

Ernst Jandl. Eine Untersuchung zur späten Lyrik

Poesie als "erhebende und niederschmetternde Sprachkunde"

Magisterarbeit
zur
Erlangung des Grades einer
Magistera Artium

vorgelegt
der
Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-
Universität
zu Bonn

von
Michaela Schmitz
aus
Hückeswagen

Bonn, den 27.1.1994

Eidesstattliche Erklärung:

An Eides Statt versichere ich, daß die Arbeit "**Ernst Jandl. Eine Untersuchung zur späten Lyrik**" von mir selbst und ohne jede unerlaubte Hilfe angefertigt wurde, daß sie noch keiner anderen Stelle zur Prüfung vorgelegen hat und daß sie weder ganz noch im Auszug veröffentlicht worden ist. Die Stellen der Arbeit – einschließlich Tabellen, Karten, Abbildungen usw. –, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall als Entlehnung kenntlich gemacht.

Inhaltsverzeichnis:

1. Sprachstrukturen und Abstraktion	5
1.1. Einleitung	5
1.2. Allemann: Gibt es abstrakte Dichtung?	6
1.3. Jandls Poesie – ein Beispiel abstrakter Lyrik?	11
2. Gedichte in "heruntergekommener Sprache"	17
2.1. Über das Gedicht "von einen sprachen"	17
2.1.1. Einleitung	17
2.1.2. Sprachstruktur	19
2.1.3. Sprachreflexion	22
2.1.4. Ästhetische und existentielle Reflexion	32
2.2. "Heruntergekommene Sprache" als Zerstörung?	38
2.2.1. Einleitung	38
2.2.2. Ästhetik der Zerstörung?	38
2.2.3. (K)eine Ästhetik der Negativität	44
2.3. Über das Gedicht "die morgenfeier, 8.sept.1977"	48
2.3.1. Einleitung	48
2.3.2. Surreales Sprachbild	50
2.3.3. Simultaneität divergierender Perspektiven	55
2.3.4. Aktualisierung mehrschichtiger Diskurse	59
2.4. Die "Macht heruntergekommener Sprache"	64
2.4.1. Einleitung	64
2.4.2. Das Wort – eine Büchse der Pandora	66
2.4.3. Monopol grammatischer Verfahren	69
2.4.4. Multiperspektivität	73
2.4.5. Gang durch's Sprachgelände	76
3. Reduktionsgedicht	80
3.1. stuhl	83
3.1.2. Sprach-Bild	89
3.2. august stramm	94
3.2.1. Semantisch-syntaktische Fiktion	100
3.3. nichts und etwas	104
3.3.1. Autonome sprachliche Komposition	112
4. Schlußbemerkung	115
5. Literaturverzeichnis	118

ernst jandl

"was immer der geneigte leser bisher an poetischer höhe zu erreichen getrachtet hat, wird sich ihm auch in diesen stanzen eröffnen – bloss mit einer da und dort merkbaren verschiebung in die tiefe der poesie. er hat schliesslich nicht ein büchlein der »menschenkunde« erworben, wie so viele, vor allem erzählende, literatur zu sein es vorgibt; auch kein büchlein der »seelenkunde«, wie so manches psychologische und religiöse machwerk; nicht einmal ein büchlein der »heilkunde«, was immer sich hinter diesem üblen ausdruck verbirgt, sondern er hat ein buch poesie erworben, ein buch erhebender und niederschmetternder sprachkunde, und nichts sonst."¹

¹ Jandl, Ernst: stanzen. Hamburg Zürich 1992. Nachwort. S. 143f.

1. Sprachstrukturen und Abstraktion

1.1. Einleitung

Ein das lyrische Werk Jandls durchgängig kennzeichnendes Merkmal ist seine Auseinandersetzung mit Sprache. Schon bei den frühen Sprachexperimenten ging es dem Autor darum, die Zusammenhänge von Sprach-, Wahrnehmungs- und Denkstrukturen zu erforschen. Weil die Gedichte wegen ihrer Thematisierung abstrakter Sprachregeln oft wie Beispieltex te zur Veranschaulichung linguistischer Theorien wirkten, wurden sie häufig mit abstrakter Dichtung gleichgesetzt. Aber auch in den nicht-konkreten Gedichten geht es Ernst Jandl darum, abstrakten sprachinternen Gesetzmäßigkeiten nachzuspüren. Gemeint sind sowohl Texte in "sogenannter" Normalsprache als auch Gedichte wie beispielsweise die in "heruntergekommener Sprache", die mit anderen sprachlichen Modifikationen arbeiten als die konkreten Gedichte. Auch in Texten dieser Art, die seit dem Band "die bearbeitung der mütze" konkrete Gedichte in zunehmendem Maß ablösen, wird von den konkreten Objekten zugunsten der Analyse und Darstellung immaterieller sprachlicher Spannungsbezüge abstrahiert. Arbeiteten die konkreten Gedichte aber vorwiegend mit der optisch-graphischen und akustischen Materialität der Sprache, so versuchen die nicht-konkreten Gedichte, die abstrakten Beziehungen der Sprache zu aktivieren, ohne die Sprache vorher in einzelne Wörter, Morpheme oder Phoneme vollständig zu zerlegen. Die Analyse und Darstellung von Sprach-, Wahrnehmungs- und Denkmustern wird statt dessen auf eine tiefere sprachinterne Ebene verlegt. Jandl betreibt weiterhin, wie er es nennt, "erhebende und niederschmetternde Sprachkunde", "bloss mit einer da und dort merkbaren verschiebung in die tiefe der poesie."² Der Frage, ob sich der Begriff der abstrakten Dichtung auch auf die nicht-konkreten Gedichte Jandls fruchtbar anwenden läßt, versucht sich die Untersuchung anhand des Artikels von **Allemann "Gibt es abstrakte Dichtung?"** (1.2.) anzunähern. In einem zweiten Teil **Jandls Poesie – ein Beispiel abstrakter Lyrik?** soll der Versuch unternommen werden, die Thesen mit zwei späten Gedichttypen des Autors zu verknüpfen, von denen im weiteren Verlauf der Untersuchung exemplarisch einige Beispiele analysiert werden sollen.

² Ebenda.

1.2. Allemann: Gibt es abstrakte Dichtung?

Die nachfolgende Untersuchung zur späten Lyrik³ Ernst Jandls orientiert sich an der von Beda Allemann in einem seiner Aufsätze aufgeworfenen Fragestellung "Gibt es abstrakte Dichtung?"⁴ Ein Überblick über die Allemannschen Überlegungen, wie eine gegenstandslose Dichtung aussehen könnte, soll deshalb den eigenen Ausführungen vorangestellt werden. Allemann geht davon aus, das traditionelle Dichtungsverständnis setze voraus,

"Dichtung sei bildhaft, und sie unterscheidet sich eben durch ihre Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit von der abstrakten Sprache der Philosophie und der Wissenschaft in einer wohlthuenden Weise: so lautet ein altes, selten widersprochenes Dogma der abendländischen Poetik. "Ut pictura poesis" – mit diesem aus der *Ars poetica* des Horaz geholten Satzfragment hat man durch die Jahrhunderte dem Dichter gleichsam den Pinsel in die Hand gedrückt und ihn ermutigt, schöne oder reizende Gegenstände poetisch abzumalen."⁵

Dieser Dichtungsauffassung, welche die Nachahmung und Abbildung einer außerkünstlerischen Wirklichkeit zum Prinzip der Literatur macht, muß der Gedanke an eine gegenstandslose Dichtung als ein Widerspruch in sich erscheinen. Mit dem Rückzug von der Darstellung auf die absolut gesetzten *Mittel* der Darstellung verlöre nach traditionellem Verständnis eine abstrakte Dichtung mit dem Verlust ihrer Abbildfunktion zugleich ihre Legitimation. Dieser Auffassung folgend, wäre eine abstrakte Dichtkunst eine vollkommen sinnentleerte Dichtung, die in letzter Konsequenz der Aufhebung des abbildlichen Wirklichkeitsbezuges auch sich selbst aufhöbe. Daß sich diese negative Einschätzung abstrakter Dichtung bis in die fünfziger Jahre hinein gehalten hat, mag der folgende Ausschnitt aus dem Artikel über "abstrakte Lyrik" in Gero von Wilperts "Sachwörterbuch der Literatur" deutlich machen⁶:

³ Der Einschnitt zwischen Früh- und Spätwerk Ernst Jandls wird gewöhnlich mit dem Erscheinen des Gedichtbandes "die bearbeitung der mütze" 1978 angesetzt.

⁴ Allemann, Beda: Gibt es abstrakte Dichtung? In: Definitionen. Essays zur Literatur. Hrsg. von Adolf Frisé. Ffm 1963. S. 156.

⁵ Ebenda. S. 160.

⁶ Ein polemisches Beispiel dieser negativen Einschätzung von Abstraktionstendenzen liefert auch ein Artikel von Erich von Kahler. Er spricht darin von der konstitutiven Bedeutung der "Vorstellung, Bildformung, »Einbildung«, Zeichenbildung, Sinnbildung" für Sprache und Dichtung. Gegenstandslose Literatur ist für ihn deshalb "Anarchie (...) durch eine autonom wuchernde Analytik", die zu einer

"Die abstrakte Dichtung setzt das Erlebnis des Weltzerfalls in Sprachzerfall um und wird zum künstlichen, sinnfreien, aber auch seelenlosen und daher toten Klangspiel mit entwerteten Werten; sie hebt ihren Weltbezug durch die Beziehungslosigkeit zur Sprache und ihrer Bildlichkeit von selbst auf."⁷

Allemann hält diesen Zugang zur Literatur, der die Dichtung allein als Erzeugung optischer Vorstellungen durch eine auf die außer-poetische Realität abgestützte dichterische Einbildungskraft zu begreifen sucht, insbesondere für das Verständnis von moderner Dichtung für wenig effektiv. Er ist vielmehr der Auffassung, "daß bildhafte Vorstellungen beim Verstehen von dichterischen Texten keineswegs die Rolle spielen, die man ihnen gerne beilegt."⁸ Das so lange ungeprüft weiter-gegebene Dogma der Poetik einer sogenannten Anschaulichkeit der Dichtersprache betrifft für ihn in Wirklichkeit eine sekundäre Erscheinung. Lohnender sei es vielmehr, das Sprachkunstwerk statt auf die Anschaulichkeit seiner Darstellung daraufhin zu untersuchen, ob es zur Schaffung oder Erweiterung eines autonomen dichterischen Ausdrucksraumes beizutragen vermag.

"Das Neue und für die Zukunft des modernen Gedichtes Entscheidende liegt (...) darin, daß das Gedicht (...) seine eigene und autonome Welt aus sich selbst entfaltet (...). Mit diesem Schritt eröffnet sich das Gedicht aber auch die Möglichkeit, abstrakt zu werden."⁹

Die Einschränkung des Realitätsbezugs in gegenstandsloser Dichtung bekommt aus dieser Sicht einen vollkommen anderen Stellenwert. Vom Zwang zur Darstellung befreit, können die im abstrakten Sprachkunstwerk verselbständigten Sprachmittel und sprachinternen Bezüge viel effektiver zur Entfaltung einer eigenen autonomen Welt genutzt werden. Im abstrakten Sprachkunstwerk, weil es "nicht mehr in der von früher gewohnten Weise in der Erfahrungswirklichkeit unmittelbar lokalisierbar ist, sondern seinen Ort vielmehr in der Sprache selber hat"¹⁰, zieht sich der dichterische Ausdrucksraum ganz in ein eigenständiges sprachliches "Zwischenreich" zurück. Abstrakte Dichtung kann so mit der Neukomposition der von der Nachahmungsfunktion entlasteten

sinnlosen "Zerrüttung der Sprache" führt. Kahler, Erich von: Form und Entformung (II). In: Merkur XIX. Heft 202-213. 1965. S. 413–428.

⁷ von Wilpert, Gero: Abstrakte Dichtung. In: ders.: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart. 5. Auflage 1969. S. 3f.

⁸ Allemann, Beda: Gibt es abstrakte Dichtung? A.a.O. S. 160.

⁹ Ebenda. S. 160.

¹⁰ Ebenda. S. 167.

Sprachmittel einen Beziehungsreichtum stiften, der in einem autonomen Ausdrucksraum ungeahnte Sprachbereiche eröffnet. Sieht man den Abstraktionsprozeß als eine Verlagerung des dichterischen Aufgabenschwerpunktes von der Darstellungsfunktion auf die Gestaltungsfunktion, so bedeutet die Entgegenständlichung keine Regression und Verarmung, sondern eine Erweiterung. Die in der abstrakten Dichtung abhandengekommene Plastizität zeigt also nicht nur einen Verlust an, sondern eine Verlagerung der Prioritäten vom Ab-Bild zum Ge-Bilde. Weil in dem neuen Gestaltungsraum die traditionell gebräuchlichen Bilder, Metaphern und Darstellungsmittel nicht mehr verfügbar sind, muß auf andere Sprachmittel zurückgegriffen werden.

Allemann versucht anhand des Abstraktionsvorgangs in der modernen Lyrik herauszufinden, wie die traditionell von Tropen geprägte dichterische Sprache sich durch die Transformation verändert. Für ihn macht der Prozeß sich nicht als eine inhaltliche Verschiebung von obsolet gewordenen konkreten anschaulichen Objekten hin zu der Bevorzugung abstrakter gedanklicher Sachverhalte bemerkbar. Die moderne Lyrik ist durch die Abstraktion nicht einfach philosophischer oder begrifflicher geworden, nicht die Inhalte, sondern die lyrische Sprache selbst hat sich verwandelt. Mit der Transformation ist keine Entleerung und Regression der Sprache verbunden, sondern der Vorgang der Abstraktion bringt allererst

"die Sprache in ihrer konkreten Fülle und Dichte zum Leuchten (...), indem er sie von ihrer vermeintlichen Aufgabe, bloßes Zeichen-System für Außersprachliches zu sein, erlöst. Mit dem Verzicht auf Bildhaftigkeit im banalen Sinn ist kein Verlust an Weltfülle verbunden, im Gegenteil. Eine tiefere Schicht der Wirklichkeit wird sichtbar, jenes Zwischenreich ..."11.

Wie eine solche Modifikation der lyrischen Sprache durch Abstraktion aussehen könnte, haben konkrete Poesie und Dadaismus, deren Namen gerne mit der gegenstandslosen Dichtung gleichgesetzt werden¹², durch poetische Experimente herauszufinden versucht. Unter diese experimentelle Poesie fallen auch die offensichtlich vom Konkretismus geprägten frühen Gedichte¹³ Ernst Jandls. Hier findet genau der geschilderte Rückzug der Darstellung auf die *Mittel* der Darstellung

¹¹ Ebenda. S. 183f.

¹² Vergleiche: von Wilpert, Gero: Abstrakte Dichtung. A.a.O. S. 4.

¹³ Der Einschnitt zwischen Früh- und Spätwerk Ernst Jandls wird gewöhnlich mit dem Erscheinen des Gedichtbandes "die bearbeitung der mütze" 1978 angesetzt.

statt, indem sich das Sprachmaterial – das optisch-graphische Substrat, akustische Mittel, rhetorische Figuren und Wortfolgen – verselbständigt. Mit der experimentellen Poesie entsteht eine, so Wilperts "Sachwörterbuch der Literatur",

"gegenstandslose Dichtung ohne aussagbaren gedanklich-bildlichen Inhalt aus alogischer, syntaxfreier Zusammenstellung des Sprachmaterials (...) oder des Lautmaterials."¹⁴

Die dabei in den Vordergrund der Lyrik tretenden sprachlichen Mittel gab es zwar schon vorher, aber was zunächst "noch spielerischer Schmuck und Zusatz war, wird im zwanzigsten Jahrhundert zu einem mit der Gedicht-Essenz belasteten Selbstzweck"¹⁵. Für Allemann stellt dieser Rückzug von Dada und Konkretismus auf die sprachliche Materialität aber nur eine relativ eingeschränkte Möglichkeit lyrischer Abstraktion dar. Er ist der Auffassung, daß im abstrakten Sprachkunstwerk nicht einfach, wie in anderen Künsten, an die Stelle der gegenständlichen Darstellung das reine Spiel mit dem Darstellungsmaterial treten kann.

"Die Verhältnisse im Sprachkunstwerk sind komplexerer Art, das gilt gerade auch in bezug auf die Möglichkeit der Abstraktion. Es zeigt sich hier deutlich jene Komplexität, die das Phänomen der Sprache an sich auszeichnet, sobald man die Elementargrammatik verläßt, um zu den Strukturen vorzudringen."¹⁶

Für Allemann beschränkt sich das sprachliche Material nicht auf die optisch-graphische und akustische Sprachoberfläche, sondern er sucht die Materialität der Sprache in ihrer internen Struktur zu lokalisieren. Diese Struktur verbirgt sich in den semantisch-syntaktischen Bezügen, in den Spannungen, die sich in der Wortsequenz eröffnen. Die Verselbständigung des Sprachmaterials ist für ihn daher mehr als der

"dadaistische Rückzug auf die Klangmagie oder die graphische Aussage des Kalligramms. Das eigentliche "Material" der Sprache ist nicht das sinnliche Substrat, sondern jene scheinbar immateriellen und schwer zu fassenden Spannungsbezüge zwischen den Wörtern (...). Die impressionistische Anschaulichkeit der Metapher fällt diesem Vorgang zum Opfer. Es wird dafür etwas Wesentlicheres sichtbar: die pure Gestaltqualität der Wortfolge"¹⁷.

¹⁴ von Wilpert, Gero: Abstrakte Dichtung. A.a.O. S. 3.

¹⁵ Allemann, Beda: Gibt es abstrakte Dichtung? A.a.O. S. 170f.

¹⁶ Ebenda. S. 167.

¹⁷ Ebenda. S. 178f.

Das Neue am abstrakten Kunstwerk wäre demnach, daß die Spannungsbezüge, nicht mehr im Kontext der Darstellung funktionalisiert, zwischen den Wörtern eine "Artikulationsspur" bilden können, deren Verlauf allein durch das jeweilige Kompositionsprinzip des Sprachkunstwerks bestimmt wird. Das befreite Material, so Allemann, "wird in den Dienst einer hochabstrakten Komposition gestellt. Und diese Komposition (...) ist offenbar das künstlerisch Entscheidende im jeweiligen Werk."¹⁸ Dafür müssen die Bedeutungen der Wörter nicht vollständig verschwinden, sondern sie werden, befreit vom Abbildungszwang, für die dichterische Komposition neu verfügbar gemacht.

"Eine Wortkombinatorik wird hier entwickelt, die auf die Bedeutung der Worte keineswegs verzichten muß, um im besten Sinne abstrakt zu sein. Die Wortbedeutungen werden vielmehr zu Elementen im kombinatorischen Spiel."¹⁹

Es geht also nicht darum, den Wirklichkeitsbezug der Sprache vollständig aufzulösen, sondern die Bedeutungen so in die Schwebelage zu bringen, daß ihre Funktion für die dichterische Komposition über ihre geschwächte Abbildfunktion dominiert. Denn, so konstatiert Heinrich Vormweg, "reine Form und reine Materie gibt es nicht (...), völliges Fehlen des einen oder des anderen Moments ist undenkbar: Inhaltsentleerung und Formverlust."²⁰ Der Bezug zur außerpoetischen Realität schwindet eben darum nicht ganz, sondern er wird vielmehr sekundär. Die Schwierigkeit besteht eben darin, den Zeichencharakter der Wörter so zu lockern, daß die abbildhafte Verbindung zur Realität zwar nicht gelöst, aber doch so lose wird, daß die Wörter mit ihrem neu gewonnenen Spielraum in der Komposition eine Funktion erfüllen können, die über ihre ursprünglich eingeengte Bedeutung hinausgeht. Die Bedeutungen sind dann nicht mehr primär als Wirklichkeitsverweise zu lesen, sondern als "Elemente im kombinatorischen Spiel" wie Farben und Formen in der bildenden Kunst oder Töne in der Musik. So geben bestimmte Wörter oder Wortsequenzen ein Grundthema vor, andere Wortfolgen bilden eine Art Generalbaß, Rahmen, Variationen u.s.w. Wichtig ist, daß die Wörter nur noch auf einer zweiten Ebene Hinweise auf einen darzustellenden – tatsächlichen oder fiktiven – Sachverhalt

¹⁸ Ebenda. S. 166.

¹⁹ Ebenda. S. 182.

²⁰ Vormweg, Heinrich: Material und Form. Zur Ästhetik der modernen Literatur. In: Merkur XIX. Heft 202-213. 1965. S. 431.

liefern. Die Wörter in ihrer Anordnung, auch und gerade in der Kombination ihrer Bedeutungen, dienen vielmehr in erster Linie der Herstellung eines autonomen Sprach-Bildes.

1.3. Jandls Poesie – ein Beispiel abstrakter Lyrik?

Die folgende Untersuchung stellt den Versuch dar, diese Allemannschen Thesen auf das lyrische Werk Ernst Jandls zu übertragen. Es geht darum zu zeigen, daß nicht nur die offensichtlich von der konkreten Poesie geprägten frühen Gedichte Jandls in entscheidender Weise durch Abstraktionsbemühungen beherrscht werden, sondern auch seine späte Lyrik. Ging es dem Autor unter dem Einfluß des Konkretismus primär darum, mit der Verselbständigung des optisch-graphischen und akustischen Sprachmaterials einen neuen lyrischen Ausdrucksraum zu öffnen, so ist nachher verstärkt der Versuch festzustellen, die "immateriellen und schwer zu fassenden Spannungsbezüge zwischen den Wörtern" für einen autonomen Sprachbereich nutzbar zu machen. Der Sprachraum wird verlegt, so Heißenbüttel über die Gedichte Jandls, in

"all jene Elemente und Ebenen der Sprache, die intern sind, die innerhalb und unterhalb liegen. Ins Numerische, ins Etymologische, ins Morphologische, ins Phonologische, ins Anklingende, Mitklingende, Mitgesagte (...) in Ebenen (...), die bis dahin nicht der Rede fähig gehalten wurden."²¹

Zwar arbeiten auch die Gedichte bis zu dem Band "die bearbeitung der mütze" schon nicht nur mit der reinen Sprachoberfläche, so daß sich diese Nutzung sprachinterner Strukturen im Dienste der Abstraktion sicher bereits früher nachweisen läßt²²; jedoch mit dem genannten Gedichtband ist ein deutlicher Einschnitt festzustellen, mit dem vermehrt Gedichte auftauchen, in denen die von den Bedeutungen weitgehend befreite optisch-graphische und akustische Materialität der Sprache nicht mehr die Rolle spielt wie zuvor. Die mit der visuellen Poesie, den Laut- und Sprechgedichten begonnenen Abstraktionsbemühungen werden aber nicht abgebrochen, sondern auf einer

²¹ Heißenbüttel, Helmut: Das Lautgedicht und das teleologische Kriterium – Über Ernst Jandl mithilfe von Roman Jakobson. In: Ernst Jandl. Materialienbuch. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. Darmstadt 1982. S. 21.

²² Das gilt besonders für den 1973 erschienenen Gedichtband "dingfest", in dem Jandl fast gar nicht mit optischen und akustischen Sprachexperimenten arbeitet. Siehe: dingfest. In: GW I. (Gesammelte Werke). Hrsg. von Klaus Siblewski. Ffm 1990. Band 1 – Gedichte. S. 547ff.

sprachinternen Strukturebene fortgesetzt und vertieft²³. Jandl macht nun mehr als zuvor nicht nur das pure Sprachmaterial, sondern die Bedeutungen zu Elementen eines kombinatorischen Spiels, indem er vermehrt die semantisch-syntaktischen Bezüge in die abstrakte Komposition einbaut. Daß diese nicht-konkrete Dichtung bei Jandl immer schon die auf Gedichtautonomie zielende Produktion konkreter Lyrik begleitet hat und später zunehmend an Bedeutung gewinnt, ist ein Zeichen dafür, daß für Jandl das absolut autonome Gedicht eine Illusion darstellt. Er betont, er habe

"immer viel früher angehalten, und daher gibt es für mich (...) nur das »relativ autonome Gedicht«; dieses zeigt deutlich eine gewisse Eigengesetzlichkeit, ein Funktionieren nach eigenen Normen; und es zeigt das, glaube ich, gerade dadurch so deutlich, daß es (...) nicht alle Verbindungen aufgibt, zur Sprache, wie wir sie zu kennen gewohnt sind, und zur Welt, wie wir sie zu kennen gewohnt sind. Es ist alles, oder vieles, ein wenig anders daran, aber es fällt nichts ins Leere."²⁴

Es geht also nicht um die vollständige Zerstörung des Darstellungsbezugs, sondern um eine Lockerung der Verbindungen, so daß die Gedichtsprache ihre Eigengesetzlichkeit entfalten kann. Das Unternehmen stellt eine Gratwanderung "zwischen Sprachnorm und Autonomie"²⁵ dar. Die Bedeutungen müssen dazu so weit von ihrem Realitätsbezug gelockert und in die Schwebelage gebracht werden, daß sie für die Sprachkomposition verfügbar werden. Zu diesem Zweck nimmt Jandl zum Teil massive Modifikationen an der poetischen Sprache und der sogenannten Normalsprache vor.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür liefern die **Gedichte in "heruntergekommener Sprache"** (2.), denen der erste und umfangreichste Teil dieser Arbeit gewidmet werden soll. Die Gedichte in "heruntergekommener Sprache" bezeichnen einen Wendepunkt im poetischen Werk Ernst Jandls. Sie erscheinen erstmals in dem Band

²³ So gibt Jandl in einem Gespräch mit Peter Weibel an, daß er in "die schöne kunst des schreibens" zwischen sogenannten experimentellen und nichtexperimentellen Gedichten hin und her springt, um eine gewisse Affinität zwischen beiden Gedichtformen zu zeigen." Ernst Jandl – Peter Weibel: Gespräch (1976). In: Bäcker Heimrad: "my right hand. my writing hand. my handwriting. ernst jandl". neue texte. Heft 16/17 (Sonderheft). Wien 1976. Erweiterte Neuauflage 1985. (Keine Seitenangaben).

²⁴ Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge. GW III. A.a.O. Band 3 – Stücke und Prosa.S. 574.

²⁵ Ebenda. S. 562.

"die bearbeitung der mütze"²⁶, dem allgemein eine Schlüsselstellung in der poetischen Entwicklung Jandls vom Frühwerk zum Spätwerk zugemessen wird, mit dem Zyklus "tagenglas". Diese Gedichte arbeiten mit einem charakteristisch depotenzierten Idiom, das durch eine grammatisch unkorrekte Sprechweise gekennzeichnet ist, die sich durch den inflationären Gebrauch schwacher Flexionsendungen auszeichnet.

An der Analyse des Gedichts "**von einen sprachen**"²⁷ (2.1.) soll deutlich gemacht werden, wie die sprachlichen Veränderungen des Idioms eine systematische Störung des Bezugs zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem bewirken. Die künstliche Verunklärung des dargestellten Zusammenhangs ziehen die Aufmerksamkeit vom gedanklich-bildlichen Inhalt des Gedichts ab und verweisen auf die internen Strukturen des Sprachkunstwerks selbst zurück. Dadurch wird der Blick für die abstrakte Sprachkomposition sensibilisiert. In den Vordergrund rücken nun die Valenzen der Wörter, mit denen eine über den dargestellten Zusammenhang weit hinausreichende komplexe Struktur aus Bezügen entworfen wird, die in ihrer dichten Verkettung ein vielschichtiges abstraktes Kompositionsgefüge bilden.

Im Anschluß an die Gedichtinterpretation soll anhand von analogen Abstraktionsprozessen in der bildenden Kunst und Musik gezeigt werden, daß sich die Phänomene der "heruntergekommenen Sprache" in eine dichtungsübergreifende Entwicklung aus dem Impressionismus in die Abstraktion einordnen lassen. Im Vordergrund steht zunächst der Aspekt der **Störung und Zerstörung der Darstellungsfunktion** (2.2.). Die kunst- und musikgeschichtlichen Parallelen sollen dabei immer an die spezifisch sprachlichen Bedingungen angebunden werden. Wichtig ist es herauszustellen, daß der Abstraktionsprozeß moderner Kunst sich nicht auf die pure Negation der traditionellen Abbildlichkeit beschränkt, sondern daß die Zerstörungen Teil eines Transformationsvorgangs sind, in dem ein Redebereich in einen anderen verlagert wird, um einen neuen Ausdrucksraum zu schaffen – wie er in der folgenden Gedichtanalyse deutlicher werden soll.

Was in "von einen sprachen" noch vornehmlich als Destruktion des dargestellten Zusammenhangs erscheint, wirkt in dem als Nächstes behandelten Gedicht in "heruntergekommener Sprache" mit dem Titel

²⁶ Jandl, Ernst: die bearbeitung der mütze. In: GW II. A.a.O. Band 2 – Gedichte. S. 253ff.

²⁷ Ebenda. S. 322.

"die morgenfeier, 8.sept.1977"²⁸ (2.3.) nicht mehr in dem Maße als Störung. Statt dessen rückt das Bemühen, die befreiten Sprachmittel für einen autonomen abstrakten Ausdrucksraum nutzbar zu machen, in den Vordergrund. In der "morgenfeier" tritt die Eigenständigkeit der Sprachkomposition, die in "von einen sprachen" eher als das Nebenprodukt einer dominierenden Absetzungsbewegung erscheint, stärker hervor. Die Unanschaulichkeit des gedanklich-bildlichen Inhaltes wird weniger als Mangel empfunden, weil die Gedichtkomposition in ihrer Eigendynamik so suggestiv ist, daß sie den Verlust an Anschaulichkeit voll zu kompensieren scheint.

Anschließend soll versucht werden, die Abstraktionsleistung der "heruntergekommenen Sprache" anhand von kunst- und musikgeschichtlich parallelen Phänomenen nicht nur als Negation der traditionellen Abbildlichkeit, sondern in positiven Kategorien zu beschreiben. Dabei wird deutlich, daß die "heruntergekommene Sprache" eine effiziente Möglichkeit darstellt, die Sprachmittel, insbesondere die semantisch-syntaktischen Bezüge, systematisch zu verselbständigen und zu Elementen einer neuen Komposition zu machen. Die **"Macht heruntergekommener Sprache"** (2.4.) liegt darin begründet, daß das Idiom den Bildanlaß so verfremdet, daß die Darstellung sekundär wird und statt dessen das autonome Bildgefüge um so deutlicher hervortritt. Dabei wird in dem neu erarbeiteten Ausdrucksraum ein Beziehungsreichtum der nicht mehr auf Wirklichkeitselemente abgestützten Sprachmittel gestiftet, aus dem sich ein Sprachbild von großer Komplexität zusammensetzen läßt. Dieses Sprachgebilde kann komplex vernetzte Strukturen entwerfen, wie sie eine abbildende Schilderung niemals nachzuvollziehen imstande wäre.

In einem zweiten, nicht ganz so umfangreichen Teil soll an einem weiteren, für die späte Lyrik ebenso charakteristischen Gedichttyp gezeigt werden, daß der in die sprachinterne Struktur zurückgezogene Abstraktionsprozeß nicht nur die Gedichte in "heruntergekommener Sprache" betrifft. Die **Reduktionsgedichte**²⁹ (3.), die nicht – wie die

²⁸ Ebenda. S. 309. Der Titel "die morgenfeier, 8.sept.1977" wird im folgenden größtenteils der Einfachheit halber verkürzt als "morgenfeier" bezeichnet.

²⁹ Die Reduktionsgedichte sind den frühen visuellen Gedichten, Sprech- und Lautgedichten viel näher als die Gedichte in "heruntergekommener Sprache". Sie bezeichnen kurze Gedichte mit einem ziemlich eingeschränkten asketischen Sprachinventar und bewegen sich größtenteils im Rahmen sogenannter Normalsprache. Die reduzierten Gedichte sind nicht auf die Bände nach "die

Gedichte in "heruntergekommener Sprache" – ausdrücklich mit einem "heruntergekommenen", also depotenzierten Idiom arbeiten, scheinen kaum oder gar nicht von der Normalsprache abzuweichen. Trotzdem lassen sich auch an diesen Gedichten, in denen auf den ersten Blick das Bezeichnende mit dem Bezeichneten offenbar problemlos in Einklang zu bringen ist, deutliche Abstraktionsbemühungen nachweisen. Die sprachliche Reduktion stellt eine der "heruntergekommenen Sprache" scheinbar diametral entgegengesetzte andere, beinahe noch spitzfindigere, weil unscheinbarere Möglichkeit dar, die Gedichtssprache von der Darstellung so weit zu lösen, daß sie ihren eigenen Ausdrucksraum entfalten kann. Was zunächst meist wie die lakonische Bestandsaufnahme einer realen Gegebenheit erscheint, erweist sich bei genauerem Hinsehen als gar nicht so schlicht gestrickter Versuch der Ablösung des Gedichts vom Dargestellten zugunsten einer autonomen Komposition. Die Lockerung des Wirklichkeitsbezuges wird hier auf unterschiedlichste Weise bewirkt, wie an drei Gedichtbeispielen deutlich gemacht werden soll.

In dem Gedicht "**stuhl**"³⁰ (3.1.) erweist sich die Technik der Aussparung als dominante Methode der Verunklärung des gedanklich-bildlichen Inhaltes. Durch die Fortlassung des Wesentlichen wird das Augenmerk vom Dargestellten weg auf das Nicht-Darstellbare gelenkt und der Rezipient auf die Gedichtkomposition und damit auf die mageren Bezüge zwischen den Bedeutungselementen zurückverwiesen. Die Spannungen zwischen den syntaktisch unverbundenen Wörtern erzeugen ein "Sprach-Bild", das nichts abbildet, sondern einen Zustand sprachlich allererst herstellt.

In dem Gedicht "**august stramm**"³¹ (3.2.) präsentiert sich das geschilderte Geschehen in einer so theoretisch-abstrakten, beinahe mathematischen Sprache, daß die Unangemessenheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem geradezu ins Auge springt. Die Leistung der Komposition aus den auffällig verklammerten semantisch-syntak-

bearbeitung der mütze" beschränkt, sondern durchziehen das ganze poetische Werk Jandls. Die ausgewählten späten Reduktionsgedichte weisen dergestalt auf eine Verbindungslinie zwischen frühen und späten Gedichten, die mit den fortgesetzten Abstraktionsbemühungen zusammenhängt. Die Untersuchung schränkt den Begriff des Reduktionsgedichts aber auf normalsprachliche Reduktionsgedichte ein, von denen es in den frühen, zumeist mit der optisch-graphischen oder akustischen Materialität der Sprache arbeitenden reduzierten Gedichte, relativ wenige gibt.

³⁰ Jandl, Ernst: die bearbeitung der mütze. A.a.O. S. 274.

³¹ Jandl, Ernst: idyllen. Ffm 3. Auflage 1990. S. 9.

tischen Bezügen geht dabei weit über den mageren Inhalt des Gedichts hinaus. Die Architektur des Satzbaus stellt den Sachverhalt nicht einfach dar, sondern erzeugt ihn als sprachliches Geschehen noch einmal neu.

Das letzte untersuchte Gedicht mit dem Titel "**nichts und etwas**"³² (3.3.) präsentiert ein scheinbar konkretes Motiv so schematischerenschnittartig, daß das Sprachbild sich als künstliches Modell darstellt. Das offenbar lückenlos dokumentierte Geschehen wird durch die extreme Flächigkeit der Darstellung so zur Schablone verkürzt, daß nur noch eine Art Formel übrigzubleiben scheint.

³² Jandl, Ernst: der gelbe hund. In: GW II. A.a.O. S. 506.

2. Gedichte in "heruntergekommener Sprache"

2.1. Über das Gedicht "von einen sprachen"

2.1.1. Einleitung

In dem folgenden Kapitel wird es zuerst darum gehen, durch die Analyse des Gedichts "von einen sprachen" die wesentlichen Merkmale der "heruntergekommenen Sprache" herauszufinden. Zunächst wird die spezifische **Sprachstruktur** (2.1.2.) der "heruntergekommenen Sprache" beschrieben und untersucht, wie sich die Modifikationen der Sprache auf den gedanklich-logischen Zusammenhang auswirken.

Die primär als Störung der Imagination empfundene veränderte Sprachstruktur erweist sich bei einer genaueren Interpretation der im Gedicht betriebenen **Sprachreflexion** (2.1.3.) als Befreiung des Sprach- und Bildmaterials, das sich zu neuen, von dem Realitätsbezug unabhängigen Zusammenhängen anordnen läßt. Eine besonders große Rolle spielen die von der Darstellung befreiten syntaktischen Valenzen und Spannungen zwischen den Wörtern. Dabei werden oft mehrere Bezüge gleichzeitig angeboten, so daß ein Sprechen auf mehreren Abstraktionsebenen möglich wird. Die Lösung des Dargestellten aus dem konkreten Kontext zugunsten eines polyvalenten Sprechens erlaubt dem lyrischen Subjekt, mehrere Standorte zugleich einzunehmen und so das Behauptete gleichzeitig wieder in Frage zu stellen und damit zu relativieren. Der stark gestische, hinweisende Charakter des Sprechens zeigt an, daß diverse im Text angelegte Rollen die Aktualisierung unterschiedlicher Perspektiven ermöglicht.

Durch das gleichzeitig konkrete und hochabstrakte Sprechen wird eine sprachliche, **ästhetische und existentielle Reflexion** (2.1.4.) zugleich möglich. So kann mit der Skizzierung einer konkreten Lebens- und Sprachverfassung sowohl Exemplarisches über die allgemeine sprachliche und existentielle Verfaßtheit des Menschen ausgesagt als auch zugleich ein Bild der Einschätzung der daraus erwachsenden ästhetischen Konsequenzen geliefert werden.

von einen sprachen³³

ernst jandl

schreiben und reden in einen heruntergekommenen sprachen
sein ein demonstrieren, sein ein es zeigen, wie weit
es gekommen sein mit einen solchen: seinen mistigen
leben er nun nehmen auf den schaufeln von worten
und es demonstrieren als einen den stinkigen haufen
denen es seien. es nicht mehr geben einen beschönigen
nichts mehr verstellungen. oder sein worten, auch stinkigen
auch heruntergekommenen sprachen – worten in jedenen fallen
einen masken vor den wahren gesichten denen zerfressenen
haben den aussatz. das sein ein fragen, einen tötenen.

³³ Jandl, Ernst: die bearbeitung der mütze. A.a.O. S. 322.

2.1.2. Sprachstruktur

Der Titel des von den Rezensenten gerne zitierten, aber selten erläuterten Gedichts lautet "von einen sprachen". Das Gedicht besteht aus einer Strophe mit zehn Versen. Von der traditionellen zehnzeiligen Strophenform der Dezime unterscheidet es sich durch seine Reimlosigkeit und sein ungleichmäßiges Versmaß. Das überwiegend unregelmäßige Metrum erhält aber durch längere daktylische Sequenzen einen eigenen Charakter: Der Rhythmus bekommt etwas Stampfendes. Der rhythmischen Monotonie korrespondieren die bis auf Vers zwei durchgängig weiblichen Kadenz, die alle auf der Silbe -en enden. Die Verse sind mit 13 bis 18 Silben sehr lang, so daß sich optisch ein massiver Block ergibt, der auf ein Prosagedicht schließen läßt. Auch der Titel "von einen sprachen" läßt eher an das Thema eines Traktats als an ein Gedicht denken. Ein Blick in den Text bestätigt die Vermutung: Der optisch ungeteilte Text besteht aus vier mehr oder weniger kompletten Sätzen, von denen der erste und dritte relativ verschachtelt sind. Der Prosastil deutet auf eine in Versen verfaßte Rede.

Was den Text jedoch auf den ersten Blick von einer rhetorisch ausgefeilten Rede abhebt, ist seine grammatikalisch falsche Rede-weise. Zunächst irritiert die unkorrekte Grammatik der Überschrift. Eigentlich schließt der Singular des unbestimmten Artikels "einen" den Plural des Substantivs "sprachen" aus. Es bleibt dadurch im unklaren, ob der Autor "von einer besonderen Sprache" sprechen will oder ob sein Vortrag "von Sprachen im Allgemeinen" handeln soll. Überfliegt man das ganze Gedicht, so stellt man fest, daß sich diese Verunklärung der Bezüge durch unkorrekten Gebrauch von Flexionsendungen durch den Text hindurch konsequent fortsetzt. Systematisch werden korrekte Flexionsendungen durch die vereinheitlichende Endung -en ersetzt. Das ergibt einmal den Effekt, daß alle Verben – wie z.B. "schreiben", "reden" und "zeigen" – in der undifferenzierten Infinitivform erscheinen und dadurch sowohl die Personalform als auch Tempus und Numerus unbestimmt bleiben. Außerdem verschwimmt, welche Stellung das Wort innerhalb des Satzes einnimmt und sogar, welcher Wortart es angehört. Verschärfend kommt die konsequente Kleinschreibung hinzu, die die eindeutige Bestimmung von Wortart und Satzteil zusätzlich erschwert. So ist zum Beispiel nicht eindeutig zu beantworten, ob das Wort "fallen" am Ende der achten Zeile für das

Substantiv in attributiver Funktion steht, im Sinne von: "Worte, in jedem Fall, eine Maske..."; oder ob "fallen", das in der ersten Auslegung des Satzes fehlende Verb bezeichnet, so daß das Satzfragment lauten könnte: "Worte fallen in jeden, eine Maske..." oder "Worte, in jedem fällt eine Maske...". Dadurch entsteht ein paradoxes Phänomen: Die Vereinheitlichung der Wortendungen verursacht eine beinahe wuchernde Vieldeutigkeit. Das Phänomen ist durchgängig: Von den insgesamt 85 Wörtern im Text enden 49 auf der Endung -en, 8 davon sogar auf der verdoppelten Endsilbe -enen. 13 der restlichen 36 Begriffe schließen auf einem einfachen -n. Nur 23 von 85 Wörtern fallen durch eine abweichende Endung aus dem Rahmen. Außer dem auffälligsten dieser Wörter, die nicht auf -n enden, dem Wort "ausatz" in der zehnten Zeile, sind alle anderen aber relativ undominant. Sie bestehen alle aus jeweils einer einzigen Silbe und haben als Präposition, Konjunktion oder adverbiale Bestimmung meist eine ziemlich unprägnante Funktionen innerhalb des Satzes. Heraus stechen die Personalpronomina "er" und "es", die aber durch ihre Neutralität wiederum zur Verunklärung der Sprechsituation beitragen, wie an dieser Passage deutlich wird: "sein ein es zeigen, wie weit es gekommen sein mit einen solchene". Dazu paßt, daß die dritte Person Neutrum fünfmal auftritt, die etwas konkretere maskuline Form nur ein einziges Mal.

Außerdem macht die häufige Kollision von Konsonanten am Wortende und am folgenden Wortanfang die Artikulation behäbig, wie an dem Satzabschnitt in Vers neun gut zu beobachten ist: "masken vor den wahren gesichten denen zerfressenen haben". Jede Silbe wird beinahe gleichberechtigt betont, so daß eine einförmige Sprachmelodie entsteht. Die künstliche Verlangsamung des Sprechtempo läßt die Sprache un gelenk wirken. Es macht den Eindruck, als ob sich der lyrische Sprecher nur Wort für Wort unsicher vortasten könnte. Die Wörter werden aneinander angeglichen und zugleich vereinzelt. Dadurch wird sowohl eine klangvolle Satzmelodie als auch ein flüssiger syntaktischer Zusammenhang verhindert. Der Satz wird durch die relativ vielen, ausschließlich innerhalb der Verse gesetzten Interpunktionszeichen – im ganzen sind es neun: vier Kommas, drei Punkte, ein Doppelpunkt und ein Gedankenstrich – zusätzlich immer wieder durchbrochen.

Auch die rudimentäre Rhetorik ist durch massive Störungen gekennzeichnet. Konsonantenkollisionen und aufdringliche Assonanzen fallen unangenehm ins Auge. In der zweiten Zeile z.B. tritt der Diphtong -eierart gehäuft auf, daß es beinahe lächerlich wirkt: "sein ein demonstrieren, sein ein es zeigen, wie weit". Alliterationen mit identischen Konsonanten sowohl am Wortanfang als auch am Wortende wie bei "nun nehmen" tragen zu dem Bild eines unbeholfenen Sprechers bei. Auch die Verwendung von so umständlich wirkenden vielsilbigen Worten wie "heruntergekommenen" und "demonstrieren", die zu allem Überfluß auch noch wiederholt werden, wirkt sehr ungeschickt. Alles das erweckt den Eindruck, daß es sich bei dem lyrischen Sprecher um jemanden handelt, der der Sprache nicht mächtig ist. Unterstützt wird diese Wirkung durch die unpassende Verknüpfung von abstrakten Begriffen mit konkreten Attributen, wie in "stinkigen (...) sprachen", "mistigen leben" und "schaufeln von worten". Die ungelente Sprechweise entwickelt an manchen Stellen einen beinahe infantilen Tonfall³⁴, der wohl auch aus der kinderreimähnlichen Häufung von Gleichklängen resultiert; wie z.B. wenn die Wörter "auf (...) schaufeln (...) haufen" assonieren oder in den letzten drei Versen Wörter mit verdoppelter -en Endung wie "heruntergekommenen", "jedenen", "zerfressenen" und "tötenden" auf engstem Raum einander folgen.

Alles in allem haben die beobachteten Veränderungen der Sprachstruktur vordringlich den Effekt der Störung. Primär gestört wird die Sprachoberfläche; die grammatische Richtigkeit des Textes wird systematisch mit gravierenden Fehlern durchbrochen. Eine Folge dieser phonologischen und morphologischen Beschädigung ist die Verunklärung der syntaktischen Bezüge, wodurch eine eindeutige Sinnstruktur des Textes verhindert wird. Die Schadhaftheit der Sprache hat außerdem Auswirkungen auf die Aussprache, was sich in einer ungewöhnlich monotonen und künstlich verlangsamten Sprechmelodie bemerkbar macht. Der Text weicht sowohl von der Sprachnorm, als

³⁴ Vergleiche hierzu Äußerungen aus einem Gespräch Ernst Jandls mit Peter Weibel: "W: man könnte sagen, manchmal wirkt die sprache etwas infantilisiert, aber durch technik. J: infantilisierung ist eine interessante möglichkeit. (...) es gibt allerdings sicherlich leser, die alles was ich gemacht habe, mit dem wort "infantil" abtun, oder es eben unter diesen nenner stellen, und dagegen möchte ich mich verwahren." Ernst Jandl – Peter Weibel: Gespräch (1976). In: Bäcker Heimrad: "my right hand..." A.a.O.

auch von der Sprechnorm ab, indem er eine Artikulation vorgibt, die nicht den Aussprachekonventionen entspricht. Eine schadhafte Rhetorik vervollständigt die Sprachstörung, die die phonologische, morphologische, syntaktische und semantische Ebene der Sprache und des Sprechens durchzieht. Daß der Text aufgrund dieser massiven Störungen nicht vollständig unverständlich wird, liegt einmal daran, daß die Stammsilben der Wörter von dem Zerfall nicht betroffen sind; zum anderen wird der Text durch einen relativ leicht durchschaubaren Satzbau zusammengehalten. Dadurch bleibt die Verständlichkeit des Textes in einem diffusen Schwebезustand.

2.1.3. Sprachreflexion

Der lyrische Sprecher formuliert, was sein gestörter Sprachstil demonstriert: Er spricht in einer "heruntergekommenen Sprache". Es bleibt jedoch unklar, ob er das Prädikat "heruntergekommen" für seinen eigenen Sprachstil reserviert oder ob er alle Sprachen als heruntergekommene charakterisiert. Auch die nähere Bestimmung "schreiben und reden" gibt darüber keinen Aufschluß. Die für alle Sprachen selbstverständlichen Implikationen "schreiben und reden" lassen lediglich an einen Sprecher denken, der "lesen und schreiben" nicht in der Schule gelernt hat und für den der Umgang mit der Sprache deshalb keine Selbstverständlichkeit ist. Im Kontrast dazu steht das Phänomen, daß der lyrische Sprecher **in** "heruntergekommener Sprache" und im gleichen Moment **über** sie spricht. Hinzu kommt, daß er nicht nur weiß, sondern es auch noch formuliert, was es bedeutet, **in** "heruntergekommener Sprache" zu reden und zugleich **über** sie zu reflektieren. Dieses extrem hohe Reflexionsniveau und kompliziert verschachtelte Sprachbewußtsein widerspricht entschieden der vorläufigen Einschätzung des lyrischen Subjekts als eines der Sprache nicht mächtigen. Es erscheint unmöglich, dieses sprachliche Problembewußtsein mit dem Eindruck in Einklang zu bringen, der durch die unbeholfene Art des Sprechens hervorgerufen wird, zumal die gebrochene Sprache ihre Entsprechung in der offenbar gestörten Identität des lyrischen Subjekts findet. Nur zweimal taucht das lyrische Ich selber im Text auf: einmal in der Distanz signalisierenden dritten Person "er" und ein anderes Mal – noch indirekter, beinahe als neutrales "Subjekt" im pejorativen Sinnen – als "einen solchene(n)". Dieses, als Bezeichnung für die eigene Person äußerst ungewöhnliche, Demonstrativpronomen könnte eine Anspie-

lung auf die Kasparfigur sein. "Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist."³⁵ ist in Handkes Theaterstück "Kaspar" der einzige Satz, der dem ansonsten vollständig sprachlosen Kaspar zur Verfügung steht. Gemeinsam ist der Figur "Kaspar" und dem lyrischen Ich des Gedichts "von einen sprachen" offensichtlich die mangelnde Sprachfähigkeit. Steht "Kaspar" in dem gleichnamigen Stück Handkes jedoch am Anfang einer Entwicklung, in der er erst noch sprachlich zur Welt kommen muß, so ist die Figur in Jandls Gedicht "von einen sprachen" augenscheinlich das Produkt einer – vielleicht ehemals intakten – "heruntergekommenen Sprache". Bei "Kaspar" kündigt der Satz, der für ihn noch gar keinen Sinn hat, das ausstehende Bewußtsein seiner selbst, das ihn zu sich und zu den Dingen in Distanz setzen wird, erst an. Das lyrische Ich in Jandls Gedicht scheint dagegen im Begriff zu zerfallen. Im Gegensatz zu "Kaspar" besitzt der Sprecher des Gedichts ein außerordentlich hoch entwickeltes Sprachbewußtsein, das er aber offenbar nur noch fragmentarisch in einer "heruntergekommenen Sprache" zu formulieren imstande ist.

Die "heruntergekommene Sprache", die auf den ersten Blick eine Depotenzierung sprachlicher Möglichkeit darstellt, impliziert jedoch, wie man bei genauerem Hinsehen feststellt, einen ungeheuren Ausdrucksreichtum. Die Störung wird auf einem Niveau stabilisiert, auf dem nicht nur Sinnkoppelungen zerstört, sondern neue Zusammenhänge gestiftet werden können. Die einzelnen Wörter werden mit Hilfe der vereinheitlichten Endungen so weit aus ihrer jeweilig festgelegten Rolle im Satz befreit, daß sie Verbindungen untereinander eingehen können, die sie innerhalb der Normalsprache kaum einzugehen imstande sind. Der den Wörtern implizite Verweisungscharakter wird durch diese Befreiung so potenziert, daß mehrere Bedeutungen gleichzeitig aktualisiert werden können. Dadurch wird ein Reden auf mehreren Ebenen zugleich möglich. Dieser Effekt, der schon an dem Changieren der Überschrift zwischen Singular und Plural beobachtet werden konnte, zieht sich durch das ganze Gedicht und läßt sich bereits am ersten Vers festmachen.

Der erste Vers wird durch die "heruntergekommene Sprache" sozusagen in sukzessiven Stufen lesbar: "Schreiben und reden in einem", "Schreiben und reden in einem Heruntergekommenen" und

³⁵ Handke, Peter: Kaspar. Theaterstück. Ffm 1967. S. 22.

"Schreiben und reden in einer heruntergekommenen Sprache" oder "es schreibt und redet in einem Heruntergekommenen die Sprache" sind einige der möglichen Sinnkoppelungen. Zwar sind hier die Differenzen zwischen den einzelnen Deutungen nicht sehr groß, aber trotzdem werden Nuancen hörbar, die die Normalsprache so komprimiert nicht vermitteln könnte. So wird durch einen Teil der Auslegungen – in denen das "einen" nicht als unbestimmter Artikel zu "sprachen" sondern als Indefinitpronomen verstanden wird – suggeriert, daß das "schreiben und reden" nicht eine vom lyrischen Ich ausgehende und gesteuerte Handlung sei, sondern daß es, nämlich die Sprache, "in einem schreibt und liest". Dadurch entsteht der unterschwellige Eindruck, das lyrische Ich "erleide" die Sprache mehr, als daß es sie nach seinem Willen benutzen könnte. Aus dieser Perspektive ist die "heruntergekommene Sprache" nicht so sehr ein Abbild des ruinierten Individuums, sondern die Verwahrlosung der Person ist im Gegenteil eine Folge des Verfalls ihrer Sprache, von der her sie sich allein zu definieren vermag. In jedem Fall wird eine enge Verbindung zwischen der Verfaßtheit des Individuums und seiner Sprache hergestellt, wie sie auch in der Parallelisierung von "heruntergekommener Sprache" und heruntergekommenem Individuum ausdrücklich behauptet wird.

Stutzig macht allerdings, daß die suggerierte sprachliche Insuffizienz so bewußt und geschickt subtil und ganz und gar nicht unvermögend vermittelt wird. Der beabsichtigte Effekt der "heruntergekommenen Sprache", nämlich das eigene Unvermögen durch die mangelnde Tauglichkeit der Sprache darzustellen, steht dabei zu dem tatsächlichen Ausdrucksvermögen der beschädigten Sprache in krassestem Widerspruch. Es liegt die Vermutung nahe, daß hier ein mehr als potenter Sprecher sich in der Rolle des unbeholfenen Sprechers präsentiert; vielleicht, um damit eine Ohnmacht demonstrieren zu können, die derjenigen vergleichbar ist, die ein ungeübter Sprecher gegenüber der Diskrepanz zwischen seinem großen Ausdrucksverlangen und dem im Verhältnis dazu zu kleinen Ausdrucksvermögen empfindet. Das könnte auch die seltsame Indirektheit der Rede erklären, in der immer nur von jemandem die Rede ist, der zwar aller Wahrscheinlichkeit nach, nicht aber mit Sicherheit mit dem lyrischen Ich identisch ist, das nicht einmal eindeutig seine Identität mit dem Protagonisten zu erkennen gibt. Statt dessen kommt eine große Distanz von Sprecher und Protagonisten in den Pronomen zum

Ausdruck. Dazu paßt außerdem, daß der Sprecher sich einer Sprache bedient, die durch ihren stark hinweisenden Charakter die Präsenz des Darstellers ständig ins Bewußtsein ruft³⁶.

Andererseits dient diese Betonung des gestischen Charakters der Sprache dazu, die behauptete Unvertrautheit des Sprechers mit der Sprache zu illustrieren. Das gleichzeitige Zeigen von dem, wovon gesprochen wird, vergegenwärtigt die Distanz von Bezeichnetem und Bezeichnendem und veranschaulicht damit die Unzulänglichkeit der dem Sprecher zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel, die an die Wirklichkeit nicht heranzulangen vermögen. Gleich doppelt macht der Sprecher dieses Phänomen bereits in Zeile zwei selbst explizit: "sein ein demonstrieren, sein ein es zeigen, wie weit". Der Hinweis auf die Gebärdensprache soll anschaulich machen, daß der Mitteilungsdrang das Vermögen des Sprechers so weit übersteigt, daß er eine stark gestisch geprägte Sprache zu Hilfe zu nehmen sich gezwungen sieht. Die aufdringliche Paronomasie "sein ein demonstrieren, sein ein es zeigen, wie weit" unterstützt den zu vermittelnden Eindruck eines unbeholfenen Sprechers glaubhaft. Wovon die beiden Verben "zeigen" und "demonstrieren" nur reden, wird mit Hilfe des deiktischen Charakters des Pronomens "es" umgesetzt³⁷. In einer Mischung von Klage und Anklage fügt der Sprecher nach dem Zeilensprung hinzu, was er nur noch mit Hilfe von Gebärden zu vermitteln imstande ist, nämlich "wie weit es gekommen sein mit einen solchene". Durch die Demonstration seiner Hilflosigkeit will das lyrische Subjekt "zeigen", daß der Zustand seiner Sprache ein Abbild der eigenen Verfassung ist. Weil dem Sprecher bloß noch eine "heruntergekommene Sprache" zur Verfügung steht, erlebt er auch sich selbst in den Restbeständen seiner Sprache als Ruine.

Auffällig ist allerdings in diesem Zusammenhang das Fremdwort "demonstrieren", das als einziges mehrsilbiges Wort ohne den in diesem Vers obligatorischen Diphthong -ei- heraussticht. Es verwundert,

³⁶ Dieser Verfremdungseffekt wird in dem Diktum Bertolt Brechts aus seinem Aufsatz "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen" prägnant formuliert: "Ich dachte immer an das Sprechen. Und ich hatte mir für das Sprechen (sei es der Prosa oder des Verses) eine ganz bestimmte Technik erarbeitet. Ich nannte sie gestisch. Das bedeutete: die Sprache sollte ganz dem Gestus der sprechenden Person folgen". In: Brecht, Bertolt: Über Lyrik. Ffm 1964. S. 80f.

³⁷ "In der Sprache kommt die deiktische Natur des Pronomens dem Gestus am nächsten". Jakobson, Roman: Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte. Ffm 1976. S. 116.

daß diese Vokabel gerade einem ausdrücklich unbeholfenen Sprecher geläufig sein soll. Diese ungewöhnliche Zusammensetzung des Wortschatzes bekräftigt den Verdacht, daß hier ein Autor eine Art Schauspiel inszeniert, in dem er dem Akteur Worte in den Mund legt, die nicht seine eigenen sind. Außerdem sagt auch hier die "heruntergekommene Sprache" wieder mehr, als der Sprecher ihr etwas zu nachdrücklich gestikulierend zugesteht. In den beiden durch Komma abgetrennten Kolons "sein ein demonstrieren" und "sein ein es zeigen", deren Wirkung sich durch die diaphorische Verbindung gegenseitig verstärkt, klingt noch mehr mit, als der Akteur dem Rezipienten bewußt machen möchte. Die holprige Konstruktion aus infinitem Verb, unbestimmtem Artikel und versubstantiviertem Verb bietet noch andere Transkriptionen an als die naheliegendste: "schreiben und reden in einer heruntergekommenen Sprache ist ein Demonstrieren, ist ein es Zeigen, wie weit...". Betrachtet man den unbestimmten Artikel wie in Vers eins als verkrüppeltes Indefinitpronomen und das "sein" als artikellosoes Substantiv, dann könnte eine Übertragung etwa so lauten: "Das Sein demonstriert einem, das Sein zeigt es einem". Diese Deutung der Kolons wird vor allem durch das Pronomen, das in Kombination mit dem Verb eine neue Bedeutung bekommt – nämlich im Sinne von: "Wehe, ich werde es dir zeigen!" – nahegelegt. Die Empfindung des Ausgeliefertseins, die schon im ersten Vers anklang und sich dort auf die Ohnmacht gegenüber der Sprache bezog, wird hier zu einem universalen Gefühl der Hilflosigkeit gegenüber dem "Sein" schlechthin ausgeweitet. Das personifizierte "Sein" wird als akute Bedrohung wahrgenommen. Vielleicht liegt hier der Schlüssel zu der uneigentlichen Rede des angeblich inkompetenten Sprechers. Wird hier vielleicht ein Schauspiel inszeniert, in dem die Hilflosigkeit eines unbeholfenen Sprechers gegenüber der Sprache das universale Ohnmachtsgefühl gegenüber dem "Dasein" stellvertretend veranschaulichen soll? Jedenfalls scheint das Ausmaß der Labilität so übermäßig zu sein – wie die Betonung des hohen Grades "wie weit" durch Hervorhebung am Versende und durch Alliteration deutlich macht –, daß die Bedrohung existentielle Tragweite gewinnt. Das nach dem Enjambement noch einmal aufgegriffene "sein" führt die Lesart, nach der die sprachliche Unsicherheit nur ein Bild für eine noch tiefergehende Irritation ist, weiter. Die seltsame perfektive Satzkonstruktion "es gekommen sein mit einen solchene[n]" aus einleitendem Pronomen als Subjekt, Verb im

Partizip II, infinitem Hilfsverb und Dativobjekt bekräftigt in ihrem passivischen Charakter nochmal die Ohnmacht des Individuums, durch die "es mit ihm – offenbar ganz ohne eigene Schuld – überhaupt nur so weit gekommen ist". Die Person wird als entpersonifiziertes Dativobjekt zum leidenden Subjekt einer durch ein durch ein dubios unbestimmt bleibendes "es" getragenen Handlung.

Der Doppelpunkt in der dritten Gedichtzeile leitet die in dem Modalsatz angekündigte explizierende Demonstration ein, die sich vom Ende des dritten Verses über Enjambement in den vierten Vers hinüberzieht, um, durch eine kopulative Konjunktion verbunden, in Vers fünf überzugehen und sich über erneutes Enjambement bis an den Beginn des sechsten Verses zu erstrecken. Der lyrische Sprecher nimmt seine Ankündigung beim Wort, indem er ein einigermaßen grobschlächtiges Bild entwirft: Das lyrische Ich nimmt verbal sein als "mistig" charakterisiertes Leben und behandelt es buchstäblich als "Mist", den es auf die Schaufel nimmt, um ihn als den "stinkigen Haufen" zu demonstrieren, "denen es seien"³⁸. Das verbalisierte "*Aufschaufeln*" führt das räumliche Bild des "Herunterkommens" weiter, in aller Drastik ausmalend, **wie** tief der Protagonist gesunken ist. "Demonstrieren" enthüllt hier seine doppelte Bedeutung: einmal bedeutet es "zeigen", "darstellen", ein andermal kann "demonstrieren" in dem Sinne von "protestieren" gemeint sein. Die exhibitionistische Zur-Schau-Stellung des eigenen als wertlos empfundenen Lebens, das durch die drastischen Metaphern "stinkiger Haufen" und "Mist" auf ein Häufchen Kot reduziert wird, wirkt peinlich und geschmacklos. Das entworfenen Bild scheint das Produkt eines Sprechers, dem Wörter nur noch als plumpe "Schaufelwerkzeuge" zur Verfügung stehen, mit deren Hilfe er gerade noch sein Leben als Fäkalie demonstrieren kann. Die "heruntergekommene Sprache" dient dem lyrischen Ich offenbar nicht mehr als subtiles Instrument der Verständigung, sondern nur noch als grobschlächtiges Schaufelwerkzeug. Jeglicher Differenzierungsfähigkeit beraubt, reduziert sich die Funktion der Wörter scheinbar darauf, den übriggebliebenen "Dreck" wegzuschaufeln. In letzter Konsequenz des hier

³⁸ Dazu: "Und schon die Andeutung des Metaphorischen (...) zeigt, daß der unbeholfene, unmodulierbare Sprachgebrauch nicht Mittel des Ausdrucks ist, sondern die Sache selbst, eine Sache, die eben doch nicht zur Metapher fähig ist, sondern nur zu ungelenten Vergleichen." Heißenbüttel, Helmut: Das Lautgedicht und das teleologische Kriterium. A.a.O. S. 24.

demonstrierten korrelierenden Verfalls von Subjekt und Sprache bliebe dann nur noch die Aufgabe, sich mit den Wörtern sprichwörtlich "sein eigenes Grab zu schaufeln". Was hier als "stinkiger Haufen" von dem Leben des lyrischen Subjekts übrigbleibt, hat jedenfalls mehr mit dem Tod als mit dem Leben gemein. Daß hier die Grenze des für das Subjekt Ertragbaren erreicht zu sein scheint, läßt auch der nur wenig verschlüsselte Hinweis ahnen, der in dem Kolon "leben er nun nehmen" steckt, indem er auf die Absicht des Protagonisten, "sich nun das Leben zu nehmen", hindeutet.

Auch in dieser Passage fällt eine große Diskrepanz zwischen der behaupteten Ausdrucksschwäche und der tatsächlichen sprachlichen Potenz auf. Wie schon vorher festgestellt wurde, gibt sich der Autor jedoch größte Mühe, den Rezipienten das Gegenteil glauben zu machen³⁹. Schon der durch Enjambement abgetrennte Satzbeginn "seinen mistigen" ist kalkuliert gesetzt; die Isolierung des Wortpaars verleiht ihm eine eigenständige Bedeutung: Nicht nur die individuelle Existenz des Protagonisten, sondern das "Sein an sich" ist ein "mistiges". Als Endwort korrespondiert "mistigen" mit den Schlußwörtern der vorangegangenen und der nachfolgenden Verse. So bildet sich eine Wortkette, in der "sprachen" und "mistigen", "worten" und "haufen" zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dieser Bezug von Sprache und Kot wird durch ein drittes Element ergänzt: In Vers vier bildet das erste Wort "leben" mit dem die Zeile abschließenden "worten" eine zusammengehörige Klammer. So wird die im Gedicht unterstellte Zusammengehörigkeit der Elemente Sein, Verfall und Sprache suggestiv umgesetzt. Daß es um mehr geht als um die individuelle Existenz des Protagonisten, macht der seltsame Gebrauch der Artikel

³⁹ Die subtilen sprachlichen Mittel, die hier verwendet werden, treten meist so geschickt und unscheinbar auf, daß sie oft kaum zu identifizieren sind. Das liegt zum großen Teil daran, daß nicht mit den in der Poesie üblichen rhetorischen Mitteln gearbeitet wird, auf die der Rezipient von Literatur seine Aufmerksamkeit zu richten gewöhnt ist. Hier sind es nicht kühne Metaphern oder ein eleganter Sprachstil, die das Gedicht bestimmen, sondern das genaue Gegenteil. Die künstlerische Überformung hat sich ganz in die Sprachstruktur, in die internen Beziehungen der Wörter zurückgezogen, wo sie vielleicht unbeachtet bliebe, wenn nicht die »heruntergekommene Sprache« die Aufmerksamkeit darauf lenken würde, indem sie als normwidriges Idiom die Sprache als grammatisches System ins Bewußtsein ruft und so den Blick des Rezipienten für derartige Strukturen schärft. Diese künstliche Sensibilisierung für die virulenten Valenzen und Mehrdeutigkeiten der Wörter kalkuliert nutzend, können nun Ebenen der Sprache künstlerisch bearbeitet werden, die sich vorher der Gestaltung entzogen haben.

und Pronomina deutlich: "und es demonstrieren als einen den stinkigen haufen/denen es seien". In "einen den" und "denen es seien" klingt mit, daß es sich nicht um die Darstellung eines Einzelfalls handelt, sondern um einen von "denen", von "den [vielen] stinkigen haufen" Leben, die es gibt. Die konjunktivische Pluralform "seien" gibt im eingeschränkten Modus der Möglichkeit einen zusätzlichen Hinweis auf eine größere Anzahl von Betroffenen, denen ihr Leben nur noch auf ein wertloses "es" reduziert ist. Daneben sticht noch die unge-wöhnliche Verbindung von Abstrakta und Konkreta ins Auge, wie bei "mistigen/leben" und "schaufeln von worten". Die wenigen konkret bild-haften Wörter im Text – eigentlich sind es nur "mistigen", "schaufeln", "stinkigen", "haufen", "masken", "gesichten", "zerfressenen" und "aus-satz" – werden durch die direkte Zusammenstellung mit abstrakten Begriffen nahezu vollständig ihrer Anschaulichkeit beraubt. Gleichzeitig gewinnen die Konkreta aber neue geistige Bedeutungsnuancen aus dem jeweiligen Zusammenhang, wobei es zusätzlich Bezüge zwischen Vorstellungen schafft, die auf den ersten Blick weit auseinanderliegen. Diese Tendenz zur Ungegenständlichkeit, die der demonstrativen Überbetonung der Anschaulichkeit der Darstellung ("demonstrieren", "zeigen") diametral entgegenläuft, läßt sich auch an den dem Text insgesamt eigentümlichen quantitativen Verhältnis der einzelnen Wort-klassen aufzeigen: Von den im ganzen 85 Wörtern des Gedichtes rekrutieren sich über 60 Prozent, nämlich 53 Begriffe, aus formalen Wörtern. Ungewöhnlich häufig verwandt werden die unbestimmten Artikel (10) – im Verhältnis zu den 4 bestimmten Artikeln – und die abstrak-ten Pronomen⁴⁰ (10); die Restmenge der formalen, grammatischen Wörter setzt sich aus 5 Konjunktionen, 6 Präpositionen, 7 formalen Verben und 11 Modalpartikeln zusammen⁴¹. Die übrigen 32 lexikalischen Wörter

⁴⁰ Roman Jakobson weist in seiner Interpretation von Brechts Gedicht "Wer sind sie" auf eine Charakterisierung des Wesens der Pronominalität von A.M.Peškovskij (Russkij sintaksis v naucnom osvešćenie. Moskau. 7. Auflage 1956, S. 155) hin: "Die Paradoxie dieser Wörter besteht (...) darin, daß sie *keinerlei materielle* Bedeutung haben und daß bei ihnen sowohl die Grundbedeutung (die des Stammes) wie auch die zusätzliche Bedeutung (die des Suffixes) formal ist. Man hat sozusagen eine >Form über der Form<. Es ist verständlich, daß in der Grammatik eine derartige Wortgruppe (...) eine ganz besondere Stellung einnimmt; ...sie ist *rein* grammatisch, da sie ihrer Bedeutung nach ausschließlich formal ist und da ihre Stammbedeutung von allen grammatischen Bedeutungen die *allerallgemeinste* und *allerabstrakteste* ist."

⁴¹ Die Zahlen sind ungenau, da die Wortartzugehörigkeit häufig nicht eindeutig bestimmbar ist, machen aber eine Tendenz deutlich.

bieten mit nur 6 Adjektiven eine relativ geringe Anzahl charakterisierender Begriffe, und die verbleibenden 26 Verben und Substantive sind zudem meist noch abstrakter Art wie "sprachen", "worten" oder "leben"; kein einziges Substantiv weist die Kategorie der Belebtheit auf. Die konkrete, materielle Charakteristik von Erscheinungen tritt demnach ganz hinter der Bestimmung von Beziehungen zwischen den Erscheinungen zurück. Dieses kalkuliert abstrakte Darstellungsniveau, daß das Gedicht zusammen mit den anderen Merkmalen als reflexive Poesie, Gedankenpoesie ausweist, läßt sich nur schwer mit einem inkompetenten Sprecher von der Art eines Kaspar Hausers vereinbaren, der wohl kaum über das einfache Benennen und Beschreiben hinaus zu gelangen imstande wäre. Die Wortpaare "mistigen leben, "schaufeln von worten" und "stinkigen haufen" wirken in diesem Zusammenhang eher wie bewußt ausgelegte falsche Fährten.

Im Anschluß an die durch das nachdrückliche "denen es seien" und einen Punkt abgeschlossene Bestandsaufnahme fordert das lyrische Subjekt in imperativischer Kürze: "es nicht mehr geben einen beschönigen/nichts mehr verstellungen". Im Bewußtsein des festgestellten verstellten Sprechens im Gedicht wirkt diese Forderung wie ein indirekter Hinweis auf die Uneigentlichkeit der aktuellen Sprechsituation. Gemeint ist aber offenbar etwas anderes: Welchen Grad der Verfall von Ich und Sprache erreicht hat, soll ohne "Beschönigung" und "Verstellung" zur Schau gestellt werden. Die Diaphora "nicht mehr" "nichts mehr", deren Klimax durch das die Endgültigkeit des Entschlusses steigernde "nichts" verstärkt wird, unterstreicht die Willensbekundung des Sprechers nachdrücklich. Die geschickt durch Enjambement in zwei Verse aufgeteilten Kolons des Satzes unterstützen diesen doppelten Nachdruck der Resolution, an die der Punkt seinen gleichsam unwiderruflichen Abschluß setzt. Ungewöhnlich ist die indirekte Formulierung der Forderung "es nicht mehr geben", in der das fordernde Subjekt gar nicht im Satz auftaucht. Handelt es sich bei der Erklärung vielleicht nicht um eine Forderung "es soll/wird nicht mehr geben", sondern um eine definitive Feststellung "es gibt nicht mehr", die sich nicht nur auf ein verstelltes Sprechen bezieht? Das raunende "nichts mehr" scheint jedenfalls, wie die antithetische Korrespondenz von "nicht mehr *geben*" zu dem "leben (...) *nehmen*" in Vers vier ahnen läßt, ein Abgesang auf mehr als eine verfälschende Sprache zu sein.

Der mit der zweifelnden disjunktiven Konjunktion "oder" eingeleitete Folgesatz – der sich über einige nicht ganz durchschaubare nachgestellte Attribute und Parenthesen und einen Relativsatz bis in den letzten Vers hinzieht – stellt die Realisierung der Forderung nach unverstellter Wahrheit eindeutig in Frage. "Könnte es nicht sein", so das lyrische Ich, "daß Worte in jedem Fall, selbst wenn es die einer stinkenden, heruntergekommenen Sprache sind, Masken sind, die das wahre, vom Aussatz zerfressene Gesicht verdecken?" Aus dieser rhetorischen Frage spricht der Zweifel, ob das Instrumentarium der Sprache, selbst wenn sie als "heruntergekommene" sich dem Darzustellenden angleicht, je fähig ist, der tatsächlichen Grausamkeit des Abzubildenden gerecht zu werden. Für den lyrischen Sprecher scheint es offenbar zweifelhaft, ob sein wahrer Zustand sprachlich überhaupt noch mitteilbar ist.

Die Diskrepanz zwischen der hohen sprachlichen Bewußtheit des Sprechers und seiner scheinbar unzureichenden sprachlichen Ausdrucksfähigkeiten erreicht hier seine höchstmögliche Zuspitzung. Das lyrische Ich reflektiert nicht nur **in** beschädigter Sprache **über** sie und formuliert diese Tatsache auch noch aus, sondern es fragt sich sogar noch nach dem Resultat dieses hochabstrakten Unternehmens. Gleichzeitig kommt noch eine weitere Reflexionsebene hinzu. Durch den lyrischen Sprecher als Sprachrohr reflektiert hier der Autor des Gedichts über die Tragfähigkeit seines Projekts in "heruntergekommener Sprache". Der Dichter befragt seinen Versuch, mit Gedichten in "heruntergekommener Sprache" den grausamen Wahrheiten der menschlichen Existenz ein Stück näher zu kommen. Die eigene Einschätzung des Erfolgs dieses Vorhabens klingt allerdings nicht sehr vielversprechend.

Vielleicht gibt es Grade von Zerstörung, so fragt sich das lyrische Ich, die sprachlich nicht mehr mitteilbar sind, selbst wenn sich die Sprache der Zerstörung mimetisch anzugleichen versucht. Die Tatsache, daß die Frage mit dem Wort "aussatz" endet und ein Punkt statt eines Fragezeichens den Satz beschließt, stützt diese Vermutung. Liegt dann das "wahre Gesicht" jenseits der Sprache im "aus-satz"? Die Konnotationen, die in dem Wort mitschwingen, wie "aussätzig" oder auch "ausgesetzt sein", verheißen jedenfalls nichts Gutes. Das Verb "zerfressenen haben" klingt sogar so, als wäre das Bemühen, "das Gesicht zu wahren", bereits überflüssig geworden. Was da geschützt

werden soll, ist augenscheinlich schon jenseits allen Lebens. Nicht umsonst schließt das Gedicht mit dem Wort "tötenen". Liest man das "sein" als infinite Verbform, hieße der Satz transkribiert: "Das ist ein Fragen, ein Töten." Steht das "sein" aber für ein Substantiv und das "einen" als Indefinitivpronomen, so könnte die Schlußbemerkung auch die elliptische Form einer Aussage sein, die ausformuliert so lauten würde: "Das Sein ist ein Fragen, es tötet einen." Daß aber der Tod die schweigende Antwort auf ein nur aus Fragen bestehendes Dasein sein soll, klingt absurd und ist es auch – diese Ansicht entspräche derjenigen Camus, wie er sie in seinem "Mythos des Sisyphos" auf die Formel bringt: "Das Absurde entsteht aus dieser Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt."⁴²

2.1.4. Ästhetische und existentielle Reflexion

Dieses schonungslose Fazit scheint eine katastrophale Einschätzung nicht nur speziell des Projekts in "heruntergekommener Sprache", sondern des dichterischen Leistungsvermögens überhaupt zu verraten. Steht die "heruntergekommene Sprache" doch für das Vorhaben, um des Wahrheitsanspruches der Dichtung willen, den eigenen Begriff in Frage zu stellen, indem sie sich nur noch als Unzulängliches, Verkrüppeltes, ziel- und sinnlos Vorsichgehendes vorführt⁴³. Wenn aber selbst eine so radikale Verformung der Sprache, wie sie das Projekt der "heruntergekommenen Sprache" darstellt, dem Anspruch an Authentizität nicht mehr gerecht werden kann, dann scheint ein Scheitern des Wahrheitsanspruches, wie es Adorno hier in seiner "Ästhetischen Theorie" formuliert, vorprogrammiert:

"Erhebt in den neuen Kunstwerken Grausamkeit unverstellt ihr Haupt, so bekennt sie das Wahre ein, daß vor der Übermacht der Realität Kunst a priori die Transformation des Furchtbaren in die Form nicht mehr sich zutrauen darf. Das Grausame ist ein Stück ihrer kritischen Selbstbesinnung..."⁴⁴

Der Dichtung, zur Lüge verdammt, bleibe dann als eine Möglichkeit das Bekenntnis zur Kunst als Flucht vor der Wahrheit, als "Wille zum

⁴² Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Hamburg 1969. S. 29.

⁴³ Siehe: Brülls, Holger: Nach der Artistik. Zur immanenten Poetik in drei Gedichten Ernst Jandls. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62. Heft 2. 1988. S. 381.

⁴⁴ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Ffm 1973. S. 81.

Schein", das Nietzsche in seiner "Geburt der Tragödie" propagiert. Der Dichter wäre "ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes,/das lügen muss,/das wissentlich, willentlich lügen muss/(...)/aus Narrenlarven bunt herausredend,/herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,/auf Lügen-Regenbogen/zwischen falschen Himmeln"⁴⁵. Gibt Dichtung den Wahrheitsanspruch aber nicht auf und ist noch nicht einmal mehr eine "heruntergekommene Sprache" der Grausamkeit der Wahrheit angemessen, weil sich das Instrumentarium Sprache prinzipiell als untauglich erweist, so bleibt als letzte Konsequenz nur noch das Verstummen .

Dieser nicht gerade hoffnungsvollen Einschätzung dichterischer Möglichkeiten im besonderen entspricht eine ähnlich schonungslose Beurteilung sprachlicher Möglichkeiten im allgemeinen. Da "worten in jedenen fallen", "Wörter also in jeden fallen", sind nicht nur die Dichter, sondern alle Menschen von den Auswirkungen dieser Resultate betroffen. Das durch Komma abgetrennte Kolon des vorletzten Satzes "oder sein worten" macht das noch einmal nachdrücklich klar. Mit der rhetorischen Frage "Oder ist das Sein eins aus Worten...?", dem nach dem Einschub noch ein bestätigendes Echo folgt "...aus Worten in jedem Fall", wird die Aufmerksamkeit auf die konstitutive Rolle der Sprache für die menschliche Existenz gelenkt. Im Bewußtsein, daß wir die Wirklichkeit von vorneherein immer schon als sprachlich strukturierte kennenlernen, hat die Einschätzung der Sprache als eine die Wahrheit verstellende fatale Folgen. Ist die Sprache "einen masken vor den wahren gesichten", dann wäre dem Menschen nicht nur der Zugang zu "dem eigenen wahren Gesicht", der eigenen Wahrheit verwehrt, sondern am Ende stünde die trostlose Erkenntnis, von *aller* Wahrheit ferngehalten zu sein. Mit dieser Schlußfolgerung zitiert Jandl, wenn auch nur indirekt, die Möglichkeit mit, daß, indem die verhüllende, maskierende Sprache dem Menschen den Blick auf die Wahrheit verwehrt, sie es ihm zugleich erspart, dem "aussatz", dem Tod unverhüllt ins Gesicht zu schauen. Diese positive Einschätzung von der Sprache als schonend die Grausamkeit bedeckende Maske rückt jedoch in diesem Kontext so weit in den Hintergrund, daß sie nur wie von weitem aufblitzt. Zu dominieren scheint vielmehr die Betroffenheit

⁴⁵ Auszug aus: Nietzsche, Friedrich: Nur Narr! Nur Dichter! (Dionysos-Dithyramben). In: Ders.: Der Antichrist/Ecce Homo/ Dionysos-Dithyramben. München 1984. S.197f.

über die Einsicht, wie sie Nietzsche dem "Nur Narr! Nur Dichter!" in den Mund legt – der allerdings nicht nur lügen *muß*, sondern auch *will* –, "*dass ich verbannt sei/von aller Wahrheit*"⁴⁶. Aus dieser Perspektive wären alle Menschen – notgedrungen – Dichter, die Welt eine Veranstaltung des dichterischen Ich und das Leben selbst Dichtung und damit Lüge. Aber selbst diese scheinbar letzte Erkenntnis aus dem Willen zur Wahrheit stellt sich noch als performativer Selbstwiderspruch heraus; sofern noch die Wahrheit, daß alles Lüge ist, am meisten das Festgestellte, schon wieder aufhört, Wahrheit zu sein. Um dieser Widersprüchlichkeit zu entkommen, läßt Nietzsche in den "Dionysos-Dithyramben" den Gott, der aus Asien nach Europa gewandert ist, selbst dichten, wobei in der Schwebelage bleibt, ob der Gott das Sprachrohr des Dichters oder der Dichter das Sprachrohr des Gottes ist.

Ebendiese trickreiche Technik des Rollen-Spiels, das der Unentrinnbarkeit der Wahrheitsfrage Rechnung zu tragen versucht, setzt auch Jandl in seinem Gedicht "von einem sprachlos" ein. Durch die schizophrene Sprechsituation, die sich aus der Unvereinbarkeit der Sprachkompetenz des Vor-Sprechers und der gestörten Sprache des lyrischen Sprechers ergibt, entsteht eine geschickte Rollenverteilung. Der Souffleur läßt das lyrische Ich mit seinem stolpernden Sprechen die Unverfügbarkeit von Welt und Mensch, wie sie Jeziorowski auf die "heruntergekommene Sprache" bezogen beschreibt, demonstrieren:

"Das Phänomen ist total: Wir alle radebrechen gegenüber einer Realität, die jeder Beschreibung spottet und widersteht. Wir alle sind desorientierte Fremdarbeiter mit unserem Maul vor dem, was in der Welt um uns her vorgeht."⁴⁷

An der exemplarischen Rolle des inkompetenten Sprechers in der Art eines Kaspar Hausers führt der Einsager die heillose existentielle Desorientiertheit des Menschen vor. Die Gestörtheit der Sprache ist dabei ein Bild für "unsere Unvollkommenheit, unsere Fehlerhaftigkeit, unser vorauszusetzendes Scheitern".⁴⁸ In dem lyrischen Ich präsentiert sich der Mensch als ein Hohlraum aus Sprachechos – wie schon in den ersten Versen zum Ausdruck kommt –, unfähig, der ihn bestimmenden und begrenzenden sprachlichen Verfaßtheit zu entkommen. Das

⁴⁶ Ebenda. S. 197f.

⁴⁷ Jeziorowski, Klaus: ...kann der Kopf nicht weiter bearbeitet werden, dann immer noch die Mütze...In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. Oktober 1976.

⁴⁸ Jandl, Ernst: Dankrede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises. In: GW III. A.a.O. S. 636.

Problem der Sprache öffnet sich dabei nach beiden Seiten – nach der des Zeichens und der des Bezeichneten. Zur traditionellen Frage, ob und wie Sprache Wirklichkeit wiedergibt, kommt der entgegengesetzte Zweifel: an der Wirklichkeit selbst.

Der spürbar anwesende, jedoch mit Bedacht im Hintergrund bleibende "Souffleur" behält sich dagegen ein wohlweisliches Schweigen vor, denn er weiß: "Vom Wahren kann man ja nicht einmal sprechen. Das ist ja ein Teil der Verzweiflung."⁴⁹ Der sich geflissentlich bedeckt haltende "Background-Sprecher" ist sich der Aporie, der Unlösbarkeit der Wahrheitsfrage, die Beckett hier stellvertretend beklagt, bewußt und vermeidet deshalb eine eigene direkte Stellungnahme mit Absicht.

"Verneinung ist nicht möglich. Genausowenig wie Bejahung. Es ist absurd, von etwas zu sagen, es sei absurd. Das hieße ja, wieder ein Werturteil fällen. Man kann nicht protestieren, und man kann nicht zustimmen. (...) Dort muß man ausharren, wo weder Pronomen, noch Lösung, noch Reaktion, noch Stellungnahme möglich sind. Genau das ist es, was die Arbeit so verteuert macht."⁵⁰

Der Hintergrundsprecher spielt genau das vor, was das Wort "aus-satz" im Gedicht ankündigt, nämlich der Wahrheit zuliebe ganz zu schweigen. Da er aber gleichzeitig weiß, daß die Wortwelt die für den Menschen einzig mögliche und daher wirkliche ist⁵¹ – "oder sein worten (...) worten in jedenen fallen" – und ein Leben jenseits der Worte im "aus-satz" undenkbar, weil tödlich ("tötenen"), teilt er sich durch die Rolle des inkompetenten Sprechers dennoch, wenn auch vermittelt und gebrochen, mit. In einem höchsten Grad an Verstellung, auf die der betont gestische Charakter der Rede immer wieder aufmerksam macht, versucht der Vor-Sprecher paradoxerweise den Wahrheitsanspruch aufrechtzuerhalten, indem er ihn zugleich auf radikalste Weise in Frage stellt. Dieses schizophrene Bewußtsein, daß für das "ebenso artistische wie zutiefst pessimistische"⁵² Gedicht "von einen sprachen"

⁴⁹ Beckett, Samuel: In: Juliet, Charles: Begegnung mit Beckett. Tübingen 1988. S. 39.

⁵⁰ Ebenda. S. 34f.

⁵¹ Daß diese Auffassung mit der des Autors Jandl parallel geht, zeigt das unzweideutige Fazit seines Vortrages über den "Zweifel an der Sprache": "Zur Sprache gibt es keine Alternative, und daher auch keinen »Zweifel an der Sprache«." In: Jandl, Ernst: Zweifel an der Sprache. In: GW III. A.a.O. S. 508.

⁵² Mit diesen Attributen charakterisiert Jandl selbst ein durchgängiges Merkmal seiner Entwicklung von dem Gedichtband "bearbeitung der mütze" über "Aus der

charakteristisch ist, macht aber letztendlich die Fragilität des dichterischen Unternehmens in "heruntergekommener Sprache" deutlich. Von dem Enthusiasmus des artistischen Projekts, in das sich Jandl mit seinem Hinweis auf den Bennschen Begriff der "Artistik" einordnet – dem

"Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, (...) gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust"⁵³

– scheint in diesem Gedicht kaum noch eine Spur übriggeblieben zu sein. Dieses Gedicht bildet nicht mehr, wie noch bei George oder Benn, eine sprachlich potenzierte autonome Gegenwelt zur unverfügbar gewordenen Realität; die Kunst begreift sich nicht mehr als "letzte metaphysische Tätigkeit", sondern sie bezieht ihr "voraussetzendes" Scheitern mit ein, indem sie sich als "heruntergekommene", depotenzierte präsentiert und ihre Morbidität demonstriert. Jandl selbst beschreibt das so:

"Nichts bleibt an Gedankenflug außer logischen Sprüngen und Rissen, ein Verwerfen des als normal erachteten Denkens. Auf der Basis der Alltagssprache übt sich der Autor in der Kunst des Ausgleitens, Hinfälligkeit demonstrierend durch die gewaltsame Verformung auf der Wort- und Satzebene. Angesichts der Fehlerhaftigkeit menschlichen Lebens wird der sprachliche Fehler zum Kunstmittel gemacht, analog zu den Störungen und Zerstörungen in Musik, Plastik und Malerei."⁵⁴

Jandl macht dabei die Not zur Tugend, – "Beschädigung der Sprache. (...) Der Makel wird zum Mittel der Erkenntnis"⁵⁵ – das Dilemma der Kunst zur Methode umfunktionierend und so der drohenden Zwangslage noch einmal entkommend. Indem nämlich, so Holger Brülls in seinem Aufsatz über Jandls immanente Ästhetik,

"solche Kunst ihre offen eingestandene Krisis in Kritik zu wenden vermag, entgeht sie dem Vorwurf des fatalistischen Escapismus. Denn in den ihr angemessenen Spielarten Paradoxie, Ironie, Parodie, Zynismus und Amorphie führt sie das Kunstwerk kritisch

Fremde" zu "der gelbe hund". Zitiert aus: der gelbe hund. Umschlagtext. Darmstadt Neuwied 1982.

⁵³ Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Dieter Wellershoff. 5.Auflage. 4 Bde. Ffm 1978. Bd.1. S. 500.

⁵⁴ Jandl, Ernst: der gelbe hund. Umschlagtext. A.a.O.

⁵⁵ Schmidt-Dengler, Wendelin: "wer hinkt/der geht". In: Ernst Jandl: Texte, Daten, Bilder. Hrsg. von Klaus Siblewski. Ffm 1990. S. 101.

als das vor, was die gesellschaftliche Realität, die es umgibt, zu sein verleugnen muß, um fortbestehen zu können: als Ruine."⁵⁶

Die Reflexion über Kunst bleibt deshalb kein unverbindliches ästhetisches Spiel, weil es Jandl gelingt, die Krise von Sprache und Kunst als diejenige unseres Selbst- und Weltverständnisses zu reflektieren.

⁵⁶ Brülls, Holger: Nach der Artistik. A.a.O. S. 385.

2.2. "Heruntergekommene Sprache" als Zerstörung?

2.2.1. Einleitung

Auf den ersten Blick stellt sich die "heruntergekommene Sprache" primär als Destruktion in mehrerer Hinsicht dar. Ist sie Teil einer **Ästhetik der Zerstörung?** (2.2.2.) Die systematische Störung der Darstellungsfunktion der "heruntergekommenen Sprache" impliziert eine kritische Reflexion von Sprache und Kunst als Formen menschlichen Selbst- und Weltverständnisses. In diesem Rahmen präsentiert sich das Idiom nicht nur als artistisches Abstraktionsexperiment, das für die Autonomie des Textes jeglichen Wirklichkeitsbezug aufgibt; statt dessen stehen die Störungen und Zerstörungen der "heruntergekommenen Sprache" exemplarisch für analoge Beschädigungen menschlichen Lebens. Mit Hilfe des Idioms werden die Beschädigungen aber nicht einfach schildernd nachvollzogen, sondern die Defekte werden in und an der Sprache noch einmal erzeugt und demonstriert. Jandl sieht in diesem paradigmatischen Zerstörungsprozeß Parallelen zu Entwicklungen in der modernen bildenden Kunst und Musik, der die Untersuchung nachzugehen versucht. Dabei zeigt sich, daß Abstraktionsprozesse nicht als formalistische Experimente mißverstanden werden dürfen – wie ein Blick beispielweise auf Bilder wie Picassos Guernica deutlich machen kann. Vielmehr demonstrieren sie den schmerzhaften Verlust eines einheits- und sinnstiftenden Moments. Die Abstraktionstendenzen zeigen aber in ihrer Negation nicht nur einen Mangel an Sinn an; sie konstituieren **keine Ästhetik der Negativität** (2.2.3.). Sie gehen gleichzeitig darüber hinaus, indem sie dem Verlust eine neue autonome Welt der Kunst – und sei sie auch noch so brüchig oder "heruntergekommen" – entgegenzusetzen versuchen. Die "Macht" zu diesem Gegenentwurf scheint selbst noch eine "heruntergekommene Sprache" zu besitzen.

2.2.2. Ästhetik der Zerstörung?

Wie das Adjektiv "heruntergekommen" nahelegt, handelt es sich bei dem eigenwilligen Idiom der "heruntergekommenen Sprache" um eine künstlich depotenzierte, gestörte Sprache. Die Untersuchung des Gedichts "von einen sprachen" hat gezeigt, daß sich an der "heruntergekommenen Sprache" in der Tat massive Störungen der Sprach- und Sprechnorm nachweisen lassen, die sowohl die phonologische und

morphologische als auch die syntaktische und semantische Ebene der Sprache betreffen. Dieser dominante Aspekt der Schadhaftigkeit "heruntergekommener Sprache" wurde als Versuch interpretiert, ein strukturelles "poetisches Äquivalent für unser beschädigtes Leben, für unsere rudimentierte Subjektivität zu entwickeln und auszubauen"⁵⁷. Jandl bestätigt, daß "die gewaltsame Verformung auf der Wort- und Satzebene"⁵⁸ die Hinfälligkeit des Menschen demonstrieren soll: "Angesichts der Fehlerhaftigkeit des menschlichen Lebens wird der sprachliche Fehler zum Kunstmittel gemacht, analog zu den Störungen und Zerstörungen in Musik, Plastik und Malerei."⁵⁹ Insofern die Beschädigungen des Idioms gleichsam stellvertretend für außerpoetische Destruktionsprozesse stehen, präsentieren sich die Texte in "heruntergekommener Sprache" offenbar – wie Heißenbüttel hier feststellt – in erster Linie als Zeichen statt als Mitteilung: "Die beschädigte Sprache des Textes ist nicht primär die Trägerin einer Mitteilung, (...) sie ist in ihrer Schadhaftigkeit und Subjektlosigkeit das sinnliche Äquivalent des Gesagten."⁶⁰ Zerstörung findet nicht vorrangig als Textmotiv Verwendung, sondern die Destruktion wird an der Sprache selbst vollzogen. Die systematische Sprachverformung, die Deformierung des eigenen Materials stellt nicht Zerstörungsprozesse dar, sie bildet sie nicht ab, sondern sie stellt sie in einer exemplarischen Demonstration an der Sprache allererst her. Mit der Zerlegung des sprachlichen Materials als dichterischer Grundlage stellt die Dichtung ihre eigene Basis und damit sich selbst in Frage. Diese Sprach- und Kunstreflexion gewinnt existentielle Tragweite, wenn die Sprache als Material der Dichtung zugleich als Fundament menschlichen Lebens angesehen wird. Ist Sprache grundlegendes Instrument menschlichen Wahrnehmens und Denkens, so betrifft eine Kritik der Sprache die menschliche Existenz unmittelbar. Insofern ist die "heruntergekommene Sprache" Demonstration einer fundamentalen, zugleich ästhetischen und existentiellen Verunsicherung, steht der "sprachliche Fehler" als "Kunstmittel" gleichzeitig für die Unzulänglichkeit der sprachlichen Mittel und

⁵⁷ Heißenbüttel, Helmut: Was 1978 Poesie heißen kann. In: Deutsche Zeitung vom 20.10.1978.

⁵⁸ Jandl, Ernst: der gelbe hund. Umschlagtext. A.a.O.

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Neumann, Horst Dieter: "TAGENGLAS" – Versuch über Ernst Jandl. In: Merkur XXX.. Heft 11. 1976. S. 1061.

die "Fehlerhaftigkeit des menschlichen Lebens"⁶¹. Diese enge Verknüpfung von existentieller Reflexion und Sprach-, Kunstreflexion wird in dem untersuchten Gedicht "von einen sprachen" exemplarisch zum Thema. In "von einen sprachen" zeigt sich, daß Kritik an Sprache für Jandl überhaupt nur sinnvoll ist, wenn sie mit einer Kritik des menschlichen Daseins verbunden ist, denn, so Jandl, zur

"Sprache gibt es keine Alternative, und daher auch keinen »Zweifel an der Sprache«. Das wird nicht widerlegt durch die Möglichkeit, an eine Vernichtung der Sprache als Folge einer Vernichtung der Menschheit zu denken; daß diese, als Werk des Menschen, denkbar ist, löst nicht Zweifel an der Sprache aus, sondern Zweifel am Menschen."⁶²

Die "heruntergekommene Sprache" bildet diese "Zweifel am Menschen" aber nicht einfach ab. Jandl präsentiert die Sprache in einem desolaten Zustand, um dem Rezipienten gleichsam einen Spiegel vorzuhalten, der ihm das trostlose Sprach-Bild der eigenen Verfaßtheit zeigen soll. Genauso interpretiert Jörg Drews Jandls Idiom: Seine "heruntergekommene Sprache"

"zeigt erschreckend deutlich, mit einem selbstverhöhnen und fast wegwerfenden Gestus, wie hier die Beschädigung der Sprache konkret eintreten soll für die Beschädigung eines Ich, unser aller Ich, und dafür, daß vom Schrecklichsten auch nicht mehr mit aalglatter Beredtheit die Rede sein soll. (...) so halten diese Gedichte in einer kaputten Sprache alle Sentimentalität in Schach und erlauben zugleich Pathos: Schmerz, Trauer, Verzweiflung. (...) Jandl hat sich ein irritierendes (...) Idiom erobert, das (...) wie ein barbarischer Affront, wie eine Ohrfeige, eine Beleidigung des Schönheitssinnes im Bereich des Lyrischen wirkt. Aber vielleicht ist er mit dieser zerstörten Sprache der Wahrheit über uns alle näher, als wir wahrhaben möchten."⁶³

⁶¹ Dazu: "Man geht sicherlich nicht fehl, wenn man Ernst Jandls Dichtung mit der österreichischen Sprachphilosophie (...) in Verbindung bringt (...) Seine Dichtung, als sprachbezogene Reflexion, ist kein metasprachlicher Vorgang, keine Analyse von Sprachformen, kein poetischer Begleittext zu theoretischen Erörterungen. (...) Das Signifikat seiner poetischen Akte ist Entgrenzung der Sprache als Signifikant. (...) Ernst Jandl (...) entfacht dort [im Raum des Bedeutens], bildlich verstanden, den Krieg der Bedeutungen, und dies auf eine Weise, daß einem beim Lesen seiner Gedichte evident wird, daß Begriffe phonetisch verschoben, deformiert, das Zugleich von deformierter Wirklichkeit und deformierter Sprache zeigen können." Kolleritsch, Alfred: An Ernst Jandl gedacht. In: Ernst Jandl: Texte, Daten, Bilder. A.a.O. S. 81.

⁶² Jandl, Ernst: Zweifel an der Sprache. A.a.O. S. 508.

⁶³ Drews, Jörg: Eroberung eines Idioms. In: Süddeutsche Zeitung vom 13./14.1.1979.

Mit dieser Anbindung der Sprach- und Kunstreflexion an die existentielle Reflexion versucht Jandl, die Gefahr zu unterlaufen, daß die formalen Zerstörungsprozesse der Gedichte in "heruntergekommener Sprache" in die Beliebigkeit formalistischer Experimente abrutschen. Indem er die Krise, die er an der maroden Verfassung der Sprache und Kunst beispielhaft demonstriert, an existentielles Unglück anbindet, bemüht er sich, dem experimentellen Leerlauf zu entkommen. Basis ist "eine Sprachkritik, die sich nicht solipsistisch kurzschließt, sondern den "zweifel am menschen" immer mitzitiert (...). So korrigiert, ist fortschreitende Sprachskepsis für Jandl selbstverständlich."⁶⁴

Jandl ist der Auffassung, daß Prozesse der systematischen Integration von Störungen und Zerstörungen in künstlerische Verfahren nicht auf die Literatur beschränkt sind. Nicht nur in diesem Zusammenhang verweist Jandl immer wieder auf Analogien in Musik, Plastik und Malerei.

"Es ist notwendig, (...) im Auge zu behalten, (...) daß es [ein Gedicht], auch wenn es als einziges aus Sprache besteht, nicht grundsätzlich etwas anderes ist als eine Plastik oder ein Musikstück oder eine Zeichnung oder ein gemaltes Bild."⁶⁵

Der Hinweis auf Parallelen zu bildender Kunst und Musik bekräftigt, daß es sich bei dieser Art von "Autoaggression" nicht um eine literaturinterne oder sprachspezifische Krise handelt, sondern um ein Phänomen von dichtungsübergreifender ästhetischer und existentieller Tragweite und Relevanz. Analoge Assimilationen von Zerstörungsprozessen auf der formalen Ebene finden sich genauso wie in der Dichtung auch in moderner bildender Kunst und Musik – für die sich Jandl nach eigener Aussage schon seit seiner Jugend interessiert:

"ich war (...) unerhört begierig auf alles, was kunst auf eine andere weise gezeigt hat, also sagen wir dissonanzen in der musik, ein möglichst krasses verändern der sprache und ein möglichst krasses verändern der bekannten gesehenen welt im bild, und dann natürlich auch die ungegenständliche malerei; (...) überhaupt alle elemente, die zugleich eine zerstörung darstellen, (...) d.h. (...) etwas (...), das (...) gleichnishaft die zerstörung eines klassischen klischees zeigt. (...) es wird nichts zerstört, sondern es werden zerstörungen gezeigt".⁶⁶

⁶⁴ Allkemper, Alo: Das Drehen der Worte um nichts als quittierte Grimassen. Anmerkungen zu Ernst Jandl. In: Sprachkunst XVIII. 1987. S. 99.

⁶⁵ Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge. A.a.O. S. 587.

⁶⁶ Ernst Jandl – Peter Weibel: Gespräch (1976). In: Bäcker Heimrad: "my right hand..." A.a.O.

Jandl begreift die analogen Destruktionen in ungegenständlicher Malerei als Abstraktionsprozesse, in denen Beschädigungen nicht einfach beschrieben werden, sondern in denen die Zerstörung stellvertretend auf die eigenen Bildmittel übergreift. Schlüsselfunktionen in dieser Abstraktionsentwicklung nehmen dabei der Kubismus⁶⁷ und die Atonalität ein. In beiden Fällen werden – scheinbar unabhängig vom darzustellenden Gegenstand – traditionell geprägte kunstimmanente Zusammenhänge systematisch aufgebrochen und zerstört. Innerhalb der atonalen Musik werden bislang gültige Zusammenklänge und Akkorde aufgelöst, indem die Ton- und Klangfolgen nicht mehr auf einen Grundton oder Grundklang bezogen werden. Im Kubismus beginnt der radikale Bruch mit der traditionellen Malerei durch die Aufhebung der Zentralperspektive und gezielte Zerlegung der Bildelemente. Im Zuge der Zerstörung der einheitsstiftenden zentralen Perspektive, die durch die traditionell vorgegebene Funktion der Malerei zur naturalistischen Wiedergabe von Wirklichkeit bedingt war, wird das Bild als Illusionsraum abgeschafft. Die Eliminierung der eindimensionalen perspektivischen Bildansicht schafft mit der Beendigung der illusionistischen Malerei die Voraussetzungen für gegenstandslose Kunst. Die Bildgegenstände, die teilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden, sind nicht mehr der eigentliche Zweck der Darstellung, sondern dienen nur noch als mehr oder weniger beliebiger Bildanlaß. Picasso beschreibt diesen Prozeß der Entgegenständlichung, in der formale Zerstörungsprozesse und zunehmende Abstraktion einander offensichtlich bedingen, folgendermaßen:

"Ich verwende in meinen Bildern alle Dinge, die ich gern habe. Wie es den Dingen dabei ergeht, ist mir einerlei – sie müssen sich eben damit abfinden. (...) Bei mir ist ein Bild eine Summe von Zerstörungen. Ich mache ein Bild – und dann zerstöre ich es."⁶⁸

Von hier aus lassen sich leicht Parallelen zu Jandls "heruntergekommener Sprache" ziehen⁶⁹. Wird im Kubismus das Dingliche bis

⁶⁷ Die Angaben über moderne bildende Kunst wie der Bewegung des Kubismus sind einigen Überblicksdarstellungen entnommen. Stellvertretend sei hier auf den Artikel "Der Kubismus" in: Werner Hofmann: Die Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1987. S. 270–291 verwiesen.

⁶⁸ Picasso, Pablo: Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse. Zürich 2. Auflage 1954. S. 35.

⁶⁹ Dabei muß allerdings berücksichtigt werden, daß das Material von bildender Kunst und Musik sich von der Sprache, als dem Material der Dichtung, erheblich unterscheidet, da Farben, Formen und Töne – im Gegensatz zu den zwangsläufig

an die Grenze des Ungegenständlichen zerlegt und deformiert, um die einheitsstiftende Perspektive gleichsam zu zerstückeln und als bewußte Sinnestäuschung aus den Bildern zu verbannen, findet in dem "heruntergekommenen" Idiom Jandls eine Deformation der Sprache statt, in der die einzelnen Wörter aus dem syntaktischen Kontext gerissen werden, so daß ein eindeutiger Sinnzusammenhang verhindert wird. Wird in der kubistischen Malerei die Illusion der Wirklichkeit zunichte gemacht, so zerstört die "heruntergekommene Sprache" die naive Imagination des Dargestellten mit Hilfe einer systematischen Verunklärung des Sinns. Monokausale Sinnstrukturen werden differenziert und als Täuschung entlarvt. Im Kubismus wird das monoperspektivisch wahrnehmende Subjekt ersetzt durch ein scheinbar ungeordnetes Konglomerat facettenreicher Perspektiven. Dem entspricht in der "heruntergekommenen Sprache" ein schizophrenes lyrisches Subjekt, wie es in "von einen sprachen" an dem unterschiedlich differenzierten Sprachbewußtsein erkennbar wurde. Das Gedicht als einseitiger Gefühlsausdruck des Subjekts wird abgelöst von einer differenzierten Evokation von Multiperspektivität.

Durch Überlautung der oft vielsilbigen Wörter werden die Sätze bis in die Morpheme hinein künstlich so zergliedert, daß der dergestalt zerstückelte Textsinn oft nur noch mühsam zu rekonstruieren ist – vergleichbar der teilweise unmöglich gewordenen Rekonstruktion kubistisch analysierter Bildmotive. Die manchmal wie mit Axtschlägen zurechtgehauen wirkenden Gegenstände des analytischen Kubismus scheinen ihre akustische Entsprechung in der gleichermaßen zerhackten Artikulation "heruntergekommener Sprache" zu finden, wie sie vor allem an dem Gedicht "von einen sprachen" aufgezeigt wurde. Dem Formverfall, der im Kubismus buchstäblich den ihn begrenzenden Rahmen sprengt, indem das Bildgefüge gleichsam organisch über seine Einfassung hinauszuwachsen scheint, korrespondiert die Entformung des "heruntergekommenen" Gedichtkörpers, die durch den durch Reimlosigkeit und Langzeilen entstehenden Prosacharakter bedingt ist.

2.2.3. (K)eine Ästhetik der Negativität

bedeutungstragenden Wörtern – nicht schon von sich aus festgelegte Bedeutungen besitzen. Die Dichtung ist demnach ein sekundäres Zeichensystem, weil es mit Sprache als einem selbst schon vermittelten Material arbeitet.

Alle diese übereinstimmenden Merkmale – der Bruch mit traditionell geprägten kunstimmanenten Zusammenhängen, die Auflösung des Subjekts, die Zergliederung von Bildelementen, die Entgegenständlichung und Entformung und die Negation von naiver Illusion und Imagination – bestimmen augenscheinlich das Bild einer modernen Kunst, die sich ausschließlich mit Hilfe negativer Kategorien beschreiben läßt. Wenn sich die Gedichte in "heruntergekommener Sprache" so nahtlos in dieses Bild einordnen lassen, dann entsprechen sie damit der geläufigen Auffassung über moderne Poesie, wie sie unter anderem durch Hugo Friedrichs Standardwerk über "Die Struktur der modernen Lyrik" geprägt wurde.

"Das Erkennen moderner Lyrik steht vor der Aufgabe, Kategorien zu suchen, mit denen sie zu beschreiben ist. Man kann der Tatsache nicht ausweichen, und die gesamte Kritik bestätigt es, daß sich vorwiegend **negative** [Hervorhebung des Verf.] Kategorien einstellen."⁷⁰

Diese Herangehensweise birgt aber schon im Ansatz das Risiko der Vereinseitigung von komplizierter strukturierten Phänomenen. Anlässlich einer Laudatio auf Ernst Jandl macht Helmut Heißenbüttel auf die Gefahr der Vereinfachung aufmerksam, die eine solche Reduktion moderner Kunst auf "vorwiegend negative" Kriterien mit sich bringt.

"Wir sind, zumindest seit Theodor W. Adorno, gewöhnt, als ein Kriterium der Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert die Negation anzunehmen. Das heißt, Positives, Poesie heute entsteht dadurch, daß die Kennzeichen von Poesie gestern umgekehrt werden. (...) Ist es so? (...) Ist Antipoetik schon Poesie?"⁷¹

William H. Rey, der sich in seinem Buch "Poesie der Antipoesie"⁷² dieser Frage eingehend am Beispiel der Entwicklungstendenzen moderner deutscher Lyrik widmet, setzt seinen Entwurf ausdrücklich gegen die Konzeption von Friedrich ab. Rey interpretiert die Genese moderner Kunst am Exempel der Poesie als einen dialektischen Prozeß von Setzung, Negation und Aufhebung – wobei Aufhebung hier im doppelten Sinne des Wortes verstanden werden muß: in dem von

⁷⁰ Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. 1. Aufl. 1956. Hamburg 1988. S. 19ff.

⁷¹ Heißenbüttel, Helmut: Laudatio auf Ernst Jandl anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1984 durch die deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Darmstadt, 12. Oktober 1984. In: Bäcker, Heimrad: "my right hand..." A.a.O.

⁷² Rey, William H.: Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis-Theorie-Struktur. Heidelberg 1978.

Negation und in der Bedeutung von Auf-Bewahrung, Auf-Hebung auf einer höheren Stufe der Reflexion. Dieser dialektische Gedanke läßt sich besonders gut an dem Begriff der atonalen Musik exemplifizieren. Atonalität ist nur möglich durch ein aktives kompositorisches Verhindern der Tonalität, das heißt durch ein beständiges verneinen-des Interesse an ihr. Insofern kann gesagt werden: Das Prinzip der Tonalität ist im Prinzip der atonalen Musik so enthalten wie das Wort "Tonalität" in dem Wort "Atonalität". Besser als durch den Begriff "Negation" wird dieser Prozeß deshalb mit der Bezeichnung "Trans-formation" beschrieben. Denn "zu welchem Zweck sollte das Schöne zerstört werden? Gewiß doch zum Zweck der Erreichung von Kunst."⁷³

Heißenbüttel versucht, diesen Gedanken einer der Dichtung eigenen Dialektik auf Jandls Gedichte zu übertragen, indem er dasjenige daran in Begriffe zu fassen versucht,

"das über die Negation hinausgeht oder sie beiseite läßt oder für das die Negation lediglich ein Durchgang ist. (...) Nicht die Negation, die (...) Umkehrung ist das Ziel, es wird auch nicht einfach das, was im 20. Jahrhundert antipoetisch ausprobiert worden ist in eine Materialfunktion verlagert, sondern der Text-raum insgesamt, der literarisch sinnvoll verwendet werden kann, wird transformiert und verlagert."⁷⁴

Es gilt, die Gedichte in "heruntergekommener Sprache" daraufhin zu untersuchen. Betrachtet man das untersuchte Gedicht "von einen sprachen", so scheint sich in diesem Falle die Beschreibung mit Hilfe negativer Kategorien jedoch geradezu anzubieten. In "von einen sprachen" sind die provokativen Umkehrungen, Destruktionen und Dekompositionen der Sprach- und Sprechnormen sowie der literarischen Quasinormen so dominant, daß sich das Gedicht tatsächlich fast ausschließlich aus Negationen zu speisen scheint. Bei genauerer Betrachtung fällt aber auf, daß die eindimensionale Analyse mit Hilfe negativer Kategorien nicht alle Phänomene des Gedichts "von einen sprachen" zu beschreiben vermag und daß sich diese reduzierte Untersuchungsmethode im Falle des im folgenden analysierten Gedichts "morgenfeier" als gänzlich unzureichend erweist. In "die morgenfeier, 8.sept.1977" haben sich die Prioritäten offenbar deutlich verschoben, wie eine Äußerung Jandls zu diesem Gedicht ahnen läßt:

⁷³ Jandl, Ernst: FV. (Frankfurter Poetik-Vorlesungen). Das Öffnen und Schließen des Mundes. Ffm 1990. S. 31.

⁷⁴ Heißenbüttel, Helmut: Laudatio auf Ernst Jandl. A.a.O.

"Thematik und Wortschatz dieses Gedichts rückt den Gedanken an Gastarbeiterdeutsch für mein Empfinden eher in die Ferne; ja selbst der mir so teure Begriff einer heruntergekommenen Sprache gerät hier ins Wanken."⁷⁵

Die Funktion der "heruntergekommenen Sprache" scheint hier so verändert zu sein, daß nicht mehr die dem Prädikat "heruntergekommen" impliziten Abwertungs- und Zerrüttungsmomente überwiegen, sondern ein anderes Moment. Attribute wie "Macht der heruntergekommenen Sprache"⁷⁶ und "Schönheit heruntergekommener Sprache"⁷⁷, mit denen Jandl sein Idiom kennzeichnet, zeigen, daß der depotenzierten, Ohnmacht demonstrierenden, häßlichen Seite der beschädigten Sprache eine leistungsfähige, bewegende, ja sogar 'schöne' Gegenseite korrespondiert. "Heruntergekommene Sprache" ist für Jandl auch der "Versuch, eine regelwidrige Sprache für einen Moment aufleuchten zu lassen als Sprache unserer Poesie."⁷⁸

Diese Verschiebung innerhalb der "heruntergekommenen Sprache" ist aber nicht als lineare Entwicklung mißzuverstehen – zumal "die morgenfeier, 8.sept.1977" nicht nur zeitlich, sondern auch in der Reihenfolge der Gedichte innerhalb des Bandes "die bearbeitung der mütze" vor dem Gedicht "von einen sprachen", datiert am 26.10.77, steht. Die unterschiedlichen Aspekte, die sich in diesen beiden Gedichten in "heruntergekommener Sprache" manifestieren, sind eher als komplementäre Trends zu verstehen, die zwei nur scheinbar gegenläufige, tatsächlich jedoch sich ergänzende Tendenzen moderner Kunst im allgemeinen und der Lyrik Ernst Jandls im besonderen darstellen. Es geht daher darum, wie es auch Heinrich Vormweg in seinem Artikel über die "Ästhetik der modernen Literatur" fordert, "die Zertrümmerung überlieferter Formen wie Inhalte als Voraussetzung einer neuen Erfahrung des Gegenstands"⁷⁹ deutlich zu machen. Wie eng im dialektischen Prozeß Negation und Auf-Hebung miteinander verbunden sind, kann die Untersuchung der Gedichte in "heruntergekommener Sprache" zeigen. Es gilt, die konstruktive Nutzung sprachlicher Möglichkeiten, die bei den Störungs- und Zerstörungsprozessen der "heruntergekommenen Sprache" freiwerden, zu

⁷⁵ Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 45.

⁷⁶ Ebenda. S. 89.

⁷⁷ Ebenda. S. 7.

⁷⁸ Ebenda. S. 42.

⁷⁹ Vormweg, Heinrich: Material und Form. A.a.O. S. 432.

beschreiben. Lag der Schwerpunkt der Beschäftigung mit dem Idiom zunächst auf den Negationen, mit denen Jandl die Gedichte von dem abzusetzen versucht, was den traditionellen lyrischen Formen entspricht, so soll im folgenden untersucht werden, wie durch "heruntergekommene Sprache" dem, so Heißenbüttel,

"Raum der exemplarischen Rede (...) in einem verlagerten Redebereich eine neue Basis bereitgestellt wird. Poesie bewegt sich woanders hin. Nicht durch Gegensteuerung gegen entleerte traditionelle Formen, gegen ausgeleiteten Sprachschatz, sondern in einer Umorientierung insgesamt. Der Zustand der Sprache als Poesie wird neu definiert."⁸⁰

⁸⁰ Heißenbüttel, Helmut: Laudatio auf Ernst Jandl. A.a.O.

2.3. Über das Gedicht "die morgenfeier, 8.sept.1977"

2.3.1. Einleitung

Zunächst wird ein Vergleich zwischen der Sprachstruktur in "von einen sprachen" und der des Gedichts "die morgenfeier, 8.sept.1977" vorgenommen. Die Störungen in der "heruntergekommenen Sprache" in der "morgenfeier" spiegeln nicht in dem Maße Zerstörungsprozesse, wie das in "von einen sprachen" der Fall gewesen zu sein schien. Vielmehr überwiegt in der "morgenfeier" der Eindruck eines mit Hilfe der Sprach- und Sprechqualitäten der "heruntergekommenen Sprache" neu erzeugten autonomen Ausdrucksraumes. In dem mit dem Idiom hergestellten eigenen Sprachraum erhält das konkrete Gedichtmotiv eine ganz verzerrte **surreale Qualität** (2.3.2.). Die Darstellung verliert dadurch fast vollständig ihren abbildenden Charakter und präsentiert sich statt dessen als ein durch Kunstsprache erzeugtes artifizielles Produkt.

Dieser surreale Ausdrucksraum wird mit und durch die "heruntergekommene Sprache", die die im Satz festgelegte Funktion der syntaktisch-semanticen Bezüge der Normalsprache systematisch lockert, so daß sie zu einem neuen autonomen Kunstgebilde zusammengesetzt werden können, erweitert und vertieft. Dabei werden so vielfältige Bezüge frei, das ein zwischen unterschiedlichen Blickwinkeln oszillierendes Sprechen möglich wird. Außerdem können in dieser **Simultaneität divergierender Perspektiven** (2.3.3.) scheinbar unvereinbare Objekte miteinander verschränkt werden, die ein normalsprachlicher Diskurs kaum so eng zueinander in Beziehung zu setzen vermag. Es entsteht ein Sprach-Bild, dem kein anschauliches Gegenbild mehr korrespondiert.

Das hochgradig artifizielle Sprachkonstrukt wird so vernetzt, daß es nicht nur mehrere Perspektiven integriert, sondern auch auf mehreren Abstraktionsebenen lesbar wird. Es findet eine **Aktualisierung mehrschichtiger Diskurse** (2.3.4.) statt. So wird aus dem konkreten Anlaß, einem äußerst banalen Vorfall, eine individuelle Leidensgeschichte hergestellt, die sich bis zu einer Analogie mit der Passion Christi steigert. Es bleibt dem jeweiligen Rezipienten überlassen, welche Lesarten er davon aktualisiert.

die morgenfeier, 8. sept. 1977⁸¹

ernst jandl

für friederike mayröcker

einen fliegen finden ich in betten
ach, der morgen sein so schön erglüht
wollten sich zu menschens wärmen retten
sein aber kommen unter ein schlafwalzen
finden auf den linnen ich kein flecken
losgerissen nur ein zartes bein
und die andern beinen und die flügeln
fest an diesen schwarzen dings gepreßt
der sich nichts mehr um sich selbst bemüht
ach, der morgen sein so schön erglüht

⁸¹ Jandl, Ernst: die bearbeitung der mütze. A.a.O. S. 309.

2.3.2. Surreales Sprachbild

"die morgenfeier, 8.sept.1977" ist unverkennbar ein Gedicht aus der Reihe in "heruntergekommener Sprache". Als erstes Kennzeichen fällt die Übereinstimmung mit der charakteristischen Sprachstruktur der Gedichte dieses Zyklusses ins Auge. Auch in der "morgenfeier" ist eine Störung der Sprachoberfläche auf der phonologischen, morphologischen und syntaktischen Ebene festzustellen, die sich sowohl auf die Semantik als auch auf die Artikulation auswirkt. Die Abweichungen von der Sprach- und Sprechnorm sind in diesem Gedicht allerdings nicht so gravierend wie die in "von einen sprachen" beobachteten. Das hat zum einen seine Ursache in der Übersichtlichkeit des freien Zeilenstils der "morgenfeier", der Teilsätze und Kolons gleichmäßig auf die Verse verteilt; zum anderen wird die schwache Flexionsendung -en nicht derart inflationär gebraucht wie in "von einen sprachen" ("morgenfeier" – Wörter insgesamt: 65, davon 32 mit der Endung -en oder -n; "von einen sprachen" Wörter insgesamt: 85, davon 62 mit der Endung -nen, -en oder -n), wodurch die syntaktische Zuordnung der Wörter sowie die Artikulation erheblich erleichtert wird. Die Zeilen sechs und acht entsprechen sogar nahezu völlig der Normalsprache, wie Jandl selbst konstatiert⁸². Alles in allem haben die Normabweichungen nicht den Grad der Dissoziation erreicht, der für "von einen sprachen" kennzeichnend war.

Die gleiche Tendenz läßt sich auch an den übrigen formalen Aspekten des Gedichts nachverfolgen. Grundsätzliche Übereinstimmungen kann man in der Neigung zum Prosacharakter feststellen, der in beiden Gedichten unterstützt wird durch die Einstrophigkeit, die jeweils zehn überwiegend reimlose Langverse umfaßt. Allerdings hat die "morgenfeier" mit ihren 9- bis 11silbigen Versen weder die extreme Länge noch Variationsmarge der 13- bis 18silbigen Verse des "von einen sprachen" aufzuweisen. Auch das Ausmaß der einzelnen Wörter – in der "morgenfeier" hat das längste Wort vier, in "von einen sprachen" ganze sieben Silben – fällt nicht so aus dem Rahmen. Im Gegensatz zu den von metrischem Reglement weitgehend freien Versen des "von einen sprachen" bilden die Verse dieses Gedichts regelmäßig alternierende fünfhebige serbische Trochäen, die lediglich in dem metrisch unregelmäßigen vierten Vers durchbrochen werden. Dadurch entsteht ein

⁸² Siehe: Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 45.

feierlicher, gesetzter Tonfall, der in starkem Kontrast zu dem stampfenden, monotonen Rhythmus des "von einen sprachen" steht.

Auffällig ist die Aufteilung der jeweils fünf männlichen und fünf weiblichen Kadenzten, die eine Gliederung des Gedichts in zwei kongruente Fünfzeiler nahelegt. Komplementär zum ersten Block, der in Vers eins, drei, vier und fünf klingende Versschlüsse und nur in Vers zwei ein volltoniges Versende aufweist, umfaßt der zweite Abschnitt vier stumpfe Kadenzten, die wiederum in der zweiten Zeile des Blocks – nämlich in Vers sieben – durch ein klingendes Versende unterbrochen werden. Eine andere formale Korrespondenz ist durch den reinen Reim zwischen Vers eins und drei und durch den identischen Reim von Vers zwei und zehn gegeben, der wiederum einen reinen Reim zu Vers neun bildet. Diese Rudimente eines Endreims in Kombination mit der Diaphora von Vers zwei und zehn lassen eine Art Rahmen entstehen.

Die stärkere Homogenität der Sprachstruktur und die größere formale Geschlossenheit des Gedichts "die morgenfeier, 8.sept.1977" gegenüber dem Gedicht "von einen sprachen" deuten auf eine veränderte Verwendungsweise der "heruntergekommenen Sprache". Es scheint so zu sein, als wäre es nicht mehr die primäre Funktion des Idioms, ein strukturelles "poetisches Äquivalent für unser beschädigtes Leben, für unsere rudimentierte Subjektivität zu entwickeln und auszubauen"⁸³. Die Störungen der "heruntergekommenen Sprache" in der "morgenfeier" spiegeln offenbar nicht vorrangig Zer-Störungsprozesse, sie fördern vielmehr mit Hilfe der neu entstandenen Sprach- und Sprechqualitäten die Konstitution eines originären Ausdrucksraums. Primäres Ziel der beschädigten Sprache ist es hier augenscheinlich nicht, exemplarische Beschädigungsprozesse zu demonstrieren, sondern die bei diesem Vorgang freigewordenen Potenzen des Idioms produktiv zu integrieren. Daher wirkt die "heruntergekommene Sprache" in der "morgenfeier" gar nicht vordringlich als Störung, sondern sie unterstützt vielmehr die eigentümliche Beschaffenheit des Gedichts, so z.B. durch die gedehnten Silben mit den vielen Nasalen den festlich schreitenden Tonfall⁸⁴. Die durch Konsonantenkollisionen erzeugten

⁸³ Heißenbüttel, Helmut: Was 1978 Poesie heißen kann. A.a.O.

⁸⁴ Jandl weist im Kontext seiner »Frankfurter Poetik-Vorlesungen« auf eben jenes Phänomen hin, wenn er im Anschluß an die Rezitation von "die morgenfeier, 8.sept.1977" die rhetorische Frage stellt: "Hat es Sie gestört? Ich meine die Punkte darin, an denen von unserer Nomalsprache abgewichen wird, so daß ich es als ein Gedicht in einer heruntergekommenen Sprache bezeichnen kann, wenn ich will, oder

Pausen behindern hier die Sprechmelodie offenbar gar nicht, sie fördern eher ein dem Satzbau angemessenes Innehalten⁸⁵. Statt durch Unterbrechungen den Sprachfluß künstlich zu zerteilen, wird nur für Momente das gleitende Legato des Gedichts gehemmt, um die Wirkung der einzelnen Passagen noch zu verstärken. Zu untersuchen ist nun, ob der veränderten Funktion der "heruntergekommenen Sprache" innerhalb der Textgestalt auch ein Wandel der Aufgabe im Bedeutungszusammenhang des Gedichts entspricht.

Die im Sprachduktus diagnostizierte Solennität wird in dem Titel "die morgenfeier, 8.sept.1977" ausdrücklich. Überschrift und Tonfall lassen eine odische oder hymnische Gehobenheit der Sprache und Größe und Würde des ergriffenen Themas vermuten. In diesem quasi-religiösen Erwartungshorizont liegt es nahe, den Morgen als einen symbolischen Hinweis auf den räumlichen und zeitlichen Anfang aufzufassen und den Titel mit christlich institutionalisierten Morgenfeiern wie Morgengebeten und Morgenmessen in Verbindung zu bringen.

Um so ungewöhnlicher mutet der den Evokationen diametral entgegengesetzte Beginn des Gedichtes an. Der erste Vers berichtet von einem Erlebnis, das an Profanität nicht zu überbieten ist: "einen fliegen finden ich in betten", berichtet die sprechende Instanz, die sich gleich in dem Personalpronomen der ersten Person als Erlebender zu erkennen zu geben scheint. Statt der erwarteten Größe und Bedeutung des Geschehens wird hier ein Vorgang präsentiert, der selbst für die Kategorie des Erlebnisgedichtes, in das sich der Text nun einordnet, – jetzt erklärt sich auch die konkrete Angabe des Datums in der Überschrift – ungewöhnlich sein dürfte. Der durch Titel und Tonfall evozierte Eindruck der Feierlichkeit verleiht der Begebenheit jedoch irritierenderweise eine Aura von Bedeutsamkeit. Der in einem schlichten, schmucklosen Aussagesatz präsentierte Fliegenfund im Bett erscheint dadurch wie mit einem Mikroskop vergrößert, so daß das Miniaturbild gleichsam überdimensioniert wirkt. Aufgehoben im Gedicht wird der Fliegenfund gewissermaßen zum Ereignis stilisiert und die

könnte, wenn ich wollte. Und hat die Feierlichkeit darunter gelitten? Das scheint mir eine höchst interessante Frage (...)." Siehe: Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 44.

⁸⁵ Auch diesen Effekt deutet Ernst Jandl in seinen »Frankfurter Poetik-Vorlesungen« an, indem er darauf verweist, "welche bedeutsame Rolle [in "die morgenfeier, 8.sept.1977"] dem Atmen zukommt" (Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 43) und indem er die Aufmerksamkeit auf die durch die Art und Länge der Zeile und der Wörter entstehenden Pausen bzw. Fehlen der Pause lenkt.

Fliege, die als der Inbegriff unbedeutenden, "wertlosen" Lebens gilt⁸⁶, erfährt dadurch eine ungeheure Aufwertung. Ungewöhnlich ist auch der Ort des Geschehnisses. Daß sich der geschilderte Vorfall im Bett abspielt, drängt den Leser automatisch in die Rolle des Voyeurs und provoziert so eine ambivalente, aus einer Mischung von Neugier und peinlicher Berührtheit zusammengesetzte Reaktion.

Schon an diesem ersten Vers fällt eine künstliche Aufladung und Überfrachtung der an sich schlichten Begrifflichkeit auf. Dieses Phänomen wird entscheidend durch die extreme Verlangsamung des Sprechtempos befördert. Die Hauptursache der Verlangsamung ist eine starke Konvergenz von Wort- und Versfüßen, die eine Überlautung⁸⁷, d.h. überdeutliche Artikulation mit künstlicher Dehnung der Silben- und Wortgrenzen, hervorruft. Die Konvergenz der Wort- und Versfüße entsteht durch die Übereinstimmung des trochäischen Metrums mit der für die deutsche Sprache charakteristischen Stamm-silbenbetonung – was durch das Überwiegen zweisilbiger Wörter und die Vereinheitlichung der schwachen Flexionsendungen im Gedicht noch verstärkt wird. Jedes Wort, ja, jede Silbe wird dadurch so überschwer, daß die Aufmerksamkeit auch auf den unscheinbarsten Wörtern und Morphemen haften bleibt. Allerdings ist auch eine gegenläufige Tendenz feststellbar, die die Wörter durch Klangkorrespondenzen aneinander bindet und so die zu starke Dissoziation verhindert. Ins Auge fallen Assonanzen – im ersten Vers herrschen die hellen Vokale und Diphthonge -i-, -ie-, -ei- und -e- vor –, Alliterationen, wie zwischen "fliegen" und "finden", "ich" und "in", und natürlich die den Grundton des Gedichts bestimmenden immer wiederkehrenden Nasale der vereinheitlichten Endungen.

Die Steigerung der Intension der einzelnen Wörter und Wortteile kraft des durch Überbetonung gekennzeichneten Tonfalls ist zum nicht geringen Teil eine Leistung der "heruntergekommenen Sprache". Ein

⁸⁶ Daß die Fliege allgemein als eins der unbedeutendsten Lebewesen betrachtet wird, machen Redensarten wie "keiner Fliege etwas zuleide tun können", was soviel bedeutet wie "niemandem, noch nicht einmal so einer Kleinigkeit wie einer Fliege, etwas zuleide tun können", deutlich.

⁸⁷ Laut Grammatik-Duden findet Überlautung Verwendung, wenn höchste Deutlichkeit verlangt wird (Diktat, laute Umgebung, große Entfernung zwischen Sprecher und Hörer). Kennzeichen sind z.B. die Längung unbetonter Vokale oder die Behauchung von Konsonanten. Siehe: Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion – Dr. G. Drosdowski u.a. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. Mannheim 1966. S. 62f.

weiterer Effekt des Idioms ist, daß es mit seiner grammatischen Fehlerhaftigkeit immer auch die Sprache als grammatisches System und die Wörter in ihrer Eigenschaft als Bezeichnendes ins Bewußtsein ruft. Diese Verfremdungsleistung erschwert die unreflektierte Imagination des Bezeichneten und verstärkt die Aufmerksamkeit für sprachliche Phänomene insgesamt.

Der Beginn des Gedichts bietet jedoch auf den ersten Blick nur wenig sprachliche Besonderheiten, er scheint relativ arm an sprachlicher Finesse. Der erste Vers ist mit den Satzbestandteilen Subjekt (ich), Prädikat (finden) und Akkusativobjekt (einen fliegen) mit lokaler Umstandsangabe (in betten) augenscheinlich syntaktisch eindeutig. Der vordergründig eindimensionale Sinnzusammenhang erhält jedoch durch die Charakteristika der "heruntergekommenen Sprache" zusätzliche Aspekte. Die Vereinheitlichung der Endungen, die beim infiniten Verb die Konkretion durch eine Personalform vermissen lassen und die den Numerus und Kasus der Substantive unbestimmt machen, verunklärt die syntaktischen Bezüge. Die an sich nicht ungewöhnliche Inversion von Subjekt und Objekt erhält dadurch einen anderen Stellenwert. Das Personalpronomen der ersten Person sticht als einsilbiges, metrisch betontes Wort – das einzige ohne -n-Endung im ersten Vers – und durch die inverse Wortstellung besonders aus dem Vers heraus, so daß es in seiner Ausdrucksschwere mit dem Objekt in hervorgehobener Sofortstellung konkurriert. In Kombination mit unbestimmtem Kasus, Numerus und Personalform entsteht so leichte Unsicherheit über den Sinnkern des Satzes. Subjekt- und Objektrolle scheinen plötzlich vertauschbar (zumal es im *Gastarbeiter*-⁸⁸ bzw. *Kinderdeutsch* durchaus üblich ist, das "ich" wie einen Eigennamen zu verwenden). Zu der Perspektive des eine Fliege im Bett vorfindenden Ichs klingt also noch eine andere mögliche Blickrichtung mit an, die aus der Sicht der Fliege den Fund eines Ichs im Bett beschreibt. Diese Doppelperspektive ermöglicht eine Darstellung des lyrischen Subjekts als Beobachtenden und Beobachteten zugleich. Das durch die uneindeutige Zuordnung der Satzgegenstände angeregte Spiel mit den Satzteilen könnte sogar bis hin zu einer Parallele mit Kafkas Erzählung "Die Verwandlung" getrieben werden: "Als Gregor Samsa eines

⁸⁸ Dazu Ernst Jandl: "zuweilen höre ich die Sprache dieser Gedichte als *Gastarbeiterdeutsch* bezeichnet; das ist nicht ganz abwegig." Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 33.

Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt."⁸⁹ Wenn diese Deutung – der Protagonist findet sich selbst am Morgen als Fliege im Bett vor – den Vers vielleicht auch überstrapaziert, so steht doch eins fest: Subjekt und Objekt des Satzes oszillieren so, daß sie aufeinander Einfluß nehmen. Die Fliege wird als Ich anthropomorphisiert und das Ich als Fliege entwertet. Dieser Eindruck entspricht der zu Beginn festgestellten Aufwertung des Insekts und der gleichzeitigen Pejoration des lyrischen Ichs durch den exhibitionistischen Charakter der Situation. Anteilnahme wird so für beide Existenzen geweckt: für die in ihrem Wert gesteigerte Fliege ebenso wie für das zur bemitleidens-werten Kreatur geschrumpfte "Ich".

2.3.3. Simultaneität divergierender Perspektiven

Mittels dieses sprachlichen Raffinements bewirkt Jandl das Mitgefühl des Lesers für ein als wertlos eingestuftes Ungeziefer und das distanzierte Mitleid mit der zu einer fliegengleich unbedeutend reduzierten Existenz des "Ichs". Das durch die Teilnahme wachgerufene Interesse an dem Schicksal der beiden Lebewesen wird aber nicht gleich befriedigt. Statt dessen unterbricht ein Ausrufesatz über die ungewöhnliche Schönheit des Morgenrots die Situationsbeschreibung: "ach, der morgen sein so schön erglüht". Die Interjektion ist Ausdruck der starken Ergriffenheit des Sprechers von einer Erscheinung, die zwar in eine situative (am Morgen, im Bett, beim Erwachen), kaum aber in eine emotionale Verbindung zu dem Fliegenfund gebracht werden kann. Die starke Emotionalität, die in der Interjektion "ach" und dem "so schön" zum Ausdruck kommt, steht in keiner ersichtlichen Relation zu der bisherigen Darstellung. Untermalt mit der sonoren Alliteration "sein so schön" und den beiden klangvollen Umlauten in "schön" und "erglüht" wird eine schwärmerische Stimmung evoziert, die durch Übertreibung und Kontext einen entschieden ironischen Beiklang bekommt; zumal das Verb "erglühen" als Charakterisierung eines dämmrigen Morgenrots fast schon zu stark ist und in der übertragenen Bedeutung – im Sinne von "vor Liebe erglühen" – aus dem Umfeld einer übertriebenen Empfindsamkeit her bekannt ist. Die unüberhörbare ironische Nuance kann allerdings den emphatischen Grundton nicht

⁸⁹ Kafka, Franz: Erzählungen. Hrsg. von Max Brod. Ffm 1986. S. 57.

überdecken, der dem Ausruf nachdrücklich Geltung zu verleihen sucht. Das Perfekt aus grammatisch unkorrekter infinitiver Verbform "sein" und dem im volltonigen Versende hervorgehobenen II. Partizip "erglüht" behauptet eine sogar beinahe überzeitliche Gültigkeit, als wäre nicht von einem beliebigen Morgen, sondern von dem Morgen allen Seins die Rede. Beschwert durch diese Andeutung existentieller Tragweite klingt in der Interjektion "ach" – die als einziges Wort in dem ansonsten vollständig interpunktionslosen Text zweimal durch Komma abgetrennt und dadurch und durch die Sofortstellung im Vers hervorgehoben wird – ein gleichsam universaler Ausdruck von Schmerz, Kummer, Klage, Bedauern und Sehnsucht nach. Diese durch Ironie gebrochene Weltschmerzstimmung wirft ein prägendes Licht auf die nachfolgenden Verse.

Übergangslos, parallel zu dem Hebungsprall zwischen Versende und -anfang, durchbricht der dritte Vers den Gefühlsausbruch von Vers zwei. Ohne Einleitungswort und Nennung des Subjekts fährt der Vers fort, als wäre unmißverständlich, von wem die Rede ist. Der Endreim bietet eine Beziehung zu Vers eins und damit automatisch auch zu dessen Subjekt an. Die Verunklärung der Subjektrolle vom Anfang wird hier jedoch nicht klargestellt, sondern kontiniert. Auch die Personalform der verbalen Klammer, die mit dem Modalverb "wollten" am Anfang und dem Infinitiv "retten" am Ende den Vers einfaßt, läßt durch die Pluralform im Unklaren, ob Fliege, lyrisches Ich oder beide die Träger der Handlung sind. Das Reflexivpronomen "sich" bestätigt lediglich die Einschränkung des Aktanten auf die dritte Person Singular oder Plural. Dieses Phänomen unterstützt die These der Oszillation zwischen Fliege und lyrischem Ich. Daß dem Protagonisten ein Wille zugesprochen wird, paßt zu dem Bild eines aus Insekt und Mensch synthetisierten anthropomorphen Lebewesens, das stellvertretend für die Klasse aller Geschöpfe stehen könnte. Die offensichtliche Hilfsbedürftigkeit dieser Kreatur läßt sie nach Rettung Ausschau halten, die sie bei "menschens wärmen" im Bett zu finden glaubt. Auf die Freundlichkeit – für die die Menschenwärme im übertragenen Sinne zu stehen pflegt – scheint aber, wie die Präteritumform des Prädikats und das Ausstehen eines das Resultat beinhaltenden Teilsatzes vermuten läßt, nicht unbedingt Verlaß zu sein. Mißtrauisch macht außerdem, daß der vermeintliche Retter – entgegen der allgemeinen Tendenz zur Vereinheitlichung der Endungen – als "menschens" bezeichnet wird.

Das Endungs -s rückt "den Menschen" in die Nähe "des Menschen", dem durch die Neutrumform quasi ein Teil seiner Menschlichkeit abgesprochen wird. Die Skepsis erhält durch den konjunktivischen Beiklang der Prädikatkonstruktion zusätzliche Nahrung, da der optativische Konjunktiv II, der hier mitschwingt, die Irrealität der Erfüllung des Wunsches einschließt. Die implizite Unerfüllbarkeit des Begehrten und dessen Unbeeinflussbarkeit durch aktives Wollen des Wünschenden verschärft paradoxerweise die emotionale Intensität des Verlangens nur noch, wie sie hier – lautlich untermalt durch die drängende Alliteration von "wollten" und "wärmen" – zum Ausdruck kommt. In dieser Eindringlichkeit des Begehrens ohne Aussicht auf Erfolg scheint das Echo der Schmerz, Sehnsucht und Wehmut klagenden Interjektion "ach" mit ihrem teils bewegenden Pathos und ihrer teils lächerlichen Übersteigerung nachzuklingen. In dem Reim, der "retten" zu "in betten" in Beziehung setzt, vibriert diese ironische Nuance weiter mit, da das Bett wohl kaum als glaubhafter Zufluchtsort vor echter Gefahr gelten kann.

Parallel zu Vers drei läßt das infinite Hilfsverb am Anfang von Vers vier die Identität des Protagonisten offen bzw. setzt sie als bekannt voraus. Die dem einleitenden Hilfsverb folgende adversative Konjunktion "aber" kündigt die prognostizierte Korrektur der Wunschvorstellung des Rettungssuchenden an. Diesen erwartet im Bett nicht nur keine Hilfe, sondern der Aufenthalt an dem Ort der Ruhe und Entspannung wird für ihn zur eigentlichen Bedrohung durch "die gefährliche Nähe eines schlafenden Menschen"⁹⁰. Gerade der als Inbegriff der Unschuld und Harmlosigkeit geltende schlafende Mensch entpuppt sich zynischerweise als bewußtloses Instrument des Tötens. Die "Karambolage" der beiden Lebewesen findet ihre Entsprechung in dem holprigen Rhythmus des vierten Verses, der als einziger aus dem ansonsten regelmäßig alternierenden Versmaß ausbricht. Der Vers setzt sich aus einem einleitenden Adoneus, auf den ein Daktylus folgt, und einem abschließenden Antibacchius zusammen. Der Klangschwerpunkt liegt auf dem dreisilbigen antiken Versfuß des Endwortes "schlafwalzen", in dem durch einen Hebungsprall der Rhythmus gestaut wird. Diese Kollision spiegelt sich in dem akustischen Zusammenstoß der chiastisch gegeneinandergesetzten Lautkombination zwischen den

⁹⁰ Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 45.

beiden Gliedern des Kompositums. In "schlaf-walzen" trifft eine Verknüpfung von Lateral, Vokal und Frikativ auf eine umgekehrte Lautfolge aus Frikativ, Vokal und Lateral. Der Neologismus "schlafwalzen", durch Hypallage an das betonte Ende des Verses versetzt, "läßt sich in seinem zweiten Glied, "walzen" auf keines der drei mit ihm verwandten Wörter, dem Substantiv "Walze" und den Verben "walzen" und "wälzen" eindeutig zurückführen, sondern ist einfach es selbst, geöffnet zu allen dreien"⁹¹, erklärt Jandl erläuternd seinem Publikum in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen. In dem etwas hölzernen Bild der "Schlafwalze" – der Bezug auf das Wort Dampfwalze ist unüberhörbar – stellt sich der Schläfer als willenloses Werkzeug dar. Das verantwortliche Tätersubjekt tritt zurück, in den Vordergrund rückt das Geschehen, der schlafende Mensch wird "zu einem bewußtlos es Niederwalzenden"⁹². Durch die offenbare Ziel- und Absichtslosigkeit bekommt der gleichsam mechanische Vorgang eine beinahe schick-salshafte Qualität, wie sie auch in dem anklingenden sprichwörtlichen "unter die Räder kommen" deutlich wird. Das Fatum, das hier zum Ausdruck kommt, verleiht dem Leidensgeschehen exemplarische Bedeutsamkeit. Daß das leidende Subjekt ausgespart bleibt und sich die infinite Hilfsverbform statt seiner an die Spitzenstellung des Satzteils schiebt, trägt seinen Teil zu dem Eindruck der Beispielhaftigkeit der Begebenheit bei. Wie in Vers zwei oszilliert nämlich das "sein" zwischen infinitem Hilfsverb und artikellosem Substantiv, so daß es, herausgehoben durch die betonte Sofortstellung, sich anzuschicken scheint, die Subjektrolle zu übernehmen. Nicht die Fliege oder das Ich, sondern das "Sein" schlechthin wird zum Leid-Tragenden. Aus dieser Perspektive erklärt sich auch die vorgezogene Wortstellung und die Infinitivform des zunächst als Partizip II gelesenen "kommen". Nur diese spezielle Wortstellung in Kombination mit der nicht determinierenden Verbform öffnen den Satzteil für verschiedene, jedoch nicht beliebige Auslegungen. Die expandierende Spannweite der Austauschbarkeit des leidenden Subjekts von der kleinen, unbedeutenden Fliege über das einzelne menschliche "Ich" bis hin zu dem universalen "Sein" erheben die unscheinbare Begebenheit in den Rang einer stellvertretenden Leidensgeschichte.

⁹¹ Ebenda. S. 45.

⁹² Ebenda. S. 45.

2.3.4. Aktualisierung mehrschichtiger Diskurse

Die auffallend sich häufenden präpositionalen Fügungen von Vers eins "in betten" über Vers drei "zu menschengewärmen" bis zum vierten Vers "unter ein schlafwalzen" bezeichnen sozusagen die unumkehrbaren Stationen dieses exemplarischen Passionsweges, der in dem fünften Vers "auf den linnen" sein vorläufiges Ende gefunden zu haben scheint. Der Archaismus "linnen" jedenfalls erinnert in diesem Zusammenhang eher an die dichterische Umschreibung des Leinenzeugs für das letzte Ruhebett als an das gewöhnliche Leinentuch der allnächtlichen Schlafstätte⁹³. Auf dem Leinen wird allerdings nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, ein toter Körper präsentiert; statt dessen findet das lyrische Ich "auf den linnen" erstaunlicherweise "kein flecken". Der Negativbefund steht in antithetischem Bezug zu dem Fliegenfund in Vers eins. Nicht nur die Wiederholung des Verbs "finden" und die erste Wiederaufnahme des lyrischen Ichs, sondern auch die lautlichen Korrespondenzen – wie die Kumulation heller -i-, -e- und -ei-Laute und die Alliteration zwischen "finden" und "flecken" – binden den fünften Vers an den ersten und bilden so einen Rahmen für das erste Quintett. Parallelen finden sich auch in der changierenden Stellung des Ich-Erzählers. Das lyrische Ich, syntaktisch zurückgestellt wie im ersten Vers, wurde schon in Vers eins ins Geschehen involviert und damit in seiner ausschließlichen Rolle als Beobachtender in Frage gestellt. Auch im fünften Vers sind Zweifel angebracht, ob das "Ich", die Szene nur beschreibend, außerhalb der Handlung steht. Der zu Vers drei und vier parallele Satzbau – in dem das infinite Verb an dem Beginn des Satzteils steht und so die Identität der zentralen Figur auspart – legt nahe, daß der Handlungsträger weiterhin die dritte Person ist: Das Subjekt, das sich retten wollte, ist unter eine Schlafwalze gekommen und findet nun in dem Bett keinen Flecken mehr. Die Doppeldeutigkeit des Wortes "Flecken" – einmal im Sinne von Schmutz, aber auch in der Bedeutung von Ort, Stelle – erlaubt auch diese Interpretation des Satzes. Die Aussage ist allerdings nur sinnvoll, wenn

⁹³ Das Leinentuch und der säkularisierte Passionsweg evozieren einen religiösen Kontext, der in dem weihetönen Tonfall und im Titel des Gedichtes schon einmal angeklungen ist. Der starke Kontrast zwischen der profanen Begebenheit des Insektentods und der existentiellen Tragweite der Passion Christi führt zu einer beinahe blasphemischen Säkularisierung der christlichen Leidensgeschichte wie zu einer fast peinlich berührenden Überfrachtung des Fliegensterbens.

aus dem "Ich" nicht das beobachtende oder bewußtlos agierende Tätersubjekt der Schlafwalze, sondern das erleidende Subjekt selbst spricht⁹⁴. Mit dieser vollständigen Identität von berichtendem und erleidendem Subjekt scheint die surreale Spitze des Vexierbildes zwischen Beobachtetem und Beobachtendem erreicht zu sein. Die daraus erwachsende Betroffenheit sensibilisiert die Anteilnahme am Schicksal des Protagonisten bis auf Äußerste.

Deshalb macht das traurige Resultat des Überlebenskampfes, das Vers sechs an dem grausamen Detail eines ausgerissenen Beines illustriert, auch besonders starken Eindruck. Das umgekehrt beim Wort genommene sprichwörtliche "keiner Fliege ein Bein ausreißen können" bekommt in diesem Kontext einen extrem bitteren Beigeschmack. Die dem Sprichwort implizite Bagatellisierung des brutalen Geschehens wirkt hier mehr als zynisch. Das gilt auch für den euphemistischen Beschwichtigungsversuch durch das betont in der Hebungsmitte des Verses stehende Adverb "nur", das den angeblich geringen Grad der Verletzung behauptet. Die Diskrepanz zwischen diesem gefühllosen Zynismus und dem durch das Adjektiv – das besonders stark ins Gewicht fällt, da Adjektive in diesem Gedicht so sparsam eingesetzt werden – demonstrierte Mitgefühl für die Verletzbarkeit und Zartheit des kleinen Lebewesens verschärft den Eindruck der Roheit und sinnlosen Brutalität des Vorgangs noch. Die Häufung stimmloser Frikative und Vibranten untermalt die Grausamkeit des ausgesparten Todeskampfes, aus dem der Protagonist sich vergeblich sogar durch das Losreißen vom eigenen Bein zu befreien sucht. Dieses Körperteil "und die andern beinen und die flügeln" werden nun buchstäblich und zudem unbarmherzig minutiös auseinandergerissen, indem sie durch die doppelte kopulative Konjunktion in Kombination mit den bestimmten Artikeln und dem jede Zusammengehörigkeit verneinenden Indefinitpronomen sozusagen wortwörtlich seziert werden. Dabei scheinen die Gliedmaßen, indem sie in Form verbalisierter Substantive auftreten, gleichsam noch verbal zu zappeln, "beinen" und "flügeln", um dann schließlich engültig "fest an diesen schwarzen dings gepreßt" jeden Widerstand aufzugeben. Der den Vers umklammernde Mittelreim

⁹⁴ Diese Deutung ergänzt die Interpretation des Bildes aus dem ersten Vers als kafkaesker "Verwandlung". Auch hier nimmt das lyrische Ich plötzlich den Blickwinkel des Insekts ein und sieht sich aber gleichzeitig als leidendes Subjekt aus der Distanz, was die eigentliche Qual der Situation ausmacht.

zwischen dem exponierten einleitenden Adjektiv "fest" und dem am volltonigen Versende stehenden Partizip "gepreßt" zwingt die kläglichen Überreste des Lebewesens regelrecht noch ein letztes Mal unerbittlich zusammen, um dem Leidensweg schließlich ein definitives Ende zu machen. Auch das wird lautlich durch die Häufung starker Konsonanten wie Klusive, Frikative und Vibranten eindrucksvoll untermauert. Das Demonstrativpronomen weist mit einer sowohl klagenden als auch anklagenden Geste auf das unentwirrbare schwarze Knäuel auf dem weißen Bettuch. Das hilfeschuchende Geschöpf endet, nach seinem schuldlosen Leidensweg "in betten" "zu menschengewärmen" "unter einen schlafwalzen" und "auf den linnen", als erbärmlicher Haufen Glieder "an diesen schwarzen dings gepreßt". Auffällig ist, daß mit dem "schwarzen dings" zum ersten Mal seit der ersten Zeile die zentrale Figur explizit benannt wird. Ganz bewußt wird aber nur ein grammatischer Platzhalter eingesetzt, der, so Jandl, als "geläufiges Ersatzwort für einen (...) nicht einfallenden Personennamen männlichen Geschlechts [steht] (...), was die Fliege zu einer Art männlichen menschlichen Person macht"⁹⁵. Dadurch wird noch einmal die Identifikation unterstützt und zugleich der exemplarische Charakter des Geschehens erneut nachdrücklich betont. Andererseits wird das erbärmlich beinende, flügelnde und zappelnde schwarze Dings auch seiner ganzen Lächerlichkeit preisgegeben.

Die gebrochene elegische Emphase der vorangegangenen Verse bildet eine optimale

"Vorbereitung auf die ganz von menschlichem Empfinden erfüllte folgende Zeile, einem Gefühl von Traurigkeit, das der Mensch für den Menschen und damit für sich selbst empfindet, »der sich nichts mehr um sich selbst bemüht«, worin ja sein ganzes Leben im Grunde bestanden hat, wobei das Wort »nichts« anstelle des zu erwartenden »nicht« das Gefühl der Endgültigkeit steigert, das Gefühl, daß es »aus ist« mit einem solchen, es sich also nicht um eine vorübergehende Erschöpfungsphase handelt."⁹⁶

Im neunten Vers wird die Personifizierung der zentralen Gestalt tatsächlich auf ihren Höhepunkt getrieben. Fünf der acht Wörter im Vers sind Pronomen: darunter befinden sich ein Relativpronomen (der), zwei Reflexiv- (sich), ein Demonstrativ- (selbst) und ein Indefinitpronomen (nichts). Es scheint, als würde auf einer Identität beharrt, die

⁹⁵ Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 45.

⁹⁶ Ebenda. S. 45.

tatsächlich keine mehr ist. So wird sogar die Verbkonstruktion "sich bemühen um" nicht nur uneigentlich auf das Reflexivum "sich" zurückbezogen, sondern die Selbstbezüglichkeit wird im wahrsten Sinne des Wortes demonstrativ durch den Zusatz "selbst" auch noch verstärkt. Die Bastion der Pronomen bemüht sich jedoch vergebens, gegen das hohle "nichts mehr" anzukommen, auch wenn der Wunsch – wie die nachdrückliche Betonung der Mühe in der männlichen Kadenz am Versende untermalt – noch so inständig ist. Die durch Paronomasie einander zugeordneten Begriffe "sich" und "nichts" werden antithetisch gegeneinandergestellt und entlarven dergestalt die Hoffnung auf eine den Tod überdauernde Individualität als trügerisch. Das wiederholte Reflexivpronomen bildet lediglich den Rahmen für das im Zentrum stehende "nichts mehr". Der lange Leidensweg, der durch die Präpositionen "in", "zu", "unter", "auf" und "an" immer Ziel und Richtung bekommen hat, endet jetzt in dem ziel- und richtungslosen "um", das lediglich noch um sich selbst zu kreisen vermag. Das den Schlußpunkt an eine unermüdliche mühevollere Bewegung setzende Wörtchen "um" nimmt nicht umsonst als fünfte Silbe die Mittelstellung des neun Silben umfassenden Verses ein. Die lautliche Gestaltung des Verses hat einen Doppelcharakter. Die Zischlaute am Ende der Wörter "nichts" und "selbst" vermitteln eine Schärfe, die an die lautliche Untermauerung des gewaltsamen zu Tode Kommens aus den vorangegangenen Versen anknüpft. Die sonore Alliteration von "sich", "sich" und "selbst" und die Kumulation von Nasalen hingegen gibt der Zeile einen eher raunenden Charakter, der zugleich auf die zahlreichen elegischen Momente im Gedicht zurück- und auf den nachfolgenden Vers vorausweist.

Die identische Wiederholung des Ausrufes von Vers zwei zum Abschluß des Gedichts bildet den emotionalen Höhepunkt der durch Ironie und kontrastive Elemente gebrochenen Klage. Innerhalb der Diaphora kommt dem repetierten Satz eine um ein Vielfaches gesteigerte Ausdrucksschwere zu. Die Repetition vergegenwärtigt den harmlosen Beginn des Geschehens, um dessen unglücklichen Ausgang um so schmerzhafter hervorzuheben. Die Reminiszenz an einen noch unversehrten Morgen, der doch einen guten Anfang zu versprechen schien und sich statt dessen als der Anfang eines schnellen Endes herausstellen sollte, setzt das schreckliche Resultat in ein noch schonungsloseres Licht. Daß das Ende im Anfang bereits enthalten zu sein scheint, macht das intensive Bemühen des Lebewesens auf der

Suche nach Schutz und Geborgenheit doppelt sinnlos. Als die eigentliche Tragik dieser mühevollen Existenz erweist sich nun, daß die Anstrengungen augenscheinlich schon von Beginn an zum Scheitern verurteilt sind. Das abschließende "ach, der morgen sein so schön erglüht" faßt in einer Art Refrain die Trauer über all die sinnlose Brutalität und den schuldlos erlittenen Schmerz des Protagonisten in einem verzweifelten Ausruf zusammen. In seinem nicht mehr zu überbietenden Mißverhältnis zwischen Gesagtem ("so schön") und Gemeintem (so furchtbar) setzt dieser Refrain einen pointierten dissonanten Schlußakkord an das Ende einer kunstvollen Komposition, die in ihrem feierlich-elegischen Grundton am ehesten mit einem Requiem verglichen werden kann. Jandl versteht es aber gleichzeitig, das elegische Pathos durch mannigfaltige Spielarten der Verfremdung wie Ironie und Zynismus immer wieder zu brechen und zu relativieren.

2.4. Die "Macht heruntergekommener Sprache"

2.4.1. Einleitung

An der Interpretation der "morgenfeier" sollte etwas von der "Macht" und "Schönheit" "heruntergekommener Sprache" deutlich geworden sein. Die Aufgabe besteht nun darin, diese Leistung des Idioms genauer zu beschreiben. Wie äußert sich die von Heißenbüttel konstatierte Umorientierung und wohin bewegt sich der verlagerte Redebereich in den Gedichten in "heruntergekommener Sprache". In jedem Fall gilt es zu zeigen, daß – ganz im Sinne von Heinrich Vormwegs Artikel über die "Wörter und die Welt" –

"die Destruktion hier nur ein Mittel, nicht schon der Zweck des Unternehmens ist. Sie dient der Lösung der Sprache aus erstarrten und keineswegs mit ihr identischen Verständnis-, Deutungs- und Sinn-Mustern, um – wie Heißenbüttel es formuliert hat – zu zeigen, »daß Literatur nicht aus Vorstellungen, Bildern, Empfindungen, Meinungen, Thesen, Streitobjekten, >geistigen Gebrauchsgegenständen< usw. besteht, sondern aus Sprache, daß sie es mit nichts anderem als Sprache zu tun hat«. (...) »Wenn die überkommene Sprache sich entzog, galt es, sozusagen ins Innere der Sprache einzudringen, sie aufzubrechen und in ihren verborgensten Zusammenhängen zu befragen. (...) Es geschieht als Versuch, ein erstesmal einzudringen und Fuß zu fassen in einer Welt, die sich noch der Sprache zu entziehen scheint.«⁹⁷

Einen geeigneten Einstieg bietet eine Analogie zu atonaler Musik. Die Atonalität befreit das Tonmaterial der Musik von den Vorentscheidungen, die bereits getroffen sind, bevor das Komponieren beginnt. Durch diese Auflösung der bislang gültigen Zusammenhänge erhält jedes einzelne Element eine neue Bedeutung. Im Kubismus ist ein ähnlicher Befreiungsprozeß erkennbar. Die räumliche Zwangsfixierung des Gegenstandes durch die Abhängigkeit vom perspektivischen Illusionsraum wird durchbrochen. Die gewonnene Unabhängigkeit der bildnerischen Mittel von der nachahmenden Darstellung macht die Formelemente und Farben zu selbständigen Konstruktionselementen der Bildarchitektur. Innerhalb der "heruntergekommenen Sprache" können analoge Vorgänge festgestellt werden, wenn sich die sprachlichen Elemente von dem Zwang, sich einer Aussage unterzuordnen, die nicht schon in der Sprache selbst ist, zu befreien suchen. Indem

⁹⁷ Vormweg, Heinrich: Die Wörter und die Welt. In: Akzente 13. Hrsg. von Walter Höllerer und Hans Bender. 1966. S. 78f.

sich das Wort von der ihm übergeordneten Syntax und dem ihn bestimmenden Sinnzusammenhang emanzipiert, öffnen sich den Wörtern durch die Lockerung der Bezüge neue Bedeutungsspielräume. Alfred Kolleritsch beschreibt diesen Prozeß so:

"Die in Strukturen eingetragenen Normen der Sprache, die umschreibbaren Bedeutungen, die Kategorien des Sprachgeschehens geraten ins Gleiten, und es scheint so, daß diese Verschiebungen die reichere Sprache, die vielschichtigere Wirklichkeit ergeben."⁹⁸

Es geht um eine Umorientierung vom Ab-Bild zum Ge-bilde, die das Sprachmaterial von der Aufgabe der Erzeugung einer außersprachlichen Illusion entbindet und die Sprachmittel statt dessen in den Dienst der Herstellung einer kreativen Sprachwirklichkeit stellt. Etwas Ähnliches scheint Albert Berger ausdrücken zu wollen, wenn er zu "Ernst Jandls Bearbeitung der Sprache" feststellt: "Das Gedicht als Sprach-Bild erzählt etwas, während der Inhalt des Erzählten für sich genommen, als bloßer Stoff, leer und belanglos bliebe."⁹⁹

Wie aber gelingt es der "heruntergekommenen Sprache" die Sprachmittel aus dem engen Korsett ihrer festgelegten Funktion, die sie innerhalb der Darstellung eines gedanklich-logischen Inhaltes einnehmen, herauszulösen, um sie für ein neues autonomes Sprachbild verfügbar zu machen? Heißenbüttel ist der Ansicht, daß es nicht ausreicht, die Umorientierung pauschal als den Rückzug der Darstellung auf die *Mittel* der Darstellung zu beschreiben. Er versucht, die Umstrukturierung an den für die "heruntergekommenen" Gedichte kennzeichnenden sprachlichen Modifikationen im Hinblick auf den gedanklich-logischen Inhalt und die semantisch-syntaktischen Beziehungen konkret festzumachen:

"Will man nicht in den unergiebig gewordenen Form-Inhalt-Schematismus zurückfallen, muß man sagen, daß das Gedicht durch eine ihm jeweils eigene Strukturierung aus Wortwahl und grammatischer Sonderform bestimmt ist."¹⁰⁰

Wie sieht diese "eigene Strukturierung aus Wortwahl und grammatischer Sonderform" in der "heruntergekommenen Sprache" aus? Im folgenden sollen die wichtigsten Merkmale des Idioms in bezug auf die

⁹⁸ Kolleritsch, Alfred: An Ernst Jandl gedacht. A.a.O. S. 83.

⁹⁹ Berger, Albert: Ernst Jandls Bearbeitung der Sprache. Anmerkungen zu seiner Poesie und Poetik heute [1979]. In: Lyrik – von allen Seiten. Hrsg von Jordan, Lothar u.a. Ffm 1981. S. 430.

¹⁰⁰ Heißenbüttel, Helmut: Laudatio auf Ernst Jandl. A.a.O.

Wandlung der Sprachfunktion vom Ab-Bild zum Ge-Bilde zusammenfassend dargestellt werden. Zunächst interessiert die künstliche Isolation von Wörtern und Wortsegmenten, durch die **das Wort** seine Bedeutungen öffnet und zu einer Art **Büchse der Pandora** (2.4.2.) wird; ein weiterer Punkt wird sich mit der Überwindung der Wort- und Satzteilkategorien und dem damit zusammenhängenden **Monopol grammatischer Verfahren** (2.4.3.) auseinandersetzen. Anschließend wird es um die daraus entstehende **Multiperspektivität** (2.4.4.) der "heruntergekommenen Sprache" gehen, um am Schluß auf die Qualität der grammatischen Bewegungen des Idioms einzugehen, die dem Rezipienten einen neuartigen **Gang durch's Sprachgelände** (2.4.5.) ermöglichen.

2.4.2. Das Wort – eine Büchse der Pandora

Als hervorstechendes Merkmal fällt an dem Idiom die künstliche Isolation der einzelnen Wörter auf. Das geschieht zum einen durch Überlautung, mit der der Satzverband zerteilt und die Wörter vereinzelt werden. Statt einer flüssigen Sprachmelodie, die den Satz als Einheit zusammenbindet, erzeugt die "heruntergekommene Sprache" durch die vielen "überflüssig" hinzugefügten Endungen eine Artikulation, die die Wortgrenzen stark betont. Zum anderen werden die Wörter isoliert, indem mit der systematischen Vereinheitlichung der Flexionsendungen die jeweilige Position der Wörter im Satzgefüge verwischt. Die künstliche Absonderung der einzelnen Wörter löst sie aus ihrer festgelegten Stellung im semantisch-syntaktischen Gefüge. Das Wort kann jetzt eine Vielzahl möglicher Bedeutungsvarianten entfalten, die der Begriff im festen Satzzusammenhang zugunsten einiger weniger Bedeutungsvarianten zurückstellen muß. Genau dieses Phänomen scheint auch Harald Weinrich im Auge zu haben, wenn er in seinen "linguistischen Bemerkungen zur modernen Lyrik" schreibt:

"Um das Wort Blume (...) in seiner Fülle zu haben, muß eine Bedingung erfüllt sein: das Wort muß isoliert werden oder darf jedenfalls nicht in einem strengen Satzverband erscheinen, der die semantische Kraft, die dem Wort als solchem eigen ist, durch die einschränkende Determination des Kontextes reduzieren würde."¹⁰¹

¹⁰¹ Weinrich, Harald: Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik. In: Akzente 15. Hrsg. von Hans Bender. 1968. S. 31.

Durch die Modifikationen der "heruntergekommenen Sprache" werden die Wörter von den Vorentscheidungen, die bereits getroffen sind, bevor das Schreiben beginnt, befreit. Statische Zusammenhänge werden aufgebrochen, um die Zentrifugalkraft der Wörter zu aktivieren. Diese Beobachtungen lassen sich auf die untersuchten Gedichte übertragen. Die isolierten Wörter richten ihre Bedeutung nicht mehr nach ihrer eingeschränkten Funktion im Satzzusammenhang und werden statt dessen zu mehrdeutig schillernden Bedeutungskonglomeraten. Ernst Jandl betont in mehreren Zusammenhängen, daß für ihn

"eine der interessantesten sachen des arbeitens mit worten ist, daß man die ambivalenz der wörter verwendet (...) und das hat mich immer fasziniert, daß man die mehrdeutigkeit von wörtern verwenden kann, also bewußt einbezieht, daß ich also nicht versuchen muß, die wörter in einer weise zu arrangieren, daß jedes eindeutig wird, von den vielen bedeutungen, die es haben kann, nur mehr eine möglich ist."¹⁰²

So entwickeln die einzelnen Wörter in "von einen sprachen", wie "sprachen", "sein", "masken" oder "fragen", enorm viele, kaum überschaubare Bedeutungsnuancen. Es ist beinahe, als seien die Wortfesseln gleichsam zum Zerspringen gebracht worden. Ähnlich verhält es sich in der "morgenfeier". Die Wörter, wie "fliegen", "wärmen", "morgen" oder "retten", entfalten eine erstaunliche Bedeutungsvielfalt. Die selektive Funktion des Kontextes, durch die im normalsprachlichen Gebrauch aus dem Paradigma nur einige Bedeutungsnuancen ausgewählt werden, ist gestört, so daß plötzlich alle Implikationen der Wörter aktuell werden können, sogar die abwegigsten. Eine ähnliche Beobachtung muß Roland Barthes zu der folgenden Bemerkung über einen spezifisch modernen Wortgebrauch innerhalb der Lyrik veranlaßt haben:

"Unter jedem Wort der modernen Lyrik ruht eine Art existentieller Geologie, in der der Gesamtgehalt (...) und nicht mehr nur, wie in der (...) klassischen Poesie, ein ausgewählter Gehalt verborgen ist. (...) Das Wort ist enzyklopädisch, es umfaßt gleichzeitig alle Bedeutungen, unter denen auszuwählen es durch eine relationale Rede gezwungen worden wäre. Es verwirklicht also einen Zustand, der nur im Wörterbuch oder in der Lyrik möglich ist, da, wo das Nomen ohne seinen Artikel leben kann, zurückgeführt auf eine Art Nullzustand, der alle vergangenen und zukünftigen Spezifizierungen enthält. Das Wort hat hier eine gattungshafte Form, es ist eine Kategorie. Jedes lyrische Wort ist auf diese

¹⁰² Ernst Jandl – Peter Weibel: Gespräch (1976). In: Bäcker Heimrad: "my right hand..." A.a.O.

Weise ein unerwartetes Objekt, eine Büchse der Pandora, aus der alle Wirkungsmöglichkeiten der Sprache auffliegen können."¹⁰³

Durch das Aufzeigen der Vielfalt der den Wörtern impliziten Repräsentationsmöglichkeiten von Wirklichkeit rückt die Arbitrarität des Zeichens in den Blick. Das Bezeichnende präsentiert sich nicht als ein wie selbstverständlich auf die Realität deutendes Zeichen, sondern verweist lediglich auf wieder andere Wörter. Im Zuge der Zerstörung einer vorgegebenen Intention von Beziehungen zieht sich das Wort ganz in sich selbst zurück und wird zu einem Block von Bedeutungen, Reflexen und Rückständen. Weinrich beschreibt diesen Vorgang an einer Mallarméschen Verwendung des Blumen-Motivs als Rückzug des Wortes von der Darstellungswirklichkeit auf eine autonome sprachliche Realität:

"Die Blume, von der in diesem Text die Rede ist, ist keine wirkliche Blume, auch nicht in metaphorischer Verfremdung. (...) Diese Blume ist Blume als Wort, (...) als etwas jedenfalls, was alle bekannten Blumen der Natur und Kunst transzendiert: die Blume als Meta-Phänomen."¹⁰⁴

Als von seinem realen Bezug entfremdetes Wort enthält es viel mehr potenzielle Bedeutungen, als im regulären normalsprachlichen Gebrauch aktualisiert werden können. In dieser "lexikalischen" Form stellen die Wörter die idealen Elemente für eine autonome Sprachkomposition dar. Indem sie primär auf sich selbst verweisen, können sie in ein beinahe freies Sprach-Spiel miteinander treten. Außerdem verlieren die Wörter ihre Selbstverständlichkeit, mit der sie als Gebrauchsgegenstände alltäglicher Kommunikation Verwendung finden, und präsentieren sich in immer neuen überraschenden Aspekten. Auf die sogenannte Normalsprache fällt aus dieser Perspektive ein ganz neues Licht. Indem das Wort, so Heinrich Vormweg in seinem Artikel "Die Wörter und die Welt", "destruiert wird, kommt unversehens auch ans Licht, wie es sich mit dem, was es verbirgt, wirklich verhält. In der Destruktion verschärft sich die Wahrnehmung."¹⁰⁵ Die Sensibilisierung der Wahrnehmung schärft den Blick für die mit der Sprache transportierten Normen und macht sie so allererst kritisierbar. Aus diesem Grund hält Kolleritsch die "Sprachbearbei-

¹⁰³ Barthes, Roland: Gibt es eine Schreibweise der Lyrik? In: Akzente 6. Hrsg. von Walter Höllerer und Hans Bender. 1959. S. 224f.

¹⁰⁴ Weinrich, Harald: Linguistische Bemerkungen. A.a.O. S. 31.

¹⁰⁵ Vormweg, Heinrich: Die Wörter und die Welt. A.a.O. S. 80.

tung", wie sie Jandl in den Gedichten in "heruntergekommener Sprache" vornimmt, auch für den Teil eines radikalen ideologiekritischen Projekts.

"Ernst Jandls Dichtung denunziert die Identifikationsmechanismen, die in der Sprache liegen, sie zeigt unmittelbar, wie Sinn offengehalten wird, wie man die Gewohnheitsplatonikerin Sprache ihrer Hypostasierungen entwöhnt."¹⁰⁶

2.4.3. Monopol grammatischer Verfahren

Zu der Isolation der Wörter im Satzzusammenhang kommt noch ein anderes wichtiges Moment hinzu: die systematische Verwischung der Wortkategorien. Dieses Phänomen ist ein anderer Effekt der Vereinheitlichung von Flexionsendungen in der "heruntergekommenen Sprache". Indem nicht mehr genau eruierbar ist, welcher Wortart die einzelnen Begriffe angehören, wird unklar, ob sie eine Tätigkeit bezeichnen, ob sie für Eigennamen stehen oder ob sie die Umstände näher kennzeichnen sollen. Jedes Wort wird so zu einer Art Chamäleon, das sich bei dem einen Lesen als Nomen, beim nächsten Lesen als Verb oder Adjektiv präsentiert. Die Variationsmarge der möglichen Bedeutungen wird so noch einmal potenziert. Außerdem wird der schon durch die Isolation der Wörter gebrochene Satzzusammenhang nun noch undeutlicher. Genau dieses Phänomen der Verwischung von Wortkategorien beobachtet Allemann auch an den "Satzbau-Experimenten" August Stramms – dessen "Versuche, zu einer neuen Syntax durchzustoßen", er für wegweisend in der Entwicklung der modernen Lyrik "aus dem Impressionismus in die Abstraktion" hält.

"Der auffallendste Zug seiner Methode ist es, daß er die konventionellen Wortkategorien zu überwinden sucht, indem er Substantive in Verben umsetzt und, umgekehrt, transitive Verben in intransitive verwandelt, Eigenschaftswörter ihrer typischen Endungen beraubt und dadurch verabsolutiert. (...) Es ist, als ob sich unter dem Überdruck der Expression sprunghafte Mutationen in der Erbmasse der Wortbildung vollzögen. Die eingefahrenen Geleise, auf denen die Umgangssprache die logisch-grammatischen Verbindungen herstellt, werden resolut aufgesprengt und die freigewordenen formalen Möglichkeiten der Wortbildung in einer scheinbar fantastisch-willkürlichen Weise zu Neologismen verfügt, aus denen indes der Satz-Sinn nur um so jäh aufsteigt."¹⁰⁷

¹⁰⁶ Kolleritsch, Alfred: An Ernst Jandl gedacht. A.a.O. S. 83.

¹⁰⁷ Allemann, Beda: Gibt es abstrakte Dichtung? A.a.O. S. 177.

Daß diese Parallele nicht willkürlich ist und die Lyrik Stramms von Jandl nicht nur rezipiert wurde, sondern auch entscheidenden Einfluß auf die eigene lyrische Produktion gehabt hat, zeigen einige verstreute Bemerkungen¹⁰⁸ sowie ein dem Dichter in dem Lyrikband "idyllen" gewidmetes Gedicht¹⁰⁹. Wie Stramm bemüht sich Jandl, die semantisch-syntaktischen Bezüge aus dem Korsett der Darstellung zu lösen und mit ihnen als eigenständigen Elementen zu arbeiten. "Das Neue dieser poetischen Technik" der antisyntaktischen Sprachveränderungen, so Harald Weinrich, "liegt nun darin, daß die Destruktion der Syntax nicht mehr vorwiegend negativ, als bloße Negation einer Konvention, gesehen wird, sondern selber positiv als künstlerische Ausdrucksform ergriffen wird."¹¹⁰ Die Beziehungen im Satz sollen sich nicht mehr nach einer gedanklich-logisch stringenten Darstellung ausrichten müssen. Statt dessen können Zusammenhänge gestiftet werden, die die Logik der auf die Wirklichkeit abgestützten Einbildungskraft sprengt. Die "heruntergekommene Sprache" versucht genau dies zu leisten. Das zeigt sich schon im kleinen an Wortkombinationen wie "schaufeln von worten" aus dem Gedicht "von einen sprachen". Ist von "Wortschaufeln" die Rede oder handelt es sich um ein "schaufeln der Worte"? Die Kombination verschiedener Varianten läßt keine einheitliche Vorstellung zu, weil die Möglichkeiten ineinander übergehen und den Eindruck verwischen. Hinzu kommt in diesem Fall noch die Verschränkung von anschaulichen und abstrakten, sinnlichen und geistigen Vorstellungsgliedern, so daß ein Kontinuum in der Schicht sinnlicher Vergegenwärtigung einer gegebenen Welt erst recht nicht entstehen kann. Die Konkreta werden durch die Zusammenstellung mit Abstrakta so noch zusätzlich ihrer Anschaulichkeit beraubt zugunsten einer neuen abstrakten, geistigen Vorstellungswelt¹¹¹. Das Verwirrspiel

¹⁰⁸ Siehe z.B.: "Das einzelne Wort begegnet dem einzelnen Wort, unter weitgehendem Verzicht auf syntaktische Bindeglieder. Das war schon (...) bei August Stramm geschehen..." Jandl, Ernst: Anmerkungen zur Dichtkunst. GW III. A.a.O. S. 617. oder: "...und das wenige, das diese leerstelle gefüllt hat, war von eigenartigem gewicht, ein paar gedichte von august stramm ..." Ernst Jandl – Peter Weibel: Gespräch (1976). In: Bäcker Heimrad: "my right hand..." A.a.O.

¹⁰⁹ Siehe: Jandl, Ernst: "august stramm". A.a.O.

¹¹⁰ Weinrich, Harald: Linguistische Bemerkungen. A.a.O. S. 43.

¹¹¹ Dieses Phänomen der uneigentlichen Kombination anschaulicher und abstrakter Vorstellungsglieder findet sich als auffallendes Charakteristikum auch in den Gedichten Nietzsches. In stereotyp wiederholten konkreten Beiwörtern wie "bunt" für verschiedenste abstrakte Sachverhalte wie in "aus Narrenlarven bunt herausredend" oder Zusammenstellungen wie "Lügen-Regenbogen" oder

ist aber nicht nur auf überschaubare Wortsequenzen beschränkt, sondern es greift auch auf größere Satzzusammenhänge über. Wie die einzelnen Wörter, so wird auch der Satz in mehreren unterschiedlichen Variationen lesbar. Dafür konnten die Interpretationen der beiden Gedichte in "heruntergekommener Sprache" vielfältige Beispiele liefern, so etwa die sukzessive Lesbarkeit des ersten Verses des Gedichts "von einen sprachen". Die Verwirrung der Wortkategorien in Kombination mit der Verschiebung der Satzstellung kann dazu führen, daß sich in einem Satz mehrere Subjekte, Objekte oder Prädikate anbieten, die sich möglicherweise logisch gegenseitig ausschließen. Durch die Verwischung der Wortarten und Satzteile wird das Verwirrspiel zwischen den Textelementen – wie beispielsweise in der "morgenfeier" zwischen lyrischem Ich und Fliege – teilweise bis an die Grenze des Nachvollziehbaren getrieben. Und sogar über den einzelnen Satz hinaus können Textelemente durch die Unklarheit über Wortart und Satzteil zueinander in äquivalente oder oppositionelle Beziehung gebracht werden. Besonders deutlich wird das in den beiden untersuchten Gedichten beispielsweise an dem beinahe inflatio-när gebrauchten Wort "sein". Durch die insistierende Wiederholung und weil der substantivische Gebrauch immer als mögliche Variante mitschwingt, gewinnt das meist als Hilfsverb einzuordnende Wort eine nahezu substantielle Qualität. Dadurch klingt im Text immer unterschwellig der Anspruch mit, als ob mit ihm eine Grundaussage über das "Sein" gemacht werden solle.

Es ist deutlich geworden, daß die traditionelle Darstellungsfunktion bildhafter Sprache der Gestaltfunktion einer "heruntergekommenen" Rede mit einem dominantem Monopol grammatischer Verfahren gewichen ist. Die grammatischen Bezüge gewinnen als Bausteine einer autonomen Gedichtkomposition an Relevanz, während die anschauliche Schilderung in den Hintergrund rückt. Sogar rein grammatische Morpheme, die schon im Prozeß der Überakzentuierung ein stärkeres Gewicht erhalten haben, können sich etablieren und als eigenständige Elemente im kombinatorischen Spiel an Bedeutung gewinnen. Die "heruntergekommene Sprache" baut grammatische Elemente gezielt in die Komposition ein. Es werden, ganz im Sinne Roman Jakobsons, die

"Lammsmilch-Wohlwollen" werden die Beiwörter ihrer Anschaulichkeit beraubt zugunsten einer neuen abstrakten, geistigen Vorstellungswelt.

"symmetrische Wiederkehr und der Kontrast der grammatischen Bedeutungen (...) hier zu künstlerischen Verfahren"¹¹² gemacht. Das geht so weit, daß auch das scheinbar Nur-Syntaktische, die Leerformel mit ihrer Monotonie und Variabilität Bedeutungswert gewinnt – und gerade darum fasziniert. So hat zum Beispiel der überwiegende Gebrauch der infiniten Verbform innerhalb der "heruntergekommenen Sprache" – sozusagen einer Null-Form der Verbendung, die keine Person oder Zahl bezeichnet – unter anderem die Funktion, den Verlust der Integrität des lyrischen Subjekts, der Orientierung innerhalb der Zeit und den Mangel an ordnender Wahrnehmungskompetenz zu demonstrieren. Zudem entsteht durch die ständige Wiederholung gleicher oder ähnlicher rein grammatischer Elemente eine beschwörende, insistierende, suggestive Sprechmelodie. Dergestalt werden durch die vereinheitlichen Endungen Wörter zueinander klanglich in Beziehung gesetzt, die die verschiedensten Bedeutungen besitzen¹¹³. Aus der Wiederholung von grammatischen Wortsegmenten wird ein Bezugsnetz geschaffen, das die Gegenstandsbezüge transzendiert und durch Klangverbindungen eine autonome Wortwelt schafft. So gelingt es Jandl, mit der "heruntergekommenen Sprache" die scheinbar "inhaltsleeren", nur Bezüge angehenden grammatischen Sprach-elemente so zu Sprach-Bildern zusammenzustellen, daß sie in ihrer Eindringlichkeit die Anschaulichkeit traditioneller lyrischer Bildersprache beinahe vollständig zu ersetzen scheinen. Dieses "Monopol grammatischer Verfahren", wie Jakobson das Phänomen bezeichnet, stellt augenscheinlich die "Verlagerung des Redebereichs" dar, von der Heißenbüttel in bezug auf die Gedichte Jandls spricht und auf die Allemann mit der Nutzung der "Spannungsbezüge zwischen den Wörtern" als Kennzeichen abstrakter Poesie anspielt. Jakobson formuliert dieses Phänomen ganz unspektakulär:

¹¹² Jakobson, Roman: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. In: Ders.: Poetik. Hrsg. von Elmar Holenstein u.a. Ffm 1989. S. 242.

¹¹³ Eine ähnliche Tendenz zu Klangwiederholungen zur Konstitution eines autonomen Textraums läßt sich in den Gedichten Nietzsches nachweisen. Wo gegenstandsorientierte Dichtung dazu neigen wird, mit Synonymen zu arbeiten – also verschiedenen Worten für den gleichen Sachverhalt –, geht Nietzsche von Homonymen, von gleichen Wortklängen aus, die ganz verschiedenartige Sachen bezeichnen. Die Aufmerksamkeit wird dadurch auf Wörter statt auf Sachen gelenkt.

"Die sogenannte "bilderlose Poesie" oder "Gedankenpoesie" verwendet anstelle der unterdrückten Tropen in einem weiten Umfang die "grammatische Figur""¹¹⁴.

2.4.4. Multiperspektivität

Jandl versucht, mit der "heruntergekommenen Sprache" grammatische Valenzen dadurch zu aktivieren, daß er ihren Darstellungsbezug lockert, um sie dann neu zusammzusetzen. Indem er die "scheinbar immateriellen und schwer zu fassenden Spannungsbezüge zwischen den Wörtern", von denen Allemann in bezug auf die abstrakte Lyrik spricht, nutzbar zu machen versucht, setzt er die mit den frühen konkreten Gedichten begonnenen Abstraktionsbemühungen auf einer sprachinternen Ebene fort, erweitert und vertieft sie. Auch Heißenbüttel ist der Ansicht, daß es Jandl mit Sprachexperimenten, wie sie die Gedichte in "heruntergekommener Sprache" darstellen, primär darum geht,

"aktiv die infrastrukturellen und substrukturellen Momente der Sprache dem Ausdruck gefügig machen, einen ganz neuen Bereich der Ausdrucksfähigkeit erforschen, erobern, ausschöpfen."¹¹⁵

Dabei lockert er die Sprachmittel vom Darstellungsbezug, allerdings ohne dabei auf die "Bedeutungen vollständig zu verzichten". Es gelingt ihm vielmehr, die Bedeutungen selbst so in Schwingung zu versetzen, daß er sie zu "Elementen im kombinatorischen Spiel" machen kann. Im Zuge der Entfesselung der Wörter entsteht durch die Aktivierung der sprachinternen Dynamik eine multilaterale Bezüglichkeit. Textbausteine werden so miteinander verknüpft, daß sie in ein Spiel miteinander geraten. So ermöglicht die "heruntergekommene Sprache" ein Sprechen, mit dem simultan eine Vielzahl unterschiedlichster Verknüpfungsmöglichkeiten und Sinnzusammenhänge angeboten werden, die im Rahmen grammatisch korrekter Sprechweise nur diskursiv entfaltet werden können. Die "heruntergekommene Sprache" zeigt, – so stellt auch Vormweg an analogen modernen literarischen Erscheinungen fest – wie "die Konzentration auf Sprache, Wörter, eine Befreiung des

¹¹⁴ Jakobson, Roman: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. A.a.O. S. 244.

¹¹⁵ Heißenbüttel, Helmut: Das Lautgedicht und das teleologische Kriterium. A.a.O. S. 21.

Wahrnehmens ermöglicht"¹¹⁶. Es entsteht eine ähnliche Komplexität wie im Kubismus, in dem die perspektivische Blickbegrenzung aufgehoben wird zugunsten einer komplexen Konstruktion, die den Gegenstand simultan aus verschiedenen Perspektiven präsentiert. Die Gedichte in "heruntergekommener Sprache" gleichen dergestalt einem vieldimensionalen Vexierbild. Mit dem Verlust der Zentralperspektive zerbricht auch das erfahrende, erlebende und reagierende Ich zugunsten einer multiplen Subjektivität. Die Auflösung des einheitlich strukturierten Subjekts wurde sowohl in "von einem sprechen" in dem Rollenspiel des lyrischen Sprechers als auch in dem ständigen Perspektivenwechsel in der "morgenfeier" deutlich. Die Abschaffung eines fixierbaren subjektiven Standorts verhindert den einfachen Nachvollzug der Textbewegungen durch die Ingangsetzung eines Identifikationsmechanismus. Der Rezipient wird statt dessen in den Gedichten in "heruntergekommener Sprache" vor die schier unlösbare Aufgabe gestellt, sich in einer scheinbar unüberschaubar multiperspektivischen Komposition zurechtzufinden. Es erscheint unmöglich, die Gesamtheit der Beziehungen zu aktualisieren, wofür es auch gar nicht geht. Vielmehr ist es wichtig, daß die Komposition zu aktivem entdeckendem Sehen, forschendem Wahrnehmen und Verknüpfen anzuregen vermag. Wie Jandl immer wieder betont, liegt es in seiner Absicht, mit dem unkonventionellen Sprachgebrauch seiner Gedichte den Lyrikkonsumenten aus seiner Passivität zu locken und ihn zu aktivieren:

"Was wir brauchen, sind Worte, die in eine bestimmte Richtung weisen; ob wir sie einschlagen, oder eine andere wählen, in jedem Fall sind wir herausgefordert, aktiv zu sein."¹¹⁷

Dieses Zitat macht außerdem deutlich, daß es nicht in Jandls künstlerischem Interesse liegt, die gewonnene sprachliche Freiheit in Willkür ausarten zu lassen, sondern daß die freigewordenen Elemente von einem das Gedicht beherrschenden Kompositionsprinzip so diszipliniert werden sollen, daß sie "in eine bestimmte Richtung" zu weisen vermögen. Dabei muß für den Rezipienten aber immer so viel Freiraum gelassen werden, daß er sich seinen individuellen Weg durch das Gedicht bahnen kann. Genau das vermag die "heruntergekommene Sprache" zu leisten, wenn sie Bezüge nicht ausformuliert, sondern im

¹¹⁶ Vormweg, Heinrich: Die Wörter und die Welt. A.a.O. S. 81.

¹¹⁷ Jandl, Ernst: Aufgaben. In: GW III. A.a.O. S. 491.

Text nur als mögliche Variationen des Themas anlegt, so daß es letztlich dem Rezipienten überlassen bleibt, welche Pfade er innerhalb der nur mit grober Richtungsangabe vorgegebenen Route einschlagen will. Zu diesen Beobachtungen paßt eine Bemerkung Albert Bergers zu einem der ersten Texte Jandls in "heruntergekommener Sprache", dem Gedicht mit dem Titel "franz hochedlinger-gasse"¹¹⁸:

"je nach dem semantischen Gewicht der einzelnen Wörter und je nach ihrer gedanklichen Zusammenfassung zu semantisch relevanten Gruppen verschiebt sich der Sinn des Verses: (...) Zwar ist in dieser Reihenfolge von möglichen Paraphrasierungen mit einem unterschiedlichen Grad an Akzeptierbarkeit zu rechnen, ohne daß dieser freilich bestimmt angegeben werden könnte. (...) Gewiß wird der rasche Leser möglicherweise sogar nur *eine* Bedeutung aktualisieren, aber darum geht es weder hier noch in anderen Gedichten Jandls. Es geht vielmehr um die Beobachtung, daß Jandls Texte vermöge ihrer eigentümlichen Form eine Vielzahl von Informationen parat halten, die je nach Beteiligung des Rezipienten abrufbar sind." ¹¹⁹

Diese Beobachtung läßt sich auch konkret an den untersuchten Gedichten nachvollziehen. So wird beispielsweise in den ersten Versen der "morgenfeier" mit den Bausteinen "Ich", "Fliege", "Bett", "Sein", "Suchen" und "Finden" usw. als Thema die Suche des Individuums nach Schutz und Wärme angegeben, dessen gesteuerte Variationen vom Leser erst noch zu aktualisieren sind. Ähnlich verhält es sich mit der Aktivierung einer Reflexion über das Verhältnis von Sprache und Sein durch die Elemente "heruntergekommen", "Sprache", "Sein", "Wahrheit" und "Fragen" etc. auf einer viel abstrakteren Ebene in dem Gedicht "von einen sprachen". In beiden Fällen soll eine aktive Reflexion beim Leser in Gang gesetzt werden, deren Richtung der jeweilige Text ganz kalkuliert nur vage angibt. Da die Texte keine Antworten auf die gestellten Probleme und schon gar keine fertigen Thesen liefern, sondern mehr mit Andeutungen, Anregungen und Angeboten arbeiten, werden die Rezipienten – was zum Teil sehr unbefriedigend wirken mag – auf ihre eigene Reflexion zurückverwiesen. Jandl beschreibt diesen kalkulierten Effekt am Beispiel des Hörspiels:

"in jedem Falle sollte dies geschehen: daß Dinge eintreten, die nicht erwartet wurden, und womöglich in ununterbrochener Folge; und daß der Hörer allmählich in eine Haltung des Fragens gerät,

¹¹⁸ Jandl Ernst: bearbeitung der mütze. A.a.O. S. 254.

¹¹⁹ Berger, Albert: Ernst Jandls Bearbeitung der Sprache. A.a.O. S. 430.

ohne daß er vorerst tatsächlich fragt, denn das würde sein Hören, und damit das Spiel, unterbrechen; sondern so, daß er sich seiner fragenden Haltung erst nach dem Ende des Hörspiels bewußt wird, indem er zunächst die Antwort vermißt, dann merkt, daß er fragen wollte, und schließlich erkennt, daß er nur sich selbst fragen kann."¹²⁰

2.4.5. Gang durch's Sprachgelände

Auf der verzweifelten Suche nach Orientierungshilfen, die der Text auf der Ebene des gedanklich-logischen Inhalts größtenteils verwehrt, soll sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten zunächst ganz auf die Sprachoberfläche und ihre spezifische Textur zurückziehen. Die "heruntergekommene Sprache" verlangt vom Rezipienten eine radikale Umorientierung bei der Auseinandersetzung mit den Gedichten. Er soll dem Sprachgewebe vor dem gedanklich-logischen Inhalt Priorität einräumen. Diese veränderte Herangehensweise ist notwendig, um das aus semantisch-syntaktischen und grammatischen Valenzen geknüpfte sprachliche Beziehungsgefüge überhaupt erkennen zu können, das erst in einem zweiten Schritt zu einem weiteren Gedankenspiel einladen soll. Gefordert wird verstärkt die abstrahierende Tätigkeit menschlichen Denkens, die von den konkreten Objekten weitgehend absieht und die Wahrnehmung auf die von jeder Konkretheit abgelösten Beziehungen zwischen den Sprachgegenständen konzentriert. Diese Anstrengung scheint in ihrem vorwiegend geistigen Charakter in keinem Moment die Sinne anzusprechen, da die Textarbeit sich doch nicht mehr auf eine die Vorstellungskraft anregende Anschaulichkeit mehr stützen kann.

Die tatsächliche Wirkung der "heruntergekommenen Sprache" ist jedoch irritierenderweise eine völlig andere. Die betreffenden Gedichte sprechen nicht nur die geistige Tätigkeit an, sie verfügen durchaus über eine nicht zu unterschätzende suggestive Kraft. Mit abstrakten grammatischen Bezügen können offenbar sprachliche Fiktionen erzeugt werden, die in ihrer Eindringlichkeit der Anschaulichkeit poetischen Bilderreichtums nicht nachstehen. Es ist erstaunlich, wie schon allein die Komposition, ganz unabhängig von ihrem gedanklich-logischen Inhalt, zu faszinieren vermag – eine Beobachtung, die auch Jakobson bei der Untersuchung grammatischer Strukturen in gegenstandslosen Gedichten macht:

¹²⁰ Jandl, Ernst: Darüber etwas zu sagen. Bemerkungen zum Hörspiel "das röcheln der mona lisa". In: GW III. A.a.O. S. 172.

"Wenn man bei der unvoreingenommenen, aufmerksamen, detaillierten und ganzheitlichen Beschreibung die grammatische Struktur eines Gedichts entdeckt, so kann einen dabei das Bild, welches Auswahl, Verteilung und Wechselbeziehung der verschiedenen morphologischen Klassen und syntaktischen Konstruktionen bieten, wahrlich in Staunen versetzen, denn es offenbart unerwartete, frappierend symmetrische Anordnungen, proportionierte Konstruktionen, künstlerische Häufungen von äquivalenten Formen und grelle Kontraste."¹²¹

Wie das Beschreibungsvokabular schon zeigt, bezieht die sprachliche Fiktion ihre Kraft aus einer dissonanten oder konsonanten Anordnung grammatischer Bezüge, deren Charakter augenscheinlich mit dem musikalischer oder malerischer Kompositionsgefüge aus Harmonien und Disharmonien vergleichbar ist. Jakobson spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer "tiefgreifenden Analogie zwischen der Rolle der Grammatik in der Poesie und der Bildkomposition" in der Malerei. In beiden Fällen sprechen die scheinbar abstrakten bildnerischen oder grammatischen Anordnungen den Rezipienten unmittelbar an, ohne daß der Betrachter oder Leser sich der Regeln bewußt ist, auf denen diese Figuren beruhen. Genauso wie die Bildkomposition können, so auch Jakobson, die grammatischen Bewegungen im Gedicht – obwohl sie auf abstrakten Gesetzmäßigkeiten beruhen – intuitiv rezipiert werden, ohne daß der Rezipient die ihnen zugrunde liegenden abstrakten Gesetze kennen muß.

"Die Wirksamkeit derartiger Verfahren kann nicht bezweifelt werden, und wie Sapir sagen würde, empfindet jeder beliebige feinfühligere Leser instinktiv den künstlerischen Effekt dieser grammatischen Bewegungen "ohne den geringsten Versuch einer bewußten Analyse", und in dieser Hinsicht ist der Dichter selbst häufig einem solchen Leser gleichgestellt."¹²²

Dementsprechend registrieren die Rezipienten die Abweichungen der "heruntergekommenen Sprache" von der Sprach- und Sprechnorm, auch wenn sie nicht in der Lage sind, sie einer Analyse zu unterziehen. Trotz der augenscheinlichen Abstraktheit des poetischen Verfahrens der "heruntergekommenen Sprache" kann die Rezeption also auf einer ersten Ebene ganz instinktiv erfolgen. Die Schwierigkeit liegt für den Autor darin, das in den grammatischen Strukturen transportierte Unauflösbare und Unbewußte kalkuliert so für eine suggestive Sprachkom-

¹²¹ Jakobson, Roman: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. A.a.O.. S.244. S. 243.

¹²² Ebenda. S. 243.

position verfügbar zu machen, daß sich das Interesse scheinbar automatisch auf die semantisch-syntaktischen Bewegungsabläufe konzentriert. Daß das Unternehmen in der "heruntergekommenen Sprache" genau darauf abzielt, das Augenmerk des Rezipienten zunächst von dem Dargestellten wegzuziehen und auf die Komposition der Textoberfläche zu bannen, macht die folgende Bemerkung Jandls deutlich:

"Man könnte auch sagen, (...) daß solche Gedichte in heruntergekommener Sprache in ihrer Sinnstruktur oder in ihrem sinnhaften Ablauf zwar kompliziert sein können, daß aber das Hauptaugenmerk des Lesers oder Zuhörers nicht auf dem Sinnzusammenhang, nicht auf die 'Botschaft' des Gedichtes gerichtet ist, sondern auf seine Oberfläche. Und das ist natürlich 'heruntergekommene', wenn man will, 'Sprache'. Der Leser oder Hörer wird, wenn es richtig funktioniert, von dieser Art des Sprechens so erfaßt, daß er zunächst gar nicht fragt: ja was sagt denn der Dichter jetzt mit diesem Medium aus?"¹²³

Erst in einem zweiten Schritt soll die Reflexion des Rezipienten aktiviert werden, so daß er die Komposition individuell gedanklich vervollständigen kann.

Die "heruntergekommene Sprache" ermöglicht dergestalt ein sinnliches und abstraktes Sprechen zugleich und geht damit weit über das kühle Sprachexperiment, das scheinbar ausschließlich den Intellekt anspricht, hinaus. Das Idiom ist daher ein Beleg dafür, daß gegenstandslose Dichtung nicht – wie in der eingangs zitierten Bemerkung Gero von Wilperts behauptet wird – "zum künstlichen, sinnfreien, (...) seelenlosen und daher toten Klangspiel mit entwerteten Werten" führen muß. Statt dessen geht es darum, interne Ebenen der Sprache zum Sprechen zu bringen, die bis jetzt nicht eines Ausdrucks für fähig gehalten wurden. Sprache wird mit der Reduktion auf abstrakte grammatische Strukturen nicht entleert, sondern es werden neue Sprachräume für einen neuartigen Sprachgebrauch verfügbar gemacht. Die gegenstandslose grammatische Poesie erweist sich trotz ihrer offenbar abstrakten Methode als ganz konkrete Sprachkunst. Auch Allemanns Fazit aus seinen Überlegungen zu dem Versuch, eine gegenstandslose Lyrik genauer zu kennzeichnen, stellen den Vorstoß der lyrischen Abstraktion nicht als Regression, sondern als Erweiterung und Vertiefung dichterischen Ausdrucksvermögens dar:

¹²³ Jandl, Ernst – Lisa Fritsch (Gespräch). In: Wespennest. Nr.80. 1990. S. 10.

"in bezug auf Lyrik läßt sich sagen, daß der scheinbar so abstrakte Vorgang der Wort-Sequenz in Wahrheit die Sprache in ihrer konkreten Fülle und Dichte zum Leuchten bringt, indem er sie von ihrer vermeintlichen Aufgabe, bloßes Zeichen-System für Außersprachliches zu sein, erlöst. Mit dem Verzicht auf Bildhaftigkeit im banalen Sinn ist kein Verlust an Weltfülle verbunden, im Gegenteil. Eine tiefere Schicht der Wirklichkeit wird sichtbar, jenes Zwischenreich (...). Die Artikulationsspur verlangt nicht in erster Linie das Schauen von poetischen Bildern, sondern den Gang durchs Sprachgelände."¹²⁴

¹²⁴ Allemann, Beda: Gibt es abstrakte Dichtung? A.a.O. S. 183f.

3. Reduktionsgedicht

Der zweite Teil dieser Arbeit wird sich, wie angekündigt, mit Reduktionsgedichten beschäftigen. Wie der Begriff schon impliziert, handelt es sich bei den Reduktionsgedichten um einen Typus lyrischer Texte, der mit einem reduzierten, eingeschränkten sprachlichen Inventar arbeitet. Reduktion zeichnet auch die meisten experimentellen Gedichte der frühen Phase Jandlscher Lyrik aus. Während die reduzierten Gedichte der frühen Periode aber überwiegend durch eine auf den ersten Blick von der sprachlichen Norm auffällig abweichende Sprache geprägt sind, bewegen sich die meisten späten Reduktionsgedichte in dem von der sogenannten Normalsprache vorgegebenen Rahmen. Auf diese mehr oder weniger "normalsprachlichen" Reduktionsgedichte will sich die folgende Untersuchung beschränken. Die massiven sprachlichen Modifikationen der vom Konkretismus beeinflussten Gedichte Jandls sind in der Regel eng verknüpft mit dem Rückzug der Darstellung auf die optisch-graphischen und akustischen Mittel der Darstellung, für die die Wortbedeutungen und der semantisch-syntaktische Zusammenhang "geopfert" werden. Obwohl in den der Normalsprache nahen Reduktionsgedichten auf die Wortbedeutungen und den gedanklich-logischen Inhalt der Texte scheinbar nicht verzichtet wird, liegt auch hier, so die These der Ausführung, eine Verselbständigung des Sprachmaterials vor. Indem diese Gedichte sich kaum das optische und akustische Substrat zunutze machen, sondern sich statt dessen auf das interne Material, die immateriellen Spannungsbezüge zwischen den Wörtern, stützen, setzen sie sich von den konkreten Gedichten ab. Sie stehen aber ebenso im Kontrast zu den Gedichten in "heruntergekommener Sprache", weil sie die Spannungen zwischen den Wörtern auf viel unauffälliger Weise nutzen als die Gedichte in dem Idiom, eben weil sie im Rahmen der Normalsprache bleiben. In ihrem unspektakulären Auftreten unterscheiden sich die "normalsprachlichen" Reduktionsgedichte von den durch massive sprachliche Modifikationen gekennzeichneten konkreten Gedichten ebenso wie von den Gedichten in "heruntergekommener Sprache". Weil ihr gestörter Darstellungsbezug nicht direkt an einer Störung der Sprache offensichtlich wird, werden die reduzierten Gedichte häufig als ein Rückfall auf ein naives Sprechen mißverstanden, das sich auf die

ungebrochene Beziehung von Bezeichnetem und Bezeichnendem stützt. Die Reduktionsgedichte arbeiten aber genauso an der Lockerung der Wörter von ihren Bedeutungen, auch wenn sie in ihrer offensichtlichen sprachlichen Intaktheit so unscheinbar auftreten. Es geht in den folgenden Ausführungen darum zu untersuchen, woran sich die konstatierten Abstraktionsbemühungen in den Reduktionsgedichten festmachen lassen, wenn sie sich nicht – wie in der "heruntergekommenen Sprache" – in der unübersehbaren Störung und Zerstörung sprachlicher Normen darstellen. Dabei wird sich zeigen, daß auch diese scheinbar normalsprachlichen Reduktionsgedichte einige sprachliche Besonderheiten aufweisen, die lediglich nicht so ins Auge fallen wie in den experimentellen oder "heruntergekommenen" Gedichten. Die Einschränkung auf ein begrenztes sprachliches Material muß dabei nicht zwangsläufig eine Reduktion sprachlicher Möglichkeiten bedeuten. Deshalb sollen exemplarisch drei verschiedene Gedichtvarianten vorgestellt werden, die auf unterschiedliche Weise die Eigendynamik der Sprache so zu aktivieren vermögen, daß sie sich von dem darzustellenden Zusammenhang etablieren kann.

In dem ersten untersuchten Reduktionsgedicht mit dem Titel "**stuhl**" (3.1.) dominieren die Techniken der Aussparung und Isolation. Mit Hilfe dieser Verfahren, die den Text in einer auf eine Art Stichwortsammlung reduzierten Form präsentieren, wird die Aufmerksamkeit von dem nur unzureichend dargestellten Zusammenhang auf die Sprache gelenkt. Die nicht mehr im Kontext fixierten Wörter stellen sich als Bündel von Bedeutungen dar. Als von dem Bezeichneten etablierte "Benennungen" werden die Wörter verfügbar für die Herstellung eines autonomen "**Sprach-Bildes**" (3.1.2.).

Das Gedicht "**august stramm**" (3.2.) arbeitet mit Verfahren, die von syntaktischen Inversionen geprägt ist. Durch die Verschiebungen innerhalb des Satzbaus wird das geschilderte Geschehen verzerrt und verfremdet. Zur gleichen Zeit werden grammatische Valenzen aktiviert. Mit der Verschränkung von grammatischen Bewegungen zu einem dichten Netz von ineinander- und gegeneinanderlaufenden Bezügen wird eine Art **semantisch-syntaktischer Fiktion** (3.2.1.) erzeugt, die die Anschaulichkeit einer bilderreichen Sprache in ihrer Eindringlichkeit beinahe zu übertreffen scheint.

In dem Gedicht "**nichts und etwas**" (3.3.) wird der beschriebene Vorgang durch eine Technik der Schwarz-Weiß-Zeichnung so

schematisiert, daß das Dargestellte mit dem Darstellenden nicht mehr in Einklang zu bringen scheint. Es kristallisiert sich statt dessen eine Struktur heraus, die sich zu einer **autonomen sprachlichen Komposition** (3.3.1.) zusammensetzt, in der das geschilderte Geschehen transzendiert wird. Die gleichsam zu Objektivationen geronnenen Wörter werden zu Elementen in einem künstlich erzeugten konstruktivistischen Sprachgebilde.

3.1. stuhl

Das Gedicht mit dem Titel "stuhl"¹²⁵ ist ein Text aus dem Zyklus "sieben bemerkungen am 5.12.76" in dem Band "die bearbeitung der mütze"; dem gleichen Band, dem auch die Gedichte "von einen sprachen" und "die morgenfeier, 8.sept.1977" entnommen sind. Das knapp ein Jahr vor den beiden untersuchten Texten entstandene Gedicht ist – obwohl mit dem Gedichtzyklus "tagenglas", der auf den März 1976 datiert ist, schon Gedichte in "heruntergekommener Sprache" entstanden sind – ein Gedicht in sogenannter Normal-sprache. Daß aber auch diese, der sprachlichen Norm auf den ersten Blick entsprechende Sprache des Gedichts einige Besonderheiten aufweist, wird im folgenden zu zeigen sein.

stuhl

ernst jandl

der leichte
schwarze
klappstuhl

darauf
ein stapel
zeitungen
von verschiedenen
tagen;

die un-
benützte
lehne

Die 11 reimlosen Verszeilen sind zu einem symmetrischen Gedicht-korpus aus drei Blöcken geformt, in dem eine fünfzeilige Strophe von zwei jeweils dreizeiligen Strophen eingerahmt wird. Diese Symmetrie

¹²⁵ Jandl, Ernst: die bearbeitung der mütze. A.a.O. S. 274.

wird durch die rhythmische Architektur unterstützt. Die erste und dritte Strophe bestehen aus jeweils sieben Silben, die in beiden Fällen einen trochäischen Dreiheber mit Auftakt bilden. Die mittlere Strophe weist dagegen nicht die alternierende Regelmäßigkeit der Rahmenstrophen auf. Der durch einen Jambus eingeleitete und in einem Trochäus schließende Mittelteil wird durch daktylische Anklänge und einige aneinander-gereihte Senkungen geprägt, was ihm einen eher holprigen Charakter verleiht. Die metrische Regelmäßigkeit der Rahmenstrophen wird jedoch durch den Umstand relativiert, daß die kurzen rhythmischen Sequenzen sich auf jeweils drei noch kürzere Verse aufteilen, so daß auf keinen Vers mehr als eine Hebung kommt. Dieses Phänomen der Einhebigkeit der Verse trifft auch auf die Mittelstrophe zu, so daß die Betonungen in dieser künstlichen Isolation doppelt schwer wiegen. Diese Überschwere der Akzente führt zu einem schleppenden Sprechduktus, der durch die ebenso künstlich gedehnten Atempausen, die durch das spätestens nach jedem zweiten Wort eintretende Enjambement bedingt sind, noch verstärkt wird.

Das ganze Gedicht inklusive Überschrift aus nur 15 Wörtern, von denen nie mehr als zwei einen Vers bilden. Die meisten Wörter sind mit ein bis drei Silben recht kurz; nur das viersilbige Adjektiv "unbenützte" und das viersilbige Pronominaladjektiv "verschiedenen" scheren aus diesem Kanon aus. Zusammen mit der konsequenten Kleinschreibung und dem mehr als sparsamen Einsatz von Interpunktionszeichen – nur ein Semikolon trennt die ersten beiden Strophen von der dritten – entsteht der optische Eindruck asketischer Ökonomie. Auch die syntaktische Konstruktion – oder besser der elliptische Satzbau – ist durch Gleichmaß und Enthaltbarkeit gekennzeichnet. Die grammatische Struktur des Gedichts ist durch die Dominanz unbelebter Substantive geprägt. Verben, belebte Substantive und Pronomen fehlen vollständig – und mit ihnen jede Art von Tätigkeit oder Bewegung. Der optischen und rhythmischen Symmetrie des Gedichtes entspricht eine symmetrische Architektur der grammatischen Kategorien. Dem singularischen Substantiv der ersten Strophe korrespondiert ein gleichfalls im Singular stehendes Nomen in der dritten Strophe. Das räumliche Zentrum des Gedichts in Zeile sechs bildet ein den Mittelteil bestimmendes pluralisches Substantiv, das durch zwei substantivische Attribute näher bestimmt wird. Eine spartanische Bildlichkeit rundet den Eindruck von asketischer Reduktion ab. Die Substantive besitzen auch

hier tragende Funktion. Die drei Strophen dominiert jeweils ein zentraler lexikalischer Begriff, der auf ein Gegenstandselement verweist. Es kristallisieren sich drei Konkreta, "klappstuhl", "zeitungen" und "lehne", heraus, die sich zu einem schlichten Stilleben anordnen. Auch hier entsteht eine Art Symmetrie: Die sich ergänzenden Bilder der Rahmenstrophen, "klappstuhl" und "lehne", setzen sich als zusammengehörige Elemente von den in der Mittelstrophe beschriebenen "zeitungen" ab.

In dem beinahe telegraphmartigen Stil, in dem Substantive verblos aneinandergereiht werden, wird offensichtlich ein Ausschnitt aus dem Inventar eines Zimmers dargestellt. Das Zentrum der Aufmerksamkeit ist, wie der Titel angibt, auf einen alltäglichen Gebrauchsgegenstand, einen "stuhl" gerichtet, der in der ersten Strophe als "der leichte /schwarze/klappstuhl" näher beschrieben wird. Daß diese provisorische Sitzgelegenheit von schwarzer Farbe, leicht und zusammenklappbar ist, scheint sie jedoch im buchstäblichen Sinne des Wortes noch nicht der Rede wert zu machen. Bevor zur Sprache kommen kann, was es mit diesem Möbelstück besonderes auf sich hat, wird schon mit dem Ende der Strophe eine offenbar willkürliche Zäsur gesetzt. Es ist, als ob das Wesentliche in dem Raum zwischen den Strophen verloren gegangen wäre. Ebenso unmotiviert wirkt die Dreiteilung der sowieso schon kurzen Passage durch das Enjambement. Die künstliche Isolation und Akzentuierung der getrennten Elemente läßt eine entsprechende inhaltliche Bedeutsamkeit der hervorgehobenen Wörter erwarten. Die nachdrückliche Betonung scheint jedoch weder bei dem Substantiv "klappstuhl", noch bei den Adjektiven "leicht" und "schwarz" gerechtfertigt zu sein. Die Belanglosigkeit dieses Einrichtungsgegenstandes ist kaum mit der evozierten Sinnschwere in Einklang zu bringen. Bedeutung scheint der Sitzgelegenheit allein durch ihre ihre Funktion, den Gebrauch durch einen darauf Sitzenden, zuzukommen.

Das jambisch anhebende demonstrative Pronominaladverb zu Beginn der zweiten Strophe fördert die Erwartung, das Bild des Stuhls zumindest durch einen darauf sitzenden Menschen vervollständigt zu sehen. Statt dessen findet sich auf dem seinem originären Zweck entfremdeten Möbelstück lediglich "ein stapel/zeitungen". Daß diese zweckentfremdende Nutzung kein vorübergehender, sondern ein offenbar schon einige Zeit andauernder Zustand ist, deutet der Umstand an, daß schon "zeitungen/von verschiedenen/tagen" auf dem

Stuhl Platz gefunden haben. Ausgespart, aber implizit mitgesagt – sozusagen in seinem Verschweigen um so nachdrücklicher präsent – ist damit, daß wohl schon seit "tagen" kein Anlaß mehr bestanden haben mag, die Zeitungen aus dem Weg zu räumen, um für einen Besucher Platz zu schaffen. Das Still-Leben erzählt also indirekt von dem Stillstand, dem Fehlen von Leben.

Dabei fällt auf, daß dem Bild überhaupt kein Betrachter zugeordnet ist. Kein Pronomen, kein Name gibt Hinweis auf denjenigen, der blickt. Es sind noch nicht einmal Verben vorhanden, die wenigstens indirekt über die Person Aufschluß geben könnten, die diese Impression beschreibt. Ebenso im Unklaren wird der Rezipient über Zeit und Umstände der Situation gelassen. Es fehlt also nicht nur der Betrachter, sondern auch jede Einordnungsmöglichkeit in den räumlichen und zeitlichen situativen Kontext. Undurchschaubar ist, wer aus welchem Motiv spricht und ebenso, zu wem gesprochen wird.

Diese Neigung zur Aussparung entspricht den festgestellten Tendenzen zu optischer und grammatischer Reduktion. Absicht scheint es zu sein, gerade durch Aussparung die fehlenden Bildelemente zu evozieren. Voraussetzung ist allerdings, daß die benannten Komponenten implizit auf das Ausgesparte verweisen. Das können sie nur, wenn sie Valenzen besitzen, die bestimmte Bezüge geradezu fordern, so wie z.B. der Stuhl einen darauf Sitzenden impliziert. Um diese impliziten Valenzen der Wörter nutzen zu können, müssen sie aber isoliert und beschwert werden. In den Zwischenräumen der Strophen oder der Verse können sich dann diese angelegten Bezüge öffnen. Das ist der Grund, warum das Wesentliche dieses einsilbigen Gedichts gerade im Verschwiegenen zwischen den Zeilen versteckt zu sein scheint.

So könnten die "zeitungen" indirekt davon erzählen, daß das Leben des in dieses Stilleben Eingeschlossenen nur noch von Neuigkeiten und Ereignissen betroffen ist, wenn er davon in den Tagesblättern liest. Die einzige Bewegung in diesem menschenleeren Bild besteht offenbar in dem stetigen Verrinnen der Zeit, die durch das kontinuierliche Aufstapeln und Lagern der Zeitungen illustriert wird. Zeit wird nicht mehr an den Markierungspunkten menschlicher Begegnungen gemessen, sondern mißt sich nur noch an der Höhe staubiger Ansammlungen von Papierstapeln. Damit weisen die Zeitungen auch indirekt auf ihren ausgesparten Leser zurück, indem sie "die Fruchtlosigkeit/seiner

papierenen tage"¹²⁶ dokumentieren. Die radikale Aussparung des lyrischen Sprechers demonstriert die Übermacht einer Einsamkeit, die nicht einmal mehr das Gefühl der eigenen lebendigen Präsenz zulässt. Anwesend sind nur noch die leblosen Gegenstände, die lediglich Kälte reflektieren, weil sie an keinen Menschen erinnern, der ihnen einzig Bedeutung zu verleihen imstande wäre.

Scheint es nach dieser zweiten Strophe so, als wäre alles gesagt oder besser wirkungsvoll verschwiegen, so signalisiert das Semikolon am Strophenende die Unvollständigkeit des Stillebens. Wie in einer Art Nachtrag wird das Bild durch ein dem Betrachter offenbar wichtiges Detail ergänzt. Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf "die un-/benützte/lehne" rückt der Betrachter lakonisch eine Einzelheit in den Blick, die offenbar in ihrer Trostlosigkeit kaum noch zu überbieten ist. Indem ausgerechnet ein Detail nachdrücklich hervorgehoben wird, das aus dem vorher Gesagten schon hervorgeht, wird der emotionale Leerlauf bildlich nachvollzogen. Wie durch einen Zoom vergrößert, wird die leere, schwarze Klappstuhllehne zum Fokus, in dem sich die ganze Trübsinnigkeit des Gedichts sammelt. Gerade in der Nüchternheit einer Stuhllehne kann sich die geballte Melancholie des Gedichts konzentrieren, eben weil sie von sich aus nicht die Spur von Bewegendem impliziert. Erst der Kontext und besonders das zugeordnete Adjektiv laden die Lehne mit der Bedeutung auf, die sie hier auszeichnet, so daß ihre Unberührtheit von der Verlassenheit des lyrischen Subjekts erzählen kann. Versteckt sich doch in dem Adjektiv "unbenützte" das Verb "benutzen", das einen "Benutzer" unmittelbar impliziert. Die "un-/benützte/lehne" evoziert also gerade in der Negation das Fehlen jeglicher Anwesenheit. Durch die Abtrennung des Verneinungspräfixes -un wird zugleich der positive Begriff des Benützens isoliert und die negative Opposition durch die Isolation des Partikels um so deutlicher ins Bewußtsein gerufen. In ihrer Funktionslosigkeit spricht "die un-/benützte/lehne" von dem Mangel eines lyrischen Subjekts, dem es gleichermaßen an jeder menschlichen Berührung fehlt. Dabei mangelt es dem lyrischen Ich nicht nur an einer Person, die sich an ihn anlehnt, sondern wohl noch mehr an einem Menschen, an den sich anlehnen läßt.

¹²⁶ Jandl, Ernst: Aus der Fremde. In: GW III. A.a.O. S. 286.

In dem weder durch einen vollständigen Satz noch durch ein Satzzeichen abgeschlossenen offenen Ende des Gedichts klingen die symmetrisch einander zugeordneten Passagen "der leichte/schwarze /klappstuhl" und "die un-/benützte/lehne" nach wie leere Echos in den Hohlräumen des Subjekts, dessen "chronik der laufenden/ereignislosigkeit"¹²⁷ nur durch das Stapeln der "zeitungen" kontinuierlich fortgeschrieben wird.

"er2: 22
daß jeder
schließlich jeden
aussparen könne

23
wodurch
etwa ein leerer stuhl
sichtbar bleibe

24
sie: daß ein leerer stuhl
ein bewegender
anblick sein könne

25
sobald man einen
einst darauf sitzenden
erinnere

26
oder den nie
darauf sitzenden
sich dort vorstelle

27
er: daß solche aussparung
jeder auch
an sich selber kenne

28
oder erblicke er
sein gesicht jetzt
irgendwo

29
außer einer vagen
ahnung von
nase

¹²⁷ Ebenda. S. 298.

30
durch spiegel
laufe das schauspiel
eines jeden

31
nämlich hindurch
spiegel in staffelung
und dazwischen das erinnern"¹²⁸

3.1.2. Sprach-Bild

Es hat sich gezeigt, daß auch der auf den ersten Blick formal kaum bearbeitet wirkende "stuhl", ein Gedicht in sogenannter Normal-sprache, einige formale und sprachliche Besonderheiten aufweist. Als dominantestes Merkmal hat sich das der Reduktion erwiesen. Die Reduktion macht sich sowohl in der optisch kurzen und knappen Form als auch in der Askese der Wortwahl, des Sprachgefüges und der Bildlichkeit bemerkbar. Die Sinnstruktur des Textes wird dadurch nachhaltig verändert. Es kommt zu einer Art Umkehrstrategie, in der die gezielte Aussparung der um so stärkeren Evokation desjenigen dient, das ungesagt bleiben muß. Jandl verwendet für dieses Verfahren in den "Frankfurter Poetik-Vorlesungen" den Begriff "Technik des Fortlassens":

"Die Aussparung des Gesagten ist ein Hinweis auf dessen eminente Wichtigkeit. (...) Das Reduktionsgedicht (...) das reduzierte Gedicht [ist] immer vielleicht eine Art Endpunkt, [es] wird (...) Elision betrieben, Aussparung, Fortlassung, ohne auch nur das geringste Gefühl von Reduktion."¹²⁹

Das kalkulierte Fortlassen bedeutet für Jandl keineswegs eine Minimierung des Ausdrucks, denn indem das Ausgesparte als Mangel spürbar wird, wird es um so stärker präsent, weil es in allen seinen Variationen und Bedeutungen virulent bleibt: "Es wird darin nichts gesagt, und es wird daraus nichts fortgelassen, es bleibt alles darin, es enthält so gut wie alles"¹³⁰. Nicht eingeschränkt durch sprachliche Fixierung, kann es, nur durch die Sprachfragmente, die auf es verweisen, bestimmbar, in allen seinen möglichen Ausformulierungen aktualisiert werden. Jandl arbeitet mit dem ausdrücklichen Ungesagt-

¹²⁸ Ebenda: S. 311ff.

¹²⁹ Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 58ff.

¹³⁰ Ebenda. S. 61.

sein-lassen als einem eigenständigen Element, das alles Gesagte ex negativo in sich einschließt. Monika Schmitz-Emans sieht in diesem Verfahren, mit dem der Autor das Schweigen als positives Moment in die Sprachkomposition einbaut, ein für die Jandlsche Poetik grundlegenden Aspekt:

"Das Nichts als "Grund" aller Rede erhält das Schweigen, die Redepause, als Chiffre zugewiesen. (...) die Schweigeintervalle erhalten also eine positive Funktion. In ihnen 'artikuliert' sich die Leere, das Vakuum vor und "unterhalb" aller sprachlichen Setzung, die Nicht-Rede als Voraus-Setzung aller Rede. (...) Daß es ihm mehr um die Unstetigkeits- und Leerstellen seiner Texte als um deren "positive" Formulierungen geht, verschweigt Jandl nicht."¹³¹

Um das Ausgesparte aber als Fehlendes bewußt zu machen, bedarf es positiver Formulierungen, die auf das Ungesagte deutlich hinweisen. In dem Gedicht "stuhl" wird der Eindruck des Fehlenden durch die ausgesparten Subjekte und Verben evoziert. Der Satz bricht immer wieder ab, als würden Teile gleichsam "verschluckt". Dadurch, so Jandl, "schaffe ich einen Kontext, der aus Ahnung besteht, der Ahnung, daß das Abbrechen diesen Zustand hervorgerufen hat."¹³² Das "Abbrechen" des Satzes wird durch die Technik der Isolation noch entschieden verstärkt. Beinahe jedes Wort, teilweise sogar eine einzelne Silbe werden durch räumliche Zäsuren wie Enjambement und Strophensprung vereinzelt. Auf diese Weise werden die Leerräume zwischen den Wörtern vergrößert und gewinnen an eigenständiger Bedeutung. Durch die Dominanz der Zwischenräume verändert sich auch die Qualität der künstlich isolierten Wörter: Sie werden gleichsam von den umgebenden Leerstellen ausgehöhlt. Durch die Vereinzelung überakzentuiert und weil sie als Fragmente die einzigen dürftigen Hinweise auf den gedanklich-logischen Inhalt darstellen, werden sie fast ebenso multivalent wie die Leerstellen. Als isolierte Bedeutungs-bündel verlieren sie ihren Bezug zum Dargestellten und werden zu Elementen im kombinatorischen Spiel. Die Wörter scheinen schlichtweg auf reine "Benennungen" reduziert zu sein. Dabei weisen sie nicht als Repräsentationen von Wirklichkeit über sich hinaus, sondern ziehen

¹³¹ Schmitz-Emans, Monika: "ICH HABE NICHTS ZU SAGEN/UND ICH SAGE ES (...)". Ernst Jandls produktive Auseinandersetzung mit John Cages Ästhetik. In: Sprachkunst XXI. 1990. S.297.

¹³² Jandl, Ernst: kleinere ansprache an größeres publikum. In: GW III. A.a.O. S. 433.

sich ganz auf sich zurück. Heißenbüttel spricht in diesem Zusammenhang von einer

"Umstrukturierung, in der nicht mehr die Metapher, sondern die Benennung die metaphorische Ebene besetzt", d.h. die "Bilder, die auftauchen, Hund, Wald, Trinken, Mütze, sind nur auf sich selbst bezogen (...), nicht auf das, was über sie hinausweist."¹³³

Dieser Rückzug macht die Wörter verfügbar für Aufgaben außerhalb ihrer Funktion als Repräsentanten von Realität. So stehen die bezeichneten sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände, Stuhl, Lehne und Zeitungen, in keinem zwingenden Zusammenhang mit dem Zustand der Sprach- und Beziehungslosigkeit, die sie ausdrücken sollen. Indem sie aber auf die reine "Benennung" reduziert werden, öffnen sich die Valenzen der Wörter und verknüpfen sich zu einer sprachlichen Konstruktion, die den Zustand der Leere in der Sprache erzeugt. So fordert das Wort Stuhl einen darauf Sitzenden, der Begriff Zeitung einen sie Lesenden. Dadurch, daß die von den Wörtern geforderten Ergänzungen leer bleiben, werden sie als Mangel präsent. Die den Wörtern impliziten Bezüge sind vollkommen unabhängig von der Gestaltqualität der ihnen entsprechenden Gegenstände: Der Stuhl könnte genauso gut durch ein einen Schlafenden forderndes Bett oder einen Bleistift ersetzt werden, der einen Schreibenden fordert. Der Unterschied liegt nicht in dem repräsentierten Gegenstand, sondern in den den Wörtern impliziten Valenzen, die ein bestimmtes Subjekt oder eine bestimmte Tätigkeit erwarten lassen. "Es ist folgerichtig", so bestätigt Harald Weinrich,

"daß gegenüber der Eigenmacht der Worte und Wörter die Gegenstände der Dichtung verhältnismäßig unwichtig werden. Ihre Poesie liegt in ihrer Abwesenheit. Die Abwesenheit der Dinge ist nämlich die Voraussetzung für die Anwesenheit der Worte."¹³⁴

Die Bewegungsrichtung hat sich verschoben: Statt für einen darzustellenden Gegenstand ein passende Wortsequenz zu suchen, konkretisiert sich eine bestimmte sprachliche Konstruktion in einem Gegenstand. Der Gegenstandsverweis des Sprachbildes wird zum vollkommen sekundären Phänomen, indem der herkömmliche Wahrnehmungsverlauf gleichsam auf den Kopf gestellt wird. Dieser Umkehrprozeß der Wahrnehmung aktiviert statt der Einbildungskraft die

¹³³ Heißenbüttel, Helmut: Laudatio auf Ernst Jandl. A.a.O.

¹³⁴ Weinrich, Harald: Linguistische Bemerkungen. A.a.O. S. 34.

abstrahierende Tätigkeit menschlichen Denkens. Die Wende ist einem malerischen Vorgang vergleichbar, wie ihn der Kubist Juan Gris in dem Wechsel von der traditionellen induktiven zu der die Abstraktion prägenden "deduktiven Methode" zu beschreiben sucht.

"Die Welt, der ich die Elemente der Realität entnehme, ist nicht sichtbar, sondern vorgestellt. (...) Man kann wohl sagen, daß die [traditionelle] Arbeitsmethode bis auf wenige Ausnahmen immer induktiv gewesen ist. Man gab das wieder, was einer bestimmten Realität angehörte, man machte aus einem Gegenstand ein Bild. – Mein Verfahren ist gerade umgekehrt. Es ist deduktiv. Nicht das Bild X gelangt zur Übereinstimmung mit meinem Gegenstand, sondern der Gegenstand X gelangt zur Übereinstimmung mit meinem Bild. Ich nenne mein Verfahren deduktiv, weil die bildnerischen Beziehungen zwischen den farbigen Formen mir bestimmte Beziehungen zwischen Elementen einer vorgestellten Wirklichkeit suggerieren (...) Die Qualität oder die Dimension einer Form oder einer Farbe suggerieren mir die Bezeichnung oder die Eigenschaft eines Gegenstandes. (...) Man kann also sagen, daß ein von mir gemalter Gegenstand nur eine Modifikation schon vorher bestehender bildnerischer Beziehungen ist."¹³⁵
(Hervorhebung des Verfassers)

Auch, wenn man berücksichtigt, daß das gemalte Bild eine andere Qualität besitzt als das sprachliche Bild, so ist doch der beschriebene Wechsel der Methode von der Induktion zur Deduktion parallelisierbar. Die deduktive Methode stellt die traditionelle Methodik der Kunst gleichsam auf den Kopf, indem sie versucht, das Abstrakte zu konkretisieren, also aus einem Typus, beispielsweise einem Zylinder, ein Einzelwesen, zum Beispiel eine Flasche, zu schaffen und nicht umgekehrt die Flasche zum Zylinder umzufunktionieren. Die Gegenstände der "äußeren" Welt werden im Inneren des Bildes erst erzeugt. Auf eine ähnliche Weise scheint auch Jandl vorzugehen, wenn er ein Sprachbild aus der Kombination abstrakter Bezüge herstellt, das sich dann in einer Art Negativ im Gegenständlichen konkretisiert. Es geht dabei um eine sprachliche Setzung von Gegenständen aus der Vorstellung durch den konstruierenden Geist. In diesem Sinne ist auch der irritierende Heißenbüttelsche Begriff der "Benennung" zu verstehen: Die "Benennung", in der Bedeutung von "einen Namen geben", betont die nominalistische Sicht auf die Wörter, wonach den Begriffen außerhalb des Denkens nichts Wirkliches entspricht, sondern ihre Geltung nur im "Namen" besteht. Die abstrakte Vorstellung schafft sich

¹³⁵ Gris, Juan: Ausstellungskatalog Kunsthalle Baden-Baden. 20.7.–29.9.1974. S. 43f.

also erst den Gegenstand so, wie er im Gedicht und nur hier erscheint. Der Stuhl ist demnach ein vollständig synthetisches Kunst-produkt, mit dem abstrakten Konzept der Einbildungskraft so in Übereinstimmung gebracht, daß er eher an eine der Strichzeichnungen Klees erinnert als an seine tatsächliche Vorlage. Durch das scheinbar Konkrete hindurch sucht sich das abstrakte Konzept seinen Weg, es "konkretisiert" sich, indem es das Konkrete zu einem im buchstäblichen Sinne des Wortes Kunst-Produkt stilisiert, d.h. abstrahiert. Entscheidend ist, daß das abstrakte interne Kompositionsprinzip des jeweiligen Kunstwerks der eigentliche Zweck und das Ziel ist, das sich das externe Material für seine autonomen Zwecke zurechtbiegt. Genau das scheint Heißenbüttel im Auge zu haben, wenn er über die Transformation des poetischen Bildes in der Lyrik Jandls schreibt:

"Die Bilder (...) sind nur auf sich selbst bezogen (...). Sie machen den Textraum geschlossener, als er es je zuvor war, weil sie sich selbst genügen. Die Autonomie des Textes wird zum aller anderen vernachlässigenden Ziel. Dieser Textraum aber hat seine Autonomie und seine Stellvertretung dadurch, daß er das konkrete Vorhandensein des Menschen als Text noch einmal entwirft."¹³⁶

¹³⁶ Heißenbüttel, Helmut: Laudatio auf Ernst Jandl. A.a.O.

3.2. august stramm

Das Gedicht mit dem Titel "august stramm"¹³⁷ ist ein Text aus dem 1990 erschienenen Gedichtband "idyllen". Auch dieses Gedicht scheint unter die Kategorie der Reduktionsgedichte zu fallen, obwohl hier – wie noch zu zeigen sein wird – mit anderen Techniken gearbeitet wird als in dem Gedicht "stuhl". Reduktion wird hier sogar ausdrücklich zum Thema. Am Beispiel des Lyrikers August Stramm, der maßgeblichen Einfluß auf die Tendenz zur Verkürzung der deutschen Gedichtsprache hatte, wird Reduktion zum Gegenstand poetologischer Reflexion.

august stramm

ernst jandl

er august stramm
sehr verkürzt hat
das deutsche gedicht

ihn august stramm
verkürzt hat
der erste weltkrieg

wir haben da
etwas länger gehabt
um geschwätzig zu sein

"august stramm" ist ein optisch kurzes Gedicht, wenn auch nicht ganz so mager wie die vorher untersuchten. Das Gedicht besteht aus neun Versen, die sich zu drei Dreizeilern ordnen. Dem numerischen Gleichmaß entspricht jedoch keine gleichwertige Regelmäßigkeit in Versmaß oder Reim. Mit ihrer Reimlosigkeit und ihrem nicht alternierenden Metrum erfüllen die Strophen deshalb auch nicht die formalen Vorgaben der traditionellen dreizeiligen Strophenformen wie Terzine oder Ritornell. Statt der Regelmäßigkeit eines Endreims finden

¹³⁷J andl, Ernst: idyllen. A.a.O. S. 9.

sich nur durchgängig männliche Kadenzen und zwei Epiphern zwischen den Versschlüssen eins und vier sowie zwei fünf. Im Verhältnis zu den traditionellen Dreizeilern sind die Verse außerdem recht kurz. Betrachtet man das Metrum, so fällt eine Übereinstimmung des Versmaßes der Anfangszeilen aller drei Strophen auf, die jeweils einen Choriambus bilden. Abgesehen von einem zweihebigen Anapäst in Vers acht und neun stechen aus den übrigen Versen keine weiteren auffallenden metrischen Regelmäßigkeiten heraus. Die rhythmische Parallelisierung der Verse eins, vier und sieben wird noch verstärkt dadurch, daß jede der drei Strophen mit einem Personalpronomen beginnt. Vers eins und vier unterscheiden sich sogar nur durch die unterschiedliche Deklination des Pronomens der dritten Person, dem ein identischer Personenname folgt. Auch Vers zwei und fünf stimmen beinahe überein; nur ein zusätzliches Adverb im zweiten Vers macht die beiden Zeilen unterscheidbar.

Das Gedicht grenzt sich durch seine intakte syntaktische Architektur von der auf Aussparung von Satzteilen basierenden elliptischen Satzkonstruktion des "stuhl"-Gedichts ab. Jede der drei Strophen bildet einen vollständigen Satz. Die bereits konstatierte Nähe der ersten beiden Strophen wird durch die Gleichartigkeit ihrer syntaktischen Struktur noch verstärkt. Die Strophen eins und zwei bilden jeweils einen einfachen Hauptsatz, in dem die drei Satzteile Subjekt, Prädikatskonstruktion und Akkusativobjekt auffallend pedantisch auf die drei Verse aufgeteilt werden. Die dritte Strophe ist dagegen hypotaktisch gebaut. An den Hauptsatz aus Subjekt und Prädikatskonstruktion schließt sich ein Finalsatz an.

Das Subjekt der ersten Strophe bezieht sich auf den schon im ersten Vers benannten Lyriker August Stramm, von dem hier behauptet wird, er habe das deutsche Gedicht sehr verkürzt. In der Tat steht der Name Stramms für das Bemühen um höchste Verdichtung der Sprache im treffenden, knappsten Ausdruck. In diesem Bestreben hat Stramm die Syntax zertrümmert und die Worte aus ihrem grammatischen Zusammenhang gelöst. Dieses Strammsche Dichtungsideal konzentrierter Rede wird nun an der ersten Strophe gleichsam exemplifiziert. Die Wörter wirken beinahe wie gewaltsam zusammengestaucht. Das liegt zum einen an der ungewöhnlichen Aufhebung der Verbklammer durch die Vertauschung von Satzteilen. Die üblicherweise am Satzende stehende partizipiale Verbform mit zugehörigem Adverb hat sich noch

vor das Hilfsverb geschoben. Statt der grammatisch korrekten Wortfolge "er, august stramm, hat das deutsche gedicht sehr verkürzt" steht die Hypallage "er august stramm/sehr verkürzt hat/das deutsche gedicht". Die Verben werden buchstäblich zusammen-gedrängt, was durch den Hebungsprall "verkürzt hat" rhythmisch untermalt wird. Auch die Subjektpassage weist eine ungewöhnlich redundante Konstruktion aus Personalpronomen und als Apposition nachgetragenen Eigennamen auf. Die nicht wie üblich durch Komma gekennzeichnete Apposition durchbricht so schon in der ersten Zeile den glatten Ablauf des Satzes, wodurch starke Zäsuren und ein akzentuiertes Sprechen hervorgerufen wird. Zusammen mit den betonten männlichen Kadenz und der Häufung starker Konsonanten wie Frikative und Vibranten entsteht die beinahe gewaltsam gestauchte, hämmernd vorwärtsdrängende Sprechweise der ersten beiden Verse. Hinzu kommt die auffallende Kürze der einzelnen Worte, von denen in der ersten Strophe fünf lediglich einsilbig sind und die restlichen vier aus nur zwei Silben bestehen. Die Sprachmelodie wirkt dadurch um so abgehackter, so daß der Eindruck einer fast militärisch befehltonartigen Kürze und Schärfe in Akzentuierung und Diktion erweckt wird. Die gedrängte, fast bedrängende Kürze der beiden Zeilen, die durch den Anfangsreim und die assonierenden Versschlüsse zusätzlich eng verklammert werden, scheint daher durch den Zunamen des Lyrikers August Stramm selbst treffend charakterisiert zu sein. Nicht zufällig wird daher der Eigenname inklusive Überschrift dreimal erwähnt. Die alliterierenden Klusive des dritten Verses runden den Eindruck künstlich verdichteter Sprache ab. Auffällig ist auch das numerische Gleichmaß, das von fast bekmesserischer Ordnungsliebe zu zeugen scheint. Der pedantischen Aufteilung von Subjekt, Prädikatkonstruktion und Objekt auf je einen Vers korrespondiert eine exakte Gliederung der insgesamt neun Wörter in drei mal drei gleichmäßig auf jeden der drei Verse verteilte Begriffe.

Wie bereits angedeutet wurde, verhält sich die zweite Strophe nicht nur syntaktisch auffallend parallel zur ersten Strophe. Auch der gedrängte Sprechduktus und die Härte der Diktion durch gehäuft auftretende harte Konsonanten wie in den Wörtern "stramm", "verkürzt" und "weltkrieg" wird hier fortgeführt. Die befehlstonartige Akzentuierung wird wie oben unter anderem durch die Kürze der Wörter – hier

sind es vier einsilbige Wörter und vier aus je zwei Silben bestehende Begriffe – hervorgerufen. Die gleiche vertauschte Satzteilstellung wie in Strophe eins ermöglicht eine parallele Aufgliederung des Satzes in Subjekt, Prädikatkonstruktion und Objekt, so daß jeder Satzteil jeweils eine Zeile in Anspruch nehmen kann. Durch die Parallelisierung der Strophen entsteht ein unausgesprochenes Komparabilitätsverhältnis, das eine unmittelbare Vergleichbarkeit der Aussagen suggeriert. Hinzu kommt jedoch eine folgenreiche Inversion von Subjekt und Objekt, indem der Nominativ des Pronomens durch einen Akkusativ ausgetauscht und der Akkusativ "das deutsche gedicht" buchstäblich von dem Nominativ "der erste weltkrieg" verdrängt wird. Die korrekte Wortfolge "der erste weltkrieg hat ihn, august stramm, verkürzt" wird zu "ihn august stramm/verkürzt hat/der erste weltkrieg" vollständig verdreht, so daß eine Art syntaktischer Chiasmus entsteht. Die Hypallage verdeckt hinter der vorgeblichen Parallele die Inversion der Satzteile, in der das aktive Subjekt zum passiven Objekt der Verkürzung wird. In der Tat steckt wohl in dem endgültigen Schweigen-müssen nach dem Tod die radikalste Form sprachlicher Verkürzung. Die Parallelisierung dieser gründlichsten aller Formen der Reduktion von Sprache im Tod mit der partiellen Verkürzung von Sprache im Gedicht scheint jedoch von einem kaum noch überbietbaren Maß an Zynismus zu zeugen. Ironischerweise verschwindet auch das die Intensität der Verkürzung angegebende Adverb der mittleren Zeile. Dem Prozeß der Verkürzung des deutschen Gedichts wird damit ein stärkerer Grad an Verkürzung zugemessen als der Verkürzung des Lebens Stramms, obwohl doch die Radikalität der Verkürzung von Leben nicht mehr durch die "sehr" starke Reduktion des deutschen Gedichts überboten werden kann. Durch das massive Mißverhältnis, das dieser zynische Euphemismus zu beschönigen sucht, scheint das Gleichmaß der Strophe demonstrativ aus dem Gleichgewicht geraten zu sein. Die Verkürzung wird gleichsam beim Wort genommen, indem die von der ersten Strophe vorgegebene zahlenmäßige Vollständigkeit um ein entscheidendes Wort dezimiert wird. Ein nur noch aus zwei Worten bestehender Mittelvers wird von zwei Versen mit je drei Worten eingerahmt. In Kombination mit den forcierten gewaltsamen Verdrehungen und dem Gestammel der Sprache bietet die numerisch unvollständige Strophe ein Bild sprachlicher Disharmonie. Es scheint, als würde die Verstümmelung der Sprache der Aussage über den

Kriegstod des Lyrikers weit eher gerecht als der verkürzte Wortsinn. Ohne daß die sprachlichen Modifikationen einen Unterschied der realen Erscheinungen bewirken, die sprachlich ausgedrückt werden, verleiht allein der dissonante Sprachmodus dem Ausgesparten Ausdruck. Die Deformierung der Syntax wird so zum Zeichen für die Verstümmelung des Individuums. Die Gewalttätigkeit der Sprachverformung, die sich an den Einschnitten und der Schärfe der Akzente ablesen läßt, steht stellvertretend für die gewaltsame Reduktion von Leben.

"wir haben da", so verkündet die dritte Strophe des Gedichts, "etwas länger gehabt/umgeschwätzig zu sein". Die letzte Strophe wird durch das einleitende Pronomen zu den vorhergehenden in Beziehung gesetzt. Den auf August Stramm bezogenen Pronomen "er" und "ihn" wird nun ein kollektives "wir" entgegengestellt, in dem sich auch indirekt der bislang ausgesparte lyrische Sprecher zu erkennen gibt und in das gleichzeitig der Rezipient mit einbezogen wird. Der durch Kürze gekennzeichneten Gedichtssprache und dem durch kurze Dauer bestimmten Leben August Stramms wird die durch die relative Länge der zur Verfügung stehenden Lebenszeit bedingte "Geschwätzigkeit" der Zeitgenossen gegenübergestellt. Die aus der Verlängerung der Lebensdauer resultierende angebliche Dekonzentration der Sprache wird in der dritten Strophe auch sprachlich demonstriert. Statt der durch Hypallage und Inversion geprägten verdrehten Sprache des ersten Teils finden wir hier eine unverstellte Syntax, die verbogene Parataxe ist einer unentstellten Hypotaxe gewichen. Die Verbklammer bleibt intakt und verhindert so eine pedantische Abfolge der getrennten Satzteile. Die hypotaktische Satzkonstruktion der letzten Strophe wirkt im Vergleich zu dem vorangegangenen knappen parataktischen Teil "etwas länger", ja beinahe "geschwätzig", wie die achte und neunte Zeile angeben. Das Schlüsselwort "geschwätzig" ist mit seinen drei Silben außerdem bezeichnenderweise das längste Wort in dem ansonsten aus ausschließlich ein- bis zweisilbigen Wörtern bestehenden Gedicht. Diese Tendenz zur "Verlängerung" macht sich auch in der numerischen Architektur bemerkbar. War in der ersten Strophe ein zahlenmäßiges Gleichmaß von drei Wörtern pro drei Verse festgestellt worden, das in der zweiten Strophe durch Reduktion auf eine Drei-zwei-drei-Gliederung zerstört wurde, so wird im letzten Block die gleichmäßige Struktur der ersten Strophe durch Hinzufügung eines Wortes zu einer Drei-drei-vier-Aufteilung destruiert. Auch der für den

parataktischen Teil des Gedichts bestimmende gewaltsam gestauchte, hämmernd vorwärtsdrängende Sprachduktus ist in der dritten Strophe verschwunden. Schon der scheinbar mit den Anfangszeilen der anderen Strophen identische Choriambus des ersten Verses ist nicht so akzentuiert wie in den ersten beiden Strophen. Das liegt zum einen an der Häufung schwacher Konsonanten im Vers, zum anderen an dem auf einen langen offenen Vokal schließenden Versende. Das Adverb "da" ist mit dem "zu" aus Zeile neun eins der zwei einzigen Worte im Gedicht, die nicht auf einem Konsonanten schließen. An das Versende gesetzt, schwingt der Vokal gleichsam noch ein wenig weiter und schwächt dadurch die Härte der betonten männlichen Kadenz ab. Den gleichen Effekt der Zurücknahme der harten Schlußakzente bewirkt das zu dem Adverb der ersten Zeile assonierende Partizip "gehabt" des zweiten Verses. Auch das Endwort der Zeile neun läßt den Vers auf einem weichen Nasal ausklingen. In der Ebenmäßigkeit des vierhebigen Anapästs in Vers neun und zehn scheint schließlich jegliche Spur des gedrängten, stammelnd stolpernden Sprechens des ersten Gedichtteils verschwunden zu sein. Außerdem wird das lokale Adverb "da", hier seiner ursprünglichen Funktion beraubt, als reines Füllwort eingesetzt und gibt sich damit als Teil eines Sprechens zu erkennen, das nicht, wie die konzentrierte Rede des ersten Gedichtteils, auf jedes überflüssige Wort verzichten muß. Auch die Perfektform des Verbs ist durch die zweifache Verwendung von "haben" als Hilfsverb und Vollverb durch scheinbar überschüssige Redundanz gekennzeichnet. Der extreme Druck, von dem die "sehr verkürzt[e]" Sprache der ersten beiden Strophen zeugt, ist in der letzten Strophe so weit gewichen, daß "etwas länger" Zeit zum Reden bleibt. Das die Intensität angehende Adverb ist aber darüber hinaus Signal für die gleichzeitig mit dem Druck geschwundene Intensität der Sprache.

In dem Gedicht "august stramm" wird über Reduktionstendenzen innerhalb der Lyrik gesprochen, indem die Verdienste August Stramms im Zusammenhang mit der Verkürzung der Gedichtsprache gewürdigt werden. Gleichzeitig wird über die poetologische Reflexion hinaus Verkürzung an der Gedichtsprache selbst demonstriert. Metasprachlich wird über Wörter reflektiert und zugleich schlägt diese metasprachliche Reflexion dialektisch um in einen "beim Wort" genommenen Zustand. Dabei stellt sich als Ergebnis verkürzter Sprache nicht die Minimierung des Ausdrucks heraus, sondern im Gegenteil sprachliche Verdichtung

und Konzentration. Die Intensität der bei Stramm gleichsam mit Gewalt reduzierten Sprache spiegelt dabei die gleichermaßen gewaltsame Reduktion von Leben.

3.2.1. Semantisch-syntaktische Fiktion

Vergleicht man das Gedicht "august stramm" mit dem vorher untersuchten Gedicht "stuhl", so sind sowohl Korrespondenzen als auch Unterschiede festzustellen. Übereinstimmend fällt die relative Kürze sowohl des gesamten Gedichtkorpus als auch der Strophen sowie der einzelnen Verse und Wörter auf. Außerdem ist die Reduktion auf ein äußerst begrenztes sprachliches Repertoire für beide Gedichte kennzeichnend. In dem Reduktionsgedicht "august stramm" präsentiert sich asketisches Sprechen jedoch grundlegend anders als in dem Gedicht "stuhl". Das Gedicht "stuhl" ordnet sich zu einem sprachlichen Stilleben, in der sich die äußerst asketische Bildlichkeit ganz in das Wort zurückgezogen hat. In dem Gedicht "august stramm" ist die Bildlichkeit zugunsten von abstrakten Beziehungen vollständig verschwunden. Der Kontrast der beiden Gedichte macht sich auch in der Syntax bemerkbar. Werden in dem "stuhl" Satzteile völlig ausgespart, so daß jeglicher Satzzusammenhang fehlt und nur die reine "Benennung" übrigbleibt, so bleiben hier die Sätze grammatisch vollständig. In dem "stuhl" verlagert sich die Aufmerksamkeit von dem Text auf die Leerstellen und Zwischenräume, in denen sich der Kontext aus Ahnung konkretisiert. In "august stramm" wird die Syntax so zurechtgebogen, daß eine äußerste Dichte der Sprache sowie feste formale Verklammerung entsteht. Ist für den "stuhl" eine stark gedehnte, entzerrte Sprechweise kennzeichnend, so ist hier eine stark akzentuierte, drängende Diktion mit starken Einschnitten erkennbar. Die Isolation der einzelnen Wörter in dem "stuhl" ist in "august stramm" einer starken Verkettung von Satzteilen gewichen.

Insgesamt läßt sich eine Verschiebung von Methoden der Isolation und Aussparung zu Techniken der Verknüpfung und Umstellung feststellen. Steht in dem "stuhl" die Konzentration auf einzelne Wörter im Mittelpunkt, so geht es bei dem Gedicht "august stramm" eher um Bezüge und Verbindungen. Dabei geben die semantischen Kontraste und Ähnlichkeiten gleichsam nur das Thema an, das hier vor allem durch die spezifische syntaktische Komposition realisiert wird. Die Syntax leistet dabei mehr, als die reine Darstellungsfunktion verlangt.

Voraussetzung für den konstatierten syntaktischen "Mehrwert" ist die Prämisse, daß das Satzganze mehr ist als die Summe seiner Teile. Allemann nennt dieses spezifische "Mehr" die "Gestalt-Qualität" der Wortfolge.

"Auf das Strukturproblem der dichterischen Sprache bezogen, das uns hier beschäftigt, heißt das: Die Wort-Sequenz, wie der künstlerische Satzbau sie hervorbringt, ist mehr als die Summe der einzelnen Wörter."¹³⁸

Diese Gestaltqualität der Wortsequenz wird besonders dort sichtbar, wo "dem Unterschied in den grammatischen Bedeutungen kein Unterschied der realen Erscheinungen, die sprachlich ausgedrückt werden"¹³⁹, entspricht. Genau das ist in dem Gedicht "august stramm" der Fall: Der Unterschied zwischen der rekonstruierbaren syntaktisch korrekten Wortfolge und der verstellten Syntax liegt nur in der Form der Wiedergabe. Das Vermögen, mit der Wortsequenz autonome sprachliche Fiktionen zu erzeugen, wird dadurch nachdrücklich ins Bewußtsein gehoben. Aus den Wortereignissen bilden sich autonome Wortgeschichten, die Komposition der Sprache etabliert sich gegenüber dem eingeschränkten Wortsinn. So kristallisiert sich z.B. aus der spezifischen syntaktischen Bewegung des Gedichts ein kompositorischer Dreischritt beinahe musikalischer Qualität aus den Kernelementen "kurz", "verkürzt", "verlängert" heraus, der nicht einen gedanklich-logischen Inhalt veranschaulicht, sondern einen sprachlichen Zustand allererst herstellt. Durch die Modifikationen der Syntax wird ein neuer sprachlicher Ausdrucksraum erschlossen. Die erzeugten »sprachlichen Fiktionen«, so Jakobson, "entstammen nicht der umgebenden Wirklichkeit noch der schöpferischen Einbildungskraft der Linguisten, sondern sie »verdanken der Sprache und nur der Sprache ihre unwahrscheinliche und dennoch unentbehrliche Existenz«"¹⁴⁰. Sprachliche Fiktionen, in dem Gedicht "stuhl" durch Aussparung und Isolation erzeugt, werden in "august stramm" durch syntaktische Verschiebungen evoziert. Beide Methoden dienen der Abhebung der Sprache vom Darstellungsbezug und der Verselbständigung sprachlicher Mittel zugunsten einer autonomen Komposition; sie nutzen auf verschiedene

¹³⁸ Allemann, Beda: Gibt es abstrakte Dichtung?. A.a.O. S. 175.

¹³⁹ Jakobson, Roman: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. A.a.O. S. 235.

¹⁴⁰ Ebenda. S. 236.

Weisen grammatisch-syntaktische Valenzen zur Erzeugung eines von der Darstellung etablierten Sprachbildes. In beiden Fällen erweisen sich die Syntax und die ihr impliziten Beziehungen als wesentliche Elemente einer Gedichtkonstruktion, die nicht mehr einen impressio-nistischen Eindruck sprachlich nachvollziehen, sondern ein abstraktes Sprachgebilde erzeugen will. Diese Beobachtung paßt zu der entscheidenden Rolle, die Allemann der Syntax in dem Transformationsprozeß von der Impression in die Abstraktion zumißt. Er ist der Überzeugung, "daß (...) innerhalb der modernen Lyrik auch die Frage der Abstraktion nur in engster Verbindung mit der Frage nach dem Satzbau in der angemessenen Weise gestellt werden kann."¹⁴¹

Genau diese Frage stellt das Gedicht "august stramm", indem es den gedanklich-logischen Inhalt verkürzt und seine sprachlichen Möglichkeiten kalkuliert auf die syntaktischen Bezüge einschränkt. Daß mit der Konzentration auf die syntaktischen Sprachmittel kein Mangel an Ausdrucksstärke verbunden ist, wird außerdem durch die außerordentliche Gestaltungskraft des Gedichts deutlich. Das Neue liegt dabei nicht allein in der Nutzung semantisch-syntaktischer Strukturen, sondern, so beschreibt auch Allemann die Leistung des abstrakten Gedichts, das

"Neue ergibt sich vielmehr daraus, daß die latent in aller bedeutenden Dichtung immer schon vorhandene "Frage nach dem Satzbau" nun vom Gedicht selber gestellt und sichtbar gemacht wird – nicht durch gedankenlyrische Reflexionen über eine neue Syntax, sondern unmittelbar durch einen Sprachgebrauch, der die Unumgänglichkeit der Frage nach dem Satzbau ins Bewußtsein hebt."¹⁴²

Genau aus diesem Grund wird den durch ihre syntaktischen Strukturen verdichteten ersten beiden Strophen eine dritte Strophe entgegengestellt, deren Satzbau sich lediglich nach der normal-sprachlich diskursiven Form der Darstellung richtet. Die in dem ersten Teil durch den Satzbau erzeugten Spannungen zwischen den Wörtern weichen im zweiten Teil einer redundanten spannungslosen Aneinanderreihung der Wörter. In der Gegenüberstellung wird um so eindrücklicher, welche Ausdrucksmöglichkeiten die grammatische Struktur in sich birgt, wenn sie sich nicht nach den normalsprachlichen Vorgaben richten muß. Dadurch wird die Funktion syntaktischer Figuren

¹⁴¹ Allemann, Bada: Gibt es abstrakte Dichtung? A.a.O. S. 175.

¹⁴² Ebenda. S.176.

nachdrücklich ins Bewußtsein gehoben. Das Reduktionsgedicht "august stramm" demonstriert nicht nur, wie dem Phänomen der Wortfolge ganz neue Möglichkeiten abzugewinnen sind, sondern es initiiert gleichzeitig eine poetologische Reflexion über die Frage nach dem Satzbau und ihrer Bedeutung für eine abstrakte sprachliche Fiktion. Dabei geht es primär darum, die Wahrnehmung für die Gestaltqualität der Syntax zu sensibilisieren und ihr damit die Aufmerksamkeit zu verschaffen, die ihrer Bedeutung, besonders innerhalb der abstrakten Lyrik, zukommt. Denn, so Allemann, um diesen syntaktischen Bewegungen auf die Spur zu kommen, bedarf es

"einer neuen und von der Sprachforschung noch sehr wenig entwickelten Konzeption von "Satzbau" – einer Konzeption, welche die eigentlichen sinngebenden Bezüge im Satz umfaßt, die weit über die bloß logischen Beziehungen zwischen den Teilen des grammatisch "vollständigen" Muster-Satzes hinaus-greifen. In dieser Richtung bewegt sich Benns Forderung in einem seiner wichtigsten Programm-Gedichte: *Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau/und die ist dringend...*"¹⁴³

¹⁴³ Ebenda. S. 174ff.

3.3. nichts und etwas

Das auf den 13.6.79 datierte Gedicht mit dem Titel "nichts und etwas"¹⁴⁴ ist in dem Band "der gelbe hund" erschienen. Es handelt sich offenbar wie bei den beiden vorher untersuchten Texten um ein Reduktionsgedicht in sogenannter Normalsprache. Im Gegensatz zu den jeweils aus drei Strophen bestehenden Gedichten "stuhl" und "august stramm" ist das zweistrophige Gedicht "nichts und etwas" augenscheinlich durch eine binäre Struktur geprägt.

nichts und etwas

ernst jandl

nichts im kopf
setze ich mich
an die maschine
spanne ein blatt ein
mit nichts darauf

mit etwas darauf
ziehe das blatt ich
aus der maschine
und lese als text
etwas aus meinem kopf

Das Gedicht besteht aus zehn relativ kurzen Versen, die sich in zwei fünfzeilige Strophen unterteilen. Die Fünfzeiler sind reimlos, so daß sie weder der volksliedhaften Lindenschmidtstrophe noch der epischen Morolfstrophe entsprechen. An Regelmäßigkeiten fallen die beinahe durchgängigen – außer den weiblichen Kadenz in Vers drei und acht – männlichen Kadenz auf. Das Metrum ist durch überwiegend daktylische Elemente geprägt. Da neben den Doppelsenkungen auch einfache Senkungen vorkommen, auftaktige daktylische Verse mit auftaktlosen wechseln und die Verse teilweise katalektisch oder sogar

¹⁴⁴ Jandl, Ernst: der gelbe hund. A.a.O. S. 506.

hyperkatalektisch sind, kann aber nicht von reinen Daktylen, sondern allenfalls von gemischt-daktylischen Versen gesprochen werden. Metrisch identisch sind die Verse drei, vier sowie sieben und acht, die alle einen Adoneus bilden. Durch die relative Kürze aller Verse fallen auf jeden, außer dem dreihebigen zehnten Vers, jeweils zwei Betonungen. Auch die Länge der einzelnen Wörter ist relativ kurz. Von insgesamt 37 Wörtern inklusive Überschrift sind ganze 25 Wörter einsilbig, zehn bestehen aus zwei Silben und nur zwei haben drei Silben. Wegen der Kürze der Verse und der Wörter erscheint der sonst meist tänzerisch wirkende daktylisch geprägte Rhythmus eher klopfend. Dazu paßt, daß in dem Gedicht offensichtlich von dem Vorgang des Maschineschreibens die Rede ist. Die hämmernde Sprechweise könnte demnach eine Assimilation dieses Schreibprozesses an der Maschine sein, mit der das charakteristische Tippen sprachlich demonstriert werden soll.

An formalen Besonderheiten fällt außerdem die ausgefeilte grammatische Architektonik des Gedichts auf. Die beiden fünfzeiligen Strophen, die jeweils eine komplette Satzkonstruktion umfassen, sind einander komplementär zugeordnet. Der erste Fünfzeiler besteht aus einer asyndetischen, der zweite aus einer syndetischen Zusammenfassung zweier gleichwertiger, auf ein gemeinsames Subjekt bezogenen Hauptsätze. Auch die Abfolge der Satzteile innerhalb der Strophe weist eine auffällige Struktur auf. Einem vorgezogenen a) Attribut zum Subjekt folgt der erste b) Satz Kern aus Subjekt und Prädikat mit anschließender c) lokaler Umstandsergänzung, an die ein zweiter b) Satz Kern aus Präposition und Objekt mit nachgestelltem a) Attribut angefügt wird. Jedes dieser Satzglieder füllt jeweils einen Vers, wodurch eine Art spiegelbildlicher grammatischer Struktur aus a), b), c), b), a) innerhalb der einzelnen Strophen entsteht. Diese stropfeninterne Symmetrie wiederholt sich in der Großstruktur des Gedichts. Die Verse 1/10, 2/9, 3/8, 4/7, 5/6 bilden jeweils ein grammatisches Pendant, so daß sich die Abfolge A, B, C, D, E der Satzteile der ersten Strophe in der umgekehrten Folge E, D, C, B, A der zweiten Strophe spiegelt. Es könnte sein, daß mit dieser symmetrischen Anordnung die konkrete Bewegungslinie des Papierblattes, das während des Schreibvorgangs in die Maschine hineingezogen und in umgekehrter Richtung wieder aus ihr herausgeschoben wird, buchstäblich nachvollzogen werden soll. Der grammatischen Entsprechung korrespondiert eine inhaltliche

Entgegensetzung der spiegelbildlich einander zugeordneten Verse. Wie die kontrastierenden Rahmenverse der Strophe eins, ₁"nichts im kopf" ₅"mit nichts darauf", und Strophe zwei, ₆"mit etwas darauf" und ₁₀"etwas aus meinem kopf", sind auch die übrigen Verse inhaltlich gegeneinandergestellt. Verkürzt läßt sich die Architektur des Gedichts als binäre Einheit beschreiben, in der zwei in sich symmetrische Strophen zueinander in spiegelbildliche und zugleich inhaltlich oppositäre Beziehung gebracht werden.

Wie zu sehen war, setzt sich die komplex vernetzte Struktur des Gedichts aus einer Menge sich kreuzender und interferierender Bewegungen zusammen, von denen jedoch nicht alle gleich virulent sind. Dominierend ist offenbar das antagonistische Verhältnis der beiden Strophen zueinander, wie die binäre Opposition "nichts und etwas" als plakativ im Titel vorangestellte Formel signalisiert. Mit einem pointiert an den Anfang gestellten "nichts" beginnt auch sogleich der erste Vers und damit die Beschreibung des im Gedicht thematisierten Schreibprozesses. Daß vor dem Beginn des Schreibens noch "nichts" Geschriebenes vorhanden ist, ist noch nicht verwunderlich. Allein, daß dabei nicht von der Leere des Papiers die Rede ist, sondern von dem "nichts im kopf", erstaunt. Ist doch der Zustand gedanklicher Leere ein denkbar ungünstiger Ausgangspunkt für das Schreiben, durch das doch gerade "etwas aus dem Kopf" mitteilbar gemacht werden soll. Aber nicht einmal "etwas" als Rest läßt die Ausschließlichkeit, mit der das Indefinitpronomen "nichts" den Kopf als absolut leeren Hohlraum kennzeichnet, als Voraussetzung zum Schreiben übrig. Das "nichts" wirkt in seiner initialen Stellung so dominant, daß es den "kopf" in seiner Funktionsuntüchtigkeit beinahe vollständig aushöhlt: "nichts wissen, einen kopf/zwär haben, doch nichts wissen, oder/auch keinen kopf, auch nicht/den winzigsten."¹⁴⁵ Trotz dieses für das Schreib-vorhaben fatalen Zustandes geistiger Leere werden die Bemühungen fortgesetzt, wobei die einzelnen Stationen des Geschehens Vers für Vers mit äußerster Penibilität festgehalten werden. Der konstatierten gedanklichen Leere im ersten Vers folgt das eigens erwähnte Setzen in Vers zwei. Hier gibt sich auch bereits ein lyrisches Ich als aktives Subjekt der Handlung zu erkennen. Der Ort des Geschehens wird durch die Umstandsergänzung "an die maschine" im dritten Vers näher

¹⁴⁵ Jandl, Ernst: idyllen. A.a.O. S. 131.

lokalisiert. An das "an-die-maschine"-Setzen schließt sich das ausdrückliche Einspannen des Blattes in Vers vier an, wobei das Wort "blatt" buchstäblich von der Verbklammer "eingespannt" wird. Durch die isolierte Anfangsstellung des Verbteils "spannen" werden außerdem Assoziationen im Sinnfeld von "auf die Folter spannen" aktiviert, wodurch eine Atmosphäre gespannter Erwartung evoziert wird, die sich auf die weiße Fläche des Papiers konzentriert. Statt des zu erwartenden Schreibbeginns bleibt aber auch im fünften Vers der Anfang des Schreibens aus und das Blatt leer. In der Leere des Blattes spiegelt sich die eingangs konstatierte Leere im Kopf wieder. Die spiegelbildliche grammatische Struktur findet hier ihre bildliche Entsprechung. Die Präpositionen "im kopf", "an die maschine" und "mit nichts darauf" geben an, daß es sich um eine Spiegelung von einem "Innen" auf ein "Außen" handelt. Die Leere im Kopf wird in ihrem äußeren Spiegelbild auf dem Blatt für das lyrische Subjekt konkret. Indem statt von einem "leeren Blatt" von einem "blatt (...) mit nichts darauf" die Rede ist, gewinnt das "nichts" eine geradezu substantielle Qualität. Das im Spiegelbild sich konkretisierende Vakuum kann dergestalt zur akuten Bedrohung werden.

Die umständliche Genauigkeit der Beschreibung des Schreibprozesses erweckt den Eindruck, als würde der lyrische Sprecher gleichzeitig sagen, "was er tut, während er tut, was er sagt"¹⁴⁶. Dazu paßt die präsentische Tempusform der Verben und die offensichtlich der Reihenfolge des Geschehensablaufs diskursiv folgende Syntax. Der Eindruck des beinahe übergenau verfolgten Schreibverlaufs wird durch die an das Tippen erinnernde überakzentuierte Sprechweise noch verstärkt. Das lyrische Ich ist zugleich Subjekt und Objekt der eigenen Handlung, die es in demselben Moment, indem es sie ausführt, gleichzeitig dokumentiert. Diese Spaltung des lyrischen Subjekts in Beobachtenden und Beobachteten zugleich scheint die reflexive Konstruktion "setze ich mich" wie zufällig zu illustrieren. Die Selbstdokumentation ist ein Hinweis auf die ungewöhnliche Distanz des lyrischen Subjekts zum eigenen Tun. Selbst normalerweise automatisierte Verrichtungen wie "sich setzen" werden eigens kommentiert. Es wirkt beinahe so, als würde das lyrische Ich sich seine Handlungsvorgaben erst noch diktieren müssen, um die einzelnen

¹⁴⁶ Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 109.

Programmpunkte überhaupt ausführen zu können. Es entsteht der Eindruck, als solle künstlich eine Situation herbeigeführt werden, die das durch die Leere im Kopf verhinderte Schreiben möglich macht.

Dabei beschränken sich die Vorgaben augenscheinlich auf rein technische Anweisungen wie "sich setzen" und "ein Blatt einziehen". Der Schreibvorgang wird auf das pure organisatorische Verfahren reduziert. Zu dieser Technisierung des Schreibablaufs paßt, daß "die maschine" im bildlichen Zentrum der ersten Strophe steht. Die Schreibmaschine ist buchstäblich das vermittelnde Glied zwischen dem Kopf und dem in das Schreibgerät eingezogenen Blatt; sie soll es dem Schreibenden im wahrsten Sinne des Wortes erleichtern, seine Gedanken auf's Papier zu bringen. Dieser zentralen Position der Schreibmaschine im Bild entspricht die räumlich zentrale Stellung des Wortes "maschine" in der dritten und mittleren Zeile der ersten Strophe. Verstärkte Beachtung kommt dem Begriff außerdem zu, weil er als das einzige dreisilbige Wort aus den ansonsten ausschließlich ein- bis zweisilbigen Wörtern der ersten Strophe herausgehoben wird. Mit der Verkürzung des Wortes Schreibmaschine auf den allgemeineren Begriff "maschine" wird die Blickrichtung von dem kreativen Aspekt des Schreibens auf den technischen Gesichtspunkt verlagert. Es ist, als sollte die fehlende Intuition durch die künstliche Technisierung des Schreibvorgangs ex negativo beschworen werden. Indem gerade nicht die Suche nach einer zündenden Idee, sondern der maschinelle Vorgang am Schreibgerät in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird, soll der Bann gebrochen werden, den das weiße Papier auf den Schreibenden augenscheinlich ausübt. Die Schreibmaschine im Mittelvers wird zwischen dem übermächtigen Vakuum, dem "nichts im kopf" des ersten Verses und der die gedankliche Leere spiegelnden Unberührtheit des Papiers "mit nichts darauf" in Vers fünf regelrecht eingespannt, um den rettenden Einfall gleichsam zu erzwingen.

Der sechste Vers als erster der zweiten Strophe bildet ein Pendant zum vorangegangenen fünften und letzten Vers der ersten Strophe. Aus einem Papier "mit nichts darauf" ist unvermittelt ein Blatt "mit etwas darauf" geworden. In den folgenden Versen setzt sich die spiegelbildliche Entsprechung der beiden Strophen konsequent fort. Dem "spanne ein blatt ein" des vierten Verses wird die siebte Zeile "ziehe das blatt ich" zugeordnet. Dem "an die maschine" der Zeile drei korrespondiert das "aus der maschine" im achten Vers. Die Sequenz

des zweiten Verses "setze ich mich" wird zu "und lese als text" variiert. Schließlich findet die Anfangszeile "nichts im kopf" ihr Gegenstück in dem "etwas aus meinem kopf" der zehnten und letzten Zeile. Der in Angriff genommene Schreibvorgang wird Punkt für Punkt programmäßig zu Ende geführt. Dem gleichsam künstlich inszenierten Vorgang des Hervor-Bringens von Gedanken "*im kopf*", "*an die maschine*", auf das Blatt "*darau*" in der ersten Strophe korrespondiert ein gleichermaßen mechanisch ausgeführter Prozeß des Heraus-Holens und Heraus-Ziehens "*ziehe das blatt ich*", "*aus der maschine*" und "*etwas aus meinem kopf*" in der zweiten Strophe. Der maschinelle Charakter der Produktion wird durch den hämmernden Rhythmus des doppelten Adoneus in Vers sieben und acht, der ein Echo zu dem zweifachen Adoneus im dritten und vierten Vers bildet, rhythmisch untermalt.

Auch nach überwundener Schreibhemmung verliert der dargestellte Schreibvorgang offensichtlich nicht den die erste Strophe dominierenden Charakter einer maschinellen Produktion. Die festgelegten Handgriffe lassen eher an Fließbandarbeit als an die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit eines schöpferischen Vorgangs denken. Das Schreiben präsentiert sich als nüchterne Fabrikation von Schreiberzeugnissen und der Schriftsteller als simpler Schrift-Setzer. Die Demontage des dichterischen Schöpfungsmythos scheint so radikal, daß der dargestellte Schreibprozeß einer Maschinerie ähnelt, "ablaufend nach einem vorgegebenen, mechanisch zu erfüllenden Programm"¹⁴⁷. Für den Dichter bleibt in diesem Fabrikationsprozeß offenbar nur noch die Funktion eines armseligen "maschinschreibknecht[s]"¹⁴⁸ übrig. Dichtung erscheint auf die unspektakuläre "Herstellung der Dinge, die Sprache sind"¹⁴⁹, reduziert, entmythisiert.

Allerdings muß beachtet werden, daß der Schreibprozeß nicht als vollständig sinnloser Leerlauf präsentiert wird, denn zumindest kommt ja – wenn auch nicht viel, so doch immerhin – "etwas" dabei heraus. Bei dem Entstandenen handelt es sich sogar nicht einmal um die schlichte Wiedergabe eines vorhandenen Eindrucks oder bestimmten Geschehens. Denn auf etwas Vorgegebenes konnte doch offensichtlich

¹⁴⁷ Vergleiche: Gamper, Helmut: "Da müsse man eben so weitermachen". Zu Ernst Jandls Stück "Aus der Fremde". In: Protokolle. Heft 1. 1981. S. 122–131 und 125f.

¹⁴⁸ Jandl, Ernst: Aus der Fremde. A.a.O. S. 288.

¹⁴⁹ Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge. A.a.O. S. 586.

nicht zurückgegriffen werden: Da war sowohl "nichts im kopf" als auch "nichts" auf dem Papier, was als Motiv für die Schilderung hätte dienen können, so daß ausgeschlossen werden kann, daß das Schreibprodukt durch simple Reproduktion entstanden ist. In dem dargestellten Schreibprozeß ist nichts abgebildet worden, sondern es wurde aus "nichts" "etwas" Neues hervorgebracht. Dabei geht aus der scheinbar so transparent geschilderten Schreibproduktion ausgerechnet nicht hervor, wie "etwas" aus "nichts" überhaupt hergestellt werden konnte. An der fatalen Schreibhemmung vom Beginn, die augenscheinlich aus dem Mangel an Stoff erwachsen ist, ändert ja doch auch die Konstellation der ersten Strophe nichts, in der das "nichts im kopf" in eine spannungsvolle Relation zu dem "blatt" "mit nichts darauf" gebracht wird. Deshalb ist es mehr als verblüffend, wenn der sechste Vers bereits "etwas" als Ergebnis eines Schreibvorgangs präsentiert, der doch im Prinzip noch gar nicht begonnen hat. Ist im fünften Vers *noch* "nichts" auf dem Papier, so ist in Vers sechs *schon* "etwas" darauf. Der maßgebliche Moment, in dem aus "nichts" "etwas" allererst erzeugt wurde, ist in dem Zwischenraