Paola Bozzi
Mailand

Merda d'artista. M. Duchamp, T. Tzara und die *stanzen* von E. Jandl

Abstract: "Art is shit" becomes the motto of the Dada movement. At the end of the twentieth century, Ernst Jandl will also shift the lofty, sublime and divine art of lyric articulation "into the depths of poetry" and compare the Orphic poetic myth to defecation. His **stanzen** irresistibly recall Duchamp's inverted urinal **Fountain**and Tzara's**Seven Dada Manifestos**. After the instrumentalization by National Socialism and in the face of a bourgeois humanism, which often serves only as a pretext of cultural reaction, the beauty of art is corrupted and discredited.If the poem as artefact tends to assume a monumental character, it is precisely this inclination that must be counteracted. Jandltrusts in its inherent power of authentic expression, and consequently redirects the focus of classical avant-garde themes and techniques to a literally embodied poetic language. While the meaning of any human manifestation was ultimately centered in a (semi-)divine, transcendental sense, the absence of this meaning can no longer be demonstrated more plausibly than by reducing a meaningful stanza to an undifferentiated disgusting mass: shit.
Keywords: coprophagia, Dada, dialect, Orpheus, scatophilia, stanza.

Sie gehören von Anfang an zur historischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts: Selbstreflexivität, Provokation und Innovation. Alle Kunst vor ihr schien sich kompromittiert zu haben, selbst ihre modernsten Ausprägungen dienten – zumindest in den Augen der Avantgardisten – immer noch als Sinngebungsplacebo, entwarfen eskapistische Scheinwelten und verabreichten dem Publikum Beruhigungstabletten. Essentieller Antrieb in der historischen Avantgarde ist das Ungewohnte, Neue zu suchen. Einen gewissen Höhepunkt erreicht dieser im Dadaismus, der das Bildungsbürgertum brüskiert bzw. den ‚guten Geschmack' zum eigentlichen Angriffspunkt wählt. In seiner programmatischen Schrift **Das Politische Theater** schreibt Erwin Piscator: „Unter der Devise ‚Kunst ist Scheiße' begann deren Abbau durch die Dadaisten" (Piscator 1986: 29). Der Bruch mit Tabus und die Rebellion gegen repressive gesellschaftliche Verhältnisse standen dabei im Vordergrund. Die „deutsche Kultur" war nur noch „Dreck" (Huelsenbeck 1920: 35). Folgerichtig haben die Dadaisten „wie eine

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Müllabfuhr im heruntergekommenen europäischen Ideen-Überbau“ gearbeitet, so Peter Sloterdijk in seiner **Kritik der zynischen Vernunft** (Sloterdijk 1983: 720 – 721). Zu betonen ist indes die Ambivalenz von Dreck als gleichermaßen Ordnungen stiftendes wie Ordnungen auflösendes Moment.

Das Verhältnis von Kunst und Nicht-Kunst war fundamental neu zu bestimmen, die Kultur sollte auf Natur zurückgestellt werden. Marcel Duchamp brachte es schließlich auf den Punkt: „Arrhe est à art ce que merdre est à merde“ (Duchamp 1994: 37; 1954: 33). Nicht nur erfuhr die fast schon traditionelle Verbindung Kunst-Gold eine interessante Erweiterung, als mit dem französischen „arrhe“ für Voraus- oder Anzahlung, ein Begriff aus dem Bereich von Wirtschaft und Finanzen, mit dem homonymen „art“ in Beziehung gesetzt wurde. Im zweiten Teil der Ausführung wurde mit der Gegenüberstellung „merdre / merde“ durch die semantische Unbestimmtheit[1] des Verbs zwischen „merde“ – Scheiße – und „perdre“ – verlieren – die vermeintliche Einsinnigkeit der Gleichung in ein komplexes System widersprüchlicher Anspielungen und Sinnangeboten überführt. Das negativ konnotierte „merde“ konnte durch die Ebene des Verlusts und der Auflösung – „perdre“ – eine neue, produktionsästhetisch interessante Wendung erhalten: Das körperliche wie künstlerische Gestalten, der Schritt von der konzeptuellen Ideation zum Kunstprodukt, käme so immer einem Verlust und einer Auflösung gleich. In der Betrachtung von Duchamp sei Kunst ein ideales Konstrukt, das von der Dekomposition und Einbuße bedroht werde; sie sei die Endstufe des *fait humain*, der vom Menschen selbst erzeugten Zivilisation, als solche mehr als ekelhaft.

Als Negat einer im Genuss kulminierenden ästhetischen Wahrnehmung und Erfahrung kann das Empfinden von Ekel – „allezeit Natur, niemals Nachahmung“ (Lessing 1925: 399) – als Anti-Aisthesis gefasst werden. Noch bei Theodor Vischer heißt es: „Das Ekelhafte ist der gefährlichste Feind des Schönen“ (Vischer 1922: 266). Der Ekel als ‚Grenzwert‘ des Hässlichen, als kompromisslose Ablehnung des Unbegreiflichen und daher Unbegrifflichen, markiert nicht nur die Anti-

[1] Meines Wissens ist bisher weder die Tatsache dieser merkwürdigen Wortschöpfung noch ihre inhaltliche Bedeutung überhaupt beachtet worden. So wäre beispielsweise zu klären, inwiefern Duchamp sich hier auf den ersten Aufschrei Ubus („Merdre“) in Alfred Jarrys **Ubu roi** (1896) bezieht, dessen Bühnen-Skandal sich maßgeblich der kruden Wortschöpfung verdankt.

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Aisthesis, sondern auch jenes Moment, das sich seiner Bestimmung als Teil einer formalen Kategorie ‚hässlich' entzieht: die Idiosynkrasie. Der Hegelianer Rosenkranz, dessen Ästhetik des Hässlichen ein eigenes Kapitel über den Ekel enthält, betrachtet diesen letztlich gleichfalls als eine Negation des Ästhetischen. Dem Ekel entspreche der Zerfall, also die Rückkehr in den Kreislauf der Natur; dabei unterscheidet Rosenkranz zwischen zwei Perspektiven: „Das Abgeschmackte ist die ideelle Seite des Scheußlichen, die Negation des Verstandes. Das Ekelhafte ist die reelle Seite, die Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt" (Rosenkranz 1853: 312). Im Ekel trete also die penetrante Natur als das der begrifflichen Ordnung radikal Entgegengesetzte an die Oberfläche; Dreck und Kot bezeichnet Rosenkranz als „ästhetisch ekelhaft" (ebd.: 315, 321). Das Nicht-Intentionale des Ekels, seine Atopie, begründet die Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit dieser Empfindung, der in der Schilderung die antropomorphe Metaphorik einer aktiven Dingwelt entwächst: „Das Ekelhafte grinst, starrt, stinkt uns ‚an'" (Kolnai 1929: 525). Zugleich entsteht beim Anblick des vom Menschen produzierten und hingenommenen Zerfallsprozesses, der Exkrement und andere ekelhaften Substanzen auswirft, ein Gefühl der Scham. Vielleicht deswegen zeigen sich vor allem die neueren Philologien diesem Gegenstand gegenüber meist verhalten, während sich Sprache, Theater, Literatur und Kunst diesem Tabu ausgiebig angenommen haben. Essen und Trinken sind seit längerer Zeit ein anerkanntes und inzwischen breit erforschtes Kulturthema, doch sein Gegenstück, die Verdauung und Ausscheidungen, zählen zu den letzten wahren Tabus.[2] Beschäftigung

[2] Paul Englisch ist einer der wenigen Wissenschaftler, die das Schweigen über die Verwendung von Skatologie in der Literatur gebrochen haben. Der Volkskundler zeigt zwar, dass sich viele Autoren des skatologischen Ausdrucks bedienen, untersucht aber die zitierten skatologischen Passagen nicht. Er ist weiterhin der Auffassung, dass „die neuzeitliche belletristische Literatur der Deutschen wenig für die skatologische Richtung übrig [hat]" (Englisch 1928: 123). So blieb das Feld bisher für bibelwissenschaftliche (Hepner 2004; Czachesz 2014) und mediävistische Untersuchungen reserviert (Oberman 1988; Siller 1992; Battafarano/ Eilert 2003; Persels 2004; Morrison 2008; Bayless 2012; Behr 2014). Zuweilen wurde ein Hang zum Skatologischen auch dem Nationalcharakter zugeschrieben (Dundes 1985; Rollfinke 1986). Die Literatur und Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit sind allerdings ebenso die nationalen Grenzen überschreitend auf das ‚Andere' des Körpers, seine Ausscheidungen und Abfallprodukte fixiert wie die Moderne und Postmoderne. Der Untersuchung der entsprechenden Analrhetorik am Ende des 20. Jahrhunderts widmete

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

mit Unrat dient aber der Kritik an Unrat – auf dem Weg zur Reinigung von Tabus, Verstopfungen, Perversionen, Exzessen.

In seinen Thesen über **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit** bemerkt Walter Benjamin, dass die Dadaisten die merkantile „Unverwertbarkeit ihrer Kunstwerke als Gegenstände kontemplativer Versenkung" dadurch zu erreichen suchten, dass sie „eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials" vornahmen: „Ihre Gedichte sind Wortsalat, sie enthalten obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache" (Benjamin 1974: 463). In der Tat erfährt die „Kulturmetapher" Abfall (Kuchenbuch 1988: 155) in ihrer Literatur und Kunst eine besondere Konjunktur, etwa in Arbeiten mit *objets trouvés* bzw. Ready-mades, im Spiel mit den Metamorphosen des Abfalls, den Ambiguitäten seiner Wahrnehmung und Bewertung. Vor allem Tristan Tzara, Rumäne aus Moineşti und PR-Genie der dadaistischen Bewegung, ahnte schon früh, dass die fröhliche Dada-Wissenschaft sich zur heiteren Dungkunde weiterentwickeln könnte. In einem skandalösen Akt der Negation und Selbstdekonstruktion bezeichnete sein *manifeste de monsieur antipyrine* „DADA" als „Scheiße" und im gleichen Satz als europäische Schwäche. Er gestattete immerhin fröhliche Farbenpluralität da, wo er die menschlichen Grundbedürfnisse bunt ausleuchtend und euphorisch der dadaistischen Kollektivität überantwortete: „ […] wir wollen künftig in verschiedenen Farben scheißen, um den zoologischen Garten der Kunst mit allen Konsulatsfahnen zu zieren."[3] Kunst ist Scheiße, und Scheißen ist Kunst. So wird es möglich, die bisher beschwiegenen Dinge auf ganz andere Weise als bisher zu konstitutiven Bestandteilen des künstlerischen bzw. literarischen Diskurses zu machen, denn schon „Jesus Versuch und die Bibel bedecken unter ihren breiten und wohlwollenden Flügeln die Scheiße", und „scheißen" zu den „3 wesentlichen Gesetze[n]" gehört, „die diejenigen Gottes sind".[4]

---

sich bislang aber nur Helmut Schmiedt, der in chronologischer Folge beobachtete, „wie mit jenem Körperteil, das im Zentrum des ‚Götz'-Zitats steht, literarisch weiter gearbeitet wird" (Schmiedt 2000: 338).

[3] „DADA reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats" (Tzara 1924: 11).

[4] Tzara schreibt im *manifeste dada 1918*: „L'essai de Jésus et la bible couvrent sous leurs ailes larges et bienveillantes: la merde, les bêtes, les journées" (Tzara 1924: 20 – 21). In *dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* heißt es dann: „Les peuples

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Während Duchamp am 9. April 1917 einer Kunst-Jury in New York ein umgedrehtes und von ihm **Fountain** (Springbrunnen, Trinkbrunnen, Wasserbehälter, aber auch Ursprung oder Urquelle) genanntes Urinal brachte, schrieb Tzara in seiner *Proclamation sans prétention*: „Die Kunst ist eine **ANMASSUNG**, angewärmt mit der SCHÜCHTERNHEIT der Urinflasche“.[5] Im *manifeste dada 1918* heißt es dann: „Der Autor, der Künstler, der von Zeitungen gelobt wird, stellt das Verständnis seines Werkes fest: […] Pisse, die zur Wärme eines niedrige Instinkte ausbrütenden Tieres beiträgt. […] Wir haben die Neigung zum Greinen in uns beiseitegedrängt. Jede Filtrierung dieser Art ist kandierter Durchfall.“[6] „[W]ie eine Patrone pissen […] – das ist das Leben der Dadaisten“, erklärt Tzara im *manifeste de monsieur aa l'anti-philosophe* und er verspricht, einmal „wie […] urin wieder zur lebensfreude“ zurückzukommen.[7] Die Texte des Autors, die sich als Manifeste ausweisen, setzen die Formkonvention nicht mehr reproduktiv um, sondern erweitern durch die Häufung skatologischer Wendungen die Möglichkeiten der Ausdrucksform weit über das hinaus, was den Manifest-Charakter eines Textes definiert. Er dient nicht mehr nur seiner Darstellung als Begleitkommentar zu einer neuen ästhetischen Praxis, sondern setzt ihn darin unmittelbar um (Asholt 1998: 44-46; Grübel 1998: 161-163). Dada wird dann zum „Balkon […v]on dem man […] herabsteigen kann, indem man die Luft wie ein Seraph durchschneidet, zu einem Bad im Volk, um zu pissen und die Parabel zu verstehen“.[8] Im Manifest, das den künstlerischen Namen des rumänischen Avantgardisten als Titel trägt, wird das Publikum weiterhin aufgefordert, die Familie anzurufen und „in das Loch, das für musikalische,

---

ayant toujours besoin de divinités pour garder les 3 lois essentielles, qui sont celles de Dieu: manger, faire l'amour et chier, les rois étant en voyage et les lois étant trop dures, il n'y a que le bavardage qui compte actuellement“ (Tzara 1924: 69).

[5] „L'art est une **PRÉTENTION** chauffée à la TIMIDITÉ du bassin urinaire“ (Tzara 1924: 42).

[6] „L'auteur, l'artiste loué par les journaux, constate la compréhensibilité de son œuvre: […] pissat collaborant à la chaleur d'un animal qui couve les bas instincts. […] Nous avons bousculé le penchant pleurnichard en nous. Toute filtration de cette nature est diarrhée confite“ (Tzara 1924: 32).

[7] „je reviendrai une fois comme votre urine renaissante à la joie de vivre“ (Tzara 1924: 49).

[8] „le balcon de Dada […d']où l'on peut […] descendre en tranchant l'air comme un séraphin dans un bain populaire pour pisser et comprendre la parabole“ (Tzara 1924: 12).

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

gastronomische und heilige Dummheiten reserviert ist," zu „pissen".[9] Denn Ekel ist für Dada „gesundheitsverderbend".[10] Das absolut Formlose dringt zum einen in die Kunst bzw. Literatur ein und führt dort zu entsprechenden Irritationen, zum anderen erweist es sich als überraschender Ausgangspunkt künstlerischer bzw. literarischer Verfahren, weil selbst Abstoßendes sich zum Aufmerksamkeitsfänger entwickeln kann.

In diesem Sinne wird Ernst Jandl am Ende des 20. Jahrhunderts die hohe, erhabene, halbgöttliche Kunst der Lyrik „in die tiefe der poesie" (Jandl 2016a: 305) verschieben und den orphischen Dichtermythos mit dem Stuhlgang vergleichen: „aus aian orphischn oaschloch / druckts es maunchmoe a batzal / nemtsas glei auf de zungen / olle lyrik gheat gsungen" (ebd.: 215). Geistige Nahrung aus dem Klo zu schöpfen und ein „batzal" auf der Zunge zergehen zu lassen bzw. lyrisch zu goutieren ist ein bisschen wie Urin von einem Brunnen zu trinken: Jandls Einladung erinnert an Duchamps umgekehrtes Pissoir und entweiht ebenfalls zwei heilige Bereiche: den Raum der Lyrik und den Raum des Körpers (den Torso zwischen Hals und Anus). Dezidiert richtete sich Jandl gegen einen ästhetisierenden Kunstbegriff und galt deshalb lange Zeit als Totengräber des guten Geschmacks. Die Schwierigkeiten der Literaturwissenschaft und -kritik mit Jandls **stanzen** ergaben sich aus seiner „detaillierte[n] Liebe zu Körperöffnungen und Ausscheidungsprodukten" (Popp 1992: 95), welche dem Leser in umgangssprachlich-dialektaler Nähe präsentiert werden.

