Markus Fischer
Bukarest

Gedichte als Sprechtexte. Dialekt und Mundart in der experimentellen Lyrik der Wiener Gruppe und der Konkreten Poesie

Abstract: This paper is concerned with a particular type of texts, namely with texts which we call 'Sprechtexte', employing the terminology of the so-called Concrete Poetry. We will hereby define 'Sprechtexte' as texts which can be fully understood mainly by readers who are – within the process of understanding – transforming the written language of the poem into spoken language. Thus the body of a true 'Sprechtext' comes about exclusively by making the letters and the words of the poem literally audible, be it internally or externally. After discussing two examples of poems written in Modern High German by Ernst Jandl and Eugen Gomringer the paper focuses on this particular phenomenon especially in the context of the dialectal poetry of the Vienna Group (Hans Carl Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm) and in Ernst Jandl's dialectal poems, calling to mind the fact that Gerhard Rühm has most notably characterised the dialect as being "gesprochene spreche" – as opposed to the "schriftspreche" – of the written language. This paper further deals with the Swabian dialect in experimental texts of Concrete Poetry written by Konrad Balder Schäuffelen and Georg Holzwarth, especially from the latter's poetry volume titled **Denk dr no** and first published in 1975.
Keywords: 'Sprechtext', Vienna Group, Concrete Poetry, Hans Carl Artmann, Ernst Jandl, Georg Holzwarth.

Die experimentelle Lyrik der Konkreten Poesie geht neue Wege in der Rezeption von Literatur, insofern sie Gedichte nicht mehr nur mit dem Auge des Lesers betrachtet. Vielmehr widmet sie sich – in der Produktion wie in der Rezeption – darüber hinaus der optischen Gestalt wie auch der akustischen Form des jeweiligen poetischen Gebildes. So wie die Piktogramme und Permutationen, die Ideogramme und Konstellationen der Konkreten Poesie, die an lyrische Traditionen wie etwa die des barocken Figurengedichts oder der dadaistischen Collage anknüpfen, das Gedicht mit dem Auge des Betrachters wahrnehmen, so gewinnen zahlreiche experimentelle Gedichte der Konkreten Poesie, indem sie literarische

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Traditionen wie etwa die kabarettistische Lautpoesie eines Christian Morgenstern oder das dadaistische Lautgedicht eines Hugo Ball, eines Kurt Schwitters oder eines Raoul Hausmann beerben, in ihren zu Recht so genannten Sprechtexten einen neuen Gesichts- und Blickpunkt. Sie betrachten die Sprache jener experimentellen lyrischen Gebilde über das bloße Lesen und reine Anschauen hinaus mit dem Auge des Sprechers.

Solche lyrischen Sprechtexte der Konkreten Poesie erschließen sich vornehmlich demjenigen, der die Sprache des Gedichts beim Lesen wortwörtlich ins Sprechen übergehen lässt. Gegenüber der Rezitation, dem im Idealfall künstlerischen Vortrag eines fertig vorliegenden Textes, entsteht der Text solcher Sprechgedichte erst im und durch das innere oder äußere Hörbarmachen des in ihm enthaltenen Buchstabenmaterials. Das Gedicht *buchstabiermonolog* des österreichischen Schriftstellers Ernst Jandl mag dies verdeutlichen:

B.H.G.K.N.M.
B.H.G.K.N.M.
B.H.G.K.N.M.

K.N.M.B.H.G.N.
K.N.M.B.H.G.N.
K.N.M.B.H.G.N.

K.N.R.B.H.G.N.
K.N.R.B.H.G.N.
K.N.R.B.H.G.N.

B.H.G.K.N.R.
B.H.G.K.N.R.
B.H.G.K.N.R.
(Jandl 1991: 59)

Der Sinn dieses am 14.1.1964 entstandenen und im Gedichtband **Sprechblasen** (1968) veröffentlichten Jandl‘schen Gedichts erschließt sich nur demjenigen, der den Text des Sprechgedichts seinem Titel gemäß monologisch buchstabiert und dabei erkennt, dass es sich darin um zwei jeweils dreifach wiederholte Befehlssätze sowie Aussagesätze handelt, die den Leser auffordern, keinem und keiner zu behagen, d. h. niemandem zu Gefallen zu sein und niemandem nach dem Mund zu reden. Der von Jandl geschaffene Buchstabiermonolog hat dabei nicht nur eine sprachliche,

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

sondern auch eine ethische Dimension. Er buchstabiert dem Einzelnen vor, dass er und nur er allein das moralische Subjekt ist, das im Sinne des Kant‘schen kategorischen Imperativs ausschließlich der Pflicht und niemals seiner Neigung zu folgen hat, was auch das Verbot der Verhaltensmotivation einschließt, sich die Anderen durch seine Handlungen geneigt machen zu wollen. Wer sich mittels solchen Buchstabierens selbst die Leviten liest, kann, noch bevor er zu sprechen bzw. zu handeln sich anschickt, seine Autonomie als sprachliches bzw. moralisches Subjekt bewahren.

Ein weiteres Beispiel für einen Sprechtext, der sich erst im sukzessiven Hörbarmachen des Buchstabenmaterials erschließt, ist Eugen Gomringers *ode III*.

odei
nhun
dert
zeic
hena
nzür
izwi
ngli
füss
ligo
ethe
jung
yoga
joyc
efoe
hnut
otok
yohö
nggd
adao
deon
rämi
str.
baur
aula
(Gomringer 1976: 62)

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Die in 25 Verse unterteilte und aus 99 Buchstaben sowie einem Punkt bestehende *Ode in hundert Zeichen* von Eugen Gomringer aus dessen Gedichtband **worte sind schatten** (1969) ist eine einzige Hommage an die Stadt Zürich, wie dies die zürichdeutsche Sprachvariante *zür/i* (V. 6/7) für den Hauptort des Schweizer Kantons Zürich bereits im Anfangsteil des Sprechtextes deutlich macht. Gomringer stellt sich mit dieser Ode in die literarische Tradition der Zürich-Dichtungen, die sich von Klopstock und Goethe über Keller und Meyer, über Klabund und Ringelnatz bis in die Gegenwart fortschreiben lässt. Berühmten Bewohnern und Besuchern von Zürich wird in dieser Ode gehuldigt: dem Schweizer Theologen und ersten Reformator Zürichs Huldrych Zwingli; dem in Zürich geborenen und in Rom und London zu künstlerischem Ruhm gelangten Maler Johann Heinrich Füssli; dem jungen Goethe, der in der Nachfolge von Klopstocks Ode *Der Zürchersee* (1750) in und mit seinem Erlebnisgedicht *Auf dem See* (1789; erste Fassung: 1775) seine Frankfurter Verlobte Lili Schönemann auf seiner ersten Schweizer Reise zu vergessen suchte; dem Schweizer Psychiater und Psychoanalytiker Carl Gustav Jung, der in Zürich als Arzt und Professor wirkte; dem irischen Schriftsteller James Joyce, der während der beiden Weltkriege jeweils in Zürich Zuflucht suchte. Neben dieser Hommage an Personen wird in Gomringers Gedicht auch der Zürcher Landschaft und dem Klima gehuldigt: dem Föhn genannten trockenen Fallwind, der gelegentlich, besonders im Frühling, in Zürich weht; dem Zürcher Hausberg, dem oft auch Uto genannten Uetliberg; dem Zürcher Stadtquartier Höngg. Die literarische Dimension von Gomringers Zürcher Ode wird durch die Erwähnung von Dada, der 1916 im Cabaret Voltaire in der Zürcher Spiegelgasse 1 entstandenen literarisch-künstlerischen Bewegung, fortgeführt. Das im Sprechtext erwähnte Odeon bezieht sich auf das Grand Café Odeon am Bellevue in Zürich, in dem neben Schweizer Literaten und Intellektuellen auch zahlreiche Exilschriftsteller verkehrten. Unter dem im vorletzten Vers genannten „baur“ verbirgt sich das Zürcher Luxushotel Baur au Lac, in dem Thomas Mann und seine Frau Katia ihre Flitterwochen verbrachten und wo Erich Maria Remarque und Paulette Goddard sich ineinander verliebten. In der Zürcher Rämistraße Nummer 78 befindet sich die Aula, der Hauptrepräsentationsraum der Universität Zürich, in dem neben akademischen Vorlesungen und Feiern auch literarischen Lesungen ein Forum geboten wird. Bis auf den Stadtnamen Tokyo und den Internationalismus Yoga haben sich damit alle Wörter des

