dementsprechend umspannen die Themen dieser „poetisch unverbrauchten Sprache“ (PW 11, 225) zumeist solche Regionen des Alltags, die mit Prozessen im und am Körper zu tun haben: In *franz hochedlinger-gasse* (PW 7, 126) wird z. B. die ekelauslösende Zwangsvorstellung beschrieben, während eines Spaziergangs die herumliegenden Hundehaufen „aufschlecken“ zu müssen. In *gut kleid* (PW 7, 129) macht Jandl die vielschichtige Verdeckung des nackten Leibes zum Thema. In *außen ein pauli* (PW 7, 131) geht es um einen Transsexuellen, dessen männlicher Körper ein Trugbild ist, denn „innen stecken ein mädchen“. In *blumenbein* (PW 7, 137) wird der Körper im Zuge seiner Verwesung zum Bestandteil natürlicher Kreisläufe, während in *von lachen* (PW 7, 193) jemand qualvoll in seiner eigenen Urin-Lache ertrinkt. Jandl erkundet hier einen Raum, der sowohl das gesellschaftliche Unten als auch das soziale Außen umfasst, in den er aber einzieht, um ihn sich so zu eigen zu machen, dass dieser Raum Teil des dichterischen Erlebens wird – dem Randständigen wird in der „heruntergekommenen Sprache“ ein poetischer Innenraum geschaffen.

Dass Jandl durch sein gesamtes Œuvre hindurch nie das Vertrauen in die Sprache verliert, davon zeugen *fortschreitende räude* und *von leuchten*. In der letzten seiner Frankfurter Vorlesungen warnt Jandl sein Publikum davor, sich der Idee hinzugeben, dass es ein Ende vor dem tatsächlichen Tod gibt. Leben und Dichtung kennen kein schwarzes, absorbierendes Loch, aus dem „nichts“ (PW 11, 287) heraus entsteht und obwohl Jandl das

<sup>33</sup> Vgl. Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Multilinguale Dichtung im 20. Jahrhundert, Würzburg 2002, 17.

qualvolle Sitzen des Dichters vorm leeren Blatt immer wieder thematisiert (vgl. PW 11, 286), so bedeutet Dichtung für ihn grundsätzlich Vitalität und Möglichkeit. Dass dies nicht nur für die Gedichte aus den 1950er bis 70er Jahren gilt, davon zeugt abschließend auch Jandls *1000 jahre ÖSTERREICH* (PW 10, 63) aus dem Jahr 1996. Das Gedicht ist eines der wenigen Texte, in dem Jandl seinen eigenen Namen nennt und auch hier taucht wieder der Prolog des Johannesevangeliums auf, der wie keine andere Bibelstelle dem Wort eine außerordentliche Bedeutung zuweist:

ich glaube nicht an gott, mag heißen  
ich glaube nicht woran du glaubst; es mag  
auch heißen: ich glaube nicht an dich.

doch glaub ich doch an dich: dich haut fleisch nerven fett skelett  
kann ich berühren küssen schneiden schießen brennen  
wie gut daß du und ich einander kennen.

auch sag ich: gottseidank; bei niesen: helfgott  
und immerzu: ohgottohgott, mein stoßgebet; im anfang  
war das wort - ich wüßte nicht was ohne es ich täte.

zwei tiere reichten aus, maskulin feminin, um ineinander  
steckend, schwitzend keuchend schreiend oder geräusch vermeidend  
einen neuen menschen zu schweinen: mich, ERNST JANDL.

[...]

In dem Gedicht, das aus insgesamt sieben ungerimten Strophen besteht und in zwei Teile zerfällt (der erste ist hier zitiert), bekennt sich Jandl wiederholt zum Vorrang des Materiellen gegenüber dem Transzendenten. Zunächst wird dem Ewigen („gott“) der ersten Strophe das Vergängliche („fleisch“) der zweiten entgegengestellt und schließlich verkommt dem Dichter in der dritten Strophe das Sakrale („mein stoßgebet“) zum Profanen („auch sag ich: gottseidank; bei niesen: helfgott“). Eines aber bleibt unangetastet: das Bekenntnis zum Wort („im anfang / war das wort – ich wüßte nicht was ohne es ich täte.“). Das Wort, womit es der Dichter - „ERNST JANDL“ - immer schon zu tun hat. Die Genese beider, d.h. von Wort und Dichter gleichermaßen, ist in Jandls Œuvre jedoch nur im Bereich des materiell Lebendigen zu haben. Was aber nicht heißt, dass sich daran auch eine biedermeierliche Zufriedenheit mit der Welt knüpft. Jandls Werk ist von einer tiefen Gesellschaftsverdrossenheit gezeichnet, von der der Leser auch in der letzten Strophe von *1000 jahre Österreich* eine Kostprobe geliefert bekommt:

furzend berstend schmücke dich edles austriachon

eintausend jahre feiernd im eiterstrom  
 pest tuberkulose krebs AIDS syphilis sind orden  
 uns, die geboren sind zu fressen saufen pissen scheißen morden.

Zum Millennium<sup>34</sup> steckt Jandl der sich selbst feiernden Nation die absonderlichsten Orden ans Revers und macht damit jedem Hurra-Patriotismus den Gar aus. Jandls Poetik der Affirmation stiftet ein lyrisches Werk, dass sich seiner gesellschaftlichen Verantwortung – „der Immunisierung [des Bewusstseins des Rezipienten] durch Skepsis“ (PW 11, 43) – nicht entzieht und an keiner Stelle die Hoffnung fallen lässt, „daß eine Formel gelingt, die etwas bewirkt“ (PW 11, 44).

---

<sup>34</sup> Unter dem Slogan „Tausend Jahre Österreich“ feiert die Nation 1996 das Jubiläum ihrer ersten urkundlichen Erwähnung (mit dem Namen Ostarrichi) in einer Schenkungsurkunde des römisch-deutschen Kaisers Otto III an das Bistum Freising.

#### 4. Ernst Jandl heute – Ein Ausblick

„Even when it’s over it’s not over.“<sup>1</sup>  
Charles Bernstein

Im September 1993, vier Jahre vor seinem Tod, sendet Allen Ginsberg einen freundschaftlichen Gruß per Post an Ernst Jandl. Diesen Brief habe ich zu Beginn dieser Untersuchung zum Anlass genommen, meinen Blick auf die ihm vorausgegangenen, prägenden Stationen und Bedingungen von Jandls Werkbiographie zu richten (vgl. Kap. 1.1). Eingangs nicht erwähnt habe ich allerdings, aus welchem Anlaß Ginsberg den Brief an Jandl gerichtet hat.<sup>2</sup> Der damals fast siebzigjährige Beat Poet war zu einem Lehraufenthalt an der Schule für Dichtung nach Wien gekommen und wollte bei dieser Gelegenheit den gleichaltrigen Jandl wieder treffen. Beide verband bis dahin nicht nur drei Jahrzehnte experimenteller Poesiegeschichte, sondern, wie Jandl nach Ginsbergs Tod schrieb, „ein Pakt für Dichtung, Freiheit und Liebe.“<sup>3</sup> Die Vorstellung jenes letzten Treffens zwischen den zwei alternden, inzwischen verstorbenen Dichtern gibt mir in diesem Schlusskapitel wiederum Anlass, nach Jandls sprachexperimentellem Erbe zu fragen: Welche Impulse seines dichterischen Schaffens wirken in der Gegenwartslyrik fort? Hat die Neo-Avantgarde der Nachkriegsetappe heute noch Relevanz?

In drei Schritten möchte ich Jandls Konzept einer Weltichtung, seine Rezeption im internationalen Raum bis ins Jahr 2000 sowie seine Bedeutung für die internationale Lyrik der Gegenwart bis 2013 vorstellen und damit Trends und Tendenzen aufzeigen, die ich innerhalb seiner Rezeption für richtungsweisend halte.

In seinem Essay *Tradition and the Individual Talent* spricht T.S. Eliot von der notwendigen Transformation der Tradition durch die Werke der Gegenwart: „[W]hat happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. [...] [T]he past should be altered by the present as much as

<sup>1</sup> Charles Bernstein: *How Empty Is My Bread Pudding*, in: ders.: *Recalculating*, Chicago: University of Chicago Press 2013, S. 81-90, hier S. 91.

<sup>2</sup> Vgl. Allen Ginsberg: *Mind Writing Slogans* (08.09.1993), Widmungen für Ernst Jandl, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Der Brief enthält eine Zusatzseite, auf der Ginsberg seine Wiener Adresse und Telefonnummer angibt und neben der Jandl Zeit- und Treffpunkt notiert.

<sup>3</sup> Ernst Jandl: Telefonische Nachricht für Hans Haider von der Tageszeitung *Die Presse* (6.4.1997), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

the present is directed by the past.“<sup>4</sup> Jandls Werk, das als poetischer Dialog zwischen so unterschiedlichen Dichtern wie z. B. Marinetti, Stein, Pound, Ball, Sandburg, Joyce, Eliot, Brecht, Benn und Auden begann, hat den Poetiken und Methoden der klassischen Moderne und internationalen Avantgarde eine neue Orientierung gegeben. Vor allem bricht er der internationalen Dichtung des frühen 20. Jahrhunderts ihre militante Spitze ab. Die tiefe Verstrickung mancher Autoren mit dem Faschismus oder anderen diktatorischen Ideologien reflektiert Jandl kaum; stattdessen nimmt er sich vielmehr aus ihren Werken – und das ist erstaunlich –, das, was ihm zum Aufbrechen einer in die Nachkriegsjahre verschleppten Ästhetik des Faschismus dient.

Jandl erfindet sich eine hybride Traditionsgeschichte.<sup>5</sup> Europäische ebenso wie transatlantische Stränge setzt er zu einem beweglichen Gefüge zusammen. Damit hat er Gegenwartsautoren wie Yoko Tawada, Herta Müller, Zafer Şenocak, Emine Özdamar, Ricardo Domeneck, Thomas Kling und in anderer Weise auch Charles Bernstein erst den Weg geebnet, die heute allesamt eine Ästhetik der Mehrsprachigkeit kultivieren und die deutsche Literatursprache immer wieder produktiv mit dem Japanischen, Türkischen, Portugiesischen bzw. Amerikanischen verwirren. Jandls Experimentalismus scheint heute seinen Ort in der intermedialen und nicht zuletzt auch multilingualen Dichtung gefunden zu haben, die sich in einigen signifikanten Fällen mit der heutigen Migrantenliteratur überschneidet. Es eröffnet sich somit eine Perspektive auf Jandls Werk, die insbesondere eine national entgrenzte Poetik als sein dichterisches Erbe sichtbar macht.

#### 4.1 Ein Beitrag zur Weltichtung

Als einen „Beitrag zu einer ‚konkreten‘ und ‚experimentellen‘ modernen Weltichtung“ (PW 11, 12), so wollte Jandl schon in den 1960er Jahren seine poetische Spracharbeit verstanden wissen. Genau diesen Impuls hat die vorliegende Arbeit versucht, aufzunehmen. Jandls poetologisches, lyrisches, übersetzerisches, briefliches, veröffentlichtes und teils unveröffentlichtes Œuvre stellte die Grundlage dar, auf der die Konturen seiner schriftstellerischen Praxis neu bewertet wurden. Denn obwohl Jandl in der Forschung weithin

---

<sup>4</sup> T.S. Eliot: Tradition and the Individual Talent, in: ders., The Sacred Wood, New York: Alfred A. Knopf, 1921, zit. n. der Online-Ausgabe: <http://www.bartleby.com/200/sw4.html> [konsultiert am 11.10.2013]. Jandls Verständnis von Tradition kommt dem Eliots auffällig nah: „Tradition [...] ist etwas Lebendiges, und in steter Bewegung; etwas, in dem sich vieles gleichzeitig bewegt, zusammenläuft, oder sich trennt, zu immer neuen Mustern. Tradition besteht aus Traditionen.“ (PW 11, 53)

<sup>5</sup> Vgl. Kap. 2.4 dieser Arbeit.

dafür bekannt ist, spielerisch an den Schnittstellen zwischen Wort, Ton, Bild und Sprache zu arbeiten, zeichnet die vorliegende Untersuchung erstmals das Bild eines poetischen Grenzgängers, für dessen Werk der internationale Raum nicht Ziel, sondern Ausgangsbedingung ist. Aus doppelter Perspektive — literaturhistorisch sowie poetologisch — wurde Jandls Œuvre als ein hybrides Geflecht europäischer und transatlantischer Dichtungstraditionen präsentiert. Genau das markiert den Bedeutungshorizont eines Ausdrucks, den Jandl selbst nie eindeutig definiert hat: Weltdichtung.

Was also bedeutet für Jandl Weltdichtung? Der Ausdruck selbst und vor allem das literarische Paradigma, das er seit dem frühen 19. Jahrhundert bezeichnet, hat bekanntermaßen einen berühmten Vater: Goethes Prägung des Begriffs „Weltliteratur“ ist im heutigen Zeitalter der Globalisierung immer wieder neu bemüht worden, um der vielstimmigen Debatte um die Gestalt und Genese der internationalen Gegenwartsliteratur mit einem Rahmen zu versehen.<sup>1</sup> Die Diskussionen kreisen dabei vor allem um die Kernaspekte des goetheschen Konzepts: Verbreitung, Rezeption, Kanon, Adaption und Fortschritt. Jandl deutet an vielen Stellen seines Werks auf das Paradigma einer modernen Weltliteratur hin, jedoch benutzt er den Ausdruck „Weltdichtung“ (meines Wissens) nur ein einziges Mal: in einem kurzen Aufsatz zur Entwicklung der Konkreten Poesie in Österreich, der 1966 in der Zeitschrift *Protokolle* erscheint (vgl. PW 11, 11 ff). Als promovierter Germanist wird sich Jandl der literarhistorischen Signalwirkung des Titels „Österreichische Beiträge zu einer modernen Weltdichtung“ (PW 11, 11) bewusst gewesen sein und tatsächlich lässt sich in dem Aufsatz Goethes Idee einer gegenseitigen, sprach- und länderübergreifenden Literaturrezeption finden.<sup>2</sup> So benennt Jandl etwa den Schweizer Eugen Gomringer als „Initiator dieser Bewegung [konkreter Poesie] in Europa“ (ebd.); als

---

<sup>1</sup> Vgl. John Pizer: Johann Wolfgang von Goethe, Origins and relevance of Weltliteratur, in: *The Routledge Companion to World Literature*, hrsg. v. Theo D’haen, David Damrosch, Djelal Kadir, London/New York: Routledge 2012, S. 3-11, hier S. 3. In selbigem Sammelband lässt sich auch ein Überblick über die weitere Geschichte des Begriffs und Konzepts „Weltliteratur“ sowie über neueste, internationale Forschungspositionen finden.

<sup>2</sup> Goethe selbst verwendet den Begriff „Weltliteratur“ erstmals 1827 in Reaktion auf eine Besprechung seines Stücks *Torquato Tasso* im französischen Journal *Le Globe*, wobei auffällt, dass bei ihm das Konzept der Weltliteratur mit einem integralen Fortschrittsgedanken verknüpft ist: „Überall hört und liest man von dem Vorschreiten des Menschengeschlechtes, von den weiteren Aussichten der Welt-und Menschen-verhältnisse. Wie es auch im Ganzen hiemit beschaffen sein mag, welches zu untersuchen und näher zu bestimmen nicht meines Amtes ist, will ich doch von meiner Seite meine Freunde aufmerksam machen, daß ich überzeugt sei, es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist.“ In: Johann Wolfgang von Goethe: *Schriften zur Literatur*, in: ders., Jubiläums-Ausgabe in 40 Bd., Bd. 38, hrsg.v. Eduard von der Hellen, Stuttgart: J.G. Cotta 1912, S. 97.

produktive Ausgangspunkte bezeichnet er u. a. den Engländer James Joyce, die Amerikanerin Gertrude Stein, den Deutsch-Franzosen Hans Arp, den Deutschen Kurt Schwitters sowie den in Frankreich lebenden Österreicher Raoul Hausmann; die prägenden Repräsentanten der Bewegung indessen finden sich in Wien (Artmann, Rühm, Wiener, Bayer, Achleiter, Mayröcker etc.) (vgl. PW 11, 12). Jandl versucht das internationale Koordinatenfeld abzustecken, aus dem die wichtigen Texte, Autoren und poetologischen Theoreme der (österreichischen) Konkreten Poesie stammen. Damit stellt er die Traditions- oder Herkunftsgeschichte der neuen Dichtung in Österreich nicht als geschlossene Nationalliteratur, sondern als eine geographisch entgrenzte vor. Allerdings ist es wichtig zu bemerken, dass die neuen aus Österreich kommenden Beiträge zur „Weltdichtung“ keine Beiträge zu einem internationalen Gefüge unterschiedlicher Arten von Poesie und Literatur sind: Mit „Weltdichtung“ meint Jandl vielmehr eine ganz spezielle Dichtung, nämlich eine, auf die die Attribute „konkret“ und „experimentell“ (PW 11, 11) zutreffen – Weltdichtung also nicht als für alle Zeiten festgeschriebener und feststehender Kanon, sondern als eine bestimmte Tendenzen verkörpernde und im Werden begriffene Poesiebewegung, die sich seit den 1950er Jahren formierte.

Jandls auf den ersten Blick vielleicht als zu eng anmutendes Verständnis von „Weltdichtung“ lässt sich erst vor dem Hintergrund des seit Kriegsende neuen, zunehmend globalen politischen Weltzustandes erschließen. Was zum Teil auch als avantgardistischer Affront – als Provokation der ästhetischen Konventionen und Traditionen – hat seine Wurzeln in der gesellschaftlichen Situation der Zeit. An die konkrete Poesie knüpft Jandl seine Hoffnung für einen die gesamte Gesellschaft übergreifenden Modernisierungs- und Liberalisierungsprozess. Diese neue Poesie entsteht im Spannungsfeld einer Nachkriegsmoderne, die sich zwischen Diskussionen um die ästhetische und ideologische Bedingungs-lage nach dem Zweiten Weltkrieg bewegt:

[In den Sprachexperimenten der 1950er Jahre ging es] nicht um ein Zerstören von etwas, [...] sondern es ging darum, die Grenzen der Literatur weiter zu ziehen, als sie während der Hitlerzeit gezogen werden durften, denn damals hat man sehr darauf geachtet, wie das deutsche Wort und die deutsche Sprache am besten zur Unterstützung des Nationalsozialismus verwendet werden kann. [...] Es war wohl die wichtigste Aufgabe nach dem Zweiten Weltkrieg, die Sprache, sofern sie für die Kunst verwendet wurde, auf ein ähnliches Niveau zu heben wie etwa in der Malerei die gegenstands-freie Malerei oder in der Musik, die, gemessen an den gewohnten Harmonien,

kakophone Musik [...]. [...] Die Masse des Volkes, ich glaube neunzig Prozent der Bevölkerung wären durchaus einverstanden gewesen, wenn man nach der Niederlage des Nationalsozialismus das Kultur- und Kunstprogramm des Nationalsozialismus weitergeführt hätte. [...] [Das neue Formbewusstsein versteht sich] auf jeden Fall als eine Haltung des Protests gegen bestimmte ästhetische Auffassungen in dieser Gesellschaft. Ich glaube aber, dass diese Auffassungen von anderen Auffassungen nicht zu trennen sind: Sprachästhetik, Literaturästhetik ist meines Erachtens nicht zu trennen von weltanschaulichen, politischen Belangen.<sup>3</sup>

Die ursprüngliche Haltung des Protests, auf die sich Jandl hier 1988 rückblickend bezieht, ist eine Reaktion auf das Formbewusstsein des Nationalsozialismus und die ihm anhaftende Weltanschauung. Die Notwendigkeit zur „Weltdichtung“, die sich für Jandl 1945 in amerikanischer Kriegsgefangenschaft formt, richtet sich nicht gegen ästhetische Konventionen im Allgemeinen, nicht gegen eine lange historische Dichtungstradition, sondern zuallererst gegen die biedermeierliche Verklärung einer nationalsozialistischen Ideologie und die politische Funktionalisierung dichterischer Rede. Wie im Werk vieler Nachkriegsautoren übersetzt sich bei Jandl der gesellschaftliche und ästhetische Modernisierungswille in eine produktive Rezeption der internationalen und insbesondere der anglo-amerikanischen und französischen Literatur.<sup>4</sup>

Angesichts der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Übermacht der Alliierten nach 1945 verwundert es nicht, dass auch die deutschsprachige literarische Nachkriegsmoderne von der allgemeinen Tendenz zur Westorientierung geprägt ist. Solche kulturpolitischen Beweggründe könnte man zum Beispiel im Falle von Gottfried Benns einflussreicher Rede *Probleme der Lyrik* (gehalten 1951) vermuten, in der er gleich zu Beginn Dichter wie Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Ezra Pound und T.S. Eliot als Orientierungspunkte für die Gegenwart auszeichnet. Dass seine Bezugnahme auf diese französisch- und englischsprachigen Wegweiser der Moderne als eine unter Umständen opportunistische kulturpolitische Geste von der jüngeren Generation zumindest wahrgenommen werden konnte, wie es z. B. Reinhold Grimm in einem 1967 erschienenen Aufsatz getan hat, zeigt an, in welchem Kräftefeld die Rezeption solcher Figuren

---

<sup>3</sup> Jandl, 2001, S. 22, 25, 30.

<sup>4</sup> Zum Thema der Internationalisierung der deutschsprachigen Nachkriegslyrik: Vgl. Fabian Lampart: *Nachkriegsmoderne, Transformationen der deutschsprachigen Lyrik (1945-1960)*, Berlin/Boston: de Gruyter 2013. Vgl. Mueller, 1999. Vgl. Durzak, 1979.

stattgefunden hat.<sup>5</sup> Ähnliche Rezeptionslinien lassen sich auch im Werk Paul Celans, Raoul Hausmanns, Günter Eichs und Ingeborg Bachmanns nachvollziehen.

Gleichzeitig treten in den 1950er Jahren jüngere Autoren in eine produktive Auseinandersetzung mit der neuen anglo-amerikanischen Dichtung ein, die in Form von Übersetzungen, Essays und Anthologien einen intensiven transatlantischen Dialog anstößt.<sup>6</sup> Beispielsweise übersetzt und veröffentlicht Rainer Maria Gerhardt 1951 in seinem Journal, *fragmente – internationale revue für moderne dichtung*<sup>7</sup>, bis dahin unveröffentlichte und unübersetzte Gedichte von Charles Olson, Robert Creeley, Ezra Pound und auch William Carlos Williams. Max Frisch reist 1951/52 erstmals als Stipendiat der Rockefeller-Stiftung in die USA und bringt eine Vielzahl von Essays und Erzählungen mit zurück, z. B. über das amerikanische Theater, über die Wall Street oder auch kritische Reflexionen über das Amerikabild der Deutschen (*Unsere Arroganz gegenüber Amerika*).<sup>8</sup> 1954 erscheinen Erich Frieds frühe Übersetzungen von Dylan Thomas, 1957 seine Übersetzungen von E.E. Cummings, 1964 von T.S. Eliot und 1967 von Sylvia Plath, um nur einige seiner zahlreichen Übersetzungsarbeiten zu nennen. Heinrich Böll verweist nach Ende des Krieges in zahlreichen Interviews immer wieder auf die große Bedeutung von Autoren wie William Faulkner, Ernest Hemingway oder E.E. Cummings und 1962 erscheint in Bölls Übersetzung J. D. Salingers „The Catcher in the Rye“<sup>9</sup>. Hans Magnus Enzensberger gibt 1960 seine

---

<sup>5</sup> Als „Autorität“ in Fragen der modernen Lyrik „hat [Benn] das meiste, was er über die Tradition, in die er sich einordnet, vorträgt, aus zweiter oder dritter Hand. Er ist hier vollkommen eklektisch und kompilatorisch.“ In Reinhold Grimm: Die problematischen Probleme der Lyrik, in: Gottfried Benn, hrsg. v. Bruno Hillebrand, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979, S. 206-239, hier S. 211. Zuerst erschienen in: Heinz Otto Burger et al. (Hrsg.): Festschrift Gottfried Weber, Zu seinem 70. Geburtstag, Berlin/Zürich: Gehlen 1967, S. 299-328.

<sup>6</sup> Auch bei Autoren, die in der DDR lebten, lässt sich eine solche Tendenz ausmachen. Man denke nur an Ulrich Plenzdorfs erfolgreiches Bühnenstück *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972), in dem sich die Hauptfigur begeistert und bewundernd der Lektüre von Salingers *Catcher in the Rye* hingibt, oder an Peter Huchels Herausgeberschaft von *Sinn und Form* (1949-1962) mit seiner gesamtdeutschen Ausrichtung. Auf Einladung von Leslie Wilson verbrachten auch Günter Kunert (1972) und Heiner Müller (1975) als writers-in-residence ein Semester an der University of Texas at Austin (dem gleichen Programm, an dem auch Jandl 1971 teilnahm). Vgl. zu diesem Thema Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR, Erweiterte Neuauflage, Berlin: Aufbau Verlag 2000.

<sup>7</sup> Rainer Maria Gerhardt (Hrsg.): *fragmente, internationale revue für moderne dichtung*, Vol. 1 and 2, 1951/52. Zwischen Gerhardt in Deutschland und Olsonen und Creeley in den USA entsteht darüber hinaus eine intensive Korrespondenz. Creeley und Olson schreiben auch Widmungsgedichte zu Ehren Gerhardts. Vgl. dazu Mueller, 1999, S. 49-69.

<sup>8</sup> Eine Sammlung der Amerika-Texte Frischs findet man hier: Vgl. Volker Hage (Hrsg.): Max Frisch, Amerika!, Berlin: Insel Verlag, 2011. Frisch unterhält von 1981 bis 1984 eine Wohnung in Manhattan.

<sup>9</sup> Jerome D. Salinger: *Der Fänger im Roggen*, Roman, neu übersetzt v. Heinrich Böll, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1962. Vgl. auch Durzak, 1979, S. 145-163.

international ausgerichtete Lyrikanthologie das *Museum der modernen Lyrik* heraus und zwei Jahre später erscheinen Gedichte von William Carlos Williams in seiner Übersetzung.<sup>10</sup> Unter der Herausgeberschaft von Rolf Dieter Brinkmann erscheinen schließlich 1969 zwei wichtige Anthologien zur neuen amerikanischen Prosa, Lyrik und Pop-Kultur, die in zumeist eigener Übersetzung u. a. Texte von Charles Bukowski, Andy Warhol oder Frank O'Hara enthalten.<sup>11</sup>

Für Jandl beginnt die ästhetische Neuorientierung 1945/46 in amerikanischer Kriegsgefangenschaft. Die Warnung seines Vaters, Viktor Jandl, der seinen Sohn wiederholt dazu aufruft, die Sprache der Siegermacht unbedingt zu verinnerlichen („Fundiere nur fest englisch [*sic*]. Du wirst es brauchen wie einen Bissen Brot“<sup>12</sup>), wirkt dabei wie der Auftakt zu einer intensiven Sprach- und Rezeptionserfahrung. *Andere Augen* lautet der programmatische Titel von Jandls erstem Gedichtband, der Texte aus den Jahren zwischen 1952 und 1957 enthält und vor allem Bertolt Brecht, Carl Sandburg, Gottfried Benn, T.S. Eliot, Jacques Prévert, Ezra Pound, Gertrude Stein, Erich Fried und auch W.H. Auden als Jandls „Lehrmeister“ ausweist (PW 1, 175; vgl. Kap. 2.3.1). An diesem ersten Gedichtband lässt sich ein Prozess des Erkundens und poetischen Reformulierens ablesen, der sowohl auf ältere Traditionen zurückgreift als auch versucht neue mit einzubeziehen. Gemessen an der politischen und gesellschaftlichen Ausgangskonstellation der deutschsprachigen Dichtung setzt für Jandl wie auch für viele andere nach 1945 das Verlangen ein, nicht nur eine poetologisch-lyrische Modernisierungsphase anstoßen zu wollen, sondern auch der kulturellen Isolation zu entgehen, die der nationalsozialistische Unrechtsstaat und der Krieg verursacht hatten. Der sprachlich-poetische Raum, in den Jandl in den 1950er Jahren einzieht, umspannt dabei mehrere Kontinente und protestiert aktiv gegen die „kulturelle Autarkie“<sup>13</sup> und den „konservativen Chauvinismus“<sup>14</sup> der Kriegs- und Nachkriegszeit. Vor diesem hier knapp skizzierten gesellschafts-politischen Hintergrund muss Jandls Konzept von „Weltdichtung“ gelesen werden.

<sup>10</sup> Williams Carlos Williams: *Die Worte, die Worte, die Worte, Gedichte*, übersetzt v. Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt: Suhrkamp 1962.

<sup>11</sup> Vgl. Rolf Dieter Brinkmann (Hrsg.): *Silver Screen, Neue amerikanische Lyrik*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969. Vgl. Rolf Dieter Brinkmann / Ralf-Rainer Rygulla (Hrsg.): *ACID, Neue amerikanische Szene*, Hamburg: Reinbek 1969.

<sup>12</sup> Briefwechsel Viktor Jandl (Brief vom 30.07.1945), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

<sup>13</sup> Fried, 1995, S. 92.

<sup>14</sup> Ebd.

Jandl verwirft dabei sogar die Idee, dass seiner Dichtung eine genuin nationale Perspektive eingeschrieben ist und verweigert sich jeglichem poetischen Regionalismus.<sup>15</sup> Mit beharrlicher Bestimmtheit versucht er über mehr als ein halbes Jahrhundert dichterischer Produktion und in unzähligen Vorträgen, Lesungen, Essays und Ausstellungen vor allem in Österreich, Deutschland, Großbritannien, den USA und Russland zu zeigen, dass es einen wesentlichen Unterschied zwischen der nationalen Zugehörigkeit eines Autors und der Verortung seiner Gedichte gibt. So erklärt er beispielsweise 1972 während seiner Tournee (mit Friederike Mayröcker) durch die USA seinem Publikum:

We [Mayröcker und Jandl] were both born in Vienna, our parents are Austrian, and so are we. This presentation of our writing will therefore be a presentation of Austrian writing, but not of the kind of writing which would be called Austrian because it is regional writing. It is Austrian because it has been produced by two writers of Austrian decent and [...] it is writing, which regardless of matters of language and nationality, and you can very well disregard nationality but not easily disregard language, is trying to find its place within the even bigger context of modern writing anywhere, modern writing as seen internationally.<sup>16</sup>

Jandls Werk ist ein paradigmatisches Beispiel für den Versuch der deutschsprachigen Lyrik nach dem Zweiten Weltkrieg, sich eine neue, übernationale Geschichte und Identität zu geben. Für sein Gesamtwerk schafft sich Jandl einen eigenen Traditionszusammenhang, der ein Hybrid unterschiedlicher Sprachen, literarischer Epochen und künstlerischer Genres ist. Sein Werk besteht aus Oberflächenübersetzungen, englischsprachigen Gedichten, Essays und Vorträgen, poetischen Vermischung von Deutsch, Englisch und Französisch, Übersetzungsarbeiten aus verschiedenen Sprachen, der Imitation des Stils so unterschiedlicher Dichter wie Gertrude Stein, Carl Sandberg, W.H. Auden oder Hugo Ball, der Adaption poetologischer Theoreme Bertolt Brechts, Charles Olsons und John Cages, der intermedialen Übertragung von Plastiken (z. B. *Furnivals Devil Trap*) in Sprechtexte, der Umformung von Normalsprache in Lautsprachliches (z. B. im Falle seiner Umdichtung von Goethes *Ein gleiches*). Jandl kultiviert eine Ästhetik der Vielsprachigkeit.

Darüber hinaus ist Jandl nicht nur Zaungast eines vielstimmigen Dialogs, der sich um den Globus spannt, sondern er versteht sich selbst als unmittelbarer Teilnehmer, Vermittler,

<sup>15</sup> Vgl. Ernst Jandl: Notes zu „Spaltungen“ (1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, S. 4.

<sup>16</sup> Ernst Jandl: Vorbereitung USA Tournee, Vortrag, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Jandl unternahm die USA-Tournee zusammen mit Friederike Mayröcker.

Anreger und Übersetzer desselben, z. B. zwischen Dichtern aus Österreich, Schweden, Großbritannien, Brasilien, Russland, Deutschland, Frankreich, den USA, der Schweiz und Tschechien.<sup>17</sup> Er tauscht poetologische und lyrische Texte für Publikationen, Übersetzungen und Anthologien aus, vermittelt Kontakte mit Herausgebern von internationalen Zeitschriften, unterhält enge Briefkorrespondenzen mit Kritikern, Dichtern, Übersetzern, Verlegern, Lektoren und Künstlern und hält Vorträge zur internationalen experimentellen Poesie in England, Deutschland, Nordamerika und Russland (vgl. Kap. 2.2; 2.3).<sup>18</sup>

Jandl war, was man heute einen erfolgreichen Netzwerker nennen würde. Durch seine vielen Kontakte sind seine Texte schon Mitte der 1960er Jahre weltweit als Teil von Gruppenausstellungen zu sehen.<sup>19</sup> Zu einer Zeit also, als er in Österreich keinen Verlag finden konnte und seine Gedichte dort ein „untergrunddasein“<sup>20</sup> führten, waren sie u. a. Teil der *second international exhibition of experimental poetry* (Oxford 1965), der *The Arts in Fusion* (Philadelphia 1966), der *poesía concreta internacional* (Mexico City 1966), der *Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia* (Madrid 1966), der *semana de poesía concreta y espacial* (San Sebastián 1966), der *Ultimi Modelli di Poesia* (Florenz 1968), der *Novissima Poesia /69* (Buenos Aires/La Plata 1969), der *Exposicion Internacional de Poesia Visual* (Zaragoza 1969), der *la poesia degli anni 70* (Brescia 1969/70), der *EldPA - esposizione internazionale di poesia avanzata* (Milano 1969).<sup>21</sup> In diesen Ausstellungen wurde Jandl in eine Reihe mit Dichtern und Künstlern wie z. B. Augusto und Haroldo de Campos, Décio Pignatari (Brasilien), Jiří Kolář, Ladislav Novák (Tschechoslowakei), Pierre und Ilse Garnier, Henri Chopin, Raoul Hausmann (Frankreich), Franz Mon (Deutschland), Eugen Gomringer (Schweiz), Diter Rot (Island), Carlo Belloli (Italien), Kitasono Katué, Shimizu Toshihiko (Japan), Mathias Goerit (Mexiko), Juan Hidalgo, Walter Marchetti (Spanien)

---

<sup>17</sup> Jandl steht z. B. im regen Austausch mit Dichtern wie Robert Creeley (USA), Haroldo de Campos (Brasilien), Ian Hamilton Finlay (Schottland), Christopher Middleton (England), Max Bense (Deutschland), Pierre Garnier (Frankreich), Eugen Gomringer (Schweiz) und Josef Hiršal (Tschechien). Vgl. dazu Hannes Schweiger: Internationalität und Intermedialität, Ernst Jandl und die Avantgarden der 1960er Jahre, in: Österreich im Reich der Mitte – Österreichische Literatur und China, hrsg. v. Julian Müller und Liu Wie, Wien: Praesens 2012, S. 127-148.

<sup>18</sup> Vgl. Monika Schmitz-Emans: Begegnung in Moskau. Eine autobiographische Erinnerung Ernst Jandls im Kontext seiner Poetik, in: *Vestnik gumanitarnogo instituta* (Journal of Humanities Institute TSU, Sonderausgabe), Heft 2 (2010b), S. 118-124.

<sup>19</sup> Vgl. Schweiger, 2013, S. 129ff.

<sup>20</sup> Ernst Jandl: die situation der neuen dichtung in österreich, Bl. 1, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, zit. n. Schweiger, 2013, S. 130.

<sup>21</sup> Vgl. Schweiger, 2013, S. 134 (siehe Fußnote 21).

Edwin Morgan, Ian Hamilton Finlay (Schottland), Bob Cobbing (England), George Brecht, Emmet Williams, Jerome Rothenberg und John Cage (USA) gestellt.<sup>22</sup>

Schon diese Aufzählung macht deutlich, dass sich an Jandls Œuvre das akute Bewusstsein um die genuin grenzüberschreitende und internationale Perspektive der neuen Dichtung nach 1945 ablesen lässt – „Weltdichtung“ existiert für Jandl nicht als vage Möglichkeit, sondern als Faktum und notwendiges ästhetisches Prinzip für die Literatur der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

#### 4.2 Rezeption Jandls im internationalen Raum (1967-2000)

Als Jandl am 09. Juni 2000 in Wien verstirbt, erscheinen kurz darauf in vier der weltweit größten Tageszeitungen – *The Independent*, *The Times*, *The Daily Telegraph* und *The New York Times* – Nachrufe auf einen Lyriker, den die *New York Times* zu den zehn wichtigsten deutschsprachigen Dichtern des 20. Jahrhunderts zählt (Jandl was „one of the 10 most important German-language poets of the 20th century“<sup>23</sup>). In über fünfzig Jahren poetischer und übersetzerischer Arbeit hat sich Jandl tief in den transatlantisch verlaufenden Dialog über die Form und Praxis der modernen Nachkriegspoesie eingeschrieben. Davon zeugen auch die vier Zeitungsberichte, die den verstorbenen Dichter neben teils umfangreichen Kommentaren zu seinem Leben und Werk vor allem mit dem Abdruck seiner Gedichte ehren.<sup>24</sup> Dabei fällt auf, dass in allen vier Traueranzeigen Jandls Œuvre sowohl als avantgardistisch sprachspielerisch sowie als radikal gesellschaftskritisch vorgestellt wird. Das ist durchaus bemerkenswert, denn die öffentliche Wahrnehmung Jandls hat eine Evolution durchgemacht. Noch in den 1950/60er Jahren, in denen Jandls Gedichte als „lyrische[r] Abfall aus der Mülltonne“ (PW 11, 103) galten, hätte sich *The Daily Telegraph* wahrscheinlich in der Rechtfertigungspflicht gesehen, zu erklären, worin die „verbal virtuosity“<sup>25</sup> Jandls besteht und woraus sich die Nähe zu österreichischen Nationalheiligen wie Nestroy oder zu Beckett und Wittgenstein ergibt:

<sup>22</sup> Vgl. ebd. Vgl. auch den Begleitkatalog zur Ausstellung *The Arts In Fusion, An International Exhibition*, at The Tyler School of Art at Temple University, Philadelphia, PA, 23. Januar bis 17. Februar 1966.

<sup>23</sup> *The New York Times*, 24.07.2000, zit. n. der Online-Ausgabe der *New York Times* <http://www.nytimes.com/2000/07/24/arts/ernst-jandl-74-viennese-poet-of-many-moods.html> [konsultiert am 19.09.2013].

<sup>24</sup> Vgl. *The Independent* vom 16.06.2000, *The Times* vom 21.06.2000, *The Daily Telegraph* vom 21.07.2000 und *The New York Times* vom 24.07.2000. Die vier Beiträge können über die Online-Archive der Zeitschriften eingesehen werden.

<sup>25</sup> *The Daily Telegraph*, 21.07.2000, zit. n. der Online-Ausgabe des *Telegraph* <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/1349556/Ernst-Jandl.html> [konsultiert am 19.09.2013].

Jandl drew on a richly varied palette of traditions: the Viennese vernacular of Johann Nestroy and the nonsense verse of Christian Morgenstern, the sprawling verbosity of Gertrude Stein and the bleak economy of Samuel Beckett. The philosophical influence of Wittgenstein may be discerned in his heightened linguistic consciousness. Like Wittgenstein, Jandl was an Anglophile, almost as much at home in London, where his readings were renowned, as in Vienna. (*The Daily Telegraph*, 21.07.2000)

Noch in den 1970er Jahren hätte *The Independent* zunächst einmal den Nachweis führen müssen, dass Jandls Gedichte mehr sind als bloße Wortspielerei, Witze und Absonderlichkeiten, bevor ihnen ein politisches und gesellschaftskritisches Potential zugestanden werden kann:

Jandl's work did not exhaust itself in biographical references and wordplay. His wonderfully ugly poem "Heldenplatz" (1962) was a vicious indictment against the way with which his own country dealt with its past under the National Socialists and especially with the Anschluss. Here Jandl found a soulmate in the Austrian writer Thomas Bernhard, who had written a play by the same name. (*The Independent*, 16.06.2000)

Selbst zu Beginn der 1980er Jahre, in denen Jandl mit vielen Preisen geehrt wurde, darunter der Georg-Büchner-Preis (1984), hätte sich die *Times* vermutlich noch in der Lage gesehen, der weitverbreiteten und starren Kategorisierung Jandls als einem Dichter ausschließlich konkreter Poesie widersprechen zu müssen und die internationale Sichtbarkeit seiner Spracharbeit zu erklären. Denn über die sprachliche und formale Vielstimmigkeit seines Œuvres besteht auch heute noch zum großen Teil Unkenntnis:

Ernst Jandl was internationally recognised as one of Austria's most significant postwar poets. [...] Radio plays, prose, lectures, essays, and drawings completed his oeuvre. However, it was as a performer that he had the greatest impact. Brilliant articulation and perfect timing made him the star turn at poetry festivals throughout the world, including a celebrated appearance in London at the Poetry International in the Albert Hall. (*The Times*, 21.06.2000)

Das es Jandl nie nur um die Assimilation und Wiederbelebung einer klassisch avantgardistischen (z. B. dadaistischen) Ästhetik ging, zeigt sein poetisches sowie kulturpolitisches Engagement für die Transformation der deutschsprachigen

Nachkriegsdichtung.<sup>1</sup> Jandl ist dadurch heute längst im Alltagsbewusstsein der deutschen Sprache angekommen: Seine Gedichte tauchten in Ausstellungen, Lyrikanthologien, Schulbüchern, Deutsch-als-Fremdsprache Lehrbüchern<sup>2</sup> oder als Gravur im ehemaligen Bundestagsgebäude in Bonn auf, sowie in Einführungsbüchern zur Informatik<sup>3</sup>, in wissenschaftlichen Publikationen zur Chemie<sup>4</sup>, zur Geschichte der Bundesrepublik Deutschland<sup>5</sup>, zur Mittelalterforschung<sup>6</sup>, zur Psychologie des Kindes<sup>7</sup> oder auch zur chirurgischen Forschung<sup>8</sup>.

Heute sind Jandls Gedichte Teil des sprachlichen Alltags geworden. Im Jahr 2013, mehr als ein Jahrzehnt nach seinem Tod, gibt es Jandl in unterschiedlichen Medien. So werden beim weltweiten Marktführer des Handels im Internet – Amazon – dem Kunden 787 verschiedene Ergebnisse auf die Suchanfrage „Ernst Jandl“ präsentiert (Stand: September 2013). Jandls Stimme ist als LP, CD und MP3-Download zu haben. Seine Gedichte sind als Vertonungen, gesprochen mit musikalischer Begleitung oder als Mitschnitt von Poesie-Jazz-Konzerten zugänglich. Illustrierte Gedichtbände und Einzelausgaben werden für Kinder

---

<sup>1</sup> 1973 setzt sich Jandl als erster aktiv für die Gründung der Grazer Autorenversammlung (GAV) ein, einer Verbindung innovativer Künstler, die sich als Gegengewicht zum konservativen österreichischem PEN-Club verstand. Jandl nahm den Rücktritt des österreichischen PEN-Präsidenten 1972 anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises an Heinrich Böll (dem Präsidenten des internationalen PEN) zur Gelegenheit, um eine Reorganisation des PEN zu erreichen. Dieser Versuch scheiterte und markiert heute den Beginn der Gründungsgeschichte der GAV. Zu ihren Gründungsmitgliedern gehörten u. a. : Ernst Jandl, Peter Handke, Valie Export, Barbara Frischmuth, Hermann Nitsch, Gerhard Rühm und Alfred Kolleritsch. Kolleritsch sagt über Jandls Bedeutung für die GAV: „Graz verdankt ihm viel, es verdankt ihm entscheidende Anstöße, vor allem die Mithilfe bei der Befreiung von der haßvollen Enge, vom Verfolgungswahn affirmativen Bewahrens. Ernst Jandls Dichtung ist eine Station auf dem mühsamen Weg der österreichischen Aufklärung.“ Alfred Kolleritsch: Ernst Jandl und Graz, in: Schmidt-Dengler, 1982, S. 8-10, hier S. 10. Vgl. Franz Schuh: Alleingang und sozialer Sinn, Erinnerungen an Ernst Jandls Kulturpolitik, in: Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Bernhard Fetz und Hannes Schweiger, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010, S. 115-123.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. Prisca Augustyn / Nikolaus Euba: Stationen, Ein Kursbuch für die Mittelstufe, 2. Aufl., Boston: Heinle Cengage Learning 2012, S. 296. Vgl. Jack Moeller et al.: Deutsch heute, Vol. 1, 10. Aufl., Boston: Heinle Cengage Learning 2013, S. 280.

<sup>3</sup> Heinz Peter Gumm / Manfred Sommer: Einführung in die Informatik, 10. Aufl., München: Oldenburg Wissenschaftsverlag 2013, S. 260.

<sup>4</sup> Vgl. Jack D. Dunitz / Edgar Heilbronner (Hrsg.): Reflections on Symmetry: In Chemistry-- and Elsewhere, Basel: Helvetica Chimica Acta 1993, S. 92.

<sup>5</sup> Vgl. Franz Schausberger (Hrsg.): Geschichte und Identität, Festschrift für Robert Kriechbaumer zum 60. Geburtstag, Wien/Weimar: Böhlau 2008, S. 66. Vgl. Manfred Görtemaker: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Von der Gründung bis zur Gegenwart, München: Beck 1999, S. 652, 666.

<sup>6</sup> Vgl. Sonja Glauch / Susanne Köbele (Hrsg.): Projektion, Reflexion, Ferne: Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter, Berlin/Boston: de Gruyter 2011, S. 122, 133.

<sup>7</sup> Vgl. Barbara Hobl: Unannehmbar-Sein, Kindliche Identität im Dialog, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 137f.

<sup>8</sup> Vgl. Manfred Georg Krukemeyer / Ingo Alldinger (Hrsg.): Chirurgische Forschung, Stuttgart: Georg Thieme Verlag 2005, S. 3.

sowie für Sammler angeboten. Für die Literaturwissenschaft sind Jandls Texte, Poetik-Vorträge und Archivmaterialien in Buchform, auf DVD oder auf CD-ROM erhältlich. Sogar als Computer-Spiel kann man Jandl über den Bildschirm flimmern lassen und Kindern mit *Rinks & Lechts* oder *Ottos Mops – Auf der Suche nach dem Jandl* das Zählen bzw. Buchstabieren beibringen. Darüber hinaus erscheinen Jandls Gedichte und poetologische Texte seit den 1970er Jahren in unterschiedlichsten Übersetzungen, wie z. B. ins Englische, Ungarische, Koreanische, Japanische, Tschechische, Slowakische, Bulgarische, Italienische, Französische, Spanische, Lateinische, Norwegische, Russische, Arabische und auch in Swahili und Afrikaans.<sup>9</sup> Auf dem Internet-Videoportal YouTube finden sich unzählige Videos zu Jandls Lyrik, seiner Person, seinen Konzerten, Lesungen und Ausstellungen, sowie zu künstlerischen Assimilationen, Adaptionen und Rezitationen seiner Texte, z. B. im Bereich experimenteller Musik, als künstlerische Videoinstallationen und als Computeranimationen. Selbst die Funktion der Kundenrezension, die der Internet-Versandhändler Amazon bei all seinen Produkten zulässt und die natürlich vielmehr dem Kaufanreiz als der informierten Produktbewertung dient, treibt im Fall der Angebotspalette „Ernst Jandl“ ganz eigene Blüten. So spiegelt z. B. ein begeisterter Hobbykritiker die lautstrake Empörung eines anderen eifrigen Rezensenten – ganz im Sinne Jandls – auf sich selbst zurück und wandelt Schwach- in Starksinn um:

 **Schwachsinn!**, 22. Mai 2009<sup>10</sup>

Von  
**Freidenker** (Bad Kreuznach)

**Rezension bezieht sich auf: Werke in 10 Bänden: Poetische Werke, 10 Bde., Bd.8, Der gelbe Hund & Selbstporträt des Schachspielers als trinkende Uhr: Bd 8 (Taschenbuch)**

Dieses Buch reiht sich nahtlos in meine Sammlung der größten Kaufirrtümer

<sup>9</sup> Hinweise zu den Übersetzungen von Jandls Texten in unterschiedliche Sprachen findet man hier: Ivan Igorewitsch Shamov: Vom Übersetzen der Texte Ernst Jandls ins Russische, in: Schweiger, 2013, S. 257-269. Vgl. Ernst Jandl Vernetzt, Multimediale Wege durch ein Schreibleben (DVD), zusammengestellt und kommentiert v. Hannes Schweiger, Wien: Zone Media GmbH, 2010b. Vgl. Anthologie österreichischer Dichter, ins Arabische übertragen v. Badal Ravo, Damaskus: Azzaman, 2008. Weitere Jandl-Übersetzungen von Badal Ravos findet man auch auf seiner Homepage: <http://badalravo.net/?p=824> [konsultiert am 22.09.2013]. Vgl. Luigi Reitani: Jandl übersetzen, in: MRRD, 2005, 213-223. Vgl. auch den internationalen Übersetzungswettbewerb zu Jandls *Ottos Mops* auf dem Online-Portal von signandsight.com: <http://www.signandsight.com/features/290.html> [konsultiert am 22.09.2013].

<sup>10</sup> Amazon Kundenbewertung zu Ernst Jandl: [http://www.amazon.de/product-reviews/3630869270/ref=dp\\_top\\_cm\\_cr\\_acr\\_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1](http://www.amazon.de/product-reviews/3630869270/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1) [konsultiert am 24.09.2013].

ein! Ich frage mich ernsthaft, wie man so ein sinnloses Zeug auch nur drucken kann! Wer meint in diesem (nennen wir es mal) "Buch" nette Reime zum Thema Schach zu finden, der wird sich täuschen! Das "Buch" besteht aus knapp 300 Seiten von denen gerade mal die ersten 10 - 15 Zeilen bedruckt sind. Eine Unglaublichkeit so etwas überhaupt auf den Markt zu bringen!

Fazit: Reiner Dreck! Ab in den Müll damit!



**Starksinn!**, 10. Januar 2012<sup>11</sup>

Von

**Edgar Loesel** (Dillingen)

**Rezension bezieht sich auf: Poetische Werke, 10 Bde., Band 2, Laut und Luise. verstreute gedichte 2 (Taschenbuch)**

Dieses Buch reiht sich nahtlos in meine Sammlung der größten Kaufglücksfälle ein! Ich frage mich keineswegs, wie man so ein lautvolles Zeug drucken kann! Wer meint in diesem Buch nette Reime zum Thema Schach zu finden, der wird erfreut feststellen, sich getäuscht zu haben! Das Buch besteht aus knapp 300 Seiten, von denen zwar die ersten 10 - 15 Zeilen bedruckt sind, aber der Resonanzraum gleichermaßen im Druckbild präsent ist. Ein Glücksfall, so etwas auf den Markt zu bringen! Noch mehr Glück bereitet es, den Text zu lesen, laut und luise versteht sich!

Fazit: Reine Poesie! Ab in den Mund damit!

Jandls Œuvre hat sich in eine offene Spielwiese für den intermedialen Experimentalismus verwandelt.

Auch in der wissenschaftlichen Rezeption hat Jandl mit seinen Texten immer scharfe Urteile bis hin zu Ablehnung provoziert. Dies gilt selbstverständlich nicht nur für Österreich und Deutschland, sondern ebenso für den anglo-amerikanischen Raum. Blickt man auf die Rezeption Jandls in diesem Kontext, so zerfällt auch hier die öffentliche Wahrnehmung in Bewunderer und Kritiker.<sup>12</sup> Den Status Jandls kann man u. a. an der thematischen

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Vgl. z. B. Robert Holkeboers Aburteilung von Jandls Sammlung poetologischer Texte und Gedichte (*Die schöne Kunst des Schreibens*): „Now if Jandl had been Rilke, and if the poem had been, say, ‚Archaischer Torso Apollos‘, then this reconstruction might have been of some interest. But the poet is Jandl, and the poem ... well, this fragment of ‚bestiarium‘ may be a sufficient example: bär / rrrrrr / bär / rrrrrr / bär / rrrrrr...“ Robert Holkeboer: Review, Ernst Jandl, *Die schöne Kunst des Schreibens*, in: *World Literature Today*, Vol. 51/ 2 (Spring 1977), S. 280.