Der Autor konzentriert sich auf nicht domestizierte Wörter, vor deren Inhalten die Hochsprache einen Bogen schlägt: Er fordert die Dichter (die „orphischen oaschlöcher") auf, das Ekelhafte, Unsittliche oder Schimpfliche zu besingen oder zum Singen zu bringen und dieses Niedrige zum Gegenstand des Gedichtes zu machen. Dieses zweifach niedere Sprechen – Schimpfen im Dialekt – rückt der österreichische Schriftsteller, Literaturtheoretiker und Kritiker Franz Josef Czernin in die Nähe eines verallgemeinerten orphischen Mythos, der einem Erlösungsversuch gleichkommt und der Lyrik eine Christusrolle zumutet. Die Abstraktheit einer solchen Interpretation steht aber im Kontrast zur

[9] „Appelez votre famille au téléphone et pissez dans le trou réservé aux bêtises musicales gastronomiques et sacrés" (Tzara 1924: 55).

[10] „l'on comprit pour la seconde fois que la pitié est un sentiment, comme la diarrhée en rapport au dégoût qui gâte la santé" (Tzara 1924: 36).

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Konkretion und Direktheit der **stanzen**. „Hohes und Niedriges“ (Czernin 2000: 103) sind nicht nur im übertragenen Sinn zu verstehen. Die Dichtkunst verwandelt hier Scheiße in Gesang – und umgekehrt: „lyrik“ wird zum „batzal“, zum weichen Exkrement „aus einem orphischen Arschloch“, und das „batzal“ wird zum Gedicht. Denn *flatus* (Gas im Magen bzw. Darm: wie bei Blähungen bzw. Flatulenzen) und *afflatus* (ein schöpferischer Impuls: wie im göttlichen Afflatus) haben die gleiche Wortwurzel (lat. *flare*, blasen): Wie oben, so unten.

Seit den 1980er Jahren scheint es im Großteil der 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 skeptischen und negativen Sprachverständnis (Schmitz-Emans 1990: 551-571; Schmidt-Dengler 1994: 114-128; Neumann 1996: 37-50; Kaukoreit 1996: 19-28; Hammerschmid/ Neundlinger 2008: 14-16; Gollner 2009: 243-249). So könnte man hier die Verwandlung des Gedichts ins „batzal“ bzw. des „batzals“ ins Gedicht tendenziell als Ausdruck tiefen Sprachzweifels lesen. Eine solche Deutung gründet aber auf einer sprach- und ideologiekritischen Perspektive, die eine unverkennbare Nähe zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule aufweist und am literarischen Topos vom Sprachzweifel als Universalerklärung experimenteller Nachkriegsliteratur festhält: Jandls Gedichte werden als Ausdruck der Deformation eines „beschädigten Subjekts“ (Schmidt-Dengler 1994: 90) und einer „geknechteten Natur“ (Kaukoreit 1996: 28) interpretiert. Dementgegen sollen Jandls **stanzen** in ihrer immanenten Fähigkeit zur authentischen Ausdrucks- und Bedeutungskraft bzw. in ihrem Vertrauen in das expressive Potential äußerst konkreter Dichtung anerkannt werden. Denn für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts lenkt Jandl den Fokus klassisch avantgardistischer Themen und Techniken auf eine wortwörtlich verkörperte Poesiesprache um, damit Kunst – um es mit den Worten von Duchamp zu sagen – nicht zu angezahlter Ware, und „merde“ nicht zu „merdre“ wird.

Scheiße gehört dabei zur ironischen Kontrafaktur der Autorrolle in der literarischen Kommunikation. Das Rätsel des Entstehungsprozesses, seit der Genie-Ästhetik des 18. Jahrhunderts ein Faszinosum für Leserinnen und Leser literarischer Werke, wird zu einem profanen Faktum ohne jegliche Mystifikation. Jandl weiß mit Erwartungen zu spielen und destruiert Klischees vom Dichtergenius sowie immer noch

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

verbreitete Vorstellungen von Dichtung als literarisch transformierter Biographie, als Spiegelung eigener Erlebnisse. Die Figur des Schreibenden tritt hinter das Geschriebene zurück und setzt sich in lakonischer und ironischer Selbstbeschreibung von den wichtigsten Vertretern der literarischen Moderne ab: „how would you describe / what i'm doing wauni schbaib / or would you rather dosi schaiss / wäue ned james joyce haiss" (Jandl 2016: 240). Der irische Dichter wird ebenfalls in seinem Aufsatz *Mein Gedicht und sein Autor* (1967) erwähnt, in dem Jandl sich über die ihn beeinflussenden literarischen Figuren und Strömungen während der Arbeit an seinem Gedichtband **Laut und Luise** zwischen 1956 und 1958 äußert:

> Damals war meine Arbeit, wenn man vereinfacht, an Expressionismus, Dada und Gertrude Stein orientiert, Joycens „Ulysses" hatte ich eben gelesen, Gomringers „konstellationen" für mich entdeckt, René Artmanns absurde Verse und Kurzszenen klangen mir im Ohr, von Friederike Mayröcker erhielt ich pausenlos Anregungen, und schließlich gab es da die kurze, glückliche Zeit wütenden Wetteiferns mit Artmann und Rühm, jenen beiden Exponenten der „Wiener Gruppe", die mich am stärksten beeindruckten. (Jandl 2016b: 41)

Auch in weiteren Aufsätzen und Vorträgen werden literarische Einflüsse benannt, so zum Beispiel in *Voraussetzungen, Beispiele und Zeile einer poetischen Arbeitsweise*:

> Daß Expressionismus und Dadaismus, Stramm, Schwitters, Arp, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce und Cummings, um nur einige Namen zu nennen, für die heutige Arbeit am Gedicht und an Prosa als Ausgangspunkt entdeckt wurden, bedeutet eine Ausrichtung im Sinne der Tradition. (ebd.: 132)[11]

Allerdings unterscheidet sich Jandl von den Verfechtern experimenteller Literatur eben dadurch, dass er dem Experimentieren nicht die Aura neuer, die Tradition durchbrechender, innovativer Autorschaft verleiht. Den Anspruch auf eine prophetische Vorreiterrolle bzw. auf eine Schriftsteller-Rolle, deren Modernität im experimentierenden Verfahren sich gegen alle bisherige Schreibpraxis richtet, hat Jandl nicht erhoben.[12]

[11] Am 19.10.1965 hielt Jandl in Linz (Neue Galerie) einen „Dada Vortrag" mit „Lesung" (Jandl 1965).

[12] Der Autor verweist in der Frankfurter Poetik-Vorlesung ausführlich auf den Traditionszusammenhang (Jandl 2016b: 323 – 328).

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Das wird besonders deutlich, wenn man ihm die zahlreichen Autorkonfigurationen gegenüberstellt, die Manifeste und Theorien konkreter Dichtung und experimenteller Literatur kennzeichnen. Gomringers Essay über „konkrete poesie“ (Gomringer 1972) sieht für den konkreten Dichter, den heimlichen Erben der Frühromantik (Heißenbüttel 1970: 132 – 133), einen Platz an der vordersten Stelle einer „entwicklungstendenz unserer gesellschaft, ihres denkens und tuns“ vor, „die in ihrem kern eine neue ganzheitsauffassung enthält“ (Gomringer 1972: 160). Chris Bezzels *2tes manifest für eine akustische poesie* schließt mit der glänzenden Aussicht auf eine exponierte Künstlerpersönlichkeit, die sich „identisch weiß mit einem Universum, in dem alle Möglichkeiten offen und alle Gewissheiten augenblickshaft“ (Bezzel 1974: 75) seien. Ein „zu immer radikalerer Widersprüchlichkeit *verpflichteter* Beitrag zur gegenwärtigen Kultur“ (Gerz 1974: 65) ist für Jochen Gerz die visuelle Poesie. Während Heißenbüttel in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung 1963 für die ‚neue‘ Literatur die „Hypothese von der Einheit einer neuen Welterfahrung“ (Heißenbüttel 1970: 194) aufstellt, kehrt Jandl zwanzig Jahre später am gleichen Ort die Perspektive um und beginnt in radikaler Reduktion mit einem scheinbar banalen Vorgang, der das Sprechen – auch das Sprechen von Gedichten – erst ermöglicht: dem „Öffnen und Schließen des Mundes“ (Jandl 2016b: 298 – 299). Kein Gedichtband Jandls ist formal in sich so geschlossen und homogen wie die **stanzen**, keiner macht mit ähnlicher Entschiedenheit Ernst mit dem Bekenntnis zur Banalität, auf der der Autor immer wieder insistiert: So seien seine **stanzen** letztlich nichts anderes als „a glaana / literarischer schmäh“ (Jandl 2016a: 292). Das Gedicht *aus aian orphischn oaschloch* ist aber mehr als nur ein sarkastischer Scherz über ‚Innerlichkeit‘ im Sinne eines fragwürdigen Lebens- oder Dichtungsprogramms. Denn Jandls „mistero buffo“ übertritt auf doppelte Weise eine kulturell und gesellschaftlich codierte Grenze und begibt sich in einen Tabubereich: mit der Thematisierung und Beschreibung anti-ästhetischer Vorgänge bzw. Gegenstände über die Form des Dialekts.

Im Nachlass Jandls befindet sich ein Blatt mit einem Entwurf zu einem – jedoch dann wieder verworfenen – Untertitel zu den **stanzen**: „STANZEN / ‚ein zartes verletzliches Buch‘ / da es mit bürgerlichen Konventionen in Konflikt gerät“ (Jandl 1992). Die Radikalität der Texte, ihre Eigenschaft, selbst zu verletzten, macht sie angreifbar; der Bruch mit

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

den Konventionen ist ihre zentrale Funktion, *épater le bourgeois* das ihnen zugrunde liegende Programm. Die Gedichte vereinen Gegensätze, sind Gegenpole bzw. Widersprüche in einem, Hohes und Niedriges. Sie beschreiben Verwerfliches und sind verwerflich, weisen auf kulturelle und soziale Grenzen hin und übertreten sie zugleich. Sie geben den Lesenden Raum und schränken sie dennoch ein. Sie gehen zurück zu den Wurzeln und zum Ursprung der Lyrik und im selben Moment hinaus, um das bisher Vorgefundene zu erweitern. So geht bei Jandl die Reverenz vor dem mythischen, halb göttlichen Stammvater der Dichter, also Orpheus, mit lustvoller Destruktion der auratischen Text- und Autorgestalt einher.

Der Traditionsstrang der Assoziationen zwischen Orpheus und der Kunst verläuft von der Antike bis in die Moderne. Er gilt als der Schutzheilige der orphischen Mysterien und Geheimlehren; er wird in den bildenden Künsten als guter Hirte zum Christussymbol; in der Literatur und Musik ist er das Sinnbild des begnadeten Sängers und Dichters. Orpheus ist also der Archetyp des Sängers-Dichters-Sehers, der um den Tod weiß, aber das Leben bejaht und die Menschen an einen möglichen Einklang aller Wesen in der Natur erinnert. In Jandls **stanzen** besteht ein orphisches „oaschloch" die höchste Bewährungsprobe des Besuchs der ‚Unterwelt', opfert sich („druckts es maunchmoe a batzal") und beglückt somit die Welt, die seinen endlichen Ausdruck ins Zeitlose des Gesangs erhöhen kann („nemtsas glei auf de zungen / olle lyrik gheat gsungen"). So stellt sich Jandl dem Körper und der Materialität mit einer Schonungslosigkeit, die in der deutschsprachigen Dichtung der Gegenwart einzigartig ist: Essen, Trinken, Furzen (Jandl 2016a: 273: „soggds riachz do ned gschissn? / hod do ana an zabreesld?"), Kotzen, Urinieren (auf einer *pissing-party*[13]) und vor allem Scheißen gehören zu den häufigsten Themen im Gedichtband der **stanzen**.

Kot etablierte sich dabei bereits seit den 1960er Jahren zu einem bevorzugten Werkstoff in der Neoavantgarde und der Performance-Kunst. Dergestalt wandte sich der Wiener Aktionismus gegen den ‚guten Geschmack' und repressive gesellschaftliche Zustände. Über drastische Ausdrucksweisen und aggressive Tabuverletzung sollten einerseits Mechanismen offener und vor allem versteckter (unterdrückter) Grausamkeit bzw. Perversion in der bürgerlichen Gesellschaft dargestellt

[13] So steht es in *pissing-party*: „du setzt di aufs klo / i mochs in dein mund / so gehds auf amoe /wischerln is gsund" (ebd.: 229).

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

werden, andererseits sollte ebendiese Gesellschaft damit schockiert werden – was auch gelang. Diese Entwicklung hatte eigentlich die Wiener Gruppe vorbereitet (Fischer/ Jäger 1989: 652). Die Aktionisten nahmen die künstlerische Arbeit mit Körperfunktionen, die die Wiener Gruppe noch auf das Papier verbannte, nur wörtlich und setzten sie intensiviert um. Die Befreiung von den Fesseln des guten (Kunst)Geschmacks war bereits eine unerschöpfliche und letztlich unlösbare Aufgabe jener losen Vereinigung österreichischer Schriftsteller, die aus dem Art Club hervorging und sich etwa 1954 unter dem Einfluss Hans Carl Artmanns in Wien formierte. Dem Bereich einer experimentellen Literatur ordneten sich ihre Texte insofern ein, als in ihnen Versuche einer gezielten Sprengung ästhetischer und moralischer Konventionen, einer Ausgrenzung aus den verbindlichen Werteordnungen der herrschenden Kultur in unterschiedlichen Graden der dadaistischen Provokation und Sinnentleerung durchexerziert wurden. Kollektive Produktion trat an die Stelle des Geniegedankens, der noch die Wiener Moderne grundlegend geprägt hatte, ersetzte so diktatorische mit radikal demokratischer Autorität über das einzelne Kunstwerk, beschäftigte sich aber auch mit (scheinbar) sinnbefreiter Kunst aus Sprachmaterial statt mit schöner Literatur, mit der Zerstörung von Syntax statt mit Vers und Metrik. Jandl, zu dem die Mitglieder der Wiener Gruppe gewissen Abstand hielten, hat seine eigene Rolle im avantgardistischen österreichischen Nachkriegsgefüge im Gedicht *verwandte* wie folgt definiert: „der vater der wiener gruppe ist h. c. artmann / die mutter der wiener gruppe ist gerhard rühm / […] / ich bin der onkel“ (Jandl 2016a: 28). Die Verbindung Jandls zur Wiener Gruppe bestand vor allem in einem intensiven Kontakt zwischen ihm, Mayröcker, Artmann und Gerhard Rühm. Jandl selbst war vom Potential dieser Konstellation überzeugt: „Wenn es nach mir gegangen wäre, hätten wir vier, Mayröcker, Artmann Rühm und ich, den inneren Kern jeder progressiven Literaturgruppierung in Wien bilden müssen“ (Jandl 2016b: 255). Insbesondere Rühm hat Jandl eines seiner ersten experimentellen und bekanntesten Gedichte (*bestiarium*, 1957) gewidmet und dessen Einfluss auf sein eigenes Schaffen bereits früh betont. Zusammen mit dem Dichter Konrad Bayer hatte sich Rühm um ein Umdenken der Begriffe ‚Gattung‘, ‚Kunst‘ und ‚Werk‘ an sich durch die Popularisierung des verfemten Materials verdient gemacht:

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

scheissen und brunzen
sind kunsten.
scheissvater.
scheissmutter
scheissbruder
scheisschwester
scheisskind
scheissonkel
scheisstante
scheissgrossvater
scheissgrossmutter
scheiss
oder
scheissmama
scheisspapa
[…]
die mutter brunzt
der vater brunzt
die schwester brunzt
der bruder brunzt
die tante brunzt
der onkel brunzt
die grossmutter brunzt
der grossvater brunzt
das kind
der vater brunzt auf die mutter
der bruder brunzt auf die schwester
der onkel brunzt auf die tante
der grossvater brunzt auf die grossmutter
alle brunzen ins clo
auf den vater
auf den bruder
auf den onkel
auf den grossvater
scheissen und brunzen sind kunsten (Bayer/ Rühm 1967: 298 – 299)

Das Gedicht arbeitet Tzaras Zauberformel ein und rüttelt mit dadaistischer Geste an der Überzeugung von der Überlegenheit der Hochkultur. Das starre kulturpolitische System der Wiederaufbaujahre mit einem Klima, in dem eine Teilnahme an internationalen Entwicklungen und eine Auseinandersetzung mit den Avantgarden der Vergangenheit erschwert wurde, war gleichzeitig Anlass und Gegenstand der künstlerischen Arbeit. Der Ikonoklasmus der Verse zielt hier speziell auf die Familie als Hochburg des österreichischen katholischen Erbes ab.

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Diese wird durch bewusste verbale Kontamination belächelt, denn die Autorität der Eltern wird auf biologische und exkrementelle Funktionen reduziert. Das Gedicht, das eine absichtliche Provokation des guten Geschmacks darstellt, offenbart einen tiefen Hass gegen die Familie als unbestrittene Institution. Darüber hinaus spiegelt es die Schwierigkeit wider, Familienwerte in einem Land aufrechtzuerhalten, in dem Familien allzu oft die Ermordung anderer Familien sanktionierten. Die absichtliche Schamverletzung betont den Zusammenhang zwischen Obszönität und Gewalt. Österreichs Nachkriegsgeneration muss buchstäblich Vatermord begehen, um sich von den Verbrechen ihrer Eltern zu distanzieren und sich über dieses belastende Erbe hinaus zu definieren.

In der Wiener Gruppe hat man dabei intensiv mit dem Dialektgebrauch in der Poesie experimentiert. Das rohe Material des Dialekts hat Jandl ebenfalls fasziniert. In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen erläutert er seine „heruntergekommene Sprache“: diese sei „poetisch unverbraucht, wie es einst, zu Beginn der fünfziger Jahre, der Dialekt war; sie erlaubt die Behandlung von Themen, die im Gedicht konventioneller Sprache heute kaum mehr möglich sind“ (Jandl 2016b: 321). Prägend für Jandls Verhältnis zum Dialekt dürfte auch seine Stigmatisierung durch die „erziehungspersonen“ (Jandl 2016a: 303) gewesen sein, nach denen die gebildete Schicht Schriftdeutsch zu sprechen habe. Das „klassenstigma“, das die Mutter Jandls auf den Dialekt projiziert (ebd.), ist die Grundspannung in der Sprache der **stanzen**, deren Gestus oft mit ketzerischem Ton aufgeladen ist. Wer vom Band „Stanzen“ im traditionellen Sinn erwartet, wird enttäuscht: Der Band enthält nur „gschdanzln“. Jandl, dem das Wienerische vertraut war, lernte diese volkstümliche Gedicht- bzw. Strophenform und den niederösterreichischen Dialekt als Kind bei Bauernfestlichkeiten kennen (ebd.). Er verleiht seinen „gschdanzln“ hohes poetisches Prädikat und höfische Etikette, um die vorausgesetzte Unverträglichkeit der beiden Formen zu betonen. Seine Dialektgedichte sind aber keine Rückkehr in die Sprache einer Kindheit, sondern etwas Erfundenes: keine authentische Sprechweise, nichts Ursprüngliches und Originales, sondern Abweichung, Experiment und Verwandlung. Die Mundart dient dabei als direkter Draht zum Leser und Publikum und zur Verstärkung der Aussagen.

Im Bemühen um Emanzipation von den Wertvorstellungen und Verbrechen der Elterngeneration beschreibt Jandl in seinen **stanzen**

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

ebenfalls groteske Familienszenen und greift immer wieder zur ‚inneren Sprache' der Kunstkacke: „de muata hod gschissn / kaana hods ghead / da foda hods grochn / und i hob don gread" (ebd.: 224). Den Versen ist dabei auch der belebende Kontrast von Dialekt und Hochsprache eingeschrieben: „‚sogns komma do a scheissn?' / ‚sie meinen, gibt es hier ein klo?' / ‚i suach an abuat – / mei hosn is ma zguat'" (ebd.: 293). Kaum ein Bereich des Alltags ist heutzutage so selbstverständlich von der Öffentlichkeit getrennt – und damit tabu – wie der Toilettengang. Die meisten Exkremente entweichen heutzutage so unsichtbar und geruchslos, als hätte es sie nie gegeben, unsere Zivilisation ist untrennbar mit ihrem Verschwinden verbunden: Das scheint ein phobisches Prädikat unserer Kultur zu sein (Pops 1982: 49), die Kehrseite unserer Zivilisation und als solche ihr Mysterium (Werner 2011: 8 – 10).[14] Denn das Tabu weist den Charakter des Sakralen auf, auch dort, wo es – wie in diesem Fall – rein weltlich ist. Eine ganze Industrie der Verdrängung und Verleugnung wird in Gang gehalten, damit wir möglichst wenig von dem wahrnehmen müssen, dem wir doch eine nicht unerhebliche Zeit unseres Lebens widmen. Das Verbot soll eine Sphäre schützen, die nicht ins Alltagshandeln einbezogen werden darf.

Jandl begibt sich aber gewissermaßen freiwillig in die Zeit vor dem Erlernen dieser zivilisatorischen Regel zurück und stellt fröhlich den Stuhlgang öffentlich zur Schau. Der Abort ist meist ein intimer Bereich, der vorzugsweise allein aufgesucht wird. Das Klo ist Sphäre außerhalb des Öffentlichen und des Sozialen, Rückzugsraum für das Individuum ebenso wie Ort der geschlechtlichen Differenz oder auch der Körperkontrolle durch Tabuisierung und Ausgrenzung. Den Partner beim Stuhlgang zu beobachten gilt als die wahre „allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens" (Freud 2000: 197 – 209). Jandls **stanzen** kehren aber provokativ die normalen, guten Sitten um: „resi, i wüü jetz scheissn / Wos schdesdn doo no rum / wüsd ma laichd zuaschaun?" (Jandl 2016a: 267). Die Verse schildern sogar das ‚Purgatorium': „waunsd don wida bä mia bist, lockerl / kriagst glei a glistier, lockerl / setzt di glei aufs dopferl,

[14] Die auf den ersten Blick überraschende Urverwandtschaft von *excrementum* (‚Ausscheidung') und *secretum* (‚Geheimnis') erweist sich beim genaueren Hinschauen allerdings als etymologische Seifenblase. Während *secretum* bereits bei Plautus (3.-2. Jh. vor Chr.) nachgewiesen werden kann, ist *excrementum* erstmals von dem Spanier Columella (1. Jh. n. Chr.) in einem landwirtschaftlichen Lehrbuch (**De re rustica**) verwendet worden. Damit wird die von Werner suggerierte Parallelität und Gleichrangigkeit der Begriffe stark relativiert (Georges 1959).

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

lockerl / scheisst brav aus de glan sockerl“ (Jandl 2016a: 281). So ist der ästhetisch-semantische Rahmen der Stanze (*stanza*, ital. Zimmer, Raum, Ort) klar gesteckt: Durch radikale Überschreitung der bürgerlichen Geschmacksgebote und Anstandsregeln wird jene Ordnungsmacht außer Kraft gesetzt, die im Alltäglichen ansetzt und ganze Bereiche der ursprünglichen Leib- und Selbsterfahrung unterdrückt.

Wenn Jandl bereits in der ersten seiner Frankfurter Poetik-Vorlesungen keinen Zweifel daran ließ, dass es mit beim „Öffnen und Schließen des Mundes“ um einen Prozess geht, der zugleich Möglichkeitsbedingung der Poesie wie des Lebens ist, so begleitet dieser Vorgang in den **stanzen** tatsächlich *alle* vitalen Äußerungen des Menschen: als gemeinsamer Nenner des Luftholens und des Sprechens, des Essens und Trinkens, aber auch des Scheißens: „i wiad sogn, fuan essn / hint schaissn, oa jeee“ (Jandl 2016a: 250). Die Sprache, mit der Jandl in seinen **stanzen** arbeitet, ist keinesfalls ein neutrales und von allen Gebrauchsspuren gereinigtes Objekt. Bis an die Erträglichkeitsgrenzen zeigt sie der Autor im Licht ihrer realen und schriftlich schwer zu disziplinierenden Gebrauchs- und Verwendungszusammenhängen. Der antiautoritäre, provozierende und subversive Impuls steht dabei immer im Vordergrund: „Die skatologische Literatur bietet die Möglichkeit eines Ausbrechens aus dem gesellschaftlichen Zwang der Wohlanständigkeit. Sie ist nicht unanständig, sondern antianständig: das Gegenstück der übermäßig verbreiteten und dem Schulkind oktroyierten Höflichkeitsliteratur“ (Schenda 1977: 373).

Der komische Unterton sollte aber auch in diesen Registern nicht übersehen werden. Schließlich gibt es auch die karnevaleske Rolle von Exkrementen, die laut Bachtin „Materie und Leiblichkeit“, „Erneuerung und Glück“ bedeuten können und von ihm auf die Formel gebracht werden: „Scheiße ist die *heitere Materie* […], die *Angst in Lachen* verwandelt“ (Bachtin 1987: 191 – 192, 216). Gerade in diesem Sinne sind Jandls Verse naiv, infantil, hemmungslos, bauernschlau und als solche in der Nähe der traditionellen Dialektproduktionen. Dabei ist etwa das „Gstanzlsingen“ eine typische Form gesellschaftlichen Beisammenseins und reicht vom privaten oder Wirtshaussingen bis hin zu Feiern und Publikumsveranstaltungen. Die Vierzeiler, die von heiteren und ernsten Vorgängen bzw. Ereignissen, Gemütsstimmungen, Lebensanschauungen und Schwächen des Menschen handeln, sind

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

durchweg humoristisch, oft neckend, ironisch bis sarkastisch, können derb und hart, oder gar tief bösartig, aber auch zart und innig sein. Jandls Version betont das Ungehobelte, Grobianische der Vorlage, verwendet die derberen Fluchwörter aus der Fäkal- und Vulgärsprache und stellt den verbalen Austausch auch als Beschimpfen dar: „geh scheissn, homma gschrian / und homm eam am dekl gschissn / jetz woschmarin wida rooo / und säne freind wean eam weamma miassn“ (Jandl 2016a: 234, 289). Und noch: „‚wossoi sogn? geh scheissn.‘ / ‚sog wi retzn du mid mia, du gretzn.‘ / ‚wos soedad i sunst sogn zuan oaschloch? / woitad di goaned valetzn.‘“

Fluchen und Schimpfen sind die andere Seite des kindlichen Spracherwerbs: heftige Kraftausdrücke eröffnen Kindern eine neue Welt. Die Sprache gibt ihnen ein Mittel, sich abzugrenzen und die Grenzen des Gegenübers zu testen. Je ausgereifter und kreativer die Sprache wird, desto vielfältiger ist sie einsetzbar und umso mächtiger wird sie. Dies machen sich auch Erwachsene zunutze und verwenden sie deshalb weiterhin so gerne, denn Fluchen macht Spaß. Es gibt kaum Wörter, die so heftige Reaktionen verursachen, wie Schimpf- oder Fluchwörter. Als nicht-offizielle Elemente der Rede und wissentlicher Verstoß gegen die sprachlichen Normen sind sie spannend und faszinierend. „So verwandelt sich eine von der Normherrschaft, der Hierarchie und den Tabus der Normalsprache befreite Rede im Verhältnis zur offiziellen quasi in eine besondere Sprache, eine Art Argot“ (Bachtin 1987: 229), welche das Publikum mit vergleichsweise einfachen Mitteln zu einer Reaktion zwingt.

Selbst mit dem so strikten Tabu des Kotverzehrs flirtet Jandl in seinen *stanzen* häufig und heftig – bis zum Ersticken:

do hosd a scheen dellal
do scheissd jetzt scheen rein
zeaschd weamma a bissal essn
daun drink ma r an wein

wauni d schbeiskoaddn nua siach
nocha hoowe scho gfressn
i geh jetz scheissn; ihr olle
seids einglodn zum essn

i scheiss da in d’bappm
und du deafst as schlickn

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

daun scheissd du marin mei bappm
und i deaf dron daschtickn (Jandl 2016a: 227, 278, 247)

Die ausgegrenzte Ausnahmestellung, das Territorium der Anti-Aisthesis und die Grammatik des Ekels werden in der „stanze“ absichtlich nicht respektiert. Die Realpräsenz des Abjekts, nicht zuletzt ihr Geruch bleiben aber dem Leser bzw. Hörer erspart, und dieser kann sich am Ende mit Vespasians Worten trösten: non olet. Es erlebt die Grenzüberschreitung nicht mit den Nahsinnen, mit Nase, Zunge oder Haut, sondern nur mit Auge und Ohr – und auch das nur medial distanziert. Gerade deshalb können Jandls **stanzen** mehrmals auffordern, Ekel, Berührungsfurcht und Handlungshemmung zu überwinden und ein „batzal“, ein weiches Exkrement in den Mund, auf die Zunge zu nehmen, damit selbst das, was als Ekelhaftes, Verwerfliches oder Schimpfliches ausgeschieden wurde, doch die Form und Kontur der Lyrik bekommt und gesungen werden kann:

scheissn, und in kopf
is sofuat a neix gedicht doo
kunnt ma do ned sogn „a gedicht scheissn“?
wauns a gschissanes gedicht is, joo.

auf mein huad scheissd a dauwal
und des dauwal is längst fuat
waun i mein huad von meim schedl reiss
und sog: unsa dichtung is guat (ebd.: 269, 296)

Da die Scheiße als die nichtige Substanz schlechthin, als eine Art semantische Antimaterie gilt, saugt sie alle in ihrer Nähe befindlichen hehren Bedeutungen in sich auf und ist geradezu dafür prädestiniert, Komik durch Inkongruenz hervorzurufen. Der Zauber der **stanzen** Jandls besteht darin, dass sie – wie so viele volkstümliche Gedichte – beliebig weiterdichtbar sind, also zum komischen Mitmachen anregen und damit potentiell unendlich sind: Alles kann mit Scheiße bedeckt, befleckt, moduliert, verschmiert werden, wenn man nur scharf genug nachdenkt und ein passendes Reimwort findet. Das skatologische Reden verliert die Aura des Besonderen und setzt schließlich sogar darauf, dass das Publikum in diesem Bereich über eigene Kompetenzen verfügt. Die Literatur macht sich da eine Entwicklung zunutze, die sie ihrerseits gefördert hat. Vermeintlich starre Gegensatzpaare und Denkmuster

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

(heilig – profan; rein – unrein) werden aufgebrochen, etablierte lyrische Sprachgewohnheiten brüskiert, damit Neues und Drittes entstehen kann. Nicht die Kategorien selbst werden zerschlagen, sondern die Verwendung dieser Kategorien und ihre Festschreibungen in der Gesellschaft. Weder die Materialität noch die Individualität kommt zum Zug, vielmehr wird den Rezipienten die Sinnlosigkeit solcher Unterfangen gezeigt, die alte Tradition, die Welt in Kategorien einzuteilen, als uneinlösbares Bedürfnis entlarvt. Jandls **stanzen** sind auf inhaltlicher Ebene von einem lustvoll-destruktiven Gestus, schaffen aber darüber hinaus etwas anderes.

So ist es etwa möglich, nicht nur von der Kanzel in der Kirche auf das Volk ‚hinab zu predigen', sondern – im übertragenen Sinn – zu scheißen: „da hea pfoara oman auf da kaunzl / hod runtergschissn aufn franzl" (ebd.: 221). Klassische Motive wie jenes des Orpheus und der traditionellen Lyrik werden in die Form des „gschdanzls" und des Kunstdialekts gepresst, mit vulgären Vokabeln verbunden, verschoben und umgekehrt. Das Hohe (und Hochdeutsche) wird selbst ein gleichsam Ekelerregendes, das von dem Lyriker kaum auf die Zunge genommen werden darf; die das Hohe oder Erhabene in Anspruch nehmende Tradition der Lyrik selbst muss als unverdaulicher Nahrungsrest, als Verwerfliches ausgeschieden werden, um andererseits die normalerweise als verwerflich oder niedrig angesehenen Gegenstände besingen zu können. Indem das Gedicht die niedrige Sprache des Dialekts, die von der Lyrik als hoher Literatur ansonsten zumeist ausgeschieden wird, gleichsam in den Mund nimmt, vollzieht es das, was es fordert. Die niedere Form vermag es durch das Unerhörte, welches es erweckt, die klassische ins Wanken zu bringen: „Sie irritiert festgefügte Wahrnehmungsweisen von Literatur, die nicht selten dazu führen, mit dem Prädikat des ‚bloß Literarischen' literarische Rede zu entkräften" (Dusini 1998: 147). Die Sprache Jandls ist nicht wie der ‚reine' lesende Blick oder das ‚reine' Gehör darauf aus, „deren Herkunft und Herkunftsbedingungen auszublenden" (ebd: 154).

Die „stanze" leistet etwas, was Jandls Arbeit von Beginn an auszeichnete: die Fortsetzung und Intensivierung des Projekts der historischen Avantgarde und die Zerstörung des klassisch Kunstschönen. Nicht zufällig lässt der Autor auch die Mona Lisa, der Duchamp im Ready-made „L.H.O.O.Q." immerhin einen „heißen Hintern" verpasst

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

hatte, „röcheln“.[15] Nach der Instrumentalisierung durch den Nationalsozialismus und angesichts eines bürgerlichen Humanismus, der oft nur als Vorwand kultureller Reaktion dient, ist das Kunstschöne korrumpiert und diskreditiert. Nicht das schöne Bild der Schöpfung wird heruntergemacht, sondern in radikaler Weise das angesprochen, was aus ihm geworden ist oder das, was immer schon deutlich war und nicht erst mit Dada zum Thema wurde: ein „batzal“. Der Schöpfung ist in diesem Sinne der Untergang und der Aufstieg eingeschrieben. Kot ist nicht nur vergänglich, sondern bereits in Zersetzung begriffen; nicht nur irdisch, sondern geradezu ein Teil der Erde; nicht bloß zuhanden, sondern fast überall, schillernd und chaotisch: Er ist ein untrügliches Zeichen der Körperlichkeit, der Menschlichkeit, aber auch der Wiedergeburt – in anderer Form. In den **stanzen** wird somit ein selbstreflexives Moment von Dichtung inszeniert und ein blinder Fleck des Wissens aufgespürt: das entzogene Wissen und das Nicht-Wissen-Wollen. Die Texte evozieren kulturell geprägtes Allgemeinwissen und arbeiten mit eingefahrenen, überkommenen Vorstellungen und trotzdem unterlaufen sie diese, indem sie das von gemeinschaftlicher Sprache unabhängige Denken vor Augen führen. Die Lesenden werden auf diese Klischees zurückgeworfen und Ihnen wird damit eindeutig gezeigt, dass auch sie – als Lesende – nicht frei sind oder sein können von deklarativem Weltwissen, ohne welches Verstehen nicht möglich ist und das von der jeweiligen Gesellschaft bzw. dem kulturellen Kreis definiert wird. Geschaffene Bilder entpuppen sich als vermeintlich fix und als Ungewissheit. Das läuft letztendlich auf das Unterminieren des Weltwissen der Rezipienten hinaus.

Es geht nicht darum, „eine neue Tiefendimension zu gewinnen, sondern im Gegenteil […] die Plumpheit und Unbeholfenheit des Redens zu demonstrieren“ (Heißenbüttel 1982: 23). Das geschieht anhand einer eigens kreierten Sprachform, die keiner automatisierten Form unterworfen wird. Mit Tabus sind immer Darstellungsprobleme und deren Thematisierung verbunden: Tabus weisen eine genuin ästhetische Komponente auf, die von den nicht-sprachlichen Symbolisierungen bis hin zu einer Normierung der Ästhetik reicht. Festzuhalten ist, dass Jandls **stanzen** die Lesenden in Bezug auf das Nähe-Distanz-Verhältnis nicht ohne eine gewisse sprachliche Gewalt (Krämer 2010: 21) sehr nahe an

[15] *Das Röcheln der Mona Lisa* ist der Titel der 2. Frankfurter Poetik-Vorlesung (Jandl 2016b: 318 – 332).

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

den Gegenstand rücken. Den selbstbewussten und selbstbestimmten Rezipienten unserer Zeit mag es schwerfallen, das eigene Maß der Beziehung von Darstellung und Dargestelltem nicht unter Kontrolle zu haben und die Stärke bzw. die Überlegenheit der Texte zu akzeptieren. Der Text löst rezeptionsästhetisch bei Lesenden Ambivalenz und Verunsicherung aus, führt „ins politisch völlig Unkorrekte, ins Anti-Korrekte“ (Hammerschmid 2005: 238). Die fehlende Orthographie und das daraus resultierende Schriftbild machen das leichte und gewöhnliche Lesen schwer. Das Schriftbild drängt die Lesenden fast dazu, die Texte laut zu lesen oder sie gesprochen zu rezipieren, denn oftmals erschließt sich der Sinn durch das stille Lesen gar nicht oder nur teilweise. Der Autor setzt „auf eine Genauigkeit des Gehörs, welche die Worte nicht nur in ihren Verstümmelungen kenntlich mache, sondern sie auch in ihrer Fähigkeit, zu verstümmeln, wahrnimmt“ (Dusini 1998: 154). Die Rezipienten sind der sprachlichen Radikalität ausgesetzt und ihr ‚reines‘ Gehör wird kontaminiert und verstümmelt sie sogar. Gleichzeitig ist die Lyrik als Schule des ‚reinen‘ Gehörs davon betroffen: die bildende Basis einer ‚reinen‘ Lyrik wird in dem Moment zerstört, in dem der Lyrikbereich erweitert wird. Dafür ist die Lyrik selbst verantwortlich.

Es gelte dabei, so heißt es unmissverständlich in der Vorlesung über „heruntergekommene Sprache“, „eine regelwidrige Sprache für einen Moment aufleuchten zu lassen als Sprache unserer Poesie“ (Jandl 2016b: 328). Tendiert das Gedicht als Artefakt dazu, monumentalen Charakter anzunehmen, so ist gerade dieser Inklination entgegenzuwirken. Gründete logozentrischer Auffassung zufolge der Sinn jeder menschlichen Bekundung – auch jeder sprachlichen – letztlich in einem (halb)göttlichen, in einem transzendenten Sinn, so kann nunmehr die Abwesenheit dieses Sinnes nicht plausibler demonstriert werden als durch die Reduktion einer sinnvollen Gedichtstrophe zu einer undifferenzierten, ekligen Masse. Die Frage nach geregelter oder ungeregelter Sprache erscheint jedenfalls auch bei Jandl als gleichbedeutend mit der Frage nach der Stellung des Besonderen gegenüber dem Allgemeinen, des Individuums im System der Normen und in einer Realität, die von Regeln und Normierungen beherrscht wird. Der Bruch mit der Norm wird jedenfalls zum Indikator eines begrüßenswerten, weil den Einzelnen wie die Gesellschaft vitalisierenden Eigensinns. Im Aufbegehren gegen die Ordnung der Rede und die Ordnung der Dinge allein kann sich – so der damit verbundene Wunsch – vielleicht sogar der Einzelne in seiner Besonderheit artikulieren.

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Literatur

Asholt, Wolfgang (1998): *Intentionale Strategien in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten.* In: Hubert van den Berg (Hrsg.): **Manifeste: Intentionalität**, Amsterdam: Rodopi, 39 – 56.

Bachtin, Michael (1987): **Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur**, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Battafarano, Italo Michele/ Eilert, Hildegart (2003): **Courage: Die starke Frau der deutschen Literatur. Von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert**, Bern [u. a.]: Lang.

Bayless, Martha (2012): **Sin and Filth in Medieval Culture: the Devil in the Latrine**, New York [u. a.]: Routledge.

Bayer, Konrad/ Rühm, Gerhard (1967): *scheissen und brunzen*. In: Gerhard Rühm (Hrsg.): **Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener**, Reinbek/ Hamburg: Rowohlt.

Behr, Hans-Joachim (2014): *Alles Scheiße – oder was? Vorkommen und Funktion von Exkrementen in literarischen Texten der Frühen Neuzeit*. In: Grafetstätter, Andrea (Hrsg.): **Nahrung, Notdurft und Obszönität in Mittelalter und Früher Neuzeit**, Bamberg: Univ. of Bamberg Press, 11 – 32.

Benjamin, Walter (1974): **Gesammelte Schriften**, Bd. I, 2, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Bezzel, Chris (1974): *2tes manifest für eine akustische poesie*. In: Thomas Kopfermann (Hrsg.): **Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie**, Tübingen: Niemeyer, 69 – 75.

Czachesz, István (2014): **The Grotesque Body in Early Christian Discourse: Hell, Scatology and Metamorphosis**, London [u.a.]: Routledge, 2014.

Czernin, Franz Josef (2000): *Zu Ernst Jandls „stanzen“*. In: Ders.: **Apfelessen mit Swedenborg. Essays zur Literatur**, Düsseldorf: Grupello, 103 – 122.

Duchamp, Marcel (1959): **Marchand du sel**, Paris: Le Terrain Vague.

Duchamp, Marcel (1994): **Duchamp du signe**, Paris: Flammarion.

Dundes, Alan (1985): **Sie mich auch! Das Hinter-Gründige in der deutschen Psyche**, Weinheim [u. a.]: Beltz.

Dusini, Arno (1998): *Jandls „stanzen“*. In: Dietmar Goltschnigg/ Günther A. Höfler/ Bettina Rabelhofer (Hrsg.): **„Moderne“, „Spätmoderne“ und „Postmoderne“ in der österreichischen Literatur**, Wien: Zirkular, 143 – 154.

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Englisch, Paul (1928): **Das skatologische Element in Literatur, Kunst und Volksleben**, Stuttgart: Püttmann.

Fischer, Ernst/ Jäger, Georg (1989): *Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus – Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970*. In: Herbert Zeman (Hrsg.): **Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung**, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 617 – 683.

Freud, Sigmund (2000): *Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens*. In: **Studienausgabe**, Bd. V, Frankfurt/ Main: Fischer, 197 – 209.

Georges, Karl Ernst (1959): **Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch**, Basel: Schwabe.

Gerz, Jochen (1974): *Bedingungen der „visuellen Poesie"*. In: Thomas Kopfermann (Hrsg.): **Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie**, Tübingen: Niemeyer, 65.

Gollner, Helmut (2009): **Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Essay**, Innsbruck: Studienverlag.

Gomringer, Eugen (1972): *konkrete poesie.* In: Ders. (Hrsg.): **konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie**, Stuttgart: Reclam, 160.

Grübel, Rainer (1998): *Literaturersatz, handgreifliche Kunst oder Vor-Schrift? Diskurspragmatik und Bauformen, Axiologie und Intentionalität literarischer Deklarationen, Manifeste und Programme der russischen Moderne (1893 – 1934).* In: Hubert van den Berg (Hrsg.): **Manifeste: Intentionalität**, Amsterdam: Rodopi, 161 – 192.

Hammerschmid, Michael (2005): „Alles ist nichts". In: **Profile** 8/ 2005, 12 (Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung), 236 – 246.

Hammerschmid, Michael, Neundlinger, Helmut (2008): **von einen sprachen. Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls**, Innsbruck: Studienverlag.

Heißenbüttel, Helmut (1970): **Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen**, München: Dt. Taschenbuch-Verl.

Heißenbüttel, Helmut (1982): *Das Lautgedicht und das teleologische Kriterium. Über Ernst Jandl mithilfe von Roman Jakobson*. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): **Ernst Jandl Materialienbuch**, Darmstadt: Luchterhand, 17 – 28.

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Hepner, Gershon (2004): „Scatology in the Bible“. In: **Scandinavian Journal of the Old Testament**, 18/ 2004, 2, 278 – 295.
Huelsenbeck, Richard (1920): **En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus**, Hannover: Steegemann.
Jandl, Ernst (1965): **Dada Vortrag und Lesung**, Wien: Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Ernst Jandl.
Jandl, Ernst (1992): **stanzen**, Wien: Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Ernst Jandl 139/ 99, Box Nr. 4, Mappe „Unveröffentlichte Stanzen“, Konvolut „Poetologische Entwürfe (11.10.92)“.
Jandl, Ernst (2016a): **werke in 6 bänden**, Bd. 4, München: Luchterhand.
Jandl, Ernst (2016b): **werke in 6 bänden**, Bd. 6, München: Luchterhand.
Jarry, Alfred (1922): **Ubu roi**, Paris: Charpentier & Fasquelle.
Kaukoreit, Volker (1996): „Mit welch anderen Augen? Sechs Anmerkungen zur lyrischen Frühwerk Ernst Jandls“. In: **Text + Kritik** 129/ 1996, 19 – 28.
Kolnai, Aurel (1929): „Der Ekel“. In: **Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung** 10/ 1929, 515 – 569.
Krämer, Sybille (2010): *‚Humane Dimensionen‘ sprachlicher Gewalt oder: Warum symbolische und körperliche Gewalt wohl zu unterscheiden sind*. In: Dies., Elke Koch (Hrsg.): **Gewalt in der Sprache**, München: Fink, 21 – 42.
Kuchenbuch, Ludolf (1988): *Abfall. Eine Stichwortgeschichte*. In: Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.): **Kultur und Alltag**, Göttingen: Schwartz, 155 – 170.
Lessing, Gotthold Ephraim (1925): *Laokoon*. In: Ders.: **Werke**, Bd. 4, Berlin: Bong.
Morrison, Susan Signe (2008): **Excrement in the late Middle Ages: Sacred Filth and Chaucer's Fecopoetics**, New York [u.a.]: Palgrave Macmillan.
Neumann, Peter Horst (1996): „Über Ernst Jandls Gedicht-Zyklus *tagenglas*“. In: **Text + Kritik** 129/ 1996, 37 – 50.
Oberman, Heiko Augustinus (1988): „Teufelsdreck: eschatology and scatology in the ‚old‘ „Luther“. In: **The Sixteenth Century Journal** 19/ 1988, 3, 435 – 450.
Persels, Jeff (2004): **Fecal Matters in Early Modern Literature and Art: Studies in Scatology**, Aldershot [u. a.]: Ashgate.
Piscator, Erwin (1986): **Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966**, Reinbek/ Hamburg: Rowohlt.

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)

Popp, Fritz (1992): „A glaana literischer schmäh. Erst Jandls ‚stanzen'". In: **Literatur und Kritik** 265/ 1992, 66, 95 – 96.
Pops, Martin: „The Metamorphosis of Shit". In: **Salmagundi** 56/ 1982, 26 – 61.
Rollfinke, Dieter/ Rollfinke, Jacqueline (1986): **The Call of Human Nature: the Role of Scatology in Modern German Literature**, Amherst: Univ. of Massachusetts.
Rosenkranz, Karl (1853): **Ästhetik des Häßlichen**, Königsberg: Bornträger.
Schenda, Rudolf (1977): **Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 – 1910**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
Schmidt-Dengler, Wendelin (1994): *Poesie und Lebenszweck. Ernst Jandls* Das Öffnen und Schließen des Mundes *(1985)*. In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): **Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**, Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 114 –128.
Schmidt-Dengler, Wendelin (2001): **Der wahre Vogel. Sechs Studien zum Gedenken an Ernst Jandl**, Wien: Praesens.
Schmiedt, Helmut (2000): „Zur literarischen Karriere von etwas, über was man nicht spricht". In: **Wirkendes Wort** 50/ 2000, 3, 337 – 346.
Schmitz-Emans, Monika (1990): „Poesie als Sprachspiel. Überlegungen zur Poetik Ernst Jandls". In: **Zeitschrift für Deutsche Philologie** 109/ 1990, 4, 551 – 571.
Siller, Max (1992): *Ausgewählte Aspekte des Fastnachtspiels im Hinblick auf die Aufführung des Sterzinger Spiels ‚der scheissennd'*. In: Ders. (Hrsg.): **Fastnachtspiel – Commedia dell'arte**, Innsbruck: Wagner, 147 – 159.
Sloterdijk, Peter (1983): **Kritik der zynischen Vernunft**, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
Tzara, Tristan (1924): **sept manifestes dada**, Paris: éditions du diorama.
Vischer, Friedrich Theodor (1922): **Ästhetik der Wissenschaft des Schönen**, München: Meyer & Jessen.
Werner, Florian (2011): **Dunkle Materie. Die Geschichte der Scheiße**, München: Nagel & Kimche.

BDD-A29214 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:55:24 UTC)