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Gomringer‘schen Sprechtextes auf die Weltstadt Zürich beziehen lassen, welche aufgrund ihrer globalen Bedeutung potentiell auch diesen beiden Namen Raum gibt. Man könnte Eugen Gomringers Ode auf Zürich durchaus mit der *Hymne auf einen italienischen Platz* (1975) von Rolf Dieter Brinkmann vergleichen, dessen Begeisterung für die Piazza Bologna in Rom sich in jenem Gedicht, wenngleich im Rahmen einer ganz anderen lyrischen Tradition, auf ähnlich radikale Weise Ausdruck verschafft.

Nicht nur fremde Orte, auch fremde Sprachen eroberten die Sprechtexte der experimentellen Lyrik der Konkreten Poesie. In Ernst Jandls Gedichtband **Laut und Luise** (1966) findet sich, und zwar in dessen *mit musik* überschriebenem erstem Teil, das Gedicht *calypso*, dessen Titel einen Assoziationsraum von der Meernymphe Kalypso, die sich in Odysseus verliebt und diesen auf ihrer Insel festhält, über die antike griechische Malerin desselben Namens bis hin zum Anfang des 20. Jahrhunderts auf Trinidad entstandenen afro-karibischen Musikstil Calypso eröffnet. Die ersten beiden Strophen des achtstrophigen Sprechtextes lauten:

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

wer de wimen
arr so ander
so quait ander
denn anderwo
(Jandl 1997a: 18)

Erst durch das innere Sprechen beim Lesen des Gedichts entzerren sich die beiden Sprachen, das Deutsche und das Englische, die in diesem Sprechtext miteinander amalgamiert sind. Interessant an diesem Textbeispiel ist, dass in der durch die englische Fremdsprache entstellten deutschen Hochsprache auch der hier in Frage kommende Dialekt, das Wienerische bzw. das Ostmittelbairische, hörbar wird. So dringt etwa im „was“ des ersten Verses lautlich das dialektale ‚woa’ durch oder im „du“ des vierten Verses das dialektale weiche ‚d’. Der Dialekt spielt dann eine zentrale und für das Verständnis konstitutive Rolle im *volkes stimme* überschriebenen zweiten Teil von Jandls **Laut und Luise**. Ohne Kenntnis

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

des fraglichen Dialekts sind folgende zwei titellose Gedichte aus dem zweiten Teil von **Laut und Luise** kaum zu verstehen.

doodngroowaaaaaaaaaa
in määne sokkn
sann dmottn
i schbias
bisindbaaaaaaaaaaaaaaa
doodngroowaaaaaaaaaa
bisindbaaaaaaaaaaaaaaa
schbiiri dmottn
din määne sokkn
saaa
doodngroowaaaaaaaaaa
(Jandl 1997a: 30)

Dieser Sprechtext ist nur dann nachzuvollziehen, wenn man ihn beim Lesen bzw. Vorlesen aus der vorliegenden schriftlichen Form ins gesprochene Wort zurückübersetzt und sukzessive aus dem schriftlichen Sediment der Sprache den Fluss des dialektalen Sprechens zurückgewinnt. Der Gedichttext lässt sich dann in folgende hochsprachliche Form bringen: *Totengräber in meinen Socken sind die Motten, ich spür's bis in die Beine, Totengräber, bis in die Beine spür' ich die Motten, die in meinen Socken sind, Totengräber*. Die Leitmetapher *Totengräber* tritt dabei am Beginn, in der Mitte und am Ende des elfzeiligen Sprechtexts, formal betrachtet in der Anfangs-, Mittel- und Schlusszeile, pointiert hervor. Der Mittelvers (V. 6) fungiert dabei als zentrale Achse, um die sich der Inhalt des Textes spiegelbildlich gruppiert und redupliziert. Ein zweiter dialektaler Sprechtext aus Jandls **Laut und Luise** befasst sich mit toten Sprachen:

doode
schbroooochn
doode
schbroooochn
graaanzgrid
ladään
slirchenkaaawisch
doode
schbroooochn
doode
schbroooochn

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

graaaaaaaaaaan
graaaaaaaaaaan
graaaaaaaaaaan
ooowa
swiad
nimma
innda
frrua
(Jandl 1997a: 31)

Auf die zweimalige Evokation von toten Sprachen allgemein am Beginn des Sprechtextes folgt in dessen weiterem Verlauf die konkrete Nennung, in entstellter Form, von dreien dieser im Text so genannten toten Sprachen, Sanskrit (V. 5), Latein (V. 6) und Altkirchenslawisch (V. 7), die freilich nicht im strengen Sinne ausgestorben sind, sondern ihren Untergang in gewisser Weise überlebt haben: das Lateinische in seinem Weiterwirken in den romanischen Sprachen, das Altkirchenslawische in seinem Weiterleben in der orthodoxen Liturgiesprache des Neukirchenslawischen, und Sanskrit, neben seiner Bedeutung für die Überlieferung religiöser, philosophischer und wissenschaftlicher Texte des indischen Altertums, sogar als Muttersprache von derzeit nahezu 25000 Sprechern in ganz Indien (vgl. http://www.censusindia.gov.in/2011Census/Language-2011/Part-A.pdf, S. 6; abgerufen am 28.3.2019). In der entstellten Form „graaanzgrid“ (V. 5) für Sanskrit scheint zugleich das Dialektwort *graunzen*, d. h. jammern, sich beklagen, auf, das sich zur situativen Gestaltung dieses Sprechtextes fügt. Ein Dialektsprecher erwacht am Morgen und lamentiert nicht nur über den Tod alter Sprachen, sondern vielmehr über den Schlummer seines eigenen dialektalen Sprechens, das nicht erwachen will, sondern gleichsam ins Gähnen zurückfällt (vgl. V. 12 – 14). Die Schlusszeilen des Textes konstatieren dann freilich mürrisch, dass daraus aber nichts mehr wird in der Früh (vgl. V. 15 – 19). Dass Dialektgedichte für Ernst Jandl grundsätzlich Sprechgedichte sind, wird auch aus einer im November 1978 entstandenen autobiographischen Notiz ersichtlich, in der Jandl schreibt: „Mach den Mund auf! Hieß es von Vater und Mutter, nicht wenn ich essen sollte, sondern um mich das deutliche Sprechen zu lehren, und so bin ich viele Jahre später zu den Sprechgedichten gelangt, von denen die Sage geht, keiner außer ich selbst könne sie sprechen“ (Jandl 1991: 90).

Dass Dialekt und Mundart in einem modernen und progressiven Sinne literatur- und poesiefähig wurden, ist das Verdienst der Wiener Gruppe, die

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

aus dem Art Club, einer Wiener Künstlervereinigung der unmittelbaren Nachkriegszeit, hervorging. Die Wiener Gruppe formierte sich Mitte der fünfziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in der österreichischen Hauptstadt. Zu ihren Vertretern gehörten Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Zahlreiche österreichische Lyriker wie Friederike Mayröcker oder der bereits mehrfach erwähnte Ernst Jandl wurden von dieser radikalen künstlerischen Strömung der Gegenwartsliteratur beeinflusst. Die experimentellen und avantgardistischen Bestrebungen der Wiener Gruppe richteten sich vor allem auch auf den Dialekt, den sie nicht mehr in einem konservativen, rückwärtsgewandten, heimattümelnden Sinne verstanden wissen wollten, sondern als einen progressiven, aufklärerischen und emanzipativen Beitrag zur Gegenwartskultur. In der 1954 von Kurt Klinger und Hanns Weissenborn in Wien gegründeten Literaturzeitschrift **alpha** erschien in Folge 8 (Jänner 1956) sogar ein ganzes Heft, das, bis auf *Greguerías* des Spaniers Ramón Gómez de la Serna in Übertragungen von Hans Carl Artmann und Hanns Weissenborn, ausschließlich dem Dialekt als Kunstform gewidmet war. In einem Kurzessay mit dem Titel *Dialektdichtung* erläutert Gerhard Rühm in besagtem **alpha**-Heft diese Dialektpoesie neuen Stils, die nichts mehr mit der alten Mundartdichtung gemein hat, folgendermaßen:

> [...] wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt. was uns am dialekt interessiert, ist vor allem sein lautlicher reichtum (besonders im wienerischen), der für jede aussage die typischen nuancen findet. selbst ein einziges wort kann in verschiedenen tönungen auftreten, also individualisiert sein (wir versuchen dies, soweit es mit 26 buchstaben möglich ist, durch eine phonetische schreibung darzustellen), während in der „schriftspreche“ – der dialekt ist eine „gesprochene spreche“ – jedes wort objektiviert und starr erscheint (aber gerade von der erkenntnis dieser ‚starre‘ der einzelnen worte sollte die neue ‚gehobene‘ dichtung ausgehen, bieten sie sich doch so in form kompakter bausteine an). der surrealismus, der sich stets auf das unterbewusste beruft, hat die nicht unwesentliche tatsache übersehen, dass der dialekt in unserem ‚täglichen‘ denken und daher auch in unserem unterbewusstsein eine eminente rolle spielt. seine wirklichkeitsnähe und unmittelbarkeit des ausdrucks schliesslich lässt die chance, durch neue gegenüberstellungen der werte eine verfremdung und damit eine neuwertung derselben zu erzielen, besonders hoch erscheinen. so glauben wir, dem dialekt ganz neue seiten abzugewinnen. (Weissenborn 1956: o.S.)

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Der Verfremdungseffekt, der durch den Dialekt in dieser neuen und avantgardistischen Verwendung eintritt, soll die Erfahrungen des regionalen Sprachraums zur gesellschaftlichen Veränderung nutzen und der Sprach- wie der Bewusstseinskritik dienen. Hans Hiebel beschreibt die Differenz zwischen der traditionellen und der modernen Mundartdichtung mit folgenden Worten:

> Unter diesem Blickwinkel gesehen, gehört die moderne Mundartdichtung im Grund sehr wohl der E-Literatur oder „Höhenkamm"-Literatur an: Sie arbeitet genauso mit Verfremdungen wie die expressionistische, hermetische oder gelehrte Dichtung, wie beispielsweise August Stramm oder Paul Celan; ihre Volksnähe und ihre Volkstümlichkeit sind reiner Schein; in Wirklichkeit ist sie anti-volkstümlich. Selbst dort, wo sie dem „Volk aufs Maul" schaut und vom „Volksmund" – das sei unbestritten – profitiert, wo sie die Metaphorik und Ausdruckskraft des Dialekts ausbeutet und die Schätze, die in der Volkssprache liegen, zutage fördert, unterscheidet sie sich vom naiven Dialektgebrauch durch ihren reflektierten, zitathaften und quasi metasprachlichen Umgang mit dem Sprachmaterial. Darin ist sie dem Dadaismus und der Konkreten Poesie sehr verwandt. Auch die raffinierte akustische Mimesis der gesprochenen Sprache, rein die Lautung betreffend (noch diesseits von Ausdruckkraft und Tropenreichtum), ist kein naives, sondern – wenn es gelingt – ein reflektiertes Unterfangen, geht es doch nicht um eine in Lautschrift notierte mündliche Äußerung in ihrer Natürlichkeit, sondern um das kunstvolle und artifizielle Fingieren einer gesprochenen Mitteilung (die nur den Schein von Natürlichkeit hat). (Hiebel 2006: 243)

Der erste Lyrikband, der sich der Mundart in dieser progressiven und avantgardistischen Weise bediente, war Hans Carl Artmanns Dialektgedichtband **med ana schwoazzn dintn** (1958), der bezeichnenderweise den Untertitel **gedichta r aus bradnsee** trug: Gedichte also nicht etwa aus Wien, sondern aus dem Wiener Vorort Breitensee, wo Artmann geboren wurde und seine Kindheit verlebte. In dem Gedicht *frog me ned* (frag mich nicht) mischen sich Kindheitserinnerungen (vgl. Hiebel 2006: 246) des Autors, der als Bub von den Abbildungen böser männlicher Gestalten auf der Verkleidung von Jahrmarktskarussellen stark beeindruckt wurde, mit Erfahrungen des Todes, wie sie in kulturgeschichtlichen Darstellungen, etwa in der Totentanztradition, zum Ausdruck kommen. Das Gedicht lautet:

> frog me ned
> wos fia r a numara
> da dod hod

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

i was nua
das ar a grins
kapö aufhod
und zwar r aung
wia r a grod

aung wia r a grod
a grins kapö
und a numara

de numa r is owa
scho soo schwoazz
das e s ned lesn kau
waun e a woit!

gib liawa
die frogarei auf
sunzt dales e s aum end
no wiaklech…
(Artmann 1958: 77)

In der Anfangs- und der Schlussstrophe des Gedichts fordert das lyrische Ich sein imaginäres Gegenüber auf, seine Fragerei bezüglich des Todes einzustellen. Die Gestalt des Todes zeichnet sich, dem Wissen des lyrischen Ichs nach, durch drei äußere Merkmale aus: eine grüne Kappe; zwei Augen wie die einer Kröte; und eine Nummer. Die Nummer freilich ist derart schwarz, dass das lyrische Ich sie nicht lesen kann, wenn es dies auch wollte. Daraus erschließt sich ein viertes äußeres Merkmal des Todes: seine ganz und gar schwarze Kleidung. Die letzten beiden Verse des Gedichts verbinden die Aufforderung an das Gegenüber des lyrischen Ichs, von seiner Fragerei abzulassen, mit der deutlichen Drohung, jene unlesbare Nummer am Ende vielleicht doch noch zu entziffern. Das Bedrohliche dieser traumhaft-surrealen Szenerie rührt nicht zuletzt daher, dass der Leser nirgends genau erfährt, was es mit dieser Nummer auf sich hat. Ist es eine Unglückszahl, ein symbolisches Nummernzeichen für den Tod, oder gar ein reales Todesdatum, sei es das des lyrischen Ichs, sei es das seines Gegenübers? Das Gedicht bleibt die Antwort darauf schuldig, wie das Wissen eines jeden Menschen um das Ende seines eigenen Lebens.

Das Makabre und Groteske dieser Todesangst spiegelt sich bereits im Eröffnungsgedicht des Artmann‘schen Lyrikbandes (vgl. Artmann 1958:

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

17), das den Titel *blauboad 1* (Blaubart 1) trägt und ebenfalls auf die Kindheitsängste des Autors anspielt, die mit einem Ringelspiel, dem österreichischen Ausdruck für Karussell, zusammenhängen. Der „ringlgschbüübsizza“ (Ringelspielbesitzer) des Anfangsverses entpuppt sich als Mörder aus zurückgewiesener Liebe, der bereits sieben Frauen erschlagen hat, weil ihm die erste einen Korb gab („wäu ma d easchte en gschids hod gem“, V. 10). Nun erwartet er das achte weibliche Opfer „zu einen libesdraum“ (V. 6), das er, nachdem er die Musik seines Jahrmarktskarussells angestellt hat, mit einem Hackebeil zerkleinern und dessen Gebeine er dann unter dem Schlafzimmerboden vergraben wird. Ein bisschen leidet der Karussellbesitzer als Serienmörder dann aber doch unter seinen Taten, denn er kann nachts nur bei Licht schlafen, weil er sich, wenn es so finster ist, vor den von ihm umgebrachten Frauen fürchtet. Daneben gibt es in Artmanns Dialektgedichtband aber auch Liebesgedichte, so etwa das erste der *drei gedichta fia d moni* (vgl. Artmann 1958: 30), dessen drei Strophen jeweils mit einer Aufforderung an die Geliebte beginnen: „gima dei hand“ (V. 1); gima dein odn“ (V. 6); „gima dein mund“ (V. 11). Hand, Atem und Mund der Geliebten schenken dem lyrischen Ich romantische Metaphern des Liebesglücks: Nachtigall, Frühlingsluft und Rose.

Zu den Gedichten aus Artmanns Mundartlyrikband, die bereits auf die experimentelle Lyrik der Konkreten Poesie voraus weisen, zählt etwa das Gedicht *kawarebeag fotografian* (vgl. Artmann 1958: 65), das den vorösterlichen Fastenmarkt in der Wiener Kalvarienberggasse, auf dem Naschereien, Spiel- und Kurzwaren feilgeboten werden, zum Gegenstand hat. Das Gedicht lautet:

med ana kamara
kawarebeag untn
med ana kamara
kawarebeag om
med ana kamara
auffe und owe
med ana kamara
geng an kawarebeag
geng de bamgraxla
geng an kawarebeag
geng de rodn und
d blaun und d göm
und geng d grina

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

indeanahaumafedan
med ana kamara
auffe und owe und
ume und iware und
ausse und eine und
schif und grod
und linx fabei
und rechz fabei
und rundumadum um s dawanakl und
duach n himö hoch
und duach d höö has
und kawarebeag untn
und kawarebeag omad
med ana kamarakamara
…….
bis das de brenesln
aus n objegtif
aussaschbrizzn!
(Artmann 1958: 65)

Realien des Wiener Kalvarienbergmarktes wie etwa der so genannte Baumkraxler (ein hölzernes Kinderspielzeug), farbige Indianerhaubenfedern oder das Tabernakel, das an die religiöse Bedeutung des Marktes gemahnt, mischen sich in diesem Gedicht mit einer seriellen Verwendung von Lokaladverbien, die zumeist antithetisch gebraucht sind. Der Photograph erobert mit seiner Kamera, die in V. 27 als „kamarakamara" sogar seriell verdoppelt erscheint, die visuelle Totalität des Kalvarienbergfestes. Wie zahlreiche serielle Gedichte der Konkreten Poesie, so endet auch Artmanns Kalvarienberggedicht in einer Schlusspointe, welche dem seriellen lyrischen Produktionsprozess, hier angedeutet durch die mit Punkten gefüllte Leerzeile (V. 28), unvermittelt ein Ende setzt, und zwar durch ein groteskes und surreales Bild: bis dass die Brennnesseln aus dem Objektiv herausspritzen (vgl. V. 29-31)!

Ein schwäbisches Dialektgedicht der Konkreten Poesie, das über ein Jahrzehnt später entstanden ist, ließe sich mit Artmanns *kawarebeag fotografian* vergleichen. Das Gedicht entstammt dem 1969 bei Suhrkamp erschienenen Lyrikband **raus mit der sprache** von Konrad Balder Schäuffelen und trägt den Titel *umulmrum*, der auf den Zungenbrecher „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum" anspielt. Konrad Balder Schäuffelens Dialektgedicht lautet:

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

nach mencha nei
nach seflenga naus
nach schturgert nontr
ens allgai nauf
diller nauf

nach neiulm nom
ens boirische niber
nach elchenge na
dona na
(Gomringer 1976: 130)

Der serielle Charakter des Gedichts wird durch dessen typographische Präsentation noch unterstrichen. Schwäbische Lokaladverbien werden mit Stadt(teil)-, Landschafts- und Flussnamen seriell kombiniert, wobei in den Ortsangaben die subjektive Perspektive des Ulmers dominiert, vergleichbar etwa der lokalen Perspektive des Oxforders, der „up to London“ reist, obwohl Oxford nach Breitengrad nördlicher und nach Meter über Meer höher liegt als die britische Hauptstadt. Und um ein weiteres schwäbisches Gedicht zu zitieren, das sich auf dialektale Lokaladverbien kapriziert, sei hier auf Georg Holzwarths Poem *Nom ond rom* aus seinem 1975 erschienenen Lyrikband **Denk dr no** verwiesen:

Nom ond rom
ond
na ond nauf
ond
nei ond naus
ond
nauf ond nonter
ond
niber ond riber
ond
niber ond nonter
ond
driber ond dronter
dronter ond driber
(Holzwarth 1975: 92)

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Der serielle Vorgang der permanenten Anstückung von durch die Kopula „ond“ (und) verbundenen Paaren von Lokaladverbien, die ihrerseits durch die Kopula „ond“ intern miteinander verbunden sind, wird im letzten Gedichtvers mit der umgangssprachlichen Redewendung „drunter und drüber“, die sich in chiastischer Manier als Umkehrung des vorletzten Gedichtverses erweist, gleichsam stillgestellt. Die Metaphorisierung der wörtlichen Bedeutungen von *darunter* und *darüber* führt zum Abbruch der seriellen Produktion, mit der Schlusspointe, dass es sich in diesem Gedicht keinesfalls um planlose Kombinationen oder um ungeordnete Strukturen handelt, dass es also hier gerade nicht „drunter und drüber“ geht. Noch verknappter kommt dieser serielle Vorgang der Aufzählung von mundartlichen Lokaladverbien in Friedrich Achleitners Gedicht *aussö* (hinaus) zur poetischen Erscheinung. Hans Hiebel hat die darin realisierte Aneinanderreihung von österreichischen Dialektwörtern folgendermaßen ins hochsprachliche Deutsch übertragen: „hinab/ herum/ über// hinweg/ hinzu/ hinauf// hinein?/ nein“ (Hiebel 2006: 202). Der Gedichttext lautet im mundartlichen Original:

owö
umi
iwö

daonö
zuwö
auffö

ainö?
naa
(Gomringer 1976: 18)

Bevor wir uns im Folgenden gänzlich den Dialektgedichten der Konkreten Poesie zuwenden wollen, sei noch ein kurzer Seitenblick auf die im Lyrikband **stanzen** von Ernst Jandl versammelten Gedichte, die von August 1991 bis Januar 1992 entstanden sind, getan, nicht zuletzt um anzudeuten, dass die moderne Mundartdichtung in der österreichischen Literatur auch Jahrzehnte nach der Auflösung der Wiener Gruppe weiter fortlebt und sich fernerhin an weltliterarischen Maßstäben messen möchte, zumal die Stanze als aus Italien stammende Dichtungsform (Boccaccio, Ariost, Tasso) auch in die deutsche Literatur (Heinse, Goethe, Schiller,

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Rückert, Platen, Rilke) Einzug gehalten hat. Im Nachwort zu seinen **stanzen** erwähnt Jandl zudem das Gstanzl, eine in Bayern und Österreich beheimatete Liedform lustig-derben, erotisch-übermütigen, epigrammatischen oder satirischen Inhalts, die Jandl mit folgender Kindheitserinnerung verbindet: „die stanze (‚das gschdanzl'), eine vierzeilige volkstümliche gedicht- und strophenform, lernte ich in meiner frühen kindheit (etwa bis 1929) während des jährlichen sommeraufenthaltes in niederösterreich auf bauernfestlichkeiten kennen und vergass [sic!] sie nicht wieder" (Jandl 1997b: 283). Die Mundart spielt für diese volkstümliche Liedform, die auch aus dem Stegreif vorgetragen wurde, eine konstitutive Rolle: „diese stanzen wurden zu immer derselben melodie als eine art sprechgesang dargeboten, und dies natürlich im niederösterreichischen dialekt, der sich in einer gewissen nähe zu den wiener dialekten bewegte" (Jandl 1997b: 283). Außerdem bezieht sich das aus dem rotwelschen „stenz" für Stock abgeleitete Wort „Gschdenz" in der Wiener Umgangssprache auf das männliche Geschlechtsorgan und das Verb „stanzen" bedeutet in diesem obszönen Nebensinn nichts anderes als „Geschlechtsverkehr ausüben". Und in der Tat spielt die Sexualität eine überragende Rolle in Jandls **stanzen**, die durchweg in der Wiener Mundart abgefasst sind, bis auf einige wenige Ausnahmen in englischer Sprache und ganz wenige Ausnahmen in deutscher Hochsprache. Skatologie, Urophilie, Koprophagie gehören dabei ebenso zum schillernden Spektrum der Sexualität in Jandls Gedichtband wie derbe Beschreibungen des Kopulierens und Kotens, wobei das Koten nicht selten auch mit dem Dichten in Verbindung gebracht wird, wie aus den beiden folgenden Vierzeilern hervorgeht:

aus aian orphischn oaschloch
druckts es maunchmoe a batzal
nemtsas glei auf de zungen
olle lyrik gheat gsungen (Jandl 1997b: 195)

scheissn, und in kopf
is sofuat a neix gedicht doo
kunnt ma do net sogn „a gedicht scheissn"?
wauns a gschissanes gedicht is, joo.
(Jandl 1997b: 249)

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Auch der Dialekt als experimentelle künstlerische Sprachform wird von Jandl in seinen **stanzen** reflektiert:

i hob do in mia
so ar oat dialekt
den howi ned von da muata griagd
howin grod east endeckt
(Jandl 1997b: 225)

Neben Gedichten mit obszöner Thematik, schwarzem Humor, makabrem Inhalt, surrealer Bildlichkeit und grotesker Phantasie finden sich in Jandls **stanzen** auch gesellschaftskritische Gedichte, die soziale Missstände anprangern wie etwa den sexuellen Missbrauch durch katholische Geistliche, wobei im ersten Fall ein in die Wand des Beichtstuhls gebohrtes ‚glory hole' eine wichtige Rolle spielt und im zweiten Fall ein pädophiler Geistlicher einen kleinen Jungen zum Oralverkehr nötigt:

da hea pfoara in sein beichtschdui
hod se einegsaglt a loch
fia de weiwa zum greiffn
hot da dea heit an schdeiffn (Jandl 1997b: 200)

ge fiachd di ned, biawal
bin jo beinoh da bopst
schdecksd dei zipferl in mein mund rein
sogsd ma daun, obsdas mogsd
(Jandl 1997b: 213)

Neben weiteren Gedichten mit homosexueller Thematik (vgl. Jandl 1997b: 220, 244, 252, 257) finden sich in Jandls Lyrikband auch zahlreiche Gedichte zum Nationalsozialismus in Österreich in der Zeit vor wie auch noch in der Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Ein *nach 45* betiteltes Gstanzl lautet:

des woa ima a sozi
um den brauch maruns ned schean
owa de oamen glaanen jungen nazi
mias ma brodeschian bis zu uns ghean
(Jandl 1997b: 206)

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Wie die reichen alten großen Nazis in der unmittelbaren Nachkriegszeit die armen kleinen jungen Nazis zu protegieren sich bemühten, bis sie zu ihnen gehörten und damit für die Kontinuität des braunen Geistes in der republikanischen Gegenwart sorgen konnten, so hätte auch die alte Antisemitin gerne von den Juden die Bestätigung bekommen: „d'nazi hom uns nix daun"! (Jandl 1997b: 200) Die Kriegstreiberei der Nazis (vgl. Jandl 1997b: 208) wird dabei von Jandl im historisch-biographischen Rückblick ebenso verurteilt wie die nazistische Verführung und Gleichschaltung der Jugend, die aus Dollfußbuben über Nacht Hitlerjungen machte:

> säd's änich, hods ghassn
> auf n oozächn von uns dollfussbuam
> daun woammarolle bletzlich auf da schdrossn
> hiddlabuam, und wia ma gschrian hom…
> (Jandl 1997b: 248)

Nach diesen Mundartgedichten Ernst Jandls, die historisch auf den avantgardistischen Sprachexperimenten der Wiener Gruppe fußen, wollen wir uns im Folgenden nun ausgewählten Dialektgedichten der Konkreten Poesie zuwenden, die aus der Feder von Mitgliedern der Wiener Gruppe stammen. Eugen Gomringer hat in einem Katalogtext zu der Hamburger Ausstellung **visuelle poesie** im Jahr 1972 folgende Definition des konkreten Dialektgedichts gegeben:

> dialektgedichte gehören zu den wiederentdeckungen der konkreten poesie. entgegen der erwartung sind sie in vielen fällen nicht nur sprechgedichte, sondern wesentlich visuelle dichtung. Von dialektgedichten traditioneller art unterscheiden sie sich wie alle visuelle poesie als teil der konkreten poesie durch die bewußte beobachtung des sprachmaterials (in mehrfacher hinsicht), womit die originalität und die sprachschöpferische basis der dialekte erst recht entdeckt werden. (Gomringer 1976: 163)

Ein markantes Beispiel in diesem Zusammenhang ist folgendes konkrete Gedicht von Friedrich Achleitner, das sich als sechsstrophige Permutation ausschließlich aus den drei dialektalen Gesprächs- und Ausdruckspartikeln „wos", „na" und „ge" zusammensetzt:

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

wos
na
ge

ge
na
wos

na
wos
ge

ge
wos
na

wos
ge
na

na
ge
wos
(Gomringer 1976: 12)

Unzählige Gesprächssituationen ließen sich erfinden, in denen diese drei Partikeln in der im Gedicht angegebenen Reihenfolge mit unterschiedlicher Betonung, wechselnder Stimmgebung und differierenden Hebungen wie Senkungen eine plausible Rolle spielen könnten. Im immer wieder neuen und stets veränderten Sprechen dieses und anderer Sprechgedichte entfaltet sich dabei ein situativer Reichtum, der eine Vielfalt von Lektüren dieser lyrischen Gebilde ermöglicht und erfordert. Weitere Gedichte aus Friedrich Achleitners 1970 erschienenem Sammelband von Texten mit dem Titel **prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien** gehen nach genau demselben Muster vor und spielen mit Gesprächs- und Ausdruckspartikeln wie „a“, „so“, „m“ und „hm“ (Gomringer 1976: 13) oder mit sprachlichen Versatzstücken wie „schau schau / da fraonz“ (Gomringer 1976: 14) oder auch mit Satzbausteinen wie „moang kimd vilaichd“ (Gomringer 1976: 15). In demselben Sammelband Friedrich Achleitners findet sich folgender Sprechtext, der die aus dem späten Mittelalter stammende Redewendung „Keine Ahnung von Tuten und

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Blasen“ aufgreift und diese in eine alltägliche Gesprächssituation mit aggressivem Unterton versetzt:

koa aounung
von
duddn und blosn
owa
a nosn
a nosn
middn im gsichd
(Willberg 1989: 97)

Und das folgende Kürzestgedicht von Friedrich Achleitner, bestehend aus vier einsilbigen Wörtern mit insgesamt nur zwölf Buchstaben, gibt eine alltägliche Situation auf einem Schießstand wieder, wo die Büchse „bum“ macht und der erfolglose Schütze mit dem im Bayerisch-Österreichischen gebräuchlichen Fluch „Kruzifix“ seiner Enttäuschung darüber Ausdruck verleiht, dass es auch diesmal wieder mit einem Treffer nichts geworden ist:

bix
bum
fix

nix
(Willberg 1989: 97)

Ein letztes Beispiel dieser Art von experimentellen dialektalen Sprechgedichten der Konkreten Poesie stammt von Gerhard Rühm und lautet:

amoe ka zweits moe
zwamoe ka drits moe
dreimoe ka viats moe
viamoe ka fümpfts moe
fünfmoe sexmoe sibm ocht neinmoe
zenmoe öfmoe des is schee
(Willberg 1989: 96)

Zum Abschluss des vorliegenden Beitrags wollen wir uns mit einem 1975 erschienenen Gedichtband der Konkreten Poesie beschäftigen, der

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

ebenfalls in einem oberdeutschen Dialekt abgefasst ist, jedoch nicht in einem bairischen, sondern einem schwäbischen Idiom. Es handelt sich um Georg Holzwarths **Gedichte in mittelschwäbischer Mundart** mit dem Titel **Denk dr no** (Denk dir nur). Zuvor seien aber noch einige Bemerkungen zum schwäbischen Dialekt im Allgemeinen vorausgeschickt. Für den Nichtschwaben klingt der schwäbische Dialekt „gemütlich, ulkig, maulfaul, lustig, derb, komisch und langsam“ (Troll 1967: 7), wie ihn einer der besten Kenner des Schwabentums, der deutsche Schriftsteller und schwäbische Mundartdichter Thaddäus Troll, rein äußerlich charakterisiert. Dazu tritt dann noch ein Merkmal, das im Schwäbischen vielleicht deutlicher hervortritt als in allen anderen deutschen Dialekten: das Bewusstsein des unüberbrückbaren Abstandes zur hochdeutschen Standardsprache. Das Stigma des Hinterwäldlerischen und Zurückgebliebenen, das dem Schwäbischen anhaftet, und das Trauma des Schwaben, sich im Bewusstsein der Andersredenden zum „deutschen Nationaldeppen“ (Troll 1967: 6) oder zum „deutschen Dorftrottel“ (Troll 1967: 7) gemacht zu sehen, ist sogar noch im 21. Jahrhundert virulent, was sich etwa im wenngleich selbstironischen Slogan der jüngsten baden-württembergischen Landesmarketingkampagne zeigt, welcher lautet: „Wir können alles. Außer Hochdeutsch.“ Im Gegensatz zu Mundartdichtungen in anderen Dialekten ist der modernen schwäbischen Mundartdichtung von vornherein eine doppelte Distanz eingeschrieben: zum rückschrittlichen und konservativen Charakter der traditionellen Mundart einerseits sowie zur distanzierten Fremdheit der schriftdeutschen Hochsprache andererseits. „So sitzt der gebildete Schwabe sprachlich zwischen zwei Stühlen. Spricht er ein unzulängliches Hochdeutsch, so leidet er dem Fremden gegenüber unter dem Gefühl sprachlicher Unvollkommenheit, dem Landsmann gegenüber unter der Furcht, daß er als *geschwollen* gilt“ (Troll 1967: 11 – 12).

Der 1943 in Schwäbisch Gmünd geborene Schriftsteller und Hörspielautor Georg Holzwarth verlebte seine Jugend in einer stark dialektal geprägten Umgebung in Lautern auf der Schwäbischen Alb. Die hochdeutsche Schriftsprache lernte er erst auf der Schulbank kennen. Nach einem Studium der Geschichte, Germanistik und Philosophie trat er 1970 in den Schuldienst ein. Sein erster Gedichtband **Denk dr no** (1975), dem weitere Mundartgedichtbände sowie Erzählungen und Romane folgten, war von den Sprachspielen und -experimenten des Dadaismus, der Wiener Gruppe und der Konkreten Poesie geprägt. Die insgesamt 81 Gedichte

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

seines Lyrikbandes verteilen sich auf sechs Kapitel mit folgenden Überschriften: *Oigene, Andere, Was os bedrifft, Schbrichwörtlichs, Narreds ond Gwaltätigs, Etlich Schbielereia.* Die Themen der einzelnen Gedichte sind, neben Erziehung und Gewalt, Studenten und Ökologie, Frauen und Gesellschaft, vor allem die schwäbische Mentalität, außerdem und damit verbunden Probleme kultureller Alterität und differenter Identität, nicht zuletzt auch die Sprache selbst mit ihren speziellen Elementen, z. B. Partikeln, sowie in ihren vielfältigen Ausformungen: im Sprichwort, im Sprachspiel, oder in lyrisch-experimentellen Konstrukten der Konkreten Poesie (Permutationen, Konstellationen, serielle Strukturen, audiovisuelle Kompositionen).

Wir wollen uns im Folgenden vor allem mit der sprachlichen Dimension von Georg Holzwarths Gedichten befassen, eingedenk der in diesem Beitrag intendierten Konzentration auf Sprechgedichte, die bei ihrer Rezeption notwendig inneres Sprechen und Hören voraussetzen. Beginnen wir mit dem Gedicht *Mir send helenga gscheit*, das um das dialektale Adverb ‚hälingen', abgeleitet vom althochdeutschen ‚hālingon' bzw. vom mittelhochdeutschen ‚hëlec' (heimlich), kreist. Die Bedeutung des Adverbs ‚hälingen' im Schwäbischen bewegt sich innerhalb des durch die folgenden Adverbien abgesteckten semantischen Spektrums: verborgen, heimlich, still, leise, unauffällig, verstohlen, hinterhältig. Wer beispielsweise ‚hälingen reich' ist, stellt seinen Reichtum nicht zur Schau, sondern macht, aus welchen Gründen auch immer, einen Hehl daraus.

Mir send helenga gscheit
drhoim
ned laut
bloß fir os

mir send helenga
ned laut

mir send gscheit
bloß fir os

mir send
drhoim
(Holzwarth 1975: 60)

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Das Stille und Zurückgezogene, das solipsistisch nach innen Gewendete, das hier zudem mit dem Heim verbunden ist, wie im mittelhochdeutschen Adverb ‚heimlîche' (vertraut, heimlich), kommt auch im folgenden Gedicht mit dem Titel *Oiga* (Eigen) von Georg Holzwarth zum Ausdruck:

Der isch
recht oiga

der
sait nex

der
will nex

der
braucht nex

der
hot nex
oiga

der
isch
halt oiga
(Holzwarth 1975: 23)

Die Selbstgenügsamkeit und Autarkie desjenigen, der eigen ist, wird hier, insbesondere in der Formulierung ‚der hat nichts eigen', ins Negative gewendet, und zwar in Richtung auf das Seltsame, Sonderbare, Eigenbrötlerische. Die Dimension des Zutraulichen und Vertrauten, das dem schwäbischen Adverb ‚oiga' gleichfalls eignet, löst sich in der hier geschilderten Haltung der Ablehnung und Abschottung desjenigen, der eben eigen ist, völlig auf. Ein weiteres Gedicht von Georg Holzwarth, das Gedicht *Des Deng härt gar nemme auf*, spielt sprachlich mit der Polysemie der schwäbischen Derivate des Substantivs ‚Ding'.

So a Deng
beir a Denge
denna vom a Denger

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

gibt vielleicht a Dengele
des scho bald en Dengeler
suacht mit em a
(Holzwarth 1975: 84)

Die schwäbische Umschreibung „Deng“ für das männliche Geschlechtsorgan (vgl. dazu auch Troll 1967: 117f. und 127) ist der Schlüssel für das Verständnis dieses Dialektgedichts, das den Kreislauf der Fortpflanzung beschreibt. Das „Deng“ von einem „Denger“ (Mann) „denna“ (drinnen) bei einer „Denge“ (Frau) gibt vielleicht ein „Dengele“ (kleines Mädchen), das schon bald einen „Dengeler“ (grobe Mannsperson) sucht mit einem – hier durch Apokope oder Aposiopese elliptisch ausgesparten – „Deng“, welches zirkulär wieder an den Anfang des Gedichts zurückverweist. Das schwäbische Suffix ‚-le’, das die Diminutivform kennzeichnet, ist Gegenstand des konkreten Poems *Schwäbisch*, in dem Georg Holzwarth in den letzten beiden Versen auch ins Hochdeutsche gleitet.

Mäd
Biab
Menn
Kätz
Sipp
Biach
Heis
Schwätz
Gesch

Soda
Whisky mit sodale
(Holzwarth 1975: 76)

Ein Mädchen, ein Bübchen, ein kleiner Mann, ein Kätzchen, ein Süppchen, ein Büchlein, ein Häuslein, ein Schwätzchen, ein Mündchen – ihnen allen fehlt in der ersten Strophe des Gedichts das den Diminutiv anzeigende Suffix, weswegen die einzelnen schwäbischen Rumpfsubstantive auf den ersten Blick auch von einem Dialektsprecher nicht gleich zu erschließen sind. Das die zweite Strophe eröffnende Substantiv „Soda“, das in Verbindung mit „Whisky“ auf den klassischen Cocktail ‚Whisky mit Sodawasser’ anspielt, kann, wie dies das letzte Wort

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

des Gedichts „sodale“ andeutet, zugleich als das Diminutiv der Interjektion ‚so’ verstanden werden, das im Schwäbischen hauptsächlich in freundlicher Absicht gebraucht wird, z. B. in der Zweiwortfügung ‚sodele jetzetle’, welche beiden nach einem schwäbischen Witz zu den drei Wörtern gehören, mit denen ein Schwabe an seinem Hochzeitstag auskommt: auf das ‚Ja’ vor dem Altar folgt das ‚Sodele’ vor dem Hochzeitsmahl und das ‚Jetzetle’ vor der Hochzeitsnacht.

Das Gedicht *Nemme* von Georg Holzwarth kommt mit nur drei Buchstaben in unterschiedlicher Anordnung aus. Es lautet:

Nemm me nemme
nemm me nemme
nemm me nemme

nemm me nemm

nemm me
nemm me
nemm me

nemme
nemme
nemme

nemm

nemm

nemm
(Holzwarth 1975: 91)

Der zu Beginn des Gedichts dreifach negativ formulierte Imperativ (‚Nimm mich nicht mehr!’) schlägt in der zweiten und dritten Strophe ins Positive (‚Nimm mich!’) um, während die vierte Strophe, bestehend aus dem Wort „nemme“, Negation wie Position ins Ambige rückt. „Nemme“ kann im Schwäbischen nämlich sowohl als ‚nicht mehr’ gedeutet werden wie auch als kontrahierte Form von ‚Nimm mich!’. In diesem Verständnis erscheint plötzlich auch die erste Strophe durchweg positiv, insofern dort in jedem Vers der affirmierende Imperativ doppelt artikuliert ist: zunächst in der getrennten Langform „nemm me“, sodann in der kontrahierten Kurzform „nemme“. Die aus einem einzigen Wort, „nemm“, bestehenden

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

drei Einwortstrophen, die das Gedicht beschließen, bekräftigen nochmals den positiven Sinn ‚Nimm!', dessen konkreten Kontext jeder Leser selbst hinzuphantasieren mag. Das Gedicht *Gegasätz* von Georg Holzwarth entfaltet die im Titelwort evozierten Gegensätze aus Homonymien des ersten Gliedes der im Gedicht aufgezählten vier Gegensatzpaare:

> Babbala ond Mammala
> Grombiera ond Gradbiera
> do Henna ond do Enta
> heide nai ond heide naus
> (Holzwarth 1975: 80)

Das Gedicht konstruiert aus dem hauptsächlich Kindern gegenüber verwendeten Adverb „babbala" (fertig, aus, weg, leer gegessen) einen Gegensatz, indem es aus dem Wort der Kindersprache „babbala" das Substantiv ‚Babba' (Papa) heraushört und aus dem dazugehörigen Pendant ‚Mamma' (Mama) das neologistische Kunstwort „Mammala" bildet. Ähnlich verfährt auch die zweite Strophe, indem sie aus dem schwäbischen Wort für Kartoffeln („Grombiera") das Adjektiv ‚krumm' heraushört und aus dessen Gegensatz ‚gerade' den Nonsense-Neologismus „Gradbiera" bildet, obwohl sich das schwäbische Wort ‚Grombir' etymologisch von ‚Grundbir' ableitet, also von ‚Grundbirne', die genauso wie ‚Erdapfel' die Frucht der Kartoffelpflanze bezeichnet. Aus der schwäbischen Variante des Lokaladverbs ‚hier innen' („do henna") hört das Gedicht den Plural ‚Hennen' („Henna") heraus, zu dem die ‚Enten' („Enta") den ornithologischen Gegensatz – flugunfähiges Haushuhn gegenüber flugfähigem Wasservogel – bilden. Der letzte Vers konstruiert aus der schwäbischen Interjektion „heida nei", die sich von ‚Heiden nein' herleitet, den Gegensatz „heida naus", wobei er die Negationspartikel „nei" (‚nein') als das Lokaladverb ‚hinein' deutet und jenes zugleich in sein Gegenteil „naus" (‚hinaus') verwandelt, was entweder keinen Sinn ergibt oder den antiheidnischen Affekt verstärkt: hinaus mit den Nichtchristen!

Serielle Transformationen, die aus zahlreichen experimentellen Gedichten der Konkreten Poesie bekannt sind, finden sich auch im Gedicht *Was sei muaß* von Georg Holzwarth, das auf der Redensart ‚Was sein muss, muss sein' (auf Plattdeutsch: ‚wat mutt, dat mutt') basiert:

> Was sei muaß muß sei
> sei muaß was sei muaß
> was muaß sei was sei muaß

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

muaß was sei was sei muaß
muaß sei was sei muaß
(Holzwarth 1975: 56)

Durch die im Gedicht vorgenommenen syntaktischen Transformationen wird die in der Redensart ‚Was sein muss, muss sein' aufgestellte Behauptung sukzessive in eine Frage verwandelt, die jene Redensart und das in ihr mit gesetzte Realitätsverständnis gründlich in Frage stellt. In ähnlicher Weise funktionieren die Gedichte *Was mr ghärt* (Holzwarth 1975: 56), *Schaffa lassa bleiba* (Holzwarth 1975: 79), *Ha d Arbet muaß ma scho grendlich macha* (Holzwarth 1975: 83) und *Des nemmt au gar koi End* (Holzwarth 1975: 89), die gleichfalls im Stile von seriellen Transformationen und Permutationen das Spiel mit der Sprache in aufklärerischer Absicht betreiben. In die Nähe eines Lautgedichts gerät dabei das Gedicht *s isch wia s isch*, das nicht nur mit der Semantik, sondern auch geradezu zungenbrecherisch mit der Phonetik spielt: mit den Zischlauten, die die schwäbische Dialektfügung „s isch" aus dem Hochdeutschen ‚es ist' gewinnt.

s isch wia s isch
isch wia s isch
wia s isch
s isch
isch
isch wia
isch wia s
isch wia s isch
(Holzwarth 1975: 55)

Weitere Gedichte von Georg Holzwarth aus seiner Anthologie **Denk dr no** basieren, in Analogie zu der weiter oben besprochenen Permutation von Friedrich Achleitner, die mit den drei bairischen Partikeln „wos", „na" und „ge" operiert, auf Gesprächsfloskeln und Ausdruckspartikeln, die für das Schwäbische typisch sind. So spielt das Gedicht *Ha no* (Holzwarth 1975: 81) sprachlich und lautmalerisch mit der schwäbischen Interjektion ‚gell' (gelt), während das Gedicht *Obedengt* (Holzwarth 1975: 72) den insbesondere süddeutschen Sinn des Adverbs ‚unbedingt' (ja, natürlich, freilich, gewiss doch) hervorkehrt. Die typisch schwäbische Verwendung von ‚so so' und ‚ja ja', mit der das schwäbische Komikerduo „Häberle und Pfleiderer" alias Oscar Heiler und Willy Reichert ganze Unterhaltungen

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

bestreiten konnte – man vergleiche etwa den Anfang des via YouTube zu genießenden Sketches *Die Friedenskonferenz* –, wird beispielsweise in den Gedichten *Sonntig* (Holzwarth 1975: 45), *Schwätza* (Holzwarth 1975: 74) und *Moischtens* (Holzwarth 1975: 88) im Stile der lyrisch-experimentellen Versuche der Konkreten Poesie ausführlich durchgenommen, man könnte fast sagen nach dem Schema der klassischen Sonatenhauptsatzform mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda.

Abschließend sei der hier vorliegende Beitrag noch einmal kurz resümiert. In seinem Zentrum stand eine besondere Sorte von Texten, die wir mit der Terminologie der Konkreten Poesie als ‚Sprechtexte' bezeichnet haben. Es handelt sich dabei um Texte, die sich vornehmlich demjenigen erschließen, der die Sprache des Gedichts beim Lesen wortwörtlich ins Sprechen übergehen lässt. Der Text solcher Sprechgedichte entsteht erst im und durch das innere oder äußere Hörbarmachen des in ihm enthaltenen Buchstabenmaterials. Nach zwei Gedichtbeispielen von Ernst Jandl und Eugen Gomringer haben wir dieses Textphänomen vor allem in Dialektgedichten der Wiener Gruppe (Hans Carl Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm) sowie in Dialektgedichten von Ernst Jandl aufgesucht, zumal Gerhard Rühm in einem seiner Manifeste den Dialekt gegenüber der „schriftspreche" als „gesprochene spreche" bezeichnet hat. Neben dem bairischen hat sich der vorliegende Beitrag auch dem schwäbischen Dialekt zugewandt, und zwar anhand von lyrisch-experimentellen Texten der Konkreten Poesie aus der Feder von Konrad Balder Schäuffelen und Georg Holzwarth, insbesondere aus dessen Lyrikband **Denk dr no** aus dem Jahre 1975. An den behandelten Texten konnte man feststellen, dass der Rezipient als Sprecher mehr in, aus und von ihnen hört und sieht als der bloß lesende Rezipient.

Literatur

Primärliteratur

Artmann, Hans Carl (^{9}1958): **med ana schwoazzn dintn. gedichta r aus bradnsee**, Salzburg: Otto Müller.

Gomringer, Eugen (Hrsg.) (1976): **Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie**, Stuttgart: Reclam.

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)

Holzwarth, Georg (1975): **Denk dr no. Gedichte in mittelschwäbischer Mundart**, Reutlingen: Knödler.
Jandl, Ernst (1991): **Sprechblasen**, Stuttgart: Reclam.
Jandl, Ernst (1997a): **Laut und Luise. verstreute gedichte 2**, München: Luchterhand. (= Poetische Werke 2).
Jandl, Ernst (1997b): **idyllen. Stanzen**, München: Luchterhand. (= Poetische Werke 9).
Weissenborn, Hans (Hrsg.) 1956: **alpha. NEUE DICHTUNG**. Folge 8 (Jänner 1956), Wien: alpha.

Sekundärliteratur

Fischer, Hermann (^{3}1999): **Schwäbisches Handwörterbuch**, Tübingen: Mohr Siebeck.
Hiebel, Hans H. (2006): **Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900 – 2000 im internationalen Kontext der Moderne**, Teil II (**1945 – 2000**). Würzburg: Königshausen & Neumann.
Kopfermann, Thomas (Hrsg.) (1974): **Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie**, Tübingen: Niemeyer.
Lexer, Matthias (^{35}1979): **Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch**, Stuttgart: Hirzel.
Rühm, Gerhard (Hrsg.) (1985): **Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Schützeichel, Rudolf (1989): **Althochdeutsches Wörterbuch**, Tübingen: Max Niemeyer.
Troll, Thaddäus (1967): **Deutschland deine Schwaben. Vordergründig und hinterrücks betrachtet**, Hamburg: Hoffmann und Campe.
Willberg, Hans-Joachim (Hrsg.) (1989): **Deutsche Gegenwartslyrik. Eine poetologische Einführung**, Stuttgart: Reclam.

BDD-A30881 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:47 UTC)