Weitere Rezensionen aus den 1960er bis 1980er Jahren findet man hier: Vgl. Rosmarie Waldrop: Review, Ernst Jandl, *Sprechblasen*, in: *Books Abroad*, Vol. 43/ 3 (Summer 1969), S. 414. Vgl. Eugene Weber: Review, Ernst Jandl, *Der künstliche Baum*, in: *Books Abroad*, Vol. 46/1 (Winter 1972), S. 109. Vgl. Eugene Weber: Review, Ernst Jandl, *Serienfuss*, in: *Books Abroad*, Vol. 49/2 (Spring 1975), S. 327. Vgl. Eugene Weber: Review, Ernst

Ausrichtung derjenigen Anthologien ablesen, in die seine Texte seit den 1960er Jahren Eingang finden. Lyrikanthologien sind Instrumente der Kanonisierung, die vor allem mit dem Anliegen verbunden sind, repräsentative und systematische Orientierungspunkte im Bereich unterschiedlichster poetischer Erscheinungsformen zu geben. An ihnen lässt sich schon früh die besondere Entwicklungsgeschichte der Rezeption Jandls ablesen: In den 1960er Jahren wird Jandl vor allem wegen seiner Laut- und Sprechgedichte unter der Kategorie Konkreter Poesie rezipiert. Seine Gedichte erscheinen z. B. in der ersten US-amerikanischen Anthologie zum internationalen Phänomen Konkreter Poesie, die 1967 von Emmett Williams unter dem Titel *Anthology of Concrete Poetry*<sup>13</sup> herausgebracht wird. Gleiches gilt für Mary Ellen Solts bekannte Anthologie *Concrete Poetry – A World View*<sup>14</sup>, die 1968 erscheint. Ebenso betont Rosemarie Waldrop 1969 in ihrer Rezension von Jandls Gedichtband *Sprechblasen* (PW 3) insbesondere den sprachspielerischen Aspekt an Jandls Gedichten:

Jandls is one of the most delightfully playful of the concrete poets. There is no point of trying to pin him down as either a ‘visual’ or a ‘sound’ poet. He uses everything. Semantic associations play as much a part as the ‘concrete’ aspects of language.<sup>15</sup>

Ab den 1970er Jahren finden sich Jandls Gedichte auch in Lyrikanthologien, die vor allem eine breitgefächerte Darstellung der deutschsprachigen Nachkriegspoesie geben wollen.<sup>16</sup> In Siegbert Prawers Anthologie *Seventeen Modern German Poets*<sup>17</sup> von 1971 wird Jandl beispielsweise in eine Reihe mit Autoren wie Bertolt Brecht, Günter Grass, Gottfried Benn, Yvan Goll, Nelly Sachs, Peter Huchel, Günter Eich, Johannes Bobrowski, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Hans Magnus Enzenberger oder auch Günter Kunert gestellt. Auf

---

Jandl, für alle, in: *Books Abroad*, Vol. 49/4 (Herbst 1975), S. 760f. Vgl. Robert Holkeboer: Review, Ernst Jandl, *Die schöne Kunst des Schreibens*, in: *Fall Literature Today*, Vol. 51/2 (Spring 1977), S. 280. Vgl. Stuart Friebert: Review, Ernst Jandl, *bearbeitung der mütze*, in: *World Literature Today*, Vol. 53/2 (Spring 1979), S. 284. Vgl. Donald G. Daviau: Review, Ernst Jandl, *Aus der Fremde*, in: *World Literature Today*, Vol. 54/4 (Fall 1980), 621f. Vgl. Steven P. Sondrup: Review, Ernst Jandl, *der gelbe hund*, in: *World Literature Today*, Vol. 55/4 (Fall 1981), S. 665.

<sup>13</sup> Vgl. Emmett Williams (Hrsg.): *An Anthology of Concrete Poetry*, New York/Frankfurt/u.a.: Something Else Press 1967, S. 161-164.

<sup>14</sup> Vgl. Mary Ellen Solt: *Concrete Poetry, A World View*. Bloomington, IN: Indiana University Press 1968.

<sup>15</sup> Rosemarie Waldrop: Review, Ernst Jandl, *Sprechblasen*. In: *Books Abroad*, Vol. 43/3 (Sommer 1969), S. 414.

<sup>16</sup> 1978 erscheint auch Jandls kurzer Prosatext *war einst weg und bin jetzt hier* erstmals in englischer Übersetzung: Vgl. Ernst Jandl: *Was Once Gone and Now I'm Here*, übersetzt v. Derek Wynand, in: *Chicago Review*, Vol. 29/3 (Winter 1978), *Anthology of Contemporary Literature in German*, S. 125-129.

<sup>17</sup> Vgl. Siegbert Prawer: *Seventeen Modern German Poets*. London: Oxford University Press 1971.

ähnliche Weise geht auch Michael Hamburger in seiner Anthologie *German Poetry 1910-1975*<sup>18</sup> aus dem Jahr 1976 vor. Hier findet man Jandl außerdem neben Georg Trakl, Georg Heym, Jakob van Hoddis, August Stramm, Joachim Ringelnatz, Erich Fried, Eugen Gomringer, Friederike Mayröcker und Ilse Aichinger. In Lieselotte Gumpels Studie „Concrete“, *Poetry from East and West Germany, The Language of Exemplarism and Experimentation*<sup>19</sup> von 1977 erscheinen Jandls Gedichte dann erstmals in einem politisch-ideologischen Kontext.<sup>20</sup> Gumpels Untersuchung hat einen starken dokumentarischen Charakter und versucht sich an einer Darstellung des Wechselverhältnisses zwischen Gesellschaft und Ästhetik in gesamtdeutscher Perspektive. Jandls Gedichte werden also nicht mehr nur als beispielhafte Vertreter einer bestimmten Poesiebewegung präsentiert, sondern in ein gesellschaftspolitisches Beziehungsgeflecht integriert. Auch Brian Murdoch plädiert in seinem Aufsatz *An Approach to the Poetry of Ernst Jandl* von 1977 dafür, die experimentelle Dichtung im Allgemeinen und Jandls Werk im Besonderen nicht lediglich als poetische Bagatelle abzutun, sondern ihr transformatives Potential wahrzunehmen:

The lack of serious attention paid to concrete poetry seems to reflect a belief that it is too trivial or ephemeral to merit such interest, and that its effect lies simply in novelty or in some anarchic disregard for traditional forms of literary communication. [...] While superficially linked with the concrete poets, Jandl forces in his work not only a redefining of poetics at large, but also of the nature of concrete poetry itself.<sup>21</sup>

In den 1980er Jahren richtet sich mit der wiedereinsetzenden Verschärfung des Kalten Krieges der Fokus des Interesses verstärkt auf die aus Österreich kommende Dichtung und auf die Frage, wie sich ihre Entwicklungsgeschichte bis heute vollzogen hat.<sup>22</sup> 1981

---

<sup>18</sup> Vgl. Michael Hamburger (Hrsg. u. Übers.): *German Poetry 1910-1975, An Anthology*. New York: Urizen Books 1976. Vgl. auch Vgl. Philip J. Thomson (Hrsg.): *An Introduction to Modern German Poetry*. London/New York (u. a.): John Wiley & Sons Australasia 1975.

<sup>19</sup> Vgl. Lieselotte Gumpel: "Concrete" *Poetry from East and West Germany, The Language of Exemplarism and Experimentation*. New Haven: Yale University Press 1977.

<sup>20</sup> Gumpel zitiert Jandls: *sonnet* (S. 111), *16 years* (S. 112), *eile mit feile* (S. 112), *the beggar* (S. 112), *feilchen für eva* (S. 196), *scaring away colors* (S. 197), in: Gumpel, 1977.

<sup>21</sup> Brian Murdoch: *An Approach to the Poetry of Ernst Jandl*. In: *New German Studies*, Vol. 5 (1977), S. 125-155, hier. S. 125, 149.

<sup>22</sup> 1987 erscheint auch Jandls Sprechoper *Aus der Fremde* erstmals in englischer Übersetzung: Vgl. Ernst Jandl: *Out of Estrangement, Opera for Speaking Voices in Seven Scenes*, übersetzt u. eingeleitet v. Michael Hamburger, in: *Comparative Criticism*, Vol. 9, *Cultural Perceptions and Literary Values*, hrsg. v. Elionor S. Shaffer. Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 237-278.

unternimmt Adolf Opel mit seiner *Anthology of Modern Austrian Literature*<sup>23</sup> einen solchen Versuch und 1982 bringt Beth Bjorklund in eigener Übersetzung eine Anthologie zum Thema *Austrian Poetry 1945-1980*<sup>24</sup> heraus, die neben Gedichten auch längere Interviews mit Dichtern wie z. B. Alfred Kolleritsch, Friederike Mayröcker und Reinhard Priessnitz enthält. Jandls Gedichte erscheinen hier teils im Zusammenspiel und teils im Kontrast zu Autoren wie H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Peter Handke, Thomas Bernhard und auch Barbara Frischmuth. Der gesellschafts-kritische Sprachexperimentalismus Jandls sowie der der Wiener Gruppe wird nun als etablierte Form moderner deutschsprachiger Poesie präsentiert.

In den 1990er Jahren weitet sich der Blick auf Jandls Œuvre, das von da an als integraler Teil der internationalen Nachkriegspoesie wahrgenommen wird und das vor allem in seiner Bedeutung für die Herausbildung einer neuen Poesie deutscher Sprache ernstgenommen wird.<sup>25</sup> Davon zeugt u. a. die international angelegte und inzwischen vierbändige Anthologie von Jerome Rothenberg und Pierre Joris *Poems for the Millennium*<sup>26</sup>. Jandl war nicht nur als Mitglied des „Board of Advisors“ an der Zusammenstellung des ersten (1995) und zweiten Teils (1998) beteiligt<sup>27</sup>, sondern im zweiten Teil erscheint neben

---

<sup>23</sup> Vgl. z. B. Adolf Opel (Hrsg.): *Anthology of Modern Austrian Literature*, London: Oswald Wolff 1981, (International P.E.N. Books).

<sup>24</sup> Beth Bjorklund (Hrsg. / Übers.): *Austrian Poetry 1945-1980*, in: *Literary Review*, Special Edition, Vol. 25 (Winter 1982). Weitere Beispiele: Vgl. Rosmarie Waldrop / Harriett Watts (Hrsg./Übers.): *The Vienna Group, Six Major Austrian Poets*. Barrytown, NY: Station Hill Press 1985. Vgl. Milne Holten / Herbert Kuhner: *Austrian Poetry Today*, New York: Schocken Books 1985. Vgl. Beth Bjorklund (Hrsg./Übers.): *Contemporary Austrian Poetry, An Anthology*, London/Toronto: Associated Press 1986.

<sup>25</sup> 1997 und 1999 erscheinen auch Jandls Lyrikband *dingfest* bzw. Auszüge aus seinen poetologischen Vorträgen der Sammlung *Die schöne Kunst des Schreibens* erstmals in englischer Übersetzung: Vgl. Ernst Jandl: *Dingfest/Thingsure*, übers. v. Michael Hamburger, Dublin: Dedalus Press, 1997. Vgl. Ernst Jandl: *Technical Aspects of Composing Poems, An Essay by Ernst Jandl from "The Fine Art of Writing"*, übersetzt v. Charlie Louth und Michael Hamburger, in: *Comparative Criticism*, Vol. 21, *Myth and Mythologies*, hrsg. v. Elionor S. Shaffer. Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 201-220. 2000, dem Todesjahr Jandls, gibt Rosmarie Waldrop eine Sammlung von Jandls Gedichten, *Reft and Light*, mit Übersetzungen von unterschiedlichsten amerikanischen Dichtern heraus, unter ihnen Anselm Hollo, Charles Bernstein und Benjamin Friedlander: Vgl. Ernst Jandl, *Reft and Light*, übersetzt von mehreren US-amerikanischen Dichtern, hrsg. v. Rosmarie Waldrop, Providence, RI: Burning Deck 2000.

<sup>26</sup> Jerome Rothenberg / Pierre Joris (Hrsg.): *Poems for the Millennium*, Vol. 2, Berkeley: University of California Press 1998.

<sup>27</sup> Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Jerome Rothenberg (13.01.1994 – 20.06.1996), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Über die Zusammenarbeit ergibt sich, angeregt durch Rothenberg, 1995 für Jandl sogar die Möglichkeit, ein Semester an der University of California at Berkeley zu verbringen und ein „University of California Regents‘ Lecturer“ zu sein. Jandl muss allerdings aus gesundheitlichen Gründen ablehnen, Vgl. Ernst Jandl Briefwechsel Jerome Rothenberg (Brief vom 02.01.1995), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

drei seiner Gedichte auch ein Auszug aus seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen.<sup>28</sup> In ihrer Einleitung zu Teil 1 beschreiben Rothenberg und Joris ihr großangelegtes Projekt als

a synthesizing and global anthology of twentieth-century modernism with an emphasis on the international and national movements that have tried to change the direction of poetry and art as a necessary condition for changing the ways in which we think and act as human beings.<sup>29</sup>

Hier werden Jandls Texte sowohl erstmals im Kreis derjenigen Autoren gezeigt, denen sich Jandl selbst in seiner Spracharbeit verpflichtet fühlt, wie z. B. Gertrude Stein (USA), Ezra Pound (USA), William Carlos Williams (USA), James Joyce (England), John Cage (USA), Charles Olson (USA), Robert Creeley (USA), Allen Ginsberg (USA), Helmut Heißenbüttel (Deutschland), Eugen Gomringer (Schweiz), als auch neben solchen Autoren, die Jandl in seinem Experimentalismus nahestehen, wie z. B. Marcel Duchamp (Frankreich), Augusto de Campos (Brasilien), Ian Hamilton Finlay (Schottland), Louis Zukofsky (USA), Charles Bernstein (USA), Bob Cobbing (England), Octavio Paz (Mexiko) und auch Samuel Beckett (Irland).<sup>30</sup> Jandl wird auch in Charlotte Melins zweisprachiger Anthologie *German Poetry in Transition (1945-1990)*<sup>31</sup> aus dem Jahr 1999 zum festen Bestandteil des neuen Dialogs über die Formen, Möglichkeiten und Aufgaben der deutschsprachigen Nachkriegspoesie. Über drei historisch-politische Wendepunkte hinweg (1945, 1968, 1990) rekonstruiert und bewertet Melin die Entwicklungsgeschichte der deutschsprachigen Poesie. Besondere Relevanz gewinnen Jandls Texte dabei durch ihre Verknüpfung von politischem Engagement und radikalem Avantgardismus.<sup>32</sup> Ein letztes Beispiel aus dem Jahr 1998 sei noch genannt: Die von Steve McCaffery und Jed Rasula herausgegebene, internationale und literaturhistorisch angelegte Anthologie *Imagining Language*<sup>33</sup>. Die Herausgeber spannen ihr Projekt in einem thematisch sehr weiten Rahmen auf: Die Anthologie zielt auf eine

<sup>28</sup> Jandls Texte in *Poems for the Millennium: chanson, calypso, der vater der wiener gruppe*, Preliminary Studies for the Frankfurt Reading 1984.

<sup>29</sup> Jerome Rothenberg / Pierre Joris (Hrsg.): *Poems for the Millennium*, Vol. 1, Berkely: University of California Press 1995, S. 2.

<sup>30</sup> Einleitung und Inhaltsverzeichnis zu Vol. 1 und 2 der *Poems for the Millennium* findet man hier: <http://wings.buffalo.edu/epc/authors/joris/millennium.html> [konsultiert am 25.09.2013].

<sup>31</sup> Vgl. Charlotte Melin: *German Poetry in Transition, 1945-1990*, Hanover, NH: University Press of New England 1999.

<sup>32</sup> Vgl. Melin, 1999, S. 11ff. Melin zitiert und übersetzt Jandls: *diskussion* (S. 147), *peter frisst seinen weg ins schlaraffenland* (S. 149), *mann & frau in der welt des deutschen* (S. 191). In: Melin, 1999.

<sup>33</sup> Steve McCaffery / Jed Rasula (Hrsg.): *Imagining Language, An Anthology*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1998.

historische Zusammenschau von Theorie und Praxis des sprachlichen Experimentalismus über drei Millennien ab – eine Enzyklopädie des Buchstabens, des Lautes und des Wortes in all ihrem Potential<sup>34</sup>. Die Sammlung umfasst also z. B. literarische, philosophische und poetologische Texte von u. a. Aristophanes, François Rabelais, Jonathan Swift, bis zu Gertrude Stein, Marcel Duchamp, Max Ernst und Christian Bök. Jandls Gedichte dienen insbesondere als Dokumente einer neuen Form von Dichtung, die Poesie wortwörtlich in Körperliches übersetzt. Demnach eröffnen Jandls *drei visuelle lippengedichte* der modernen Dichtung ein Territorium, in dem das Gedicht als körperliche Geste zur Aufführung gebracht wird.<sup>35</sup> Dass Jandls Texte Ende der 1990er Jahre in solcherart Anthologien erscheinen, spricht nicht nur für seine Kanonisierung im internationalen Raum, sondern auch für eine Verschiebung in der Rezeption Jandls. Seine Spracharbeit wird nicht mehr nur in den engen Bezugsrahmen der Konkreten Poesie eingespannt, sondern davon unabhängig in einen langen Traditionszusammenhang gestellt, der Jandls Œuvre als echten Beitrag zur Weltdichtung sichtbar werden lässt.

#### 4.3 Jandl und die internationale Lyrik der Gegenwart (2000-2013)

Jandls Werk lebt in intermedialen Übersetzungen fort (sogar ein Ballett<sup>36</sup> zählt dazu). Nun stehen Übersetzungen immer schon in einem innigen Verhältnis zum Original; trägt doch die Übersetzung zum Über- und vor allem zum Fortleben des Originals bei.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Vgl. Marjorie Perloff: „*Imagining Language* is both anthology and sourcebook—an encyclopedia of the potential, whether secular or spiritual, of the written letter, morpheme, and word.“ In: McCaffery, 1998, Klappentext.

<sup>35</sup> Vgl. McCaffery, 1998, S. 203. McCaffery und Rasula übersetzen und zitieren Jandls: *drei visuelle lippengedichte* (S. 243), *oberflächenübersetzung* (S. 251), *stanzen* (S. 96). In: McCaffery, 1998.

<sup>36</sup> Vgl. Dorian Grey, Ballett in 6 Bildern nach Oscar Wilde, Libretto v. Ernst Jandl, Musik v. Paul Walter Fürst, in: Vernetzt, Multimediale Wege durch ein Schreibleben (DVD), zusammengestellt und kommentiert v. Hannes Schweiger, Wien: Zone Media GmbH, 2010b.

<sup>37</sup> Vgl. Walter Benjamin: „Daß eine Übersetzung niemals, so gut sie auch sei, etwas für das Original zu bedeuten vermag, leuchtet ein. Dennoch steht sie mit diesem kraft seiner Übersetzbarkeit im nächsten Zusammenhang. Ja, dieser Zusammenhang ist um so inniger, als er für das Original selbst nichts mehr bedeutet. Er darf ein natürlicher genannt werden und zwar genauer ein Zusammenhang des Lebens. So wie die Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor. Zwar nicht aus seinem Leben so sehr denn aus seinem ›Überleben‹. Ist doch die Übersetzung später als das Original und bezeichnet sie doch bei den bedeutenden Werken, die da ihre erwählten Übersetzer niemals im Zeitalter ihrer Entstehung finden, das Stadium ihres Fortlebens. In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen.“ In: Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders., Baudelaire Übertragungen, Kapitel 2, Walter Benjamin Gesammelte Schriften, Vol. IV/1, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, zit. nach der Online-Ausgabe der Gesammelten Schriften: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6569/2> [konsultiert am 26.09.2013].

Dass es sich dabei nie um eine exakte Wiederholung handeln kann, befördert und bestärkt im Fall von Jandls Œuvre eines seiner wichtigsten Merkmale: den „Wille[n] zur Unsicherheit, [...] zur Unvorhersehbarkeit des immer neuen Gedichts“ (PW 11, 47). Walter Benjamin hat bekanntlich auf die notwendige Wandlung des Originals in seiner Übersetzung und auf „die Nachreife auch der festgelegten Worte“<sup>1</sup> verwiesen. Welche Gestalt hat also Jandls Werk in der internationalen und multilingualen Dichtung der Gegenwart angenommen? Welche lyrischen oder poetologischen Elemente leben als Jandls literarisches Erbe in Übersetzungen, Umdichtungen und Adaptionen fort und an welchen Orten?

Einer dieser Erinnerungsorte ist der seit 2001 vergebene Ernst-Jandl-Preis für Lyrik, der von Österreichs Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur eingerichtet wurde. Im Gedenken an den kurz zuvor verstorbenen Dichter wird der mit 15.000 Euro dotierte Preis biennial an Lyriker und Schriftsteller deutscher Sprache vergeben. Den Anfang machte der deutsche Lyriker und Vortragskünstler Thomas Kling (1957-2005), der von der Literaturkritik zum „zweifellos bedeutendsten Lyriker seiner Generation“<sup>2</sup> geadelt wurde.<sup>3</sup> Der Jandl-Preis, der während der Ernst-Jandl-Lyrikstage in Neuberg an der Mürz (Steiermark) vergeben wird, zieht dabei noch weitere Kreise. Denn die Lyrikstage werden zum Anlass genommen, um an drei Tagen eine Vielzahl von Lesungen, Filmvorführungen, Vorträgen, Gesprächsrunden und Konzerte zu Themen neuer Kunst, Dichtung und Übersetzung stattfinden zu lassen.<sup>4</sup> Eingeladen, um aktiv am Programm teilzunehmen, werden jeweils neue und etablierte Künstler und Autoren, deren Werke sich durch innovative Ästhetik auszeichnen. Charakteristisch sind z. B. die Texte der Georg-Büchner-Preisträgerin Friederike Mayröcker, die Gedichte des Ingeborg-Bachmann-Preisträgers Lutz Seiler, die Hörspieltexte des Preisträgers des Hörspielpreises der Kriegsblinden Werner Fritsch oder

<sup>1</sup> „Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.“ In: ebd.

<sup>2</sup> Michael Braun: „Seit Sonnenaufgang bin ich – Vulcan“, Nach dem Tod des Dichters Thomas Kling, Wer erprobt jetzt die herzstärkenden Mittel?, in: der Freitag (03.06.2005), zit. n. Frieder von Ammon: Einleitung, in: Frieder von Ammon / Peer Trilecke / Alena Scharfshwert (Hrsg): Das Gellen der Tinte, Zum Werk Thomas Klings, Göttingen: V & R Unipress 2012, S. 9.

<sup>3</sup> 2003 folgt der Schweizer Schriftsteller und Übersetzer Felix Philipp Ingold, 2005 der österreichische Dichter Michael Donhauser, 2007 der deutsche Hörspielautor und experimentelle Lyriker Paul Wühr, 2009 der Deutsche Dichter Ferdinand Schmatz, 2011 der österreichische Theaterstückautor, Essayist und Übersetzer Peter Waterhouse und 2013 ging der Preis an die deutsche Schriftstellerin und Übersetzerin Elke Erb. Die Auswahl der Preisträger trifft eine fünfköpfige Fachjury, der zurzeit Paul Jandl, Alfred Kolleritsch, Friederike Mayröcker, Thomas Poiss und Klaus Reichert angehören.

<sup>4</sup> Zum Programm der Lyrik-Tage siehe die Homepage des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur: <http://www.bmukk.gv.at/kunst/jandlpreis2013/programm/index.xml> [konsultiert am 26.09.2013].

auch die Wort-Collagen der Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller. In Publikationen wie *von Jandl weg auf Jandl zu*<sup>5</sup> oder *um ein gedicht zu machen*<sup>6</sup> wird der Dialog mit und um Jandls Texte herum weitergeführt, der sich in Um- und Weiterdichtungen, Kommentaren, Graphiken, Verfremdungen oder Collagen fortsetzt.

Produktive Begegnungen mit Jandls Œuvre und Poetik werden darüber hinaus seit 2010 auch institutionell von der Universität Wien gefördert: Zum zehnten Todestag des Dichters richtete die Universität die Wiener Ernst-Jandl-Vorlesungen zur Poetik ein, die seitdem in jedem Sommersemester abgehalten werden. Deutschsprachige und internationale Dichter werden dazu eingeladen, sich literarischen Fragestellungen oder gegenwärtigen Problemstellungen kollektiver Lebenszusammenhänge zu widmen.<sup>7</sup> So nimmt z. B. die Romanautorin Brigitte Kronauer, die 2005 den Georg-Büchner-Preis erhielt und 2011 die Jandl-Dozentur inne hatte, Jandls Poetik der gründlichen Einfachheit als Korrespondenzpunkt für die Aufgaben, die sie der Literatur im allgemeinen und ihrer schriftstellerischen Praxis im besonderen stellt:

Avantgardismus lenkt den Blick, für jede Generation neu, verschärft auf Form, auf Stil. Um den vorgefundenen, erpresserischen Zusammenhängen des Kollektivs zu entkommen, geht er in Gegenwehr auf Nullpunktpositionen zurück und baut von dort eine Sprachwelt auf. Erneuerung durch Verfremdung, fast immer zunächst als asketische Vereinfachung, Störung literarischer Kulinarik, um eine andere, auch in der trügerischen Schlichtheit komplizierte Lektüre anzubieten. [...] Avantgarde trägt in jeder Epoche ein anderes, oft gegensätzliches Gesicht, ist sich aber in ihrer Ablehnung blind überlieferter Zusammenhänge und Muster, des Käfigs vorgefundener Sprach- und Sprechzeremonien, immer gleich.<sup>8</sup>

Literarischer Avantgardismus markiert für Kronauer eine Geisteshaltung, denn formsprachliches Entdeckertum gilt ihr nicht nur als Beitrag zur Generationserneuerung der Dichtung, sondern vor allem als Aufklärungs- und Aufdeckungsarbeit an den in den Sprach-

<sup>5</sup> Reinhard Urbach (Hrsg.): *von Jandl weg auf Jandl zu*, 47 Begegnungen und Überlegungen, Wien: Czernin Verlag 2009.

