

Wintersemester 03/04
Seminar „Musik und Dichtung“
Prof. Dr. Rummenh ller

Lars Fengler

Ernst Jandl: schtzngrmm

INHALT

<u>Einleitung.....</u>	<u>3</u>
<u>Hauptteil.....</u>	<u>4</u>
<u>Das Gedicht.....</u>	<u>4</u>
<u>Thema und Material.....</u>	<u>4</u>
<u>Formale Struktur.....</u>	<u>6</u>
<u>Handlung.....</u>	<u>7</u>
<u>assoziative Interpretation.....</u>	<u>8</u>
<u>Vorüberlegungen.....</u>	<u>8</u>
<u>Text und Interpretation.....</u>	<u>9</u>
<u>Grenzen der Notation.....</u>	<u>11</u>
<u>Schlussteil.....</u>	<u>13</u>
<u>Wie „musikalisch“ ist das Gedicht schtzngmmm?.....</u>	<u>13</u>

Einleitung

Dass Dichtung und Musik viel miteinander gemein haben, lässt sich schon allein daran ablesen, dass mehrere Arbeiten zur Verbindung dieser beiden Künste sowohl in der Germanistik, als auch in der Musikwissenschaft verfasst worden sind.¹ Beide Disziplinen sind sich der engen Verbindung von Sprache und Musik offensichtlich bewusst, die nicht nur in der Oper oder im Lied, d. h. in einem Bereich, wo beide Künste jeweils einen Teil zum Kunstwerk beisteuern, klar wird. Schon in der Literatur, im auf den Vortrag hin geschriebenen Gedicht oder Text oder auf musikalischer Seite im Sprechgesang, sei es in sogenannten Sprechfugen oder im Rap, wird diese Beziehung deutlich.

So beschäftigt sich auch die konkrete Poesie mit diesem Grenzgebiet, wo Sprache klingt und mehrdeutiger wird als das bloße gelesene Wort, sich also dem Bereich nähert, wo die Musik wirkt.

Das Gedicht *schtzgrmm* zählt wohl zu den erfolgreichsten Gedichten Ernst Jandls und vielleicht sogar der konkreten Poesie überhaupt. Dementsprechend weit reichend ist auch das Echo, das es in der Wissenschaft schon gefunden hat. Für die vorliegende Besprechung des Gedichtes sind hauptsächlich zwei Interpretationen herangezogen worden: Zum einen die von W. Hinderer², der vor allem auf das Umfeld des Textes, sowohl im Band „Laut und Luise“, als auch in der literarischen Landschaft der Zeit überhaupt eingeht und die konkrete Poesie Jandls in Verbindung mit dem Dadaismus sieht.³ Zum anderen die Abhandlung von M. Wulff⁴, der sich nicht nur mit dem gesamten lautpoetischen Werk Jandls intensiv auseinandersetzt, sondern auch insbesondere dieses Gedicht ausführlich in musikalischer Hinsicht behandelt.⁵

In dieser Arbeit soll es nicht darum gehen, eine Aufarbeitung der Forschungsgeschichte zu *schtzgrmm* zu geben, auch wenn natürlich ein Nachweis über die verwendete Literatur erfolgen soll. Vielmehr steht im Mittelpunkt das Gedicht selbst und im Besonderen sein Verhältnis zur Musik oder, anders ausgedrückt, seine Musikalität.

¹ z. B. von musikwissenschaftlicher Seite her Diether und Helga de la Motte, Elmar Budde, Carl Dahlhaus etc., auf germanistischer Seite Martin Lott, Walther Dürr, Wilfried Gruhn u. a..

² siehe Literaturverzeichnis Nr. 6

³ Hinderer 52-53

⁴ siehe Literaturverzeichnis Nr. 10

⁵ Wulff 137-42

Konkret geht es darum, zu untersuchen, welche Parallelen zwischen musikalischen Kompositionstechniken, zwischen klingender und notierter Musik und diesem Gedicht zu finden sind. Dabei soll insbesondere die Frage geklärt werden, was das Spezifische gerade dieses Gedichts in jenem Grenzgebiet zwischen mehrdeutigem Klang und eindeutiger Sprache ist.

Dazu wird es zuerst nötig sein, das Gedicht selbst zu untersuchen, seine formale Gestalt und seinen Aufbau und seine Handlung zu analysieren. Dann erfolgen eine assoziative Interpretation des Textes, sowie ein Blick auf das Problem der Notation des Gedichts. Schließlich werden die so gewonnenen Erkenntnisse im letzten Teil zusammengefasst und verdeutlicht.

Weil ein Gedicht als solches und besonders auch *schtzngrmm* auf den Klang hin geschrieben wurde, werden eine Originalaufnahme des Gedichtes, wie Ernst Jandl es bei einer Lesung gesprochen hat, sowie eine rhythmische Notation, eine Art „Leseartitur“ dieses Vortrags als Anlage beigefügt.

Hauptteil

Das Gedicht

Thema und Material

Das Gedicht *schtzngrmm* findet sich in der Sammlung „Laut und Luise“ im Kapitel „Krieg und so“. Somit gehört es nicht nur inhaltlich, wie aus dem weiteren Text hervorgehen wird, sondern auch formal gesehen zur Gruppe der Gedichte, die den Krieg bzw. Jandls Erfahrung im Krieg thematisieren.⁶

Bereits beim ersten Blick auf den Text fällt besonders auf, dass Jandl hier komplett auf den Gebrauch von Vokalen verzichtet hat. Er äußert sich selbst zu diesem Prozess des Entwokalisierens und bezeichnet ihn als „Verhärtung“⁷. „[Dem] Basiswort [„Schützen-

⁶ „Laut und Lautfolge werden imitatorisch eingesetzt; die Stimme imitiert Schlachtenlärm“, Ernst Jandl: Poetische Werke 11,51

⁷ vgl. Ernst Jandl: Vorbemerkung, in: neue wege, Nr. 123, 12. Jg. (1957), 11

graben“] sind die Vokale entzogen [...]. Wenn sie wollen: Der Krieg singt nicht.“⁸ Mit der Kapitelüberschrift und dem Ausgangsmaterial „Schützengraben“ legt Jandl so etwas wie ein Programm für das Gedicht fest.

Aus dem dreisilbigen Phonem bzw. Graphem *sch(t)-(t)zn-grmm* ist das gesamte Gedicht aufgebaut. Im weiteren Verlauf des Gedichts wird dieses Material neu kombiniert. Einzelne Silben werden vom ursprünglichen Wort gelöst und erscheinen gedehnt⁹ oder wiederholt¹⁰, auch Buchstaben werden neu zusammengestellt¹¹. Dem Gedicht liegt somit eine linguistische Herstellungstechnik zugrunde, bei der durch die Dekomposition des vorgegebenen Buchstabenmaterials ein Text entwickelt wird.

Die große Kunstfertigkeit Jandls zeigt sich hier besonders darin, dass er nicht nur das Ausgangsmaterial „Schützengraben“ eindrücklich darstellt, sondern auch die mit diesem Begriff verbundenen Konnotationen „Schlachtenlärm“, „Tod“, „Friedhof“ etc. anklingen lässt.

Da der Text mit der Buchstabenfolge *schtzngrmm* und nicht, wie man aus der Erläuterung Jandls vermuten könnte, *schtzngrbn* beginnt, stellt sich die Frage nach dem Grund dieses Unterschieds.

Hier sind verschiedene Möglichkeiten denkbar. Entweder Jandl meinte mit dem „Basiswort“ etwas, das für ihn nur für den Schaffensprozess von Wichtigkeit war und im Gedicht selbst nicht original vorkommt. Das würde bedeuten, dass er aus dem Wortgebilde *schtzngrbn* das ganze Gedicht entwickelte und sich bei der Notation der endgültigen Fassung aus bestimmten Gründen (ästhetischer oder anderer Natur) dafür entschied, der Schreibweise *schtzngrmm* den Vorzug zu geben. Diese These wird allerdings von keiner Aussage Jandls unterstützt und ist deshalb rein spekulativ.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, dass nicht das geschriebene Wort „Schützengraben“ Ausgangspunkt war, sondern sein Klang. In der Alltags- und Umgangssprache, wie auch in vielen Dialekten gibt es ja die Tendenz, die Schlusssilben abzuschleifen. Und auch das deutsche Wort „Graben“ klingt, wenn man es nicht besonders prononciert ausspricht, eher wie „Gra-hm“.¹²

⁸ vgl. Jandl, Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise, in: Protokolle 70/2 (1970)

⁹ zum Beispiel erscheint in der fünften Zeile des Gedichts die letzte Silbe *grmm* in gedehnter Form.

¹⁰ So beispielsweise die fünffache Wiederholung der ersten Silbe *scht* am Ende des Gedichts.

¹¹ siehe *grrt* in der Mitte des Gedichts als Kombination von Buchstaben der ersten und letzten Silbe.

¹² die These der dialektmäßigen Verschleifung vertritt z.B. Hinderer 57

Auch in ästhetischer Hinsicht bietet das weicher auslautende *schtzngrmm* Vorteile, da der Textfluss nicht gestört wird. Möglich, dass Jandl diese Schreibweise also aus Gründen der Musikalität, in Hinblick auf den Klang des Gedichts gewählt hat.¹³

Formale Struktur

Wegen der Nähe zu bestimmten Worten, d.h. ihrer semantischen Deutlichkeit, lassen sich drei feste Punkte im Gedicht erkennen. Die ersten beiden Zeilen, die Zeilen 16 und 17 und die Schlusszeile.

Am Anfang erscheint, wie als Thema und Motiv des Gedichts, zweimal das Wort *schtzngrmm*. Nun folgt ein Teil, in dem verschiedene Laute und Silben dieses Wortes einzeln vorgestellt werden. Mit musikalischem Vokabular lässt sich dieser Teil als eine Art Durchführung bezeichnen. Auch die musikalisch üblichen Verfahrensweisen wie Abspaltung einzelner Elemente, Augmentierung etc. werden hier auf den Text angewendet.

Dann erfolgt in den Zeilen 16 und 17 erneut das Ausgangsmaterial, wieder gefolgt von einem wortferneren, klanglich und am Material der Buchstaben orientierten Durchführungsteil, der schließlich durch den Schlussklang *t-tt* beendet wird.

Auf literarischer Ebene erinnert die Gliederung in fünf Teile an den Aufbau der klassischen Tragödie. Nimmt man die typische, pyramidenförmige Einteilung des Dramas nach Gustav Freytag¹⁴ als Schablone, so ergibt sich für das Gedicht eine ähnliche, im Kleinen abgebildete Struktur:

Die ersten beiden Zeilen sind Einleitung oder Prolog: Das Thema wird vorgestellt. Dann folgt ein 13 Zeilen langer Entwicklungsteil, in dem einzelne Elemente des Ausgangsmaterials in den Vordergrund treten.

Nun erscheint am Wendepunkt des Dramas noch einmal das Thema in den Zeilen 16 und 17, direkt gefolgt von einer langen Peripetie in Zeile 18 („tssssssssss“).

¹³ Dieser Meinung ist jedenfalls R. Döhl: „Die Wahl des Konsonantenskeletts, seine Anordnung erfolgt eindeutig in Hinblick darauf, was als Schall nachgeahmt werden soll, und zwar abhängig von dem Wort, von dem der Autor ausgeht.“ R. Döhl: Konkrete Literatur, in: Manfred Durzak (Hrsg.) Die deutsche Literatur in der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen, Stuttgart 1971, 263

¹⁴ Gustav Freytag: Technik des Dramas, bearb. Manfred Plinke, Berlin '2003

So kann er klanglich miterleben, wie Maschinengewehrsalven näher kommen, Granaten in der Nähe abgefeuert werden und einschlagen, Panzer vorbeifahren etc.. Durch das Einbeziehen der Assoziationen des Hörers, dadurch dass seine Phantasie einen Teil des Gedichtes ausmacht, erlangt das Gedicht eine hohe Authentizität und Direktheit im Wirken auf den Perzipienten.

Durch diese spezielle Verflechtung von Hörer und Handlung, Hören und Deuten ist es schwierig, objektive Aussagen zum Handlungsverlauf zu treffen. Alle weiterführenden Interpretationsversuche müssen also als hochgradig subjektiv gekennzeichnet und in das nächste Kapitel dieser Arbeit verwiesen werden.

Generell erweckt das Gedicht den Eindruck, als befände sich ein Aufnahmegerät oder, wenn man den Text personell deutet, ein „Ohr“ am Ort des Geschehens, also im Schützengraben, als würde man nur die Geräusche, die ein Soldat im Graben wahrnimmt für eine kurze Zeit, bis zum Ende der Wahrnehmung, mithören, ohne dass Gedanken oder Gefühle eines Menschen dargestellt werden.

assoziative Interpretation

Vorüberlegungen

Im Vorigen wurde bereits darauf hingewiesen, dass die konkrete Dichtung ihre Wirkung zu einem nicht unerheblichen Teil daraus zieht, dass sie dem Perzipienten durch das Einbeziehen seiner persönlichen Assoziationen ein besonders eindringliches Erlebnis ermöglicht.

Durch diese Technik wird ein allgemeines Kunstprinzip besonders deutlich: Ein Teil der Manifestation des Kunsterlebens ist immer unmittelbar und unvermittelbar, betrifft also nur den einzelnen Perzipienten und kann von ihm nicht weitergegeben werden, ohne dass er bereits eine Wandlung erfährt.

Es gibt allerdings einen Bereich, in dem sich die Assoziationen überschneiden. In dieser Schnittmenge stimmen zwei oder mehr wahrnehmende Individuen überein. Die Größe dieser Übereinstimmung wird wiederum durch verschiedene Faktoren beeinflusst. Hier

spielen kultureller Hintergrund, Sozialisation, Sprache (bei Texten), persönliche Erfahrung, Stimmung, Alter der Perzipienten etc. eine große Rolle. Im Folgenden soll eine assoziative Interpretation des Gedichts vorgenommen werden. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass diese Interpretation keinen Anspruch auf Verbindlichkeit oder Wahrheit legt. Sie ist und kann vielmehr nur Zeugnis des Wirkens des Gedichtes auf ein spezielles Individuum sein, in diesem Falle den Verfasser dieser Arbeit.

Text und Interpretation

schtzngrmm¹⁷

schtzngrmm

t-t-t-t¹⁸

t-t-t-t

grrrrmmmm¹⁹

t-t-t-t

s-----c-----h²⁰

tzngrmm²¹

tzngrmm

¹⁷ Das Gedicht beginnt mit der Wiederholung des Themas *schtzngrmm*. Dadurch wird der Ort des Geschehens deutlich gemacht: „Wir befinden uns in einem Schützengraben.“ Außerdem deutet die Schreibweise *-grmm* auf das Wort „Grimm“, das allgemein eine Verhärtung bezeichnet:

Hier kann damit eine emotionale Ebene gemeint sein, d.h. die Soldaten müssen sich zusammennehmen, „hart“ bleiben, die Zähne zusammenbeißen und dürfen kein Mitgefühl zeigen. Auf dieser Ebene schwingt auch das Wort „Wut“ mit.

Auch eine physikalische Ebene ist denkbar: Es mag Winter sein, und der Boden ist gefroren, oder es ist einfach kalt. Die verhärtete Witterung ist dann Konsequenz aus der „grimmigen Kälte“ des Frostes.

¹⁸ Die Lautfolge *t-t-t-t* der Zeilen 3-4 klingt wie schnell aufeinanderfolgende Schüsse, die aus einer Waffe abgefeuert werden. Zugleich scheint auf zweifache Weise das Wort „Tod“ mit: Erstens durch die unwillkürliche Ergänzung des Vokales „o“ zwischen die einzelnen „t“ und zweitens allein durch die äußere Gestalt des Buchstaben „t“, der an die Form von Kreuzen, die auf Friedhöfen als Grabsteine dienen, erinnert.

¹⁹ Der Klang *grrrrmmmm* erinnert wiederum an „Grimm“. Außerdem klingt er wie eine in der Nähe einschlagende Granate oder das Motorengeräusch eines Panzers, der vorfährt. Eine andere Assoziationsmöglichkeit ist, dass ein Flugzeug mit großem Lärm dicht über den Graben hinwegfliegt.

²⁰ Das *s---c---h* kann auf den Klang von austretendem Gas hindeuten (vgl. Anm. 18)

²¹ *tzngrmm* weist auf „Zinn“ und „Grimm“. Dies wiederum kann auf „Zinnsoldaten“ verweisen, eine Assoziation, die auf die Willkür und Fremdbestimmung der Soldaten im Krieg hindeutet.

tzngrmm
 grrmmmmmm
 schtzn²²
 schtzn
 t-t-t-t
 t-t-t-t
 schtzngrmm²³
 schtzngrmm
 tssssssssssss²⁴
 grrt²⁵
 grrrrrt
 grrrrrrrt
 scht²⁶
 scht
 t-t-t-t-t-t-t-t²⁷

²² Das Phonem *schtzn* lässt sich als Schussgeräusch einer schweren Waffe empfinden. Als Graphem erinnert es an das Verb „schützen“ und kann in zwei Richtungen interpretiert werden. Entweder als Befehl eines Kommandierenden, einen bestimmten Bereich zu schützen, oder als Hilferuf einer Person, im Sinne von „Schützt mich!“.

²³ Die Wiederholung des Themas *schtzngrmm* in den Zeilen 16-17 bewirkt zweierlei: Einerseits stellt sie einen kurzen Moment der Reflexion im Gedicht dar; der Perzipient wird aus der in ihm gebildeten Handlung herausgerissen und dem Gegenstand des Gedichts wieder gegenübergestellt. Andererseits hat das Phonem jetzt eine neue Bedeutung; dadurch, dass die zu den einzelnen Silben gebildeten Assoziationen mit in den Begriff „Schützengraben“ hineingenommen werden. So kann der Perzipient förmlich hören, wie ein Schützengraben „klingt“: Der Text kann vollziehen, was Sprache berichtet. (vgl. auch Hinderer 53)

²⁴ Mit dem Phonem *tssssssssssss* entspannt sich das Geschehen für einen Moment, Stille breitet sich aus. Die beiden Buchstaben weisen auf t = Tod und s = Stille hin, „Totenstille“. Gleichzeitig klingt das Wort wiederum nach ausströmendem Gas. vgl. Anm. 14. In dieser Zeile sieht Hinderer den dramatischen Wendepunkt des Gedichtes (vgl. Hinderer 59).

²⁵ Die vorhergehende Entspannungsphase wird durch das scharf eintretende *grrt* jäh unterbrochen. Dieser Eindruck wird durch die zweifache Wiederholung noch verstärkt, die darüber hinaus mit einer Augmentierung verbunden ist. Die Zeilen 19-21 bilden so einen Gegensatz zu Zeile 18: Die Entspannung wird durch eine Spannungssteigerung abgelöst. Klanglich können die Zeilen wieder als schnelles Waffenfeuer empfunden werden.

²⁶ *scht* ruft mehrere Assoziationen hervor: Erstens das Geräusch in den Boden einschlagender, also fehlgeleiteter Geschosse, Querschläger. Zweitens der Klang von zackigem Marschieren. Drittens ein Zuruf unter den Soldaten, still zu sein (also im Sinne von *Psst!*). Außerdem klingt es wie die erste Silbe des Wortes *sterben*.

²⁷ Das *t-t-t-t-t-t-t-t* greift das *t-t-t-t*, das erstmalig in den Zeilen 3-4 erschien, wieder auf. Auch hier klingt es wie schnell aufeinanderfolgende Schüsse. Durch die Verlängerung werden auch die Assoziationen verstärkt: So entsteht der Eindruck von

nicht fest, ob die einzelnen Zeilen des Gedichts immer im selben Zeitabstand aufeinander folgen sollen.³¹

Dem Vortragenden bietet sich so ein großer Raum für persönliche Interpretation. „Die Realisation eines konventionellen Musikstückes lässt dem Interpreten wenig Spielraum, gemessen an der breiten Fächerung an Möglichkeiten, die Jandls Partitur offen lässt.“³² Dies birgt aber für denjenigen, der dem Ausdruck Jandls beim Lesen möglichst nahe kommen will ein praktisch unlösbares Problem. Er steht vor derselben Schwierigkeit, wie Musiker heutzutage wenn sie nach dem Werkprinzip notierte Musik (etwa von Bach oder m. E. ein vor 1800 komponiertes Musikstück) aufführen wollen. Der Komponist - oder hier: der Schriftsteller - hat sein Werk eben „als Werk“ notiert, eine genaue Anweisung für das Spiel geht aber aus den einzelnen Stimmen oder der Partitur nicht hervor.³³

Es gibt zwar eine von Jandl eingesprochene Aufnahme, so dass die für den Vortrag fehlenden Parameter dadurch ergänzt werden können, allerdings bleibt unklar, inwiefern er seinen Vortrag für verbindlich, d.h. ob er seine Art das Gedicht zu rezitieren für die „richtige“ und zwar „einzig richtige“ hielt. Das heißt, der Interpret heute kann zwar die Aufnahme Jandls nachahmen, hat aber keine Möglichkeit, die Frage zu klären, warum gerade dieser Aussprache der Vorzug vor anderen Varianten gegeben wurde.

Gleichwie man diese Frage beantwortet, so wird doch in jedem Fall aus dem Problem der Notation klar, dass es sich bei diesem Gedicht um eines handelt, dessen wahre Bestimmung im Vortrag liegt.³⁴ Zwar ist es möglich und in mancher Hinsicht erkenntnisfördernd, die schriftliche Ebene gesondert zu betrachten, allerdings erlangen die Verse erst dann ihre eigentliche Bedeutung, wenn, sie „zu Ohren“ gelangen, hörbar werden. Auch hier bietet sich wieder eine Analogie zur Musik: Wie eine Partitur oder eine irgendwie anders notierte Musik einem Musiker die Grundlage für sein Spiel liefert, so bildet dieses Gedicht in schriftlicher Form die Basis für den späteren Vortrag.³⁵ Und wie die Musiknotation den Klang auf abstrakte Weise aufzeichnet, so wird auch in diesem Gedicht Klang schriftlich chiffriert.

³¹ Davon geht z. B. Wulff aus: „Wir werden der Zeilengliederung am ehesten gerecht, wenn wir jeder Zeile eine – zunächst – gleiche Wertigkeit zusprechen.“ Wulff 138.

³² Wulff 137

³³ vgl. N. Harnoncourt, Musik als Klangrede 33

³⁴ vgl. Wulff 137

³⁵ vgl. Wulff 138: „Der Text ist Partitur.“

Schluss teil

Wie „musikalisch“ ist das Gedicht *schtzngrmm*?

Wenn der Text im Folgenden auf seine Musikalität hin geprüft wird, so soll nicht der Eindruck entstehen, der Verfasser wäre der Meinung, Ernst Jandl hätte in der Musik einen Idealzustand von Kunst gesehen – wie es beispielsweise die Ästhetiker der Romantik taten – und deshalb versucht, einen Text möglichst musikalisch zu gestalten. Was für eine genaue Vorstellung Jandl von der Beziehung Literatur und Musik hatte, soll hier nicht Thema sein. Vielmehr geht es darum, festzustellen, welche Parallelen zwischen musikalischer Kunst und dem vorliegenden Gedicht bestehen.

Erstens: Zur Herstellung des Gedichts geht Jandl, wie oben beschrieben, direkt an das Material von Sprache heran: den einzelnen Buchstaben. Durch die Rekombination des Ausgangsmaterials *schtzngrmm* erstellt er den gesamten Text. Die hierbei verwendeten Techniken lassen sich auch im musikalischen Komponieren wiedererkennen. So findet ein ähnlicher Prozess auch bei Kompositionen statt, wenn über Augmentation, Diminution, Abspaltung etc. ein Ausgangsmaterial „durchgeführt“ wird. Der Dichter Jandl nutzt also dieselben Techniken für dieses Gedicht, wie z. B. der Komponist Brahms, der den ersten Satz seiner 4. Sinfonie komplett aus dem Intervall der großen Terz entwickelt hat.

Zweitens: Eine weitere Parallele zur Musik besteht darin, dass das Gedicht für den Vortrag, also auf eine klangliche Aufführung hin geschrieben worden ist. Denn das ist auch immer bei komponierter Musik der Fall. Dadurch kommt eine weitere Komponente ins Spiel, die beide, Musik und Dichtung, betrifft: Die Zeit. Verseinteilung, Versmaß etc. haben nur dann Sinn, wenn der Künstler eine bestimmte Art des Vortrags beabsichtigt. Auch Jandl spricht das Gedicht in einem ganz bestimmten Rhythmus (s. Anlage).

Den Rhythmus, als Maß für Zeit haben Musik und Dichtung gemeinsam. Im Gedicht *schtzngrmm* wird auch diese Parallele deutlich. Zugleich wird klar, dass der Sprache nicht ein vergleichbar hochentwickeltes System zur Zeiteinteilung zur Verfügung steht wie der Musik. Denn in der Notation des Textes werden Tempo, Betonung, Artikulation, für die die Musik in einer Jahrhunderte andauernden Entwicklung ein Vokabular erarbeitet hat und noch erarbeitet, nicht oder nicht eindeutig verzeichnet.

Drittens: Ernst Jandl, so schreibt Helmut Heißenbüttel³⁶, „verfasst Gedichte, indem er sich der Sprache stellt, sie aufgreift und in sie eindringt. Er beschreibt nicht Imagination, sondern er geht den Offenheiten der Sprache nach, den Offenheiten der Satzfügung wie der Redegewohnheit, des Vokabulars wie der sprachlichen Kleinstteile, um die Möglichkeiten auszunutzen, die diese Offenheiten darstellen.“

Auch dieser spezielle Umgang mit Sprache ist dem Umgang mit Musik ähnlich, weil er sich, wie sie, mit dem Nicht-Eindeutigen beschäftigt. Jandl geht vom Wort „Schützengraben“ aus und entzieht ihm mehr und mehr Deutlichkeit, nicht aber, ohne immer wieder auf das Programm seines Gedichtes hinzuweisen.

Es mag fast wie ein Zaubertrick erscheinen, dass beispielsweise die Silben *schtzn* als Phonem immer noch deutlich mit dem „Schützengraben“ zu tun haben, diese Wirkung wird allerdings nur durch die geschickte Lenkung Jandls, durch die Programmatik des Textes erreicht. Als Beweis für diese These braucht man sich nur einmal vorzustellen, das Thema für das Gedicht würde z. B. „Schnupfen“ lauten. Wenn man nun das Phonem *schtzn* hört, versteht man es nicht mehr als ‚schweres Waffenfeuer‘ wie in diesem Gedicht, sondern vielleicht als ‚unterdrücktes Niesen‘. Ganz ähnlich verhält es sich auch in der Musik, wenn ihr ein Programm zugrundegelegt wird.

Jandl reduziert sein Ausgangsmaterial, bis er eine Ebene der Beliebigkeit erreicht, die dem Perzipienten ermöglicht das vorgeschlagene Programm durch seine individuelle Imagination zu gestalten. Wie jede Kunst diesen Prozess des „Mitgestaltens“ beim Perzipienten fordert, so verlangt auch das Gedicht *schtzngrmm* in besonderem Maße die geistige Mitarbeit des Hörers. Darin findet sich wieder eine Parallele zur Musik: Auch sie vermittelt sich über das Hören.

Fazit: Im vorliegenden Gedicht finden sich eine Vielzahl von Gemeinsamkeiten zwischen dem literarischen Kunstwerk *schtzngrmm* und der musikalischen Kunst.

Wenn Dichtung immer in einem Grenzbereich von schriftlicher und klingender Kunst arbeitet und zur Wirkung gelangt, so ist das Spezifische dieses Gedichts vielleicht, dass es in besonderem Maße das Lösen von Begrifflichkeit anstrebt, die Sprache unweigerlich mit sich bringt. Darin kommt die Sprache Jandls der Musik besonders nahe. „Die Beliebigkeit macht einen Teil des Künstlerischen der Sprache aus.“³⁷

³⁶ Nachwort zur Reclam-Ausgabe von „Laut und Luise“, Wien 1976, 158

³⁷ Wulff 39

Musik nähert sich diesem Verbindungsbereich zwischen den Künsten von der anderen Seite: Sie sucht in einem gewissen Grade die Begrifflichkeit. „Musik zielt auf eine intentionlose Sprache. [...] Sie verweist auf die wahre Sprache, in der der Gehalt selber offenbar wird, aber um den Preis der Eindeutigkeit, die übergang an die meinenden Sprachen.“³⁸

Und so gelingt Ernst Jandl in diesem Gedicht in reizvoller Weise beides: Er erreicht einen hohen Grad an Konkretheit, obwohl gleichzeitig ein großer Gestaltungs- und Interpretationsspielraum besteht. Ein großer Teil der Attraktivität dieses Gedichtes besteht wohl darin, dass jeder Perzipient eine sehr persönliche und eindrückliche Erfahrung mit dem Krieg machen kann, egal, ob er echte Erfahrung auf diesem Gebiet besitzt, oder nicht. Nur eine Voraussetzung muss dafür erfüllt sein, ein „kleinster gemeinsamer Nenner“ gefunden werden: Das Verstehen der deutschen Sprache.

³⁸ Adorno 252

Literaturverzeichnis

1. ADORNO, THEODOR W.: Fragment über Musik und Sprache, in: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt a. M. 1978, 251-56 zit.: Adorno.
2. DÖHL, R.: Konkrete Literatur, in: Manfred Durzak (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart 1971.
3. DÜRR, WALTHER: Sprache und Musik : Geschichte, Gattungen, Analysemodelle. Kassel 1994.
4. KOLAGO, LECH: Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts.
5. GRUHN, WILFRIED: Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonungen.
6. HINDERER, WALTER: Kunst ist Arbeit an der Sprache. Ernst Jandls schtzngrrmm im Kontext, in: Kaukoreit, V. und Pfoser, K. [Hrsg.] : Interpretationen – Gedichte von Ernst Jandl. Stuttgart, 2002. zit. Hinderer
7. LOTT, MARTIN: Dichtung, Lyrik und Musik.
8. LOTT, MARTIN: Poetische Grundbegriffe.
9. VON ALBRECHT, MICHAEL. (Hrsg.): Zum 80. Geburtstag von Viktor Pöschl.
10. WULFF, MICHAEL: Konkrete Poesie und sprachimmanente Lüge. Stuttgart 1978 zit. Wulff.