<sup>6</sup> *um ein gedicht zu machen*, Ein Album zum Ernst-Jandl-Preis für Lyrik, Wien, Neuberg/Mürz 2011, hrsg. v. Österreichischen Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, kostenlos abrufbar auf der Homepage des bmukk: <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/20903/umeingedichtzumachen.pdf> [konsultiert am 28.09.2013].

<sup>7</sup> Vgl. Thomas Eder / Kurt Neumann (Hrsg.): *Dichtung für alle*, Wiener Ernst-Jandl-Vorlesungen zur Poetik, Innsbruck/Wien: Haymon Verlag 2013, S. 8. Dieser Band enthält die Vorlesungen von: Alexander Nitzverg (2010), Brigitte Kronauer (2011), Ferdinand Schmatz (2012). 2013 hatte Marcel Beyer die Ernst-Jandl-Dozentur inne.

<sup>8</sup> Brigitte Kronauer: *Mit Rücken und Gesicht zur Gesellschaft*, in: Eder, 2013, S. 73-132, hier S. 86f.

und Interpretationsmustern der Gesellschaft versteckten Vor- und Urteilen.<sup>9</sup> Genau damit nimmt sie eine von Jandls frühen und zentralen Maximen literarischer Kritik auf, nämlich das der Zweck des Gedichteschreibens in der „Bloßstellung von sprachlichen Indizien für bestimmte Denk- und Handlungsweisen“ (PW 11, 43) liegt.

Einzudringen in das Bewußtsein des Gedichtkonsumenten und darin festsitzende übernommene Vorstellungen von Werten zu lockern und ihren Abgang zu beschleunigen, wie auch im zumindest denkbaren Fall eines freien Bewußtseins dessen Immunisierung durch Skepsis, gegen weitgereichte Vorstellungen von Werten, ist [...] ihr [Dichtung] Zweck. (PW 11, 43)

Das experimentelle Sprachspiel wird in dem Moment zum engagierten, gesellschaftskritischen Gedicht, in dem es die Aufgabe übernimmt, dem Rezipienten nicht von der Willkürlichkeit des Sprechens zu berichten, sondern ihm unmittelbar eine Sprachbenutzung präsentiert, welche die allgemeine Verfügbarkeit von Sprache und ihrer Objekte (Buchstaben, Laute, Satzzeichen, Worte etc.) als solche offen präsentiert.

Auch für Herta Müller, die an den Lyrik-Tagen bereits teilgenommen hat, ist Jandls engagierter Experimentalismus von Bedeutung. Vor allem ihr lyrisches Werk trägt unverkennbar die Zeichen einer intensiven Rezeption der experimentellen Lyrik nach 1945 sowie der Jandls, deren Bandbreite hier nur angedeutet werden kann.<sup>10</sup> Die deutschrumänische Schriftstellerin aus dem Banat, die 2009 mit dem Literaturnobelpreis die höchste literarische Auszeichnung erhielt, befasst sich in ihren Texten wiederholt mit ihrer Bepitzelung durch den Geheimdienst der kommunistischen Diktatur im Rumänien unter Nicolae Ceaușescu. Müllers Prosatexte kreisen vielfach um den Betrug der nationalsozialistischen Elterngeneration an ihren Kindern (z. B. *Niederungen*), um das Trauma der politischen Verfolgung durch die Securitate (z. B. *Herztier*) oder um die massenhaften Deportationen von Rumäniendeutschen in Zwangsarbeitslager unter Stalin (z. B. *Atemschaukel*). Früh schon kommt Müller mit der *Aktionsgruppe Banat* (1972-75) in Kontakt, einer kleinen literarischen Gruppe deutschsprachiger Schüler und Studenten, die unter dem Druck staatlicher Organe 1975 aufgelöst wurde, aber entscheidenden Einfluss auf

---

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 102.

<sup>10</sup> Vgl. Beverly Driver Eddy: „Wir können höchstens mit dem, was wir sehen, etwas zusammenstellen“, Herta Müller's Collages, in: Bettina Brandt/Valentina Glajar (Hrsg.): Herta Müller, Politics and Aesthetics, Lincoln/London: University of Nebraska Press 2013, S. 155-183. Vgl. Bettina Brandt: Schnitt durchs Auge, Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller, Text und Kritik, Vol. 9/6 (2006), S. 109-120.

Müllers literarisches Werk hat. Obwohl Müller nie Mitglied war, stand sie den Gründungsmitgliedern des Literaturkreises insbesondere nach seiner Auflösung sehr nah.<sup>11</sup> Ernst Wichner, einer der Kernmitglieder und heutiger Direktor des Literaturhauses Berlin, beschreibt 2011 in einem Interview das Verhältnis zu Müller folgendermaßen:

[W]e were a group of young men who were regularly discussing politics, talking about the relationship between literature and society, about Marxism and Neomarxism. This is why we called ourselves the ‘Aktionsgruppe’: we did indeed think that literature should have an activist impulse on society, should be willing to intervene. [...] These kinds of thoughts were not on Herta Müller’s mind at the time. She came to our meetings and listened but never said anything. [...] [However, after the group was broken apart in 1975] friendships started that became important for Herta Müller’s further development. Friendships with Richard Wagner, Rolf Bossert, Gerhard Ortinau, William Totok, and Johann Lippet. These friends made suggestions and supplied her with books. Richard Wagner helped her first prose publication along, gave her advice, occasionally served as an editor as well.<sup>12</sup>

Die *Aktionsgruppe Banat* rezipierte vor allem Autoren wie Bertolt Brecht, Gottfried Benn, Thomas Bernhard, Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, Helmut Heißenbüttel, die Wiener Gruppe, die amerikanischen Beat Poets und eben auch Ernst Jandl.<sup>13</sup> Die Politisierung der Literatur während der 1960er Jahre in Deutschland und der radikale Sprachexperimentalismus der Konkreten Poesie verband sich für die Rumäniendeutschen nahtlos mit der Idee kritischer Selbstaufklärung und allgemeiner Gesellschaftskritik.<sup>14</sup>

Für ihre Collagen, die sie seit Ende der 1980er Jahre herstellt, schneidet Müller Bilder, Wörter und Buchstaben aus unterschiedlichsten Zeitschriften (z. B. *Der Spiegel*) aus und setzt diese zu lyrischen Texten zusammen. In den vier bisher veröffentlichten Sammlungen von Text-Bild-Collagen – *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (1993), *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005), *Este sau nu este Ion* (2005) – steht die konkrete Handwerklichkeit dichterischer Praxis im

<sup>11</sup> Elf Jahre lang war Müller mit einem der Gründungsmitglieder der Aktionsgruppe Banat, Richard Wagner, verheiratet (1979-90). Mit ihm zusammen emigrierte sie 1987 in die Bundesrepublik.

<sup>12</sup> Ernst Wichner im Interview mit Bettina Brandt und Valentina Glajar (E-Mail Interview im März 2011), in: Brandt, 2013, S. 36-53, hier S. 37f.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 38f.

<sup>14</sup> „[O]ur reference was Brecht and his idea of literature as something that intervenes in social processes, that we saw literature as a medium through which we hoped to achieve a change in consciousness, which in turn would provoke a changed worldview, and that only in a next step did we aim for actions and behaviors to match these views. Selfenlightenment, in other words, that should lead to enlightenment of the society as a whole and finally result in a critical attitude.“ Ebd., S. 43.

Vordergrund. Die Gedichte stellen ihre unterschiedlichen Schrifttypen, Farben, Papierbeschaffenheit und Bildelemente unmittelbar aus. Sie heben die Materialität von Sprache als einen sicht- und tastbaren Gegenstand der Wirklichkeit hervor und ästhetisieren das produktive Zusammenspiel von verstreutem Bild- und Wortmaterial. Das Montieren gefundener Worte ist selbstredend keine Erfindung Müllers, man denke nur an die unzähligen Collagen der Futuristen und Dadaisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In unzähligen ihrer Gedichte und Manifeste verwenden Autoren wie Filippo Tommaso Marinetti, Kurt Schwitters oder Tristan Tzara die Collage als Medium des systematischen Widerstands gegen die Konventionen lyrischer Sprache. Weit davon entfernt die Collage als Schockinstrument bürgerlichen Kunstgeschmacks und dichterischer Traditionen zu funktionalisieren, legen es Müllers geklebte Gedichte darauf an, zu zeigen, wie Poesie entsteht – es geht um das Handwerk des Dichtens.

Genau wie Jandl beginnt für Müller Poesie mit der Ästhetisierung von Sprache als einem Material. In einem Interview erklärt sie:

Es gibt ja keine ‚poetische Sprache‘. Wir sind auf die Sprache der Nichtschreibenden angewiesen. Und wenn wir die so zusammensetzen können, dass etwas Unverhofftes passiert, dann entsteht so etwas wie Poesie. Es sind ja gar nicht meine Wörter. Ich schneide sie aus.<sup>15</sup>

Es scheint unmöglich in Müllers Bemerkung, nicht den Bezug zu Jandls Poetik zu erkennen und ihre Collagen teils als Weiterentwicklung ihrer frühen Rezeption seines Werks und Poetik zu betrachten. An unzähligen Stellen seines poetologischen und essayistischen Œuvres betont Jandl, dass Dichtung „zwischen den Mustern der Umgangssprache und den Mustern der Poesie“ (PW 11, 53) entsteht und das sie, um „hervorzutreten, das heißt sich abzuheben, [...] Distanz zu beiden [braucht]“ (ebd.). Denn Gedichte bestehen aus einem Material (Buchstabe und Laut), das im Alltag ständig dazu verwendet wird, um alles andere als Poesie zu machen und dem Dichter obliegt es, sich den „Willen zur Unsicherheit“ zu bewahren, um sich die „Unvorhersehbarkeit des immer neuen Gedichts“ (ebd., S. 47) offen zu halten. Aus den vorgefundenen Mustern der Alltags- und Umgangssprache schneidet Müller ihr lyrisches Material heraus, das als solches durch Schrifttyp und Farbe weiterhin auf seine außer-poetische Herkunft verweist.

---

<sup>15</sup> Herta Müller: Mit dem Auge kann man keinen Stift halten, Interview mit Cornelia Niedermeier für Der Standard (15.01.2004), zit. nach der Online-Ausgabe des Standards: <http://derstandard.at/1537469> [konsultiert am 01.10.2013].

Als eine Hommage an Jandl muss Müllers Collage *Anna war kalt am Tag danach*<sup>16</sup> gelesen werden, die 2000 in ihrem zweiten Gedichtband *Im Haarknoten wohnt eine Dame* erscheint:

Anna war kalt am Tag danach  
 Lammhaar als Schal macht warm am Hals  
 Abraham trank Schnaps  
 da bat Anna  
 fang das Lamm Abraham  
 laß das Glas  
 Abraham sah Anna an  
 darf man das am Tag danach  
 Anna war klar  
 nach Paragraph acht Samstagnacht  
 das war bald

Müllers zweiter Gedichtband zeichnet sich durch eine spielerische Betonung poetischer Formen wie Reim, Singsang oder Parallelismen aus.<sup>17</sup> Spiegelbildlich zu Jandls berühmten O-Gedicht *ottos mops* aus dem Jahr 1963 arrangiert Müller ihre Papierschnipsel zu einem A-Gedicht, das jetzt nicht mehr nur von einem Tier-Mann-Duo (Otto und Mops) erzählt, sondern dem Leser Anna, Abraham und ihr Lamm vorstellt. Die Bild-Collage allerdings, die dem Gedicht wie eine Art unterstehender bildhafter Subtext mitgegeben ist, spiegelt wiederum ein Tier-Mann-Duo und zeigt eine schwarze Gestalt, die ein kleineres (lammähnliches) Tier unter ihrem rechten Arm trägt. Text und Bild stehen dabei nicht in einem abbildenden, sondern in einem partizipativen Verhältnis.<sup>18</sup> Ihr Jandl-Gedicht ist eine doppelte Form des Spiels mit gefundenem Material: Die Worte entnimmt sie dem Alltag und die Methode dem Werk anderer Dichter. Selbst für dieses Verfahren lassen sich in Jandls Praxis Vorbilder entdecken. Schon in den 1960er Jahren, wie Jandl in einem Vortrag berichtet (vgl. PW 11, 45), fertigte er Text-Collagen (wenngleich ohne Schere) an, die sowohl aus gefundenen Versen aus Lyrikanthologien als auch aus Zeitungsworten bestehen.

<sup>16</sup> Herta Müller: *Anna war kalt am Tag danach*, in: ders., *Im Haarknoten wohnt eine Dame*, Hamburg: Rohwolt 2000, o.S.

<sup>17</sup> Vgl. Beverly Driver Eddy: „Wir können höchstens mit dem, was wir sehen, etwas zusammenstellen“, Herta Müller's Collages, in: Brandt, 2013, S. 155-183, hier S. 169-173.

<sup>18</sup> Für eine nähere Analyse des Verhältnisses zwischen den Text- und Bildelementen in Müllers Collagen: Vgl. Eddy, 2013, S. 155-183. Vgl. Lyn Marven: „So fremd war das Gebilde“, *The Interaction between Visual and Verbal in Herta Müller's Prose and Collages*, in: Herta Müller, hrsg. v. Brigid Haines und Lyn Marven, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 135-152. Marven untersucht die Collagen vornehmlich als eine Form visualisierter Traumabewältigung.

Was ursprünglich als Trotzreaktion gegen den Bagatell-Vorwurf eines Kritikers entstand, machte sich alsbald selbstständig:

Ich erinnere mich bloß, daß ich damals in produktivem Ärger eine Lyrikanthologie vom Bücherbrett riß und sie auf die aufgeschlagene Zeitung jenes vergessenen Tages plazierte. Im Buch blätternd und dem unstillen Blick das Betreten der Zeitung nicht verwehrend, wurde ich in schrittweiser Geburt Mutter dieses Gedichts [der baum ist kunstvoll] vieler Väter. (PW 11, 45)

2009 taucht Müllers kleines A-Gedicht wieder in einer Publikation auf, diesmal zusammen mit einem von Jandls Gedichten als seinem direkten Gegenüber:

*was ein gedicht ist*<sup>19</sup>

ich sag das ist ein gedicht  
und gefällt es dir auch nicht  
ist gefallen ja nicht pflicht  
auch mir selbst gefällt es nicht  
aber schreiben ist mir pflicht  
deshalb schrieb ich das gedicht  
sagte gleich daß es eins ist  
und wäre jetzt wie du dismissed  
ging mir nicht wie jedem christ  
quäle nie ein tier zum scherz  
denn es fühlt wie du den schmerz  
außerordentlich zu herz

Dass Müller gerade dieses Gedicht als Berührungspunkt zwischen Jandls und ihrem Gedicht auswählt, hat symbolische Funktion. Denn anders noch als *ottos mops* macht dieses das kompromisslose Handwerk des Dichtens zu seinem Thema. Der kindliche Reim und die Binsenweisheit über das Quälen von Tieren stehen in Jandls Gedicht der Gattung der hohen Lyrik witzelnd und provozierend gegenüber („ich sag das ist ein gedicht / und gefällt es dir auch nicht / ist gefallen ja nicht pflicht“). Gedichte entstehen für ihn aus der Pflicht des Schreibens („aber schreiben ist mir pflicht / deshalb schrieb ich das gedicht“) und nehmen die Sprache des Alltags ebenso wie tradierte Elemente der Lyrik (Reim, Rhythmus, Verseinteilung) in sich auf zu neuen Mustern. Auf gleiche Weise arrangiert Müller ihre „Schnipsellyrik“<sup>20</sup> zu, wie Jandl sagen würde, „Dingen aus Sprache [...], die zu den Dingen, wie man sie kennt, ihre eigene Distanz haben“ (PW 11, 47). Müllers Zeitungsworte kommen

<sup>19</sup> Ernst Jandl: was ein gedicht ist, in: von Jandl weg auf Jandl zu, 47 Begegnungen und Überlegungen, hrsg. v. Reinhard Urbach, Wien: Czernin Verlag 2009, S. 60.

<sup>20</sup> Eddy, 2013, S. 155.

als sprachliche Scherenschnitte zu neuen Mustern zusammen und machen dichterische Sprache einmal mehr als ein strukturhaftes Gewebe sichtbar.

Das experimentelle Werk der japanischen Dichterin Yoko Tawada kreuzt sich ebenfalls an unzähligen Stellen mit dem Jandls, der für Tawada wie ein poetischer Komplize ist und die „Sprachpolizei“ mittels „Spielpolyglotte“ herausfordert.<sup>21</sup> Tawada hat für ihr bilinguales Werk bereits zahlreiche Preise in Japan und Deutschland erhalten, darunter den Akutagawa-Preis (1993), der wichtigste Literaturpreis Japans, den Adelbert-von-Chamisso-Preis (1996) sowie die Goethe-Medaille (2005), die für besondere Verdienste im Bereich der internationalen kulturellen Vermittlung vergeben wird. Tawadas Werk ist ebenso umfangreich wie breitgefächert. Sie verfasst Essays, Prosa, Theaterstücke, Gedichte, Hörspiele, Radiobeiträge und veranstaltet regelmäßig Lyrik-Jazz-Konzerte mit experimentellen Musikern wie Aki Takase oder Rudi Mahall. 1998 wurde sie eingeladen, die Tübinger Poetik-Dozentur unter dem Thema *Verwandlungen* zu übernehmen. Damit war Tawada Vorgängerin von z. B. Günter Grass (1999), Herta Müller (2001), Susan Sontag (2003) oder auch Jonathan Franzen (2009). 2011, im Debut-Jahr der Hamburger Gastprofessur für interkulturelle Poetik, wurde Tawada die Ehre der Eröffnungsfachlehrer zuteil. Ein kurzer Blick auf Tawadas persönliche Homepage<sup>22</sup> genügt, um einen Eindruck von ihren kaum mehr zählbaren Vortragsreisen und längeren Aufenthalten im transatlantischen Raum zu bekommen. Schon allein die Auflistung von Tawadas vielen Aktivitäten und Preisen macht etwas deutlich, dass in den Kern ihres Werks und ihrer Poetik führt: Tawadas Sprache ist reiselustig.

Tawada Texte sind exophonisch.<sup>23</sup> Ihre Literatursprache entspringt dem produktiven Aufeinandertreffen mehrerer Sprachen, wobei sich Bedeutungsverschiebungen und Missverständnisse genauso in den Vordergrund schieben wie sprachliche Verwandtschaftsbeziehungen und Assimilationseffekte. Insbesondere Deutsch, Tawadas

---

<sup>21</sup> Vgl. Yoko Tawada: Sprachpolizei und Spielpolyglotte, Für Ernst Jandl, in: MRRD, S. 195-202. Wieder abgedruckt in: Yoko Tawada: Sprachpolizei und Spielpolyglotte, Tübingen: Konkursbuch Verlag 2007, S. 25-37. Der Text entstand im Rahmen eines Autorenprojekts in Wien „Gedichte in Gesellschaft, 10 Antworten auf Ernst Jandl“ (Juni 2005, Alte Schmiede/Literarisches Quartier Wien).

<sup>22</sup> [www.yokotawada.de](http://www.yokotawada.de) Auf ihrer Homepage schreibt sie, dass sie seit 1987 über 800 Lesungen in verschiedenen Ländern gehalten hat [konsultiert am 02.10.2013]. Allein im Jahr 2013 haben sie ihre Lesungen und Vorträge in die USA, die Türkei, die Schweiz, Deutschland, Frankreich, Luxemburg, Italien, Japan und Polen geführt.

<sup>23</sup> Vgl. Marjorie Perloff: Foreword, in: Yoko Tawada, *Voices from Everywhere*, hrsg. v. Doug Slaymaker, New York/Toronto: Lexington Books 2007, S. VII.

Zweitsprache, wird immer wieder mit dem Japanischen, ihrer Muttersprache, konfrontiert und in einen mehrsprachlichen Grenzbereich geführt, der der „transmigratorischen Bewegung der Autorin“<sup>24</sup> entspricht und in dem Grammatik, Syntax und Vokabular Transformationsprozesse erfahren. Literatur und Sprache sind für Tawada demnach niemals einheitliche oder reine Konzepte, sondern ein hybrides, bewegliches Gewebe. In einem ihrer Widmungstexte für Ernst Jandl, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, schreibt sie: „Ein Satz ist eine Gewalt. Ein Wort ist ein Rätsel. Ein Buchstabe ist ein Reisender. Er kann den Satz verlassen. An seine Stelle kommt ein anderer“<sup>25</sup> – und so beginnen bei Tawada sprachliche Metamorphosen, die wie ein nomadisches Umherstreifen in sprachlichen Grenzregionen wirken. Jandls Experimentalismus und poetische Mehrsprachigkeit, die vor allem die kleinsten Elemente der Sprache (wie Buchstabe und Laut) betreffen, haben für Tawada Vorbildfunktion.

Jedoch mehr noch als Jandl bindet Tawada ihre Erfahrungen als sprachliche Außenseiterin in ihre Dichtung mit ein. Denn aus der Perspektive des Japanischen, das keinen Unterschied zwischen Genus, Kasus, Deklinationen, Präpositionen, Singular und Plural oder bestimmten und unbestimmten Artikeln kennt, wird jedes deutsche Wort (wie jede andere westliche Sprache) notwendig zu einem Rätsel.<sup>26</sup> Bekanntermaßen ist Mehrsprachigkeit heute in den meisten Ländern der Welt zu einer Alltagserfahrung geworden, die ihre Realität z. B. in der Schule, in der Politik, in der Popkultur, im Supermarkt oder der gegenwärtigen Literaturlandschaft findet.<sup>27</sup> Die Erfahrung vom Innen und Außen einer Sprache kann man auch an Tawadas Texten machen, bei denen sich die Materialität des in der Alltagskommunikation transparenten Wortes in den Vordergrund der Wahrnehmung schiebt. Die Gestalt der (deutschen) Sprache macht die Worte für Tawada zu abtastbaren Gegenständen, die in den Augen der Dichterin aus fremden Weltgegenden stammen:

---

<sup>24</sup> Linda Koiran: „Offen und ent-ortet“, Anmerkungen zur Gestalt von Yoko Tawadas Werk, in: Yoko Tawada, Text und Kritik, Vol. 191/192 (2011), S. 14-19, hier S. 16. Vgl. dazu auch Sigrid Weigl: „Europa“ als Schauplatz der Geburt des Schreib-Ichs aus dem Nichts, in: Yoko Tawada, Text und Kritik, Vol. 191/192 (2011), S. 19-29.

<sup>25</sup> Tawada, MRRD, S. 201.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 195.

<sup>27</sup> Im deutschsprachigen Raum wird dieses Phänomen oft als interkulturelle oder Migrantenliteratur bezeichnet, deren bekannteste Vertreter Autoren wie Herta Müller, Oskar Pastior, Emine Özdamar, Zafer Şenocak oder José F.A. Oliver sind.

Mit dem Warszawa-Express kam ich in „Berlin Zoologischer Garten“ an und entdeckte in „Berlin“ ein „B“, im „Zoologischen“ ein C und im „Garten“ ein A. Das Alphabet erinnerte mich an den Nahen Osten. Vilém Flusser schrieb: „Das A zeigt noch immer die Hörner des syriakischen Stiers, das B noch immer die Kuppeln des semitischen Hauses, das C (G) noch immer den Buckel des Kamels in der vorderasiatischen Wüste.“ Man schreibt das Alphabet, um die Wüste in der Sprache wachzurufen. [...] In Berlin blickte ich auf die Kuppeln des semitischen Hauses, im Zoo sah ich den Buckel eines Kamels und in dem Garten die Hörner eines syriakischen Stiers.<sup>28</sup>

Die deutschen Worte zerlegt Tawada zu Piktogrammen, die zurück auf ihre Abstammung von der phönizischen Schrift verweisen, denn die Buchstaben Aleph (A), Beth (B) und Gimmel (G) leiten sich ursprünglich von der stilisierten Darstellung eines Stierkopfes, eines Hauses bzw. eines Kamels her.<sup>29</sup> Damit wird für Tawada das nahöstliche Schriftzeichen, dessen Gestalt sich spurenweise auch im modernen lateinischen Alphabet überliefert, zum Verbindungsstück fernöstlicher Logogramme. Ausdrücklich angeregt von Jandls ästhetisierter Buchstabenlyrik, ist Tawada „von einer großen Lust ergriffen, die Buchstaben durcheinanderzubringen, um dem Spielplatz Wörterbuch seine poetische Ausstrahlung zurückzugeben.“<sup>30</sup>

Aus den zahlreich zu benennenden Beispielen möchte ich eines aus Tawadas jüngstem Lyrikband, *Abenteuer der deutschen Grammatik*<sup>31</sup>, den es nun schon in der dritten Auflage gibt, herausgreifen. *TIK*<sup>32</sup> ist eines der „4 Loblieder für die Toten“, von denen zwei Ernst Jandl gewidmet sind:

---

<sup>28</sup> Yoko Tawada: An der Spree, in: ders., Sprachpolizei und Spielpolyglotte, Tübingen: Konkursbuch Verlag 2007, S. 11-23, hier S. 12.

<sup>29</sup> Vgl. Perloff, 2010, S. 124.

<sup>30</sup> Yoko Tawada: Sprachpolizei und Spielpolyglotte, Tübingen: Konkursbuch Verlag 2007, S. 37.

<sup>31</sup> Yoko Tawada: Abenteuer der deutschen Grammatik, Tübingen: Konkursbuch Verlag 2010.

<sup>32</sup> Ebd., S. 51.



Das Gedicht entstand im Rahmen der *Ernst Jandl Show*, einer umfangreichen Wanderausstellung, die 2010 zu Ehren des zehnten Todestages Jandls vom Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien ausgerichtet wurde und neben Wien auch in München und Berlin zu sehen war. Mehrere deutschsprachige Dichter wurden gebeten, ein Projekt Jandls zu realisieren, das er 1973 unter dem Titel „Gedichte zum Fertigstellen“ konzipiert hatte.<sup>33</sup> Dabei wollte Jandl lyrische Fragmente in Anthologien und Zeitschriften veröffentlichen, um diese von anderen Dichtern vervollständigen zu lassen – eine lyrische, aber zufällige Teamarbeit. Für ihr Gedicht *TIK* diente Tawada Jandls Fragment *gruppen*<sup>34</sup>:

beginnen mit:

tak  
       tik  
 tak

nau  
       tik  
 tak

aeronau

<sup>33</sup> Vgl. EJS, S. 124.

<sup>34</sup> Ebd., S. 128.

```

          tik
tak
          tik
astronau
          tik
tak
•
go
  tik
tak
ero
  tik
tak
          plas
•          tik
          tak
kosme
  tik
tak
poe
  tik
tak
•

```

Jandls Fragment imitiert das regelmäßige Ticken eines Metronoms oder einer Uhr, das im lauten Sprechen der ständigen Wiederholung von „tik tak“ hörbar wird und Resultat der Abtrennung der Silbe „tik“ (konkret: Abstraktsuffix –ik) von seinem substantivischen Stamm ist („astronau – tik“). Die Substantive haben ihre Wurzeln allesamt im Altgriechischen und gelten grammatisch als Abstrakta. Tawadas Version führt nun das Ineinanderfließen zweier Sprachen vor: Ihr Gedicht besteht aus zwei Teilen, wobei der erste, der wie ein Rhombus aus japanischen Schriftzeichen in Kombination mit den Suffixen „ik“ und „ak“ erscheint, und der zweite listet drei Worte in vertikaler Unterordnung auf. Obwohl man zunächst auf visueller Ebene den Eindruck gewinnt, dass Tawada (ähnlich wie Jandl) Sprache und Worte aufsplittert und Verstehenslücken schafft, so passiert dennoch im Gedicht genau das Gegenteil. In ihren Anmerkungen zu *TIK* weist Tawada darauf hin, dass selbst die Ideogramme des Rhombus die Form des Buchstabens „t“ enthalten und damit nicht nur „ak“

und „ik“ zu „tak“ und „tik“ vervollständigen, sondern dass die Ideogramme im Japanischen zwei konkrete Worte bedeuten: Taktik und Uhr.<sup>35</sup> Ähnlich funktioniert auch der zweite Teil: Hier fungieren die Ideogramme als Übersetzungen von Nautik, Aeronautik und Astronautik.<sup>36</sup> Im Allgemeinen haben Übersetzungen in Tawadas Œuvre einen besonderen Stellenwert. In einem Interview erklärt sie:

The German word for to translate [*übersetzen*] can also mean „to steer a boat from one shore to the other.” In Japan we use *honyaku* for „to translate,” which is a Sino-Japanese word, a word of Chinese origin that over time has become part of the Japanese language. The first ideogram of this word suggests a slightly dramatic and romantic gesture, which means „to turn over,” or „to flip over,” not simply turning a page. In my performances I like to read my work in several languages—including in the available English translations—and I hope to visualize the act of translation through this gesture. It makes it possible to show the flipside of something in an unexpected way.<sup>37</sup>

Als Teil ihrer dichterischen Praxis übersetzt Tawada ihre eigenen Texte nicht nur ständig<sup>38</sup>, sondern in ihren Lesungen präsentiert sie ein und denselben Text immer wieder in mehreren Sprachen (z. B. Deutsch, Japanisch, Englisch, Französisch, Niederländisch). Für ihr Publikum dreht sie damit fremdsprachliche Außenseiten nach Innen und wieder zurück. Sie macht die Oberfläche eines Texts, der sich seinem Inhalt nach nicht verändert, abwechselnd sichtbar und transparent, je nachdem welche Sprachen der Rezipient beherrscht.

Dadurch macht Tawada zwar auch die Fremdheit der Sprachzeichen zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung, jedoch bleibt sie dabei nicht stehen. Durch die Übersetzung oder Zerlegung ostasiatischer wie auch lateinischer Schriftzeichen bzw. Worte wird Sprache bei ihr nicht lediglich zum reinen materiellen Kunstobjekt, keine bloße Wiederholung der Konkreten Poesie. Sprache behält all ihre semantischen Eigenschaften bei und mehr noch als Brüche und Lücken stellt Tawada Verbindungen und Übersetzungsprozesse zwischen genuin verschiedenen Sprachen heraus. Die Verflechtung mehrerer Sprachen ruft zwar auf der Textoberfläche Irritationen hervor, jedoch wäre es voreilig, sich hier auf eine Poetik des

<sup>35</sup> Yoko Tawada: Erklärung zu „taktiktak”, in: EJS, S. 129.

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

<sup>37</sup> Yoko Tawada: *Scattered Leaves, Artists Books and Migration, A Conversation with Yoko Tawada*, Interview by Bettina, *Comparative Literature Studies*, Vol. 45/1 (2008), S. 12-22, hier S. 20f.

<sup>38</sup> Vgl. Korian, 2011, S. 15.

Missverstehens zu versteifen.<sup>39</sup> Tawada verfolgt eine bestimmte schriftstellerische Taktik, um ein Wort aus Jandls Gedicht aufzugreifen: eine Kunst der Anordnung, der Aufstellung und Organisation einer bunten Schaar von Worten, Buchstaben und Lauten, die in immer neue Sprachterritorien und Textwelten geführt werden. Als sprachliche Mischwesen zeigen sich ihre Gedichte dabei stets versöhnlich, wie auch Tawadas deutsch-japanisches Gedicht *Die 逃走 des 月 s* (Die Flucht des Mondes)<sup>40</sup> deutlich macht. Wie der Titel schon andeutet, verwendet Tawada hier für das gesamte Gedicht eine Sprache und Methode, die sie „Mischschrift“ bzw. „Mischmethode“ nennt und die das, was visuell verschieden ist, lautlich zu einem zusammenfügt.<sup>41</sup> Denn sobald die Dichterin ihren Text laut vorliest, wird er zu einem homogenen Ganzen – ein vollständig deutschsprachiger Text, der an keiner Stelle gegen die Semantik, Syntax, Grammatik oder Morphologie des Deutschen verstößt. Sprachdifferenz ist hier nur eine Oberflächenerscheinung.

Alle Dichtung, so Ernst Jandl, schreibt kontinuierlich an einer „projektiven Grammatik“ wie auch an einem „projektiven Wörterbuch“ (PW 11, 135) mit; dass heißt an einem innovativen Reservoir aller sprachlichen Formen, die es so noch nicht gibt oder die „es anders geben wird, als es sie bisher gibt“ (PW 11, 135). Literaturgeschichte ist für Jandl die Entstehungsgeschichte neuer literarischer Sprachen auf der Grundlage der Transformation eines bereits bestehenden Sprach- und Textkörpers. Genau das leisten Tawadas sprachnomadische Gedichte, „die ganz anders erscheinen als die [Gedichte], die vor zehn oder zwanzig oder fünfzig Jahren oder gestern geschrieben wurden, und zwar anders erscheinen durch eine andere Art des Erscheinen von Sprache darin“ (PW 11, 135). Wie kaum eine andere deutschsprachige Dichterin der Gegenwart setzt Tawada Jandls Ästhetik des Projektiven immer wieder neu ins Werk und erweiterte das „projektive Wörterbuch“ des Deutschen wie Japanischen.

Charles Bernstein, der US-amerikanische Dichter, Essayist und Literaturprofessor, ist der Mitbegründer und einer der prominentesten Vertreter der L=A=N=G=U=A=G=E Poetry,

<sup>39</sup> Vgl. z. B. Esther Kilchmann: Poetizität der Fremdsprache, Translinguales Schreiben am Beispiel Yoko Tawadas, in: Mehrsprachigkeit in Europa der Welt, hrsg. v. Sören Stange et al, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 17-27, hier S. 25. Vgl. auch Monika Schmitz-Emans: Fremde und Verfremdung, einführende Überlegungen zu Modellen des Lesens, in: Die Fremde, hrsg. v. Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans, Essen: Blaue Eule 2007, S. 7-22, hier S. 18-22.

<sup>40</sup> Yoko Tawada: Die Flucht des Mondes, in: Tawada, 2010, S. 41. Tawadas Gedicht funktioniert dabei ganz ähnlich wie Jandls *Oberflächenübersetzung* des Wordswoth Gedichts „My heart leaps up“. Die phonetischen Schriftzeichen des Japanischen verwendet Tawada als Lautträger des Deutschen.

<sup>41</sup> Yoko Tawada: Anmerkung zu Die Flucht des Mondes, in: Tawada, 2010, S. 41.

einer Bewegung der 1970 und 1980er Jahre. Zwanzig Jahre nach den Beat Poets experimentieren die L=A=N=G=U=A=G=E Poets mit neuen Formen poetischen Sprechens und einer gesteigerten Sprachwahrnehmung, die insbesondere in der Tradition der frühen anglo-amerikanischen Avantgarde und Moderne (z. B. Gertrude Stein, Ezra Pound, T.S. Eliot), den Objectivists (z. B. Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, George Oppen) sowie der Black Mountain School (z. B. Charles Olson, John Cage, Robert Creeley) stehen.<sup>42</sup> Allerdings zeichnet sich Bernsteins vielgestaltiges Werk – er schreibt Gedichte, Essays, Libretti, Radiospiele, Computer-Poesie, wissenschaftliche und poetologische Texte, produziert Videoclips und tritt in Filmen auf – zusätzlich durch eine intensive Rezeption europäischer Autoren aus.<sup>43</sup> Dazu gehören im 20. Jahrhundert neben den französischen *Oulipo*-Dichtern auch deutschsprachige Autoren, wie z. B. Franz Kafka, Walter Benjamin, Paul Celan und Ernst Jandl. In seinem Werk verknüpft Bernstein auf charakteristische Weise unterschiedlichste Sprachformen aus den Bereichen Politik, Werbung, Wirtschaft, Wissenschaft, Populärkultur, Kunst und Literatur, die er teils in humoristischer Form zu gesellschaftskritischen Kommentaren werden lässt und die aber vor allem über avantgardistische Störungsmechanismen auf die gegenseitige Abhängigkeit von Kultur und Sprache abheben:

I want to engage the materials of the culture, derange them as they have deranged me, sound them out, as they sound me out. [...] The range of cultural and historical reference and information in the mass and popular media is remarkably limited. Issues and idea[s] as presented on TV and in the newspapers are stripped of complexity and ambiguity. [...] Too much of the ‘popular’ poetry of the time is affirmative but I want an ‘unpopular’ poetry of ‘anaffirmation’ that expresses confusion, anger, ambiguity, distress, fumbling, awkwardness. [...] I’m for the ketchup that loses the race.<sup>44</sup>

Mit Blick auf die Traditionslinien der L=A=N=G=U=A=G=E Bewegung markiert Jandl zwar keineswegs eine Quelle für Bernsteins Experimentalismus, bildet aber dennoch eine wichtige Brücke hinein in den transatlantischen Raum der neuen Poesie nach dem Zweiten Weltkrieg.

---

<sup>42</sup> 1978 bis 1982 gaben Charles Bernstein und Bruce Andrews ein Magazin für zeitgenössische experimentelle Poesie heraus, dessen Titel - L=A=N=G=U=A=G=E – der Bewegung ihren Namen gab. Zu ihren bekanntesten Vertretern gehören neben Bernstein beispielsweise Bruce Andrews, Ron Silliman, Lydia Davis, Clark Coolidge, Douglas Messerli, Lyn Hejinian und Tom Raworth.

<sup>43</sup> Vgl. dazu Marjorie Perloff: Constraint, Concrete, Citation, Refiguring History in Charles Bernstein’s Shadowtime, in: *Poetics Today*, Vol. 30/4 (2009), S. 693-717.

<sup>44</sup> Charles Bernstein: ReadMe, Interview with Bradford Senning, March 25<sup>th</sup> 1999, zit. n. der Online-Ausgabe des Interviews: <http://home.jps.net/~nada/bernstein.htm> [konsultiert am 07.10.2013].

Bernsteins Bemühungen den Rahmen der US-amerikanischen L=A=N=G=U=A=G=E Poetry in globaler Perspektive zu erweitern, finden z. B. in seiner Anthologie *99 Poets / 1999 - An International Poetics Symposium*<sup>45</sup>, zu der auch Jandl einen Auszug aus seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen beisteuerte, zu einer konkreten Form. In seinem Vorwort beschreibt Bernstein seine Anthologie als das Resultat eines Projekts, das bereits 1997 begann und das selbst wiederum aus einem langjährigen informellen Dialog mit den Autoren und Texten der internationalen Dichtung der Gegenwart heraus entstand:

Indeed, this issue is the result of years of informal exchange through translations, readings, and visits. [...] Many of the poets included here speak or read English and have some contact with those tendencies in contemporary American poetry to which I have been committed. Some of the poets have already been translated in English, or in any case have established some U.S. readers for their work. In this sense, this issue charts a series of related points of contact that in their constellation suggest if not an international postmodernism then a cross-national network of affinities and a contemporary intersection of possibilities. My intention has been to broaden, without vitiating, the lines of interest articulated in L=A=N=G=U=A=G=E [...].<sup>46</sup>

Aus diesem „cross-national network of affinities“<sup>47</sup> hebt Bernstein Jandl für die eigene dichterische Arbeit wiederholt heraus. Er integriert ihn nicht nur unmittelbar in seine Lehre an der Universität, wie ein Blick auf seine materialreiche Website<sup>48</sup> verrät, sondern übersetzt und fügt ihn ins eigene Werk ein. So erscheint ein Jahr nach *99 Poets* eine Sammlung von englischsprachigen Übersetzungen und Adaptionen von Jandls Gedichten unter dem Titel *Reft and Light*<sup>49</sup>, zu der auch Bernstein eine Übersetzung beiträgt. Die Herausgeberin Rosmarie Waldrop beschreibt die poetischen Übersetzungen als „encirclings“, die sich vor allem daran versuchen, sich den lyrischen Methoden Jandls anzunähern und sie ins Englische zu übertragen. Bernstein wählt Jandls *der und die* (PW 3, 55) aus, ein Gedicht aus dem Jahr 1963, das visuell sichtbar einem strengen System von 2x13x13x3 folgt (zweimal dreizehn Zeilen, die jeweils dreizehn Worte enthalten, von denen jedes aus je drei Buchstaben besteht). Die Eröffnungszeilen lauten:

<sup>45</sup> Charles Bernstein (Hrsg.): *99 Poets / 1999, An International Poetics Symposium, Special Issue*, in: *boundary 2*, Vol. 26/1 (Spring 1999).

<sup>46</sup> Bernstein, 1999, S. 1f.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Vgl. z. B. Bernsteins Semesterplan und Lektüreliste für den Kurs *Twentieth Century Poetry* im Spring Semester 2013: <http://www.writing.upenn.edu/bernstein/syllabi/62.html> [konsultiert am 07.10.2013].

<sup>49</sup> Rosmarie Waldrop (Hrsg.): *Reft and Light, Poems by Ernst Jandl with Multiple Versions by American Poets*, Providence: Burning Deck 2000.

kam der und die kam und die kam vor ihm ins tal und  
 das war der ort und die sah hin und her und tat das  
 oft und war müd und bös und wie eis und sah hin und  
 her bis der kam der ins tal kam und nun los und das  
 [...]

Bernstein macht daraus *dew and die*<sup>50</sup>, ein Gedicht, das er 1999 erstmals während einer Lesung vorträgt und auch in den Folgejahren (2000, 2005, 2007) immer wieder präsentiert.<sup>51</sup> Darüber hinaus findet es Eingang in sein Libretto zu der Oper *Shadowtime* (Musik von Brian Ferneyhough), die 2004 in München uraufgeführt wurde. Bernsteins Eröffnungszeilen lauten:

can dew and die can and die can tie his sin tap and  
 the war dew boe and die has him and her and tar the  
 pry and war mud and bog and tug eye and has him and  
 her bug dew can dew sin sap can and not lie and the  
 [...]

Jandls Gedicht, das seiner visuellen Form nach wie ein starres rechteckiges Raster wirkt, in dem jedes Wort gleichviel Raum einnimmt, ist mit Blick auf seinen Inhalt alles andere als statisch: Hier passiert unerwartet ein Mord, der in eine turbulente Liebesszene eingeschoben ist, die sich in einem abgelegenen, unbenannten Tal abspielt. Sprachlich ist das Geschehen auf eine einfache parataktische Struktur reduziert: Es gibt ein Tal, einen See, Eis und eine Tür, an der aus einem Kuss plötzlich ein Biss, ein Riss, ein Ziehen und Wut wird, an dessen Ende einer tot ist. Bernstein bezeichnet seine Version sowohl als homophone wie auch als strukturelle Übersetzung von Jandls Gedicht – eine Methode, die Jandl selbst schon 1957 anwendet (vgl. seine *Oberflächenübersetzung*, PW 3, 51).<sup>52</sup> Bernstein behält vor allem die äußere Form konsequent bei (2x13x13x3), folgt allerdings nicht immer der Lautstruktur des deutschsprachigen Originals, übernimmt teils dessen Worte und ändert beispielsweise auch

<sup>50</sup> Charles Bernstein: *dew and die*, in: *Reft and Light, Poems by Ernst Jandl with Multiple Versions by American Poets*, hrsg. v. Rosmarie Waldrop, Burning Deck 2000, S. 29.

<sup>51</sup> Auf PennSound, dem größten Online-Archiv für poetische sound-files, dessen Co-Direktor Charles Bernstein ist, kam man in chronologischer Ordnung dessen Lesungen nach Daten und Texten einsehen, verfolgen und anhören: <http://www.writing.upenn.edu/pennsound/x/Bernstein-readings.html> [konsultiert am 08.10.2013].

<sup>52</sup> Vgl. Bernsteins Einleitung zu *dew and die* während einer Lesung am 13. Oktober 2000 im Kelly Writers House der University of Pennsylvania: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bernstein-2000.html> [konsultiert am 08.10.2013]. Vgl. auch Bernsteins Zusammenfassung der Oper *Shadowtime* (2000), zu der er das Libretto geschrieben hat, das u.a *dew and die* enthält: <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/shadowtime/synopsis.html> [konsultiert am 08.10.2013].

den Titel *der und die* zu *dew [du] and die*. Inhaltlich geht der englischsprachigen Version auch die Liebesszene verloren und es lassen sich nur mehr Rudimente von Gewalt entdecken: die, sin, mud, sob, tig, hit.

Bernstein ist mit dem Konzept der homophonen Übersetzung zum Entstehungszeitpunkt von *dew and die* (1999) bereits bestens vertraut, denn er ist Leser (und später Herausgeber) der Gedichte Louis Zukofskys, der 1969 seine berühmten englischen Oberflächenübersetzungen der lateinischen Gedichte Catulls schreibt – „[a] translation with special emphasis to the sound rather than the lexical meaning.“<sup>53</sup> Für Bernstein liegt das besondere Potential der homophonen Übersetzungen Zukofskys darin, dass sie die Übersetzung selbst zu einem poetischen Medium werden lassen:

Leading with the sound, homophonic translation reframes what is significant in translation, challenging the idea that the translation should focus on content or create poems that sound fluent in their new language. Zukofsky insists that the mark of the translator be pronounced, and that in making the translation strange, we may provide a way to come closer to its core.

Oder anders formuliert: „*The translation of poetry is never more than an extension of the practice of poetry*“<sup>54</sup> – Bernsteins Variation des bekannten Creeley-Olson Mantras „form is never more than an extension of content“, aus dem Jandl „form is never more than an *aspect* of content“<sup>55</sup> macht. Genau hier wird deutlich, dass sich Bernstein und Jandl poetisch im gleichen Kontext bewegen. Denn Bernstein, ebenso wie Zukofsky, Olson, Creeley und Jandl vor ihm, arbeitet sich gründlich an Dichtern wie Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce oder auch T.S. Eliot ab, die ja bekanntermaßen alle selbst intensiv mit Mehrsprachigkeit und poetischen Übersetzungen experimentiert haben. Schon Stein verwendet punktuell Oberflächenübersetzungen in ihren *Tender Buttons*, *Portraits* und anderen Gedichten (vgl. Kap. 2.3.1). Auch Pounds *Cathay* Übersetzungen chinesischer Gedichte (ohne Chinesisch zu

---

<sup>53</sup> Charles Bernstein: Introduction, in: Louis Zukofsky, *Selected Poems*, hrsg. v. Charles Bernstein, New York: Library of America 2006, zit. n. der Online-Ausgabe der Einleitung: <http://jacketmagazine.com/30/z-berstein.html> [konsultiert am 08.10.2013].

(American Poets Project of the Library of America, 2006) n p. Reprinted at Jacket Magazine available via <http://jacketmagazine.com>, accessed 6<sup>th</sup> August 2007.

<sup>54</sup> Bernstein, 2013, S. 84 (Herv. im Original).

<sup>55</sup> Ernst Jandl, in: Allen Ginsberg, *Mind Writing Slogans* (08.09.1993), Widmungen für Ernst Jandl, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

beherrschen) werden oft als „translingual interpretations“<sup>56</sup> bezeichnet, die sich auf die graphischen Eigenschaften der Sprache konzentrieren – also keine phonetische, sondern eine Art graphemischer Oberflächenübersetzung. Jandl entdeckt 1945 die anglo-amerikanische Avantgarde und klassische Moderne und es scheint daher kaum verwunderlich, dass er in den 1950er Jahren mit seinen Oberflächenübersetzungen beginnt. Bernstein, der 1999 vermittelt über Jandls Gedicht auch an den amerikanischen Traditionszusammenhang vor dem Zweiten Weltkrieg erinnert, schließt nun den Kreis von der neuen amerikanischen hin zur deutsch-österreichischen Dichtung.

Genau davon zeugt auch Bernsteins Libretto zu dem, was er eine „thought opera“<sup>57</sup> nennt: In *Shadowtime*, einer experimentellen Oper in sieben Szenen, die um das Leben und Werk Walter Benjamins kreist, wird *dew and die* in den Bereich des Musischen sowie in den dunkelsten Teil der Geschichte des 20. Jahrhunderts überführt. Die Oper setzt mit dem letzten Abend in Benjamins Leben ein, der im September 1940 an der spanisch-französischen Grenze Selbstmord beging, als ihm auf der Flucht vor den Nazis die Einreise nach Spanien verwehrt wurde. Vom Besitzer des Hotels, in dem er nach seiner strapaziösen Reise – zu Fuß – über die Pyrenäen zusammen mit Henny Gurland unterkommt, erfährt er, dass sein Visum für die Weiterreise ungültig ist und beide umkehren müssen. „Opening onto a world of shades, of ghosts, of the dead, *Shadowtime* inhabits a period in human history in which the light flickered and then failed.“<sup>58</sup> Bernstein bindet *dew and die* in die dritte Szene ein, die unter dem Titel „The Doctrine of Similarity“ läuft. Unmittelbar vor das Gedicht schiebt Bernstein siebzehn Anagramme, die ausgehend von den Buchstaben W-A-L-T-E-R-B-E-N-J-A-M-I-N in jeder Zeile das Wort „Jew“ enthalten („Barn rat linen Jew,“ „Rat bam Lenin Jew“ etc.).<sup>59</sup> Auf lautlicher Ebene ist der Sprung von „Jew“ zu „dew“ und dem englischen „die“ (sterben) selbstredend kein großer mehr. Die Schwellensituation des deutschen Juden Walter Benjamins am letzten Abend seines Lebens wird an die Oberfläche einer halb-englisch-halb-deutschen Sprache zurückgebunden, die nun gleichzeitig zum Schauplatz der

<sup>56</sup> Yunte Huang: *Transpacific Displacement, Ethnography, Translation, and Intertextual Travel in Twentieth-Century American Literature*, Berkeley: University of California Press 2002, S. 75. Vgl. auch Williams, 2009, S. 147ff.

<sup>57</sup> Charles Bernstein: Synopsis, *Shadowtime*, zit. n. der Online-Ausgabe: <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/shadowtime/synopsis.html> [konsultiert am 08.10.2013].

<sup>58</sup> Charles Bernstein: Synopsis, *Shadowtime*, zit. n. der Online-Ausgabe: <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/shadowtime/synopsis.html> [konsultiert am 08.10.2013].

<sup>59</sup> Vgl. auch Perloff, 2010, S. 94ff.

Rasterhaftigkeit eines unabwendbaren und in vielerlei Hinsicht typischen Schicksals wird. Im Kontext der Oper wird Bernsteins Jandl-Übersetzung schließlich zu einer „transcreation“<sup>60</sup> nicht der Methode aber des Inhalts des Originals. Das allgemeine Liebes-„hin und her“ zweier Unbekannter („der und die“), wie man es in Jandls Gedicht findet, übersetzt sich bei Bernstein zu einem Zweipersonenstück „him and her“ (Walter Benjamin und Henny Gurland) mit einer Geschichte, die sich nun zwischen Eckpfeilern der Worte „war“ (Krieg), „spy“ (spähen), „tug“ (schleppen), „beg“ (betteln), „lag“ (zurückbleiben), „die“ (sterben) und „end“ (Ende) aufspannt. Damit erweitert Bernstein das Konzept der Oberflächenübersetzung um einen semantischen Aspekt und zeigt, inwiefern visuelle und auditive Ähnlichkeiten neu bedeutsam werden können.

#### 4.4 Schlussbemerkung

Ziel dieser Arbeit ist es gewesen, die Prinzipien und Grundlagen von Ernst Jandls Dichtung in einem internationalen Kontext offenzulegen. Es ging dabei nicht lediglich um einzelne Aspekte seines poetischen und poetologischen Œuvres. Auf der Grundlage einer umfassenden Sichtung und kritischen Aufarbeitung sowohl seiner veröffentlichten Schriften als auch des Nachlassmaterials (einschließlich seiner unveröffentlichten Gedichte, Essays, Vorträge, Rezensionen, Vorlesungsmitschriften, Übersetzungen und Korrespondenzen) habe ich durch textnahe Analyse versucht, ein Gesamtbild von seinem dichterischem Schaffen zu geben, und zwar im Hinblick auf dessen Entstehungsbedingungen und Wirkungszusammenhängen gleichermaßen.

In drei Schritten, die eingangs knapp als Jandl nimmt, Jandl hat und Jandl gibt von einander abgegrenzt wurden, begibt sich die Untersuchung: *erstens* auf eine werkbiographische Spurensuche in den größtenteils immer noch unveröffentlichten und umfangreichen Nachlassmaterialien Jandls, die die Genese seines Werks bis hinein in die amerikanische Kriegsgefangenschaft zurückverfolgt (vgl. Kap. 2.1 bis 2.2.2). Das Erlebnis des Zweiten Weltkrieges und die anschließende Gefangenschaft bedeuten für Jandl nicht nur die Befreiung von einer Ideologie, zu der er nie Loyalität verspürt hatte, sondern stiften auch das, was er seine „poetische Befreiung“ (SL, 89) nennt – die Entdeckung und lebenslange Auseinandersetzung mit der anglo-amerikanischen (Neo-)Avantgarde und klassischen Moderne des zwanzigsten Jahrhunderts. Dabei standen nicht nur Jandls konkrete Aufenthalte,

---

<sup>60</sup> Ebd., S. 98.

Korrespondenzen, Vorträge und Lesungen im englischsprachigen Raum im Vordergrund, sondern auch seine sich über ein halbes Jahrhundert erstreckende Übersetzertätigkeit. Erstmals im Kontext der Jandl-Forschung wurden seine zahlreichen Übersetzungen aus dem Englischen und Russischen nicht nur nachgewiesen, sondern mit Blick auf die Genese seines lyrischen Werks kritisch bewertet. Denn in allen drei ihrer Phasen – früh, mittel und spät – läuft Jandls Übersetzertätigkeit niemals nur parallel zu seiner schriftstellerischen Praxis: Stets sind beide untrennbar miteinander verknüpft. Das Übertragen verschiedenster Textgattungen der Modernisten und (Neo-) Avantgardisten ins Deutsche bedeutete für Jandl immer zugleich auch Arbeit an der eigenen Sprache und bildet somit Teil eines multilingualen Œuvres, das generell auf die Entgrenzung von dichterischer Rede abzielt.

*Zweitens* rückten die poetologischen Grundpfeiler, die ich als *Materialität*, *Leiblichkeit* und *Performativität* identifiziert habe, ins Zentrum meiner Analyse (vgl. Kap. 2.3 – 3.4). Hier waren vor allem zwei Fragen richtungsgebend: Woher stammt Jandls Theorie dichterischer Sprache? Wie übersetzt sie sich in eine wirkunggreifende Poetik? Die drei Grundpfeiler bilden die poetologische Basis für Jandls experimentelles Gesamtwerk und stehen, anders als von der bisherigen Forschung angenommen, vor allem in der Tradition der englischsprachigen (Neo-)Avantgarde. Denn die Ästhetisierung sprachlicher Materialität, die Einbindung der Leiblichkeit des Rezipienten in den poetischen Prozess und die Performativität dichterischer Rede verbinden Jandls Œuvre strahlenartig mit dem Werk von Gertrude Stein, Charles Olson bzw. John Cage. Die in der bisherigen Forschung immer wieder tradierte Meinung, derzufolge Jandls Spracharbeit ausschließlich eine Verlängerung dadaistischer Techniken und Tendenzen darstellt, greift mithin zu kurz. Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts lenkt Jandl den Fokus klassisch avantgardistischer Techniken auf eine – wortwörtlich – verkörperte Poesiesprache um, die aus der unmittelbaren Verknüpfung von Wort und Atem entsteht und damit die sensomotorischen Grundbedingungen des Sprechens zum Dreh- und Angelpunkt des poetischen Prozesses werden lässt.

Jandls Gedichte wollen „Erlebnisse in Sprache“ (PW 11, 144) sein, die stets eine Verbindung zwischen ihrem Sprachmaterial und dem, was Jandl die „außerpoetische Realität“ (PW 11, 236) nennt, herstellen. Die Interpretation von exemplarischen Gedichten wie *fortschreitende räude* und *von leuchten*, die zu Jandls berühmtesten gehören, hat gezeigt (vgl. Kap. 3.5), dass er die materielle und vitale Seite der Sprache nie als Alternative zu ihrer

Semantik und Expressivität sieht; vielmehr besteht ein unverbrüchliches Zusammenspiel zwischen beiden. Zu Unrecht werden Jandls Gedichte heute immer noch als späte Erzeugnisse einer die literarische Moderne kennzeichnenden Sprachskepsis gelesen. Dem widersprechen nicht nur seine poetologischen Texte, sondern auch seine dichterische Praxis. Daraus ergab sich für die Untersuchung nicht nur die Notwendigkeit einer Neubewertung von Jandls Spracharbeit, sondern ebenso der Techniken der experimentellen Dichtung im Allgemeinen, der die Forschung heute noch allzu oft mit dem fast zum Klischee gewordenen Universalschlüssel der Sprachskepsis beizukommen sucht. Jandls Poetik ist eine *Poetik der Affirmation*.

*Drittens* ging es um einen Ausblick auf die Frage nach der Rezeption von Jandls sprachexperimentellem Erbe heute. Denn Jandl ist ein Phänomen: Trotz seines radikalen Avantgardismus genießt er eine Popularität, die sonst nur von den klassischsten unter den deutschen Dichtern geteilt wird. Seinen Texten begegnet man in Schulbüchern, in Deutschals-Fremdsprache Lehrbüchern, in medizinischen Handbüchern, in Kirchenpredigten und sogar als Gravur im ehemaligen Bundestagsgebäude in Bonn. Allerdings hat sich die Forschung bisher noch nicht der Frage nach Jandls Wirkung auf die Gestalt der Gegenwartsliteratur gestellt. Auch die vorliegende Arbeit kann darüber nur andeutungsweise Auskunft bieten. Sie versucht dabei die Etappen in der Veränderung der Rezeption Jandls nachzuzeichnen, wie sie sich beispielsweise an wichtigen Anthologien seit den 1960er Jahren ablesen lassen. Darüber hinaus stellt sie am Beispiel von Autoren wie Herta Müller, Yoko Tawada und Charles Bernstein markante Trends und Richtungen innerhalb der Dichtung der Gegenwart vor. Jandls experimentelles Erbe scheint gegenwärtig in der intermedialen und auch multilingualen Dichtung aufgehoben zu sein, die sich in einigen signifikanten Fällen mit der heutigen Migrantenliteratur überschneidet. Obwohl Jandl keineswegs Vorläufer der heutigen multilingualen Literatur ist, so lässt sich jedoch an seinem Werk eine Frühphase dieser Tendenz studieren, die derzeit ein dominanter Strang innerhalb der internationalen Dichtung der Gegenwart ist.

Jandl, der mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges zu einer Generation von Autoren gehörte, denen es im Sinne der Erneuerung um eine Westorientierung der deutschsprachigen Nachkriegsdichtung ging, vereint in seinem Werk ein Geflecht aus europäischen und transatlantischen Dichtungstraditionen. In ihm steckt eine ganze Nachkriegsgeschichte. Die

Analyse der Entstehungsbedingungen seines Gesamtwerks versteht sich damit zugleich als ein Beitrag zur Erschließung der internationalen Zusammenhänge der deutschsprachigen Poesie nach dem Zweiten Weltkrieg. Betrachtet man Jandls poetische Ästhetik heute aus der Perspektive derjenigen internationalen Gegenwartsautoren, die ihn in produktiver Weise rezipieren, wird nicht nur deutlich, dass Jandl längst im Kanon der Weltliteratur angekommen ist, sondern auch dass sein Beitrag zur Weltdichtung heute in einem kosmopolitischen Projekt multilingualer Poetik aufgehoben ist.

## Bibliographie

### Ernst Jandl (veröffentlichte Texte)

- Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes, Frankfurter Poetik-Vorlesungen, 2 DVDs, hrsg. v. Johannes Ullmaier, Berlin: Suhrkamp 2010.
- : Jandl improvisiert (1984), in: Ernst Jandl Vernetzt, Multimediale Wege durch ein Schreibleben (DVD), zusammengestellt und kommentiert v. Hannes Schweiger, Wien: Zone Media GmbH 2010b.
- : „ich sehr lieben den deutschen sprach“, Peter Huemer im Gespräch mit Ernst Jandl (21.04.1988), in: Wespennest, Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder, Vol. 125 (2001), S. 22-30.
- : Poetische Werke, 11 Bde., hrsg. von Klaus Siblewski, München: Luchterhand Verlag 1997-1999.
- : Zum Thema „Autorität des Wortes“ (1970), in: Ernst Jandl, Musik, Rhythmus, Radikale Dichtung, hrsg. v. Bernhard Fetz, unter Mitarbeit v. Hannes Schweiger, Wien: Paul Zolany Verlag 2005, 23-25.
- : Briefe aus dem Krieg 1943-1946, hrsg. v. Klaus Siblewski, München: Luchterhand Verlag 2005.
- : Aus dem wirklichen Leben, Gedichte und Prosa, hrsg. v. Klaus Siblewski, München: Luchterhand Verlag 1999.
- : Technical Aspects of Composing Poems, an Essay by Ernst Jandl from “The Fine Art of Writing”, translated by Charlie Louth and Michael Hamburger, in: Comparative Criticism, Vol. 21, hrsg. v. Elionor S. Shaffer, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 201-220.
- : Szenen aus dem wirklichen Leben, Gedichte und Prosa, München: Luchterhand Verlag 1997, S. 41.
- : Dingfest/Thingsure, übers. v. Michael Hamburger, Dublin: Dedalus Press 1997.
- : Ein Gedicht und ein Freund, in: Frankfurter Anthologie, Gedichte und Interpretationen, Bd. 15, hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 123-125.

- : Out of Estrangement, Opera for Speaking Voices in Seven Scenes, übersetzt u. eingeleitet v. Michael Hamburger, in: Comparative Criticism, Vol. 9, Cultural Perceptions and Literary Values, hrsg. v. Elionor S. Shaffer, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 237-278.
- : für alle, Darmstadt/Neiwied: Luchterhand Verla 1986.
- : ein wenig ein wenig anders machen, Ernst Jandl im Gespräch, ein Interview mit Lisa Fritsch (21.09.1986), zit. n. der Online-Version des Interviews: [konsultiert am 23.02.2012] <http://www.poetenladen.de/lisa-fritsch-ernst-jandl.htm>.
- : gespräch (mit Peter Weibel), in: my right hand. my writing hand. my handwriting, Ernst Jandl, hrsg. v. Heimrad Bäcker, Edition Neue Texte, Heft 16/17 (1976), erw. Neuauflage 1985 (ohne Seitenangaben).
- : Was Once Gone and Now I'm Here, transl. by Derek Wynand, in: Chicago Review, Vol. 29/ 3 (Winter 1978), Anthology of Contemporary Literature in German, S. 125-129.
- : worunter gelitten, in: my right hand. my writing hand. my handwriting, Ernst Jandl, hrsg. v. Heimrad Bäcker, Edition Neue Texte, Heft 16/17 (1976), erw. Neuauflage 1985 (ohne Seitenangaben).
- : Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise, in: Protokolle, H. 3 (1970), S. 25-40.
- : Konkrete Poesie in Großbritannien, in: Neue Texte, Linz, 1969 (Heft 2), ohne Paginierung.

#### Ernst Jandl (unveröffentlichte Texte)

- Jandl, Ernst: Briefwechsel Jerome Rothenberg (Brief vom 02.01.1995), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Ernst Jandl im Interview mit Fritz Rumler (1995), abgedruckt in leicht veränderter Version, in: Der Spiegel, Nr. 23 (1995), zit. n. ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Briefwechsel Leslie Willson (1968-1994), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Briefwechsel mit Suhrkamp Verlag (1969-1991), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

- : Ich bin frei und mir ist schlecht. Veranstaltungsreihe „Dichter predigen“ in der St. Petri-Kirche Lübeck (09.06.1991), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Briefwechsel Ian Hamilton Finlay (10.10.1964 – 05.12.1985), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Teile der Jandl-Finlay Korrespondenz publiziert in: Ian Hamilton Finlay: Briefcollage, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente 16 (1969), S. 481-497. Vgl. auch Ian Hamilton Finlay: A Model of Order. Selected Letters on Poetry and Making, ed. by Thomas A. Clark, Glasgow: Short Run Press 2009, S. 24ff, 32-36, 40-43.
- : Briefwechsel Jandl – Middleton (07.05.1965 – 24.10.1980), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin, Christopher Middleton Correspondences, Series II, Box 23, Folder 8, Correspondences with Ernst Jandl.
- : Vorstufen zu den Frankfurter Poetik Vorlesungen (1984), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Einleitung für eine Arbeitsgemeinschaft Alpbach (August 1978), Grenzüberschreitung in der Poesie der Gegenwart, Europäisches Forum Alpbach (19.08.-02.09.1978), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl, S. 1-5, hier S. 2.
- : Vorträge „Mein Schreibtisch ist gedeckt für alle“ (23.03.1977 – 12.05.1977), TU Wien, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Briefwechsel mit Anfried Thomas (Brief vom 15.01.1975), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Nachruf auf W.H. Auden (Akademie der Künste Berlin, 04.11.1973), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Briefwechsel Merle Brower (Brief vom 15.05.1972), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Vorbereitung USA Tournee Vortrag (1971/72), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : A Lecture on Concrete Poetry, University of Wisconsin in Milwaukee (16.11.1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Material to be used for talk on Concrete Poetry, Lecture Milwaukee (16.11.1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Notes zu „Spaltungen“ (1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

- : Material USA / New Orleans, Louisiana (1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Zu Gertrude Stein, ERZÄHLEN (1971), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Worauf es beim Übersetzen ankommt, Material zu Gertrude Steins „Erzählen“ (1970/71), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Die Stein-Zeit hat erst begonnen (1970/71), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Material zur Übersetzung von John Cages „Silence“ (1969), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Oder in: Ernst Jandl Vernetzt, Multimediale Wege durch ein Schreibleben (DVD). Zusammengestellt und kommentiert v. Hannes Schweiger. Wien: Zone Media GmbH 2010b.
- : Briefwechsel mit Klaus Reichert (Brief vom 14.-16.02.1968), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Zu Michael Horowitz‘ „Strangers“ (09.04.1966), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Ernst Jandl im Interview mit Ann Robinson (1966), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Dada Vortrag/Lesung, 3. Teil (gemeinsam mit Hermann Treusch, Linz, 19.10.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : „Experimental Poetry“, Vortrag ICA London (1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Material zu Dada Vortrag/Lesung (Linz, 19.10.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Briefwechsel mit Dr. Sickinger (Brief vom 22.06.1965/ Zeitungsbeitrag vom 19.06.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Briefwechsel mit Robert Creeley (Brief vom 04.04.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Konkrete Poesie in Großbritannien (1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. / Vgl. auch Ernst Jandls: Konkrete Poesie in Großbritannien. In: Neue Texte, Linz, 1969 (Heft 2), ohne Paginierung.
- : Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 28.06.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

- : Briefwechsel mit Klaus Reichert (Brief vom 13.04.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl
- : Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 08.01.1965), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Briefwechsel Klaus Reichert (Brief vom 22.11.1964), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Briefwechsel mit Klaus Reichert (Brief vom 04.12.1964), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl
- : Übersetzung von Gertrude Steins „Tender Buttons“ (1963), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Übersetzung Carl Sandburg (1953), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Übersetzung T.S. Eliot (1953), in: Ernst Jandl Vernetzt, Multimediale Wege durch ein Schreibleben (DVD), zusammengestellt und kommentiert v. Hannes Schweiger, Wien: Zone Media GmbH 2010b.
- : Notizen zu Übersetzungen von T.S. Eliot (1953), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl. Teilweise zit. in: Bernhard Fetz: Zur Biographie der Stimme, Der Schreiballtag des Dichters Ernst Jandls, in: Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Bernhard Fetz u. Hannes Schweiger, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010, S.13-25.
- : London Tagebuch (Eintrag 01.06.1953), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : London Tagebuch (Eintrag 08. bis 16.01.1953), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Antrag auf Fulbright Stipendium (1951), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : European Seminar of American Studies (1950), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Notizen zu John Steinbeck, Literarische Studien (um 1950), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Vorarbeit zu „Some Idiosyncrasies of Sandburg’s Poetry“ (1950), European Seminar of American Studies, ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- : Some Idiosyncrasies of Carl Sandburg’s Poetry (1950), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

-----: Gefangenenmeldung (25.02.1945), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

-----: Briefwechsel Viktor Jandl – Ernst Jandl (17.04.1943-11.02.1951), ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.

### Ernst Jandls Übersetzungen (veröffentlicht)

Attila József: Gedichte, Auswahl, Nachdichtungen von Franz Fühmann, Peter Hacks, Ernst Jandl u. a. , Budapest: Corvina-Verlag, 1978, S. 59-63, 146 . [Jandl übersetzt Attilas *Kész a leltár* und zusammen mit Géza Engl *Medáliák*]

Auden, W.H.: Gedichte, Poems, übers. v. Ernst Jandl (u. a.), Wien: Europaverlag 1973. [Jandl übersetzt Audens *Invocation to Ariel, Stephano's Song, Tinculo's Song, Master and Boatswain's Song, Miranda's Song, As I walked out one Evening, Roman Wall Blues, In Memory of W.B. Yeats, Song, Their Loney Betters*]

Brown, Pete: The Confidences / Die Vertraulichen Mitteilungen, übers. v. Ernst Jandl, in: Wort und Wahrheit, Monatsschrift für Religion und Kultur, Vol. 25/1 (1970), S. 28 [Original erschienen in: Michael Horovitz (Hrsg.): Children of Albion, Poetry of the ‚Underground‘ in Britian, London: Penguin Books, 1969.]

-----: Verwegen; Schön; Wenige; Angst haben, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 529f.

Cage, John: Silence (Vortrag über nichts, Vortrag über etwas, 45 Minuten für einen Sprecher), übers. v. Ernst Jandl, hrsg. v. Helmut Heißenbüttel, Neuwied/Berlin: Luchterhand 1969.

Cameron, Charles: From Chew Several Times / Aus Mehrmals Zu Kauen, übers. v. Ernst Jandl, in: Wort und Wahrheit, Monatsschrift für Religion und Kultur, Vol. 25/1 (1970), S. 29 [Original erschienen in: Michael Horovitz (Hrsg.): Children of Albion, Poetry of the ‚Underground‘ in Britian, London: Penguin Books 1969.]

Chlebnikov, Velimir: Werke, Poesie, Prosa, Schriften, Briefe, übers. v. H.C. Artmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl (u. a.), hrsg. v. Peter Urban, Hamburg: Rowohlt 1985. [Jandl übersetzt Chlebnikovs *der grashüpfer, zeit-dies schilf-das, wem-klein wem-klein, posaunen staunen*]

Creeley, Robert: Die Insel, Roman, übers. v. Ernst Jandl, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1965.

de Regnier, Beatrice Schenk: Schau, was ich tu mit dem Schuh, übers. v. Ernst Jandl, München: Middelhaue 1999.

de Vos, Philip: Karneval der Tiere, übers. v. Ernst Jandl, München: Middelhaue 2001.

- Finaly, Ian Hamilton: Briefcollage, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 481-497.
- Horowitz, Michael: im fenster sieht alles so prima aus; die frage ist unmöglich o antwort; er lief, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 526ff. [Original in: Michael Horovitz (Hrsg.): Children of Albion, Poetry of the ‚Underground‘ in Britian, London: Penguin Books 1969.]
- Lionni, Leo: Mister McMaus, übers. v. Ernst Jandl, hrsg. v. Gertraud Middelhaue, Düsseldorf: Patmos 1993.
- : Matthias und sein Traum, übers. v. Ernst Jandl, Köln: Middelhaue 1991.
- : Seine eigene Farbe, übers. v. Ernst Jandl, Köln: Middelhaue 1991.
- Middleton, Christopher: Wie wir Großmutter zum Markt bringen, Gedichte und Prosa, übers. v. Ernst Jandl, Günter Kunert, Stierstadt: Eremiten-Presse 1970.
- : Laufend; Schwierigkeiten eines Revisionisten; Für ein Lesebuch der Unterstufe, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 509f.
- Smith, Stevie: Tapp, tapp; Nicht winkend sondern ertrinkend; Die Wanderin, übers. v. Ernst Jandl, in: Akzente, Vol. 16 (1969), S. 505f. [Original in: Stevie Smith: Selected Poems, London: Penguin Books 1962.]
- Stein, Gertrude: Spinnwebzeit, Bee Vine Time und andere Gedichte, hrsg. v. Marcel Bayer, Barbara Heine u. Andreas Kramer, Zürich: Arche Literatur Verlag 1993. [Jandl übersetzt Steins *Call it a Table, The Ford, Old Dogs, A Lesson for Baby, Thank you.*]
- : Beim Zählen ihrer Kleider, übers. v. Ernst Jandl, in: Manuskripte, Vol. 45 (Winter 1974), S. 60-64.
- : Erzählen, Vier Vorträge, Mit einem Vorwort von Thornton Wilder, übers. v. Ernst Jandl, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971.
- : Tender Buttons (Auszug), in: Ernst Jandl: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise, in: Protokolle, H. 2 (1970), S. 25-40.

#### Ernst Jandls Übersetzungen (unveröffentlicht)

Alle hier benannten Übersetzungen befinden sich im Nachlass Ernst Jandls des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und sind hier jeweils mit einem bibliographischen Hinweis auf die Originaltexte versehen.

- Eliot, T.S.: *Collected Poems, 1909-1962*, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1963. [Jandl übersetzt 1952/53 mindestens die Gedichte *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (hier S. 3-70), *Preludes I-V* (hier S. 13-15), *The Waste Land* (hier S. 53-69), *Four Quartets* (hier S. 175-210).]
- Sandburg, Carl: *Good Morning America* (1928), in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 317-437. [Jandl übersetzt 1953 mindestens 10 der insgesamt 38 *Definitons of Poetry* (hier S. 317f), *Love Letter to Hans Christian Andersen* (hier S. 415).]
- : *Smoke and Steel* (1920), in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 151-270. [Jandl übersetzt 1953 mindestens die Gedichte *Losers* (hier S. 189), *Glimmer* (hier S. 248), *White Ash* (hier S. 248f).]
- : *Cornhuskers* (1918), in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 79-150. [Jandl übersetzt 1953 mindestens die Gedichte *River Roads* (hier S. 85), *Caboose Thoughts* (hier S. 93), *Wilderness* (hier S. 100), *Bilbea* (hier S. 105), *Southern Pacific* (hier S. 105), *Grass* (hier S. 136).]
- : *Chicago Poems* (1916), in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 3-77. [Jandl übersetzt 1953 mindestens die Gedichte *Lost* (hier S. 5), *The Harbor* (hier S. 5), *They Will Say* (hier S. 5), *Mill Doors* (hier S. 6), *Halsted Street Car* (hier S. 6), *Clark Street Bridge* (hier S. 7), *Passers-by* (hier S. 7), *The Walking Man of Rodin* (hier S. 8), *Onion Days* (hier S. 14), *And They Obey* (hier S. 40), *Jaws* (hier S. 41), *Languages* (hier S. 72).]
- : *New Section*, in: *The Complete Poems of Carl Sandburg, Revised and Expanded Edition*, Einleitung v. Archibald McLeish, New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970, S. 620-678. [Jandl übersetzt 1953 mindestens das Gedicht *Worms and the Wind* (hier S. 642).]
- Stein, Gertrude: *Tender Buttons, Objects, Food, Rooms*, in: *Gertrude Stein, Writings, Vol 1, 1903-1932*, hrgs. v. Cathrine R. Stimpson und Harriet Chessman, New York: The Library

of America 1998, S. 313-355. [Jandl übersetzt 1963 mindestens die Sektionen *Colored Hats* bis *This is this dress, aida* (hier S. 323-326) sowie die Sektion *Milk* (hier S. 336).]

#### Weitere Primärliteratur

Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest), in: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar: Verlag Metzler 2005, S. 401-403.

-----: The Theater and its Double, trans. by Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958.

Auden, W.H.: Gedichte, Poems, übersetzt v. Ernst Jandl (u. a.), Wien: Europaverlag 1973.

Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen, Probleme zeitgenössischer Dichtung, München: Piper 1980.

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik, in: Sämtliche Werke, Gottfried Benn, Vol. 6, hrsg. v. Holger Hof, Stuttgart: Klett Cotta 2001, S. 9-44.

Bernstein, Charles: How Empty Is My Bread Pudding, in: ders., Recalculating, Chicago: University of Chicago Press 2013, S. 81-90.

----- (Hrsg.): Louis Zukofsky, Selected Poems, New York: Library of America 2006.

-----: ReadMe, Interview with Bradford Senning, March 25<sup>th</sup> 1999, zit. n. der Online-Ausgabe des Interviews: <http://home.jps.net/~nada/bernstein.htm> [konsultiert am 07.10.2013].

Brecht, Bertolt: Journal Amerika (21.01.1942), in: Bertolt Brecht Werke, Journale 2, 1941-1955, Vol. 27, hrsg. v. Werner Hecht, Berlin/Frankfurt/Main: Aufbau-Verlag & Suhrkamp Verlag 1995.

Brinkmann, Rolf Dieter (Hrsg.): Silver Screen, Neue amerikanische Lyrik, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969.

Brinkmann, Rolf Dieter / Rygulla, Ralf-Rainer (Hrsg.): ACID, Neue amerikanische Szene, Hamburg: Reinbek 1969.

Burljuk, David / Chlebnikov, Velemir / Kručonych, Aleksej (u. a.): Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack (1912), in: Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005, S. 28.

- Cage, John: *Silence, Lectures and Writings* (1961). Middeltton, CT: Wesleyan University Press 1973.
- : John Cages Works Online: [konsultiert am 08.03.2013]  
<http://www.johncage.org/pp/John-Cage-Works.cfm>.
- : *Silence*. Vortrag über nichts. Vortrag über etwas. 45 Minuten für einen Sprecher. Übers. a. d. Amerikan. v. Ernst Jandl. Hrsg. v. Helmut Heißenbüttel. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1969.
- : Robert Rauschenberg (1953), in: John Cage, hrsg. v. Richard Kostelanetz, London: Allen Lane Penguin 1971, S. 111-112.
- : *For the Birds*, John Cage in Conversation with Daniel Charles, hrsg. v. Richard Gardner u. Tom Gora, Boston/London: Marion Boyars 1981.
- Celan, Paul: *Der Meridian*, Rede anlässlich zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960, Endfassung, Entwürfe, Materialien, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.
- Chlebnikov, Velemir / Kručonych, Aleksej: *Das Wort als solches*, in: Velimir Chlebnikov, Werke, Bd. 2, übers. v. H.C. Artmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl (u. a.), hrsg. v. Peter Urban. Reinbek: Rowohlt 1985, S. 586.
- Cobbing, Bob: Ernst Jandl. In: *Für Ernst Jandl*, Texte zum 60. Geburtstag, Werkgeschichte, hrsg. v. Kristina Pfoser-Schewig, Wien: Zirkular 1985, S. 13.
- Creeley, Robert: *A Sense of Measure*, in: *Times Literary Supplement*, 06. August 1964, zit. n. der Online-Ausgabe der *Collected Essays of Robert Creeley* [konsultiert am 18.01.2012]:  
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4t1nb2hc&chunk.id=d0e16405&toc.depth=1&toc.id=d0e15852&brand=eschol>
- : *Selected Writings of Charles Olson*, hrsg. v. Robert Creeley, New York: New Directions 1966.
- : *The Island*, New York: Scribner 1963.
- : Olson & Others: *Some Orts for the Sports*, in: *The New American Poetry, 1945-1960*, 2. Auflg. hrsg. v. Donald Allen, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1999, S. 408-411.
- Domin, Hilde: *Doppelinterpretation, Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser*, Frankfurt/Main: Athenäum 1966.

- Eliot, T.S.: Tradition and the Individual Talent, in: ders., *The Sacred Wood*, New York: Alfred A. Knopf, 1921, zit. n. der Online-Ausgabe: <http://www.bartleby.com/200/sw4.html> [konsultiert am 11.10.2013].
- : Burnt Norton, in: ders., *Four Quartets*, zit. n. der Online-Ausgabe <http://www.tristan.icom43.net/quartets/> [konsultiert am 02.11.2011].
- Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic, eine Komödie in 33 Gesängen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Jubiläums-Ausgabe in 40 Bd., hrsg.v. Eduard von der Hellen, Stuttgart: J.G. Cotta 1912.
- Finlay, Ian Hamilton: *A Model of Order. Selected Letters on Poetry and Making*, ed. by Thomas A. Clark, Glasgow: Short Run Press 2009.
- : Briefcollage. Übers. v. Ernst Jandl. In: *Akzente* 16 (1969), S. 481-497.
- Fried, Erich: *Rückschritt*. In: *Gesammelte Werke, Gedichte I*. Hrsg. v. Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag 1993, 170.
- Frisch, Max: *Amerika!*, hrsg. v. Volker Hage, überarbeitete Neuauflage Berlin: Insel Verlag 2011.
- Ginsberg, Allen: *Mind Writing Slogans*, Boise: Limberlost Press 1994.
- Herder, Johann Gottfried: *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in den alten und neuen Zeiten*, in: ders., *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und latertum, 1774-1787*, hrsg. v. Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 149-214.
- Jarry, Alfred: *Ubu Roi, ou les Polonais*, zit. n. der Online-Ausgabe: <http://www.gutenberg.org/files/16884/16884-h/16884-h.htm> [konsultiert am 10.02.2013].
- Kraus, Karl: *Die Fackel*, Heft 326, 1911, S. 44, zit. n. der Online-Ausgabe der *Fackel*: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/> [konsultiert am 06.01.2012].
- Krolow, Karl: *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, München: Gütersloh 1961.
- Kronauer, Brigitte: *Mit Rücken und Gesicht zur Gesellschaft*, in: *Dichtung für alle*, Wiener Ernst-Jandl-Vorlesungen zur Poetik, hrsg. v. Thomas Eder und Kurt Neumann, Innsbruck/Wien: Haymon Verlag 2013, S. 73-132.
- Lionni, Leo: *Seine eigene Farbe*, übers. v. Ernst Jandl, Köln: Middelhauve 1991.
- : *Matthias und sein Traum*, übers. v. Ernst Jandl, Köln: Middelhauve 1991.

- : Mister McMaus, übers. v. Ernst Jandl, hrsg. v. Gertraud Middelhauve, Düsseldorf: Patmos 1993.
- Lykiard, Alexis: Wholly Communion: International Poetry Incarnation. Poetry at the Royal Albert Hall, London, June 11<sup>th</sup> 1965. Introduction by Alexis Lykiard. Illustrations from the film by Peter Whitehead, New York: Gove Press c1965, p. 6.
- Marinetti, Filippo Tommaso: Gründung und Manifest des Futurismus (1909), in: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar: Verlag Metzler 2005, S. 3-7.
- : Das Varieté (1913), in: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar: Verlag Metzler 2005, S. 60-63.
- Mayröcker, Friederike: zu „ottos mops“ von Ernst Jandl, in: ders., Gesammelte Prosa 1949-1975, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 453.
- Middleton, Christopher: Wie wir Großmutter zum Markt bringen. Gedichte und Prosa. Übers. v. Ernst Jandl, Günter Kunert. Stierstadt: Eremiten-Pressse 1970.
- Müller, Herta: Mit dem Auge kann man keinen Stift halten, Interview mit Cornelia Niedermeier für Der Standard (15.01.2004), zit. n. der Online-Ausgabe: <http://derstandard.at/1537469> [konsultiert am 01.10.2013].
- : Im Haarknoten wohnt eine Dame, Hamburg: Rohwolt 2000.
- Olson, Charles: Projective Verse, in: ders., Human Universe and Other Essays, hrsg. v. Donald Allen, New York: Grove Press 1967, S. 51-56.
- : Projective Verse, zit. n. der Online-Ausgabe der Poetry Foundation: [konsultiert am 03.10.2011] <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237880>.
- : Gedichte, Übersetzung u. Nachwort v. Klaus Reichert, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965.
- : I, Maximus of Gloucester, to You, in: The New American Poetry 1945-1960, hrsg. v. Donald M. Allen, New York/London: Grove Press 1960, S. 8-11.
- : Human Universe, in: ders., Selected Writings of Charles Olson, hrsg. und mit einer Einf. v. Robert Creeley, New York: New Directions 1997, S. 53-69.

- Pound, Ezra: In Retrospect and A Few Don'ts, zit. n. der Online-Ausgabe: [www.english.illinois.edu/maps/poets/m\\_r/pound/retrospect.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/retrospect.htm) [konsultiert am 02.04.2011].
- : Vorticism, in: ders.: Gaudier-Brzeska, A Memoir, New York: New Directions Publishing Corporation 1970, S. 81–95
- Regnier, Beatrice Schenk de: Schau, was ich tu mit dem Schuh, übers. v. Ernst Jandl, München: Middelhaue 1999.
- : What can you do with a shoe? With pictures by Maurice Sendak. New York: McElderry 1997.
- Salinger, Jerome D.: Der Fänger im Roggen, Roman, neu übersetzt v. Heinrich Böll, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1962.
- Sandburg, Carl: The Complete Poems of Carl Sandburg. Revised and Expanded Edition. New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Company 1970.
- Stein, Gertrude: Guillaume Apollinaire, in: Gertrude Stein, Writings 1903-1932, hrsg. v. Catharine R. Stimpson u. Harriet Chessman, New York, N.Y.: The Library of America 1998, S. 385.
- : Three Lives, in: Gertrude Stein, Writings 1903-1932, hrsg. v. Catharine R. Stimpson u. Harriet Chessman, New York, N.Y.: The Library of America 1998, S. 65-273.
- : Spinnwebzeit, Bee Vine Time und andere Gedichte, hrsg. v. Marcel Bayer, Barbara Heine u. Andreas Kramer, übers. v. Marcel Bayer, Ernst Jandl, Oskar Pastior (u. a.), Zürich: Arche Literatur Verlag 1993.
- : Lectures in America, Poetry and Grammar, Boston: Beacon Press, 1985.
- : Portraits and Repetition, in: Gertrude Stein, Lectures in America, erstmals ersch. 1935, with an introduction by Wendy Steiner, Boston: Beacon Press 1985.
- : Beim Zählen ihrer Kleider, übersetzt v. Ernst Jandl, in: Manuskripte, Vol. 45 (Winter 1974), o.S.
- : A Transatlantic Interview (1946), with Robert B. Haas, in: A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein, hrsg. v. Robert Bartlett Haas, Los Angeles: Black Sparrow Press 1971, S. 15-35.

- : Erzählen, Vier Vorträge, mit einem Vorwort von Thornton Wilder, aus d. Amerikan. v. Ernst Jandl, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971.
- : Look at Me Now and Here I am, Writings and Lectures 1911-1945, hrsg. v. Patricia Meyerowitz, mit einer Einleit. v. Elisabeth Sprigge, Harmondsworth: Penguin Books 1971.
- : Narration, Four Lectures (publ. 1935), With an introduction by Thornton Wilder (1935) and by Leslie M. Olson (2010), Chicago: Chicago University Press 2010.
- : Selected Writings of Gertrude Stein, hrsg. v. Calr Van Vechten, mit einer Einführung v. F.W. Dupee, New Nork: Modern Library Book 1962.
- : Everybody's Autobiography, New York: Random House 1937.
- : The Modern Jew Who Has Given up the Faith of His Fathers Can Reasonably and Consistently Believe in Isolation (1896), hrsg. v. Amy Feinstein, in: PMLA 116.2 (March 2001), S. 416-428.
- Tawada, Yoko: Scattered Leaves, Artists Books and Migration, A Conversation with Yoko Tawada, Interview by Bettina, Comparative Literature Studies, Vol. 45/1 (2008), S. 12-22.
- : Abenteuer der deutschen Grammatik, Tübingen: Konkursbuch Verlag 2010.
- : An der Spree, in: ders., Sprachpolizei und Spielpolyglotte, Tübingen: Konkursbuch Verlag 2007, S. 11-23.
- : Sprachpolizei und Spielpolyglotte, Für Ernst Jandl, in: Ernst Jandl, Musik, Rhythmus, Radikale Dichtung, hrsg. v. Bernhard Fetz, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2005, S. 195-202.
- Vos, Philip de: Karneval der Tiere, übers. v. Ernst Jandl, München: Middelhauve 2001.
- Wagner, Richard: Oper und Drama (1852), Stuttgart: Reclam 2000.
- Waldrop, Rosmarie (Hrsg.): Reft and Light, Poems by Ernst Jandl with Multiple Versions by American Poets, Providence: Burning Deck 2000.
- Williams, William Carlos: Die Worte, die Worte, die Worte, Gedichte, übersetzt v. Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt: Suhrkamp 1962.
- : The Autobiography of William Carlos Williams, New York: New Directions 1951.

### Sekundärliteratur

- Abrams, Meyer Howard: *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford/London/New York: Oxford University Press 1953.
- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980.
- Allen, Donald M. (Hrsg.): *The New American Poetry 1945-1960*, New York/London: Grove Press 1960.
- Allen, Esther / Bernofsky, Susan (Hrsg.): *In Translation, Translators on Their Work and What It Means*, New York: Columbia University Press 2013.
- Ammon, Frieder von: *Fülle des Lauts, Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945, Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*, im Erscheinen.
- / Trilcke, Peer / Scharfschwert, Alena (Hrsg.): *Das Gellen der Tinte, Zum Werk Thomas Klings*, Göttingen: V & R Unipress 2012.
- : „Das Gedicht geht gesprochen eher ein“, Ernst Jandl als Vortragskünstler, in: *Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog*, hrsg. v. Bernhard Fetz u. Hannes Schweiger, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010, S. 27-37.
- : *Poetisches Übersetzen, Ernst Jandl als Übersetzer Audens, Chlebnikovs, seiner selbst und einiger anderer (T.S. Eliot, Carl Sandburg)*, unveröffentlicher Vortrag, gehalten am 05.11.2010, Ein Symposium des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien im Rahmen der Ausstellung „Die Ernst Jandl Show“ im Wien Museum.
- Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005.
- (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer, Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000.
- Augustyn, Prisca / Euba, Nikolaus: *Stationen, Ein Kursbuch für die Mittelstufe*, 2. Aufl., Boston: Heinle Cengage Learning 2012.
- Austin, John L.: *How to Do Things with Words*, London: Oxford University Press 1962.
- Bann, Stephen (Hrsg.): *Concrete Poetry, An International Anthology*, London: London Magazine 1967.

- Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft. hrsg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.
- Bayerl, Sabine: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache, Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders., Baudelaire Übertragungen, Kapitel 2, Walter Benjamin Gesammelte Schriften, Vol. IV/1, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.
- Berg, Hubert van den / Fähnders, Walter (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009.
- Berger, Albert: Ernst Jandls Bearbeitung der Sprache, Anmerkungen zu seiner Poesie und Poetik heute [1979], in: Lyrik von allen Seiten, Gedichte u. Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster, hrsg. v. Lothar Jordan, Axel Marquardt (u. a.). Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1981, S. 429-438, hier S. 430.
- Berghaus, Günter: Futurism, Dada, and Surrealism, Some Cross-Fertilizations Among the Historical Avant-Garde, in: International Futurism in Arts and Literature, hrsg. v. ders., Berlin/New York: de Gruyter 2000, S. 271-304.
- Berman, Jessica: Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community, New York: Cambridge University Press 2001.
- Bernstein, Charles (Hrsg.): 99 Poets / 1999, An International Poetics Symposium, Special Issue, in: boundary 2, Vol. 26/1 (Spring 1999).
- Bernstein, Nils: „kennen sie mich herren / meine damen und herren“, Phraseologismen in Moderner Lyrik am Beispiel von Ernst Jandl und Nicanor Parra, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- : Ernst Jandl im retroaktiven Maskenspiel, Zu autobiographischen und metapoetischen Werken Jandls, in: Retropesktivität und Retroaktivität, Erzählen, Geschichte, Wahrheit, hrsg. v. Marcus Andreas Born, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 159-173.
- Bjorklund, Beth (Hrsg./Übers.): Contemporary Austrian Poetry, An Anthology, London/Toronto: Associated Press 1986.

- : (Hrsg. / Übers.): Austrian Poetry 1945-1980, in: *Literary Review*, Special Edition, Vol. 25 (Winter 1982).
- Bluhm, Heiko: *Der freisinnige Christ, Ernst Jandls poetisches Spiel mit der christlichen Tradition*, Wettenberg: VVB Laufersweiler Verlag 1997.
- Bloch, Peter André (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur, Mittel und Bedingungen ihrer Produktion*, Bern: Francke, 1975.
- Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille, John Cages performative Ästhetik*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005.
- Brady, Philip: Nonsense und Realität, Zum Werk Ernst Jandls, in: *Sinn und Unsinn, Über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik an der Universität Mannheim, hrsg. v. Theo Stemmler, Tübingen: Narr Verlag 1997, S. 139-158.
- Brandt, Bettina / Glajar, Valentina (Hrsg.): *Herta Müller, Politics and Aesthetics*, Lincoln/London: University of Nebraska Press 2013.
- Brandt, Bettina: Schnitt durchs Auge, Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller, *Text und Kritik*, Vol. 9/6 (2006), S. 109-120.
- Buchloh, Benjamin H.: Conceptual Art 1962-1969, From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, in: *October, The Second Decade, 1986-1996*, hrsg. v. Annette Michelson / Rosalind E. Kraus et al., Cambridge: MIT Press 1998, S. 117-155.
- Butterick, George F.: *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, Berkely/Los Angeles/London: University of California Press 1980.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Carlson, Marvin: *Performance – A critical introduction*, London: Routledge 1996.
- Daviau, Donald G.: Review, Ernst Jandl, Aus der Fremde, in: *World Literature Today*, Vol. 54/ 4 (Herbst 1980), 621f.
- Davis, Phoebe Stein: Even Cake gets to Have a Another Meaning: History, Narrative, and ‘Daily Living’ in Gertrude Stein’s World War II Writings, in: *Modern Fiction Studies* 44.3 (Fall 1998), S. 569-607.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, übersetzt v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler, 4. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992.

- D'haen, Theo / Damrosch, David / Kadir, Djelal (Hrsg.): *The Routledge Companion to World Literature*, London/New York: Routledge 2012.
- Divers, Gregory: *The Image and Influence of America in German Poetry since 1945*, Rochester, N.Y.: Camden House 2002.
- Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel*, 2. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.
- Drews, Jörg: Über ein Gedicht von Ernst Jandl. In: *Manuskripte 69/70* (1980), S. 162-164.
- Dunitz, Jack D. / Heilbronner, Edgar (Hrsg.): *Reflections on Symmetry: In Chemistry-- and Elsewhere*, Basel: Helvetica Chimica Acta 1993.
- Dusen, Wanda Van: *Portrait of a National Fetish, Gertrude Stein's Introduction to the Speeches of Maréchal Pétain*, in: *Modernism/Modernity* 3.1 (1996), S. 69-92.
- Durzak, Manfred: *Das Amerika-Bild in der deutschen Gegenwartsliteratur, Historische Voraussetzungen und aktuelle Beispiele*, Stuttgart: Kohlhammer 1979.
- Dydo, Ulla E.: *Gertrude Stein, The Language that Rises, 1923-1934*, with William Rice, Evanston: Northwestern University Press 2003.
- : *A Stein Reader*, Evanston, Ill: Northwestern University Press 1993.
- Eder, Thomas / Neumann, Kurt (Hrsg.): *Dichtung für alle, Wiener Ernst-Jandl-Vorlesungen zur Poetik*, Innsbruck/Wien: Haymon Verlag 2013.
- Eddy, Beverly Driver: „Wir können huochstens mit dem, was wir sehen, etwas zusammenstellen“, *Herta Müller's Collages*, in: *Herta Müller, Politics and Aesthetics*, hrsg. v. Bettina Brandt und Valentina Glajar, Lincoln/London: University of Nebraska Press 2013, S. 155-183.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR, Erweiterte Neuausgabe*, Berlin: Aufbau Verlag, 2000.
- Fähnders, Walter: *Avantgarde und politische Bewegungen*, in: *Text+Kritik* (2001), S. 60-75.
- Fetterman, William: *John Cage's Theater Pieces, Notations and Performances*, New York/London: Routledge 2010 (reprint 1996).
- Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hrsg.): *Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog*, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010.

- Fetz, Bernhard: Ernst Jandl, Anmerkungen zur Biographie einer Stimme, in: Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 27-36.
- : Ernst Jandl, in: Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Ursula Heukenkamp u. Peter Geist, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 429-438.
- (Hrsg.): Ernst Jandl, Musik, Rhythmus, Radikale Dichtung, unter Mitarbeit v. Hannes Schweiger, Wien: Paul Zolany Verlag 2005.
- : „Mona Lisa Overdrive“, Zu Ernst Jandls Hörspielen und Jazzproduktionen, in: Reitani, 1997, S. 97-112.
- Fischer-Lichte, Erika: Der Zuschauer als Akteur, in: Auf der Schwelle, Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Robert Sollich (u. a.), München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 21-41.
- : Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- Forster, Leonard: The Poet's Tongues, Multilingualism in Literature, The de Carle Lectures at the University of Otago 1968, London/New York: Cambridge University Press 1970.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hrsg. v. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000, S. 198–229.
- Friebert, Stuart: Review, Ernst Jandl, bearbeitung der mütze, In: World Literature Today, Vol. 53/ 2 (Frühling 1979), S. 284.
- Gajewska, Anna: Sprachwelten, Ernst Jandls Lyrik in der Perspektive der Sprachphilosophie von Ludwig Wittgenstein, Studia Germanica Posnaniensia, Vol. 30 (2006), S. 135-149.
- Gann, Kyle: No such thing as silence, John Cages 4'33", New Haven, CT: Yale University Press 2010.
- Genette, Gérard: Palimpsests, Literature in the Second Degree, übers. v. Channa Newman u. Claude Doubinsky, Lincoln: University of Nebraska Press 1997.
- Gerhardt, Rainer Maria (Hrsg): fragmente, internationale revue für moderne dichtung, Vol. 1 and 2, 1951/52.
- Glauch, Sonja / Köbele, Susanne (Hrsg.): Projektion, Reflexion, Ferne: Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2011.
- Goldberg, RoseLee: Performance Art, From Futurism to the Present, 3. Aufl., London/New York: Thames & Hudson 2011.

- Gollner, Helmut: Die Rache der Sprache, Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur, Ein Essay, Innsbruck: Studien Verlag 2009.
- Goody, Jack: The Logic of Writing and the Organization of Society, Cambridge/Mass.: Cambridge University Press 1986.
- Görtemaker, Manfred: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Von der Gründung bis zur Gegenwart, München: Beck 1999.
- Grigson, Geoffrey (Hrsg.): Poetry of the Present, An Anthology of the Thirties and After, London: Phoenix House 1949.
- Grimm, Reinhold: Die problematischen Probleme der Lyrik, in: Gottfried Benn, hrsg. v. Bruno Hillebrand, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979, S. 206-239.
- Gumpel, Liselotte: "Concrete" Poetry from East and West Germany, The Language of Exemplarism and Experimentation, New Haven: Yale University Press 1977.
- Haas, Franz: 'Ich pfeife aufs Gesamtkunstwerk', Ernst Jandls Minimalismus auf der Bühne, in: Ernst Jandl, Proposte di lettura, hrsg. v. Luigi Reitani, Undine: Forum 1997, S. 111-120.
- Habermas, Jürgen: Was heißt Universalpragmatik, in: ders., Vorstudien und Ergänzungen zu einer Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 353-440.
- : Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz, in: Jürgen Habermas/Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung ?, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S.101-141.
- Hatlen, Burton: Pound's Pisan Cantos and the Origins of Projective Verse, in: Ezra Pound and Poetic Influence, hrsg. v. Hellen M. Dennis, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000, 130-154.
- Hamburger, Michael: Introduction, in: Ernst Jandl, Dingfest/Thingsure, übers. v. Michael Hamburger, Dublin: Dedalus Press 1985
- Hammerschmid, Michael: Produktive Krisen. Reflexionen zu einem vitalen Paradox im Werk Ernst Jandls, in: Ernst Jandl, Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen, hrsg. v. Johann Georg Lughofer, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 59-68.
- Hammerschmid, Michael / Neundlinger, Helmut: von einen sprachen, Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2008.
- Harris, Mary Emma: The Arts at Black Mountain College, Cambridge, MA: MIT Press, 1987.

- Havelock, Eric A.: Preface to Plato, A History of the Greek Mind, Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press 1963.
- Heuber, Silke: Ein Vergleich, Samuel Beckett und Ernst Jandl, Köln: Teiresias 2001.
- Hiebel, Hans H.: Ernst Jandls „konkrete“ Gedichte, in: ders.: Das Spektrum der modernen Poesie, Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne, Teil II, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 222-241.
- Hinderer, Walter: Kunst ist Arbeit an der Sprache, Ernst Jandls *schtzngrmm* im Kontext, in: Interpretationen, Gedichte von Ernst Jandl, hrsg. v. Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser, Stuttgart: Reclam 2002, S. 47-60.
- Hobl, Barbara: Unannehmbar-Sein, Kindliche Identität im Dialog, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009.
- Hogarth, William: Of Simplicity, or Distinctiveness, in: ders., The Analysis of Beauty, publ. v. J. Reeves f. den Autor, London 1753, S. 21-23, bes. S. 23, zit. n. der Online-Ausgabe von The Analysis of Beauty, [http://www.tristramshandyweb.it/sezioni/e-text/hogarth/analysis\\_html/title-page.htm](http://www.tristramshandyweb.it/sezioni/e-text/hogarth/analysis_html/title-page.htm) [konsultiert am 23.02.2012].
- Holkeboer, Robert: Review, Ernst Jandl, Die schöne Kunst des Schreibens, in: World Literature Today, Vol. 51/ 2 (Spring 1977), S. 280.
- Holten, Milne / Kuhner, Herbert: Austrian Poetry Today. New York: Schocken Books, 1985.
- Huang, Yunte: Transpacific Displacement, Ethnography, Translation, and Intertextual Travel in Twentieth-Century American Literature, Berkeley: University of California Press 2002.
- Jeziorkowski, Klaus: der gelbe hund, Ein Verfahren und ein Verlaufen, in: „stehn Jandl gross hinten drauf“, Interpretationen zu Texten Ernst Jandls, hrsg. v. Michael Vogt, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000, S. 113-127.
- Kargl, Elisabeth: Ernst Jandl, travail langagier et mémoire politique. In: Germanica, 2008 (Vol. 42), S. 189-208.
- Kaukoreit, Volker: Grundlagenforschung und Interpretation, Schnittstellen zwischen Archiv und Literaturwissenschaft an Beispielen der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Habilitationsschrift, Wien 2003.
- : Vom ‘aufbrechenden‘ Ich, in: Gedichte von Ernst Jandl, hrsg. v. Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser, Stuttgart: Reclam 2002, S. 13-33.

- : Mit welcher anderen Augen? Sechs Anmerkungen zum lyrisch Frühwerk Ernst Jandls, in: Text + Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 129 (1996), S. 19-28.
- : Vom Exil bis zum Protest gegen den Krieg in Vietnam, Frühe Stationen des Lyrikers Erich Fried, Werk und Biographie 1938-1966. Darmstadt: Häusser 1991.
- Kenner, Hugh: The Pound Era, Berkeley/CA: University of California Press 1971.
- Kertscher, Jens / Mersch, Dieter (Hrsg.): Performativität und Praxis, München: Fink, 2003.
- Kilchmann, Esther: Poetizität der Fremdsprache, Translinguales Schreiben am Beispiel Yoko Tawadas, in: Mehrsprachigkeit in Europa der Welt, hrsg. v. Sören Stange et al, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 17-27.
- Kohl, Kartin: Es lebe das Klischee! Spielarten eines verpönten Stilmittels bei Ernst Jandl, Andreas Okopenko und Oskar Pastior, German Monitor, Heft 69 (2007), S. 187-212.
- Koiran, Linda: „Offen und ent-ortet“, Anmerkungen zur Gestalt von Yoko Tawadas Werk, in: Yoko Tawada, Text und Kritik, Vol. 191/192 (2011), S. 14-19.
- Kolleritsch, Alfred: Ernst Jandl und Graz, in: Ernst Jandl, Materialienbuch, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1982, S. 8-10.
- König, Fritz: Ernst Jandl, in: Major Figures of Contemporary Austrian Literature, hrsg. v. Donald G. Daviau. New York/Berne: Peter Lang 1987, S. 265-292.
- Korte, Hermann: „stückwerk ganz“, Ernst Jandls Poetik, in: Text + Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 129 (1996), S. 69-75.
- Kostelanetz, Richard (Hrsg.): Conversing with Cage, 2. Ed., London/New York: Routledge 2003.
- Kramer, Andreas: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde. Eggingen: Edition Isele, 1993.
- Krämer, Sybille: Gibt es seine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über 'Blickakte', in: Bild – Performanz, Die Kraft des Visuellen, hrsg. v. Ludger Schwarte, München: Fink 2011, S. 63-90.
- : Mündlichkeit/Schriftlichkeit, in: Grundbegriffe der Medientheorie, hrsg. v. Alexander Roesler und Bernd Stiegler, München: Fink 2005, S. 192–199.
- : Sprache, Sprechakt, Kommunikation, Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

- Kühn, Renate: schreib bär und Text-Hund, Zu Ernst Jandls Gedicht „fortschreitende räude“, in: „stehn Jandl gross hinten drauf“, Interpretationen zu Texten Ernst Jandls, hrsg. v. Michael Vogt, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000, S. 35-63.
- Lampart, Fabian: Nachkriegsmoderne, Transformationen der deutschsprachigen Lyrik (1945-1960), Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013.
- Levine, Anne-Mare: Gertrude Stein's War, in: Contemporary French Civilization, Culture and Daily Life in Occupied France 23.2 (Summer/Fall 1999), S. 223-243.
- Lindemann, Uwe / Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): Poetiken, Autoren, Texte, Begriffe, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Lützel, Paul Michael (Hrsg.): Poetik der Autoren, Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt/Main: Fischer Verlag 1994.
- McCaffery, Steve / Rasula, Jed (Hrsg.): Imagining Language, An Anthology, Cambridge, Mass.: MIT Press 1998.
- MacDonald, Scott: Poetry and Avant-garde Film, Three Recent Contributions, Poetics Today 28/1 (Spring 2007), S. 1-41
- Marven, Lyn: „So fremd war das Gebilde“, The Interaction between Visual and Verbal in Herta Müller's Prose and Collages, in: Herta Müller, hrsg. v. Brigid Haines und Lyn Marven, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 135-152.
- Matuschek, Stefan: Literarischer Idealismus Oder: Eine mittlerweile 200-jährige Gewohnheit über Literatur zu sprechen, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Nr. 86 (2012), S. 396-418.
- Mayer, Hans: Eine kurze Verteidigung Ernst Jandls gegen die Lacher, in: Ernst Jandl, Texte zum 60. Geburtstag, Werkgeschichte, hrsg. v. Kristina Pfoser-Schewig, Wien: Dokumentationsstelle für österreichische Literatur 1985.
- Melin, Charlotte Ann: Poetic Maneuvers: Hans Magnus Enzensberger and the Lyric Genre, Evanston: Northwestern University Press 2003.
- : German Poetry in Transition, 1945-1990. Hanover/NH: University Press of New England 1999.
- : Gertrude Stein and German Letters: Received, Recovered, Revised. In: Comparative Literature Studies, Vol. 22/4 (Winter 1985), S. 497-515,

- Metzger, Annika: Zur Rede Stellen, Die performativen Textinstallationen der Lyrikerin Barbara Köhler, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2011.
- Meyer, Steven: Irresistible Dictation, Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science, Stanford/CA.: Stanford University Press 2001.
- Meyer, Petra Maria: Als das Theater aus dem Rahmen fiel, in: Theater seit den 60er Jahren, Grenzgänge der Neo-Avantgarde, hrsg. v. Erika Fischer Lichte, Friedemann Kreuder (u. a.), München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. 135-195.
- Middleton, Christopher (Hrsg.): German Writing Today, Middlesex/Baltimore/Victoria: Harmondsworth Penguin Books, 1967.
- Moeller, Jack (et all): Deutsch heute, Vol. 1, 10. Aufl., Boston: Heinle Cengage Learning 2013.
- Mueller, Agnes C. (Hrsg.): German Pop Culture, How „American“ Is It?, Ann Arbor: University of Michigan Press 2004.
- : Lyrik “made in USA”, Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999.
- Mühleisen, Susanne: Zwischen Sprachideologie und Sprachplanung, Kolonial-Deutsch als Verkehrssprache für die Kolonien, in: Deutsche Sprache und Kolonialismus, Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919, hrsg. v. Ingo H. Warnke, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 97-118.
- Murdoch, Brian: An Approach to the Poetry of Ernst Jandl, in: New German Studies, Vol. 5 (1977), S. 125-155.
- Nagy, Hajnalka / Schweiger, Hannes (Hrsg.): Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl, Innsbruck: Studienverlag 2013.
- Nicholls, David (Hrsg.): The Cambridge Companion to John Cage, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- : Cage and America, in: ders., The Cambridge Companion to John Cage, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 3-19.
- Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse, S. 247, zit. n. der Online-Ausgabe [konsultiert am 16.01.2012]: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3250/8>.
- Oehlschlägel, Reinhard: Avantgardist, Scharlatan, Klassiker, Wie John Cage in Mitteleuropa rezipiert worden ist, in: MusikTexte, Vol. 40 (1991), S. 88-94.

- Okopenko, Andreas: Ärger, Spaß, Experiment u. dgl., *Der Wiener Antilyriker Ernst Jandl*, in: *Wort zur Zeit*, Vol. 10 (1964 /H. 1), S. 8-18.
- Olson, Liesl M.: Gertrude Stein, William James, and Habit in the Shadow of the War, in: *Twentieth Century Literature*, Vol. 49.3 (Fall 2003), S. 328-359.
- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, London/New York: Methuen 1982.
- Opel, Adolf (Hrsg.): *Anthology of Modern Austrian Literature*, London: Oswald Wolff 1981.
- Pack, Sang Bea: Die Sprechästhetik bei Ernst Jandl, in: *Sprachproblematik und ästhetische Produktivität in der literarischen Moderne, Beiträge der Tateshina-Symposien 1992 u. 1993*, hrsg. v. Japanischen Gesellschaft für Germanistik, München: Iudicium 1994, S. 43-52.
- Pankow, Christiane: Objektsprache, Metasprache und konkrete Poesie, Zwei Gedichte von Ernst Jandl, in: Ders. (Hrsg.): *Österreichische Beiträge über Sprache und Literatur*, Umeå: Universität Umeå 1992, S. 109-117.
- Pataki, Heidi: Ohrfeigen für den guten Geschmack, Über die ästhetische und soziale Wirkung von Ernst Jandls Dichtkunst, in: *Wespennest, Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*, Vol. 125 (2001), S. 16.
- Patterson, David W.: Cage and Asia: history and sources, in: *The Cambridge Companion to John Cage*, hrsg. v. David Nicholls, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 41-59.
- Peper, Jürgen: Ästhetisierung als Aufklärung, Unterwegs zur demokratischen Privatkultur, eine literarästhetisch abgeleitete Kulturtheorie, Berlin: John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien 2002.
- Perloff, Marjorie: Difference and Discipline, *The Cage/Cunningham Aesthetic Revisited*, *Contemporary Music Review*, Vol. 31: 1 (February 2012), S. 19-35.
- : *The Unoriginal Genius, Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: University of Chicago Press 2010.
- : Constraint, Concrete, Citation, Refiguring History in Charles Bernstein's Shadowtime, in: *Poetics Today*, Vol. 30/4 (2009), S. 693-717.
- : Foreword, in: Yoko Tawada, *Voices from Everywhere*, hrsg. v. Doug Slaymaker, New York/Toronto: Lexington Books 2007, S. VII-IX.

- : The Great War and the European Avant-Garde, in: The Cambridge Companion to the Literature of the First World War, hrsg. v. Vincent Sherry, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005, S. 141-165.
- : The Futurist Moment, Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. 2<sup>nd</sup> Ed. Chicago: University of Chicago Press 2003.
- : 21<sup>st</sup>-Century Modernism: The “New” Poetics. Malden: Blackwell Publishers 2002.
- : The Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage, 3<sup>rd</sup> Ed., Evanston, IL: Northwestern University Press 1999.
- : Poetry as Word-System, The Art of Gertrude Stein, in: ders.: The Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage, 4. Auflg., Evanston: Northwestern University Press 1999, S. 67-154.
- : Four Times Five, Robert Creeley’s „The Island”, in: *Boundary 2*, Vol. 6/7 (Spring-Autumn 1978), S. 491-512.
- : Charles Olson and the “Inferior Predecessors”, “Projective Verse” Revisited, in: *ELH*, Vol. 40/No. 2 (Summer 1973), S. 285-306.
- Pfoser-Schewig, Kristina: Ernst Jandl „auf neuen wegen“, Von den *Anderen Augen* zu *Laut und Luise*, in: Ernst Jandl, *Proposte di lettura*, hrsg. v. Luigi Reitani, Undine: Forum 1997, S. 26-36.
- (Hrsg.): Für Ernst Jandl, Texte zum 60. Geburtstag Werkgeschichte, Wien: Zirkular 1985.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Die Raffinesse gründlicher Simplizität, Reise und Lebensreise in der frühen Lyrik Ernst Jandls, in: *Gedichte von Ernst Jandl*, hrsg. v. Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser, Stuttgart: Reclam 2002, S. 90-101.
- Prawer, Siegbert: *Seventeen Modern German Poets*, London: Oxford University Press, 1971.
- Puig Teresa, Vinardell: „[...] atmete / pausenlos“, Zur Literarisierung des Atems bei Ernst Jandl, in: *Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Sabine Schneider, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 137-151.
- Raussert, Wilfried: *Avantgarden in den USA, Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung 1940 –1970*, Frankfurt/Main: Campe Verlag 2003, S. 153.

- Reitani, Luigi: Zwischen (und unter) den Sprachen unterwegs, Ernst Jandls Poetik der Mehrsprachigkeit, in: Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 52-61.
- : Jandl übersetzen, in: Ernst Jandl, Musik, Rhythmus, Radikale Dichtung, hrsg. v. Bernhard Fetz, unter Mitarbeit v. Hannes Schweiger, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2005, S. 213-216.
- Riha, Karl: Orientierung, Zu Ernst Jandls literarischer ‚Verortung‘, in: Text + Kritik, Heft 129 (1996), S. 11-18.
- : „ALS ICH ANDERSCHDEHN/ MANGE LANQUIDSCH“, Zu Ernst Jandls Gedichtbänden der siebziger Jahre, *dingfest, die bearbeitung der mütze und der gelbe hund*, in: Ernst Jandl, Materialienbuch, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1982, S. 44-57.
- Rohrbacher, Imelda: „die rache der sprache ist das gedicht“, Kleine Einführung in Ernst Jandls Zufallsmethodik, in: Ernst Jandl, Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen, hrsg. v. Johann Georg Lughofer, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 19-40.
- Rothenberg, Jerome / Joris, Pierre (Hrsg): Poems for the Millenium, 2 Vol., Berkely: University of California Press 1998.
- Rowe, John Carlos: Naming What is Inside, Gertrude Stein’s Use of Names in „Three Lives“, Novel, A Forum of Fiction, Vol. 36 (Spring 200), S. 219-243.
- Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache?, Zur Poetik Ernst Jandls, Münster: LIT Verlag 2012.
- Ruf, Oliver: „Nochmal den Text? Ein anderer.“, Ernst Jandl und die Avantgarde, in: Ernst Jandl, Musik, Rhythmus, Radikale Dichtung, hrsg. v. Bernhard Fetz, unter Mitarbeit v. Hannes Schweiger, Wien: Paul Zolany Verlag 2005, S. 138-157.
- Rupprecher, Walter: Politische Dichtung aus dem Sprachlabor, in: Gedichte von Ernst Jandl, hrsg. v. Volker Kaukoreit u. Kristina Pfoser. Stuttgart: Reclam Verlag, 2002, S. 34-46.
- Rühm, Gerhard: Zur Geschichte und Typologie der Lautdichtung, in: Acoustic Turn, hrsg. v. Petra Maria Meyer, München: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 215-247.
- Sanio, Sabine: Alternativen zur Werkästhetik, John Cage und Helmut Heißenbüttel, Saabrücken: Pfau 1999.

- Schausberger, Franz (Hrsg.): Geschichte und Identität, Festschrift für Robert Kriechbaumer zum 60. Geburtstag, Wien/Weimar: Böhlau 2008.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Ernst Jandl – „eine Station auf dem mühsamen Weg zur österreichischen Aufklärung“. In: Nachklänge der Aufklärung im 19. und 20 Jahrhundert, für Werner M. Bauer zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Klaus Müller-Salget und Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: Innsbruck University Press 2008, S. 301-313.
- : das schöne bild, Heilung durch Aussparung, in: Interpretationen, Gedichte von Ernst Jandl, hrsg. v. Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser, Stuttgart: Reclam 2002, S. 131-141.
- : Mit anderen Augen, Zu Ernst Jandls erstem Gedichtband, in: ders.: Der wahre Vogel, Sechs Studien zum Gedenken an Ernst Jandl, Wien: Edition Praesens 2001, S. 34-48. /
- : Bruchlinien, Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990, Salzburg: Residenz Verlag 1995.
- : Poesie und Lebenszweck, Ernst Jandl „Das Öffnen und Schließen des Mundes“, in: Poetik des Anderen, Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. v. Paul Michael Lützel, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 114-128.
- (Hrsg.): Ernst Jandl, Materialienbuch, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1982.
- Schmitz-Emans, Monika: Tiersprachen, Menschensprachen, in: Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 37-52.
- : Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, in: Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Bernhard Fetz u. Hannes Schweiger, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010a, S. 55-66.
- : Begegnung in Moskau. Eine autobiographische Erinnerung Ernst Jandls im Kontext seiner Poetik, in: Vestnik gumanitarnogo instituta (Journal of Humanities Institute TSU, Sonderausgabe), Heft 2 (2010b), S. 118-124.
- : Die Darstellung von Musik im Spannungsfeld bildkünstlerischer und poetischer Formen, Zur Poesie und Poetik der Partitur, in: Literatur intermedial, Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, hrsg. v. Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2009, S. 265-294.

- : Fremde und Verfremdung, einführende Überlegungen zu Modellen des Lesens, in: Die Fremde, hrsg. v. Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans, Essen: Blaue Eule 2007, S. 7-22.
- : Zwischen Sprachutopismus und Sprachrealismus, Zur artikulatorischen Dichtung Hugo Balls und Ernst Jandls, in: ders.: Die Sprache der modernen Dichtung, München/Stuttgart (u. a.): Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 157-173.
- : Ernst Jandl, in: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996, S. 676-689.
- : Lebens-Zeichen am Rande des Verstummens, Motive der Sprachreflexion bei Johann Georg Hamann und Ernst Jandl, in: Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Heft 24 (1992), S. 62-89.
- : „Ich habe nichts zu sagen / Und ich sage es [...]“, Ernst Jandls produktive Auseinandersetzung mit John Cages Ästhetik, in: Sprachkunst, Beiträge zur literaturwissenschaft, Vol. 21 (1990a), S. 285-312.
- : Poesie als Sprachspiel. Überlegungen zur Poetik Ernst Jandls, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 109/ 4 (1990b), S. 551-571.
- Schöning, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel, Texte – Partituren, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1969.
- Schuh, Franz: Alleingang und sozialer Sinn, Erinnerungen an Ernst Jandls Kulturpolitik, in: Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Bernhard Fetz und Hannes Schweiger, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010, S. 115-123.
- Schulte, Hans H. / Chapple, Gerald (Hrsg.): Shadows of the Past, Austrian Literature of the Twentieth Century, New York: Peter Lang 2009.
- Schulze, Holger: Das aleatorische Spiel, Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert, München: Wilhelm Fink Verlag 2000.
- Schweiger, Hannes: „nicht wie ihr mich wollt will ich sein“, Ernst Jandl für eine Literaturdidaktik des Eigensinns, in: Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 131-151.
- : Internationalität und Intermedialität, Ernst Jandl und die Avantgarden der 1960er Jahre, in: Österreich im Reich der Mitte – Österreichische Literatur und China, hrsg. v. Julian Müller und Liu Wie, Wien: Praesens 2012, S. 127-148.

- : Ernst Jandl, in: Handbuch der Kunstzitate, Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne, hrsg. v. Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher (u. a.), Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2011, S. 367-370.
- : Erziehung zur Widerständigkeit, Ernst Jandls Schule der Literatur, in: Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Bernhard Fetz und Hannes Schweiger, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010, S. 101-114,
- (Hrsg.): Ernst Jandl Vernetzt, Multimediale Wege durch ein Schreibleben (DVD), Wien: Zone Media GmbH 2010b.
- Searle, John R.: The Construction of Social Reality, New York: The Free Press, 1995.
- : Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge: Cambridge University Press 1969.
- Sexl, Martin: Formalistisch-strukturalistische Theorien, in: Einführung in die Literaturtheorie, hrsg. v. Martin Sexl, München/Stuttgart (u. a.): UTB 2004, S. 161-189.
- Shamov, Ivan Igorewitsch: Vom Übersetzen der Texte Ernst Jandls ins Russische, in: Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 257-269.
- Shultis, Christopher: Cage and Europe, in: The Cambridge Companion to John Cage, hrsg. v. David Nicholls, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 20-40.
- : Cage and Chaos, Amerikastudien/America Studies, 45/1 (2000), S. 91-100.
- Siblewski, Klaus (Hrsg.): Telefongespräche mit Ernst Jandl, Ein Porträt, München: Luchterhand 2001.
- (Hrsg.): A Komma Punkt. Ernst Jandl – Ein Leben in Texten und Bildern, München: Luchterhand Verlag 2000.
- : „Am Anfang war das Wort...“, Ernst Jandls 1957, in: Ernst Jandl, Proposte di lettura, hrsg. v. Luigi Reitani, Undine: Forum 1997, S. 37-49.
- (Hrsg.): Ernst Jandl, Texte, Daten, Bilder, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.
- Siraganian, Lisa: Modernism's Other Work, The Art Object's Political Life, Oxford: Oxford University Press 2011.
- Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren (1916), in: Russischer Formalismus, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa, 2. Aufl. hrsg. v. Jurij Striedter, München: Fink Verlag 1971, S. 3-35.

- Solt, Mary Ellen: *Concrete Poetry, A World View*. Bloomington, IN: Indiana University Press 1968.
- Sondrup, Steven P.: Review Ernst Jandl, *der gelbe hund*, in: *World Literature Today*, Vol. 55/ 4 (Herbst 1981), S. 665.
- Specker, Andreas: *Hör-Spiele und Hörspiel, Studien zur Reflexion musikalischer Parameter im Werk von Ernst Jandl*, Essen: Dis.. Univ.-Hochschule 1986.
- Spitz, Markus Oliver: Erich Fried (1921-1988), in: *Poetiken, Autoren, Texte, Begriffe*, hrsg. v. Monika Schmitz-Emans, Manfred Schmeling (u. a.), Berlin: Walter de Gruyter 2009, 134f.
- Storch, Ursula: *Schriftspur-Zeichenspur, Ernst Jandl und die bildende Kunst*, in: *Die Ernst Jandl Show, Ausstellungskatalog*, hrsg. v. Bernhard Fetz und Hannes Schweiger, St. Pölten: Wien Museum und Residenz Verlag 2010, S. 69-81.
- Stuckatz, Katja: „Wie einen Bissen Brot“, Ernst Jandl und die englische Sprache, in: *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*, hrsg. v. Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, S. 61-79.
- : *Atemschrift, Ernst Jandl's Experimental Poetics of Affirmation*, in: *Journal of Austrian Studies*, Vol. 45: 1-2 (2012), S. 31-49.
- : *Von der anderen Seite der Sprache, Mehrsprachigkeit, Ausdrucksdefizit und Expressivität bei Ernst Jandl*, in: *Mehrsprachigkeit in Europa der Welt*, hrsg. v. Sören Stange et al, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012b, S. 65-78.
- Swed, Mark: *John Cage: September 5, 1912 – August 12, 1992*, in: *The Musical Quarterly* 77 (1993), S. 132-144.
- Thomson, Philip J. (Hrsg.): *An Introduction to Modern German Poetry*, London/New York (u. a.): John Wiley & Sons Australasia 1975.
- Uhrmacher, Anne: *Spielarten des Komischen, Ernst Jandl und die Sprache*, Tübingen: Niemeyer 2007.
- Untermeyer, Louis: *Modern American Poetry*, New York: Harcourt, Brace and Company 1919.
- Urbach, Reinhard (Hrsg): *von Jandl weg auf Jandl zu, 47 Begegnungen und Überlegungen*, Wien: Czernin Verlag 2009.
- Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility, A History of Translation*, New York: Routledge 1995.

- Waldrop, Rosmarie / Watts, Harriett (Hrsg./Übers.): *The Vienna Group, Six Major Austrian Poets*, Barrytown, NY: Station Hill Press 1985.
- : Charles Olson, *Process and Relationship*, in: *Twentieth Century Literature*, Vol. 23, No. 4 (Dec. 1977), S. 467-486.
- : Review, Ernst Jandl, *Sprechblasen*, in: *Books Abroad*, Vol. 43/ 3 (Sommer 1969), S. 414.
- Weber, Eugene: Review, Ernst Jandl, *für alle*, in: *Books Abroad*, Vol. 49/ 4 (Herbst 1975), S. 760f.
- : Review, Ernst Jandl, *Serienfuss*, in: *Books Abroad*, Vol. 49/ 2 (Frühling 1975), S. 327.
- : Review, Ernst Jandl, *Der künstliche Baum*, in: *Books Abroad*, Vol. 46/ 1 (Winter 1972), S. 109.
- Weigl, Sigrid: „Europa“ als Schauplatz der Geburt des Schreib-Ichs aus dem Nichts, in: Yoko Tawada, *Text und Kritik*, Vol. 191/192 (2011), S. 19-29.
- Weissmann, Dirk: *Ernst Jandl et la traduction homophonique : à propos de la genèse et de la fortune d'un nouveau genre de la traduction, Etudes germaniques (erscheint 2014)*.
- : *Übersetzung als kritisches Spiel, Zu Ernst Jandls oberflächenübersetzung*, in: *Das Spiel in der Literatur*, hrsg. v. Philippe Wellnitz, Berlin: Frank & Timme 2013, S. 119-132.
- Welsch, Wolfgang: *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*, in: ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 231-259.
- Whittier-Ferguson, John: *The Liberation of Gertrude Stein, War and Writing*, in: *Modernism/Modernity*, Vol. 8.3 (2001), S. 405-428.
- : *Stein in Time, History, Manuscripts, and Memory*, in: *Modernism/Modernity*, Vol. 6.1 (1999), S. 115-51.
- Wickham, Christopher J.: *Vom Wert der Worte, Zu Ernst Jandls ‚oberflächenübersetzung‘*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Vol. 57/3 (2007), S. 365-370.
- Wienen, Mark Van: *Taming the Socialist: Carl Sandburg's Chicago Poems and its Critics*, in: *American Literature*, Vol. 63, No. 1 (March 1991), S. 89-103.

- Williams, R. John: Modernist Scandals, Ezra Pound's Translations of 'the' Chinese Poem, in: Orient and Orientalisms in US-American Poetry and Poetics, hrsg. v. Sabine Sielke und Christian Kloeckner, Frankfurt/Main: Peter Lang 2009, S. 145-165.
- Williams, Emmett (Hrsg.): An Anthology of Concrete Poetry, New York/Frankfurt/u.a: Something Else Press 1967.
- Willson, Leslie (Hrsg.): Poetry and Literature, Special Issue of Dimensions, Contemporary Arts and Literatures, Ausgabe VIII/1,2 (1975).
- Wilson, Edmund: Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930, New York: Farrar, Straus and Giroux, [1931] 2004.
- Wulff, Michael: Konkrete Poesie und sprachimmanente Lüge, Von Ernst Jandl zu einer Sprachästhetik, Stuttgart: Akademie Verlag Heinz 1978.
- Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur 1945-1998, Innsbruck: Haymon 1999.

# Curriculum Vitae

## Katja Stuckatz

### EDUCATION

Ph.D. in German Literature, The Pennsylvania State University, May 2014

M.A. in German Literature, Philosophy, and Art History, The Friedrich-Schiller-University Jena (Germany), December 2007 (with distinction)

### PUBLICATIONS

- “Wie einen Bissen Brot: Ernst Jandl und die englische Sprache,“ *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*, ed. by Hannes Schweiger and Hajnalka Nagy, Innsbruck: Studienverlag 2013, pp. 61-79.
- “Von der anderen Seite der Sprache: Mehrsprachigkeit, Ausdrucksdefizit und Expressivität bei Ernst Jandl,“ *Mehrsprachigkeit in Europa der Welt*, ed. by Sören Stange et al, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, pp. 65-78.
- “Atemschrift: Ernst Jandl’s Experimental Poetics of Affirmation,“ *Journal of Austrian Studies*, Vol. 45: 1-2 (June 2012), pp. 31-49.

### CONFERENCE PRESENTATIONS (Selected)

- “A tear in the fabric of time” Christa Wolf’s *City of Angels* and 9/11, Annual Conference of the American Comparative Literature Association, March 2014
- ”Portrait of the Artist as a Young POW: Ernst Jandl in Captivity“, 36<sup>th</sup> Annual Conference of the German Studies Association, Milwaukee, WI, October 2012
- “Von der anderen Seite der Sprache: Mehrsprachigkeit und Ausdrucksdefizit als Quelle lyrischer Expressivität”, *Languagetalks 2011 – Mehrsprachigkeit in Europa und der Welt*, Ludwig-Maximilians-Universität München, February 2011

### TEACHING (Selected)

- Instructor (Lehrbeauftragte), *Stationen der literarischen Avantgarde*, The Friedrich-Schiller-University Jena (Germany) (1 section), May – August 2012
- Instructor, *Contemporary German Literature and Culture (1918-1990)*, The Pennsylvania State University (1 section), January – May 2012
- Instructor, 1<sup>st</sup> through 3<sup>rd</sup> semester German Language Course (beginning to intermediate level), The Pennsylvania State University (9 sections), 2008 – 2012

### GRANTS AND FELLOWSHIPS (Selected)

- Fellowship of the Fellows-In-Residence Program at the Kolleg Friedrich Nietzsche in Weimar (Germany), October-January 2013/14
- Max Kade Research and Travel Award of the Max Kade German-American Research Institute (USA), June 2013
- Suhrkamp-Forschungskolleg and State Government of Baden-Württemberg Travel Grant to participate in the seminar “New East German Literature” at the Deutsches Literaturarchiv Marbach (Germany), March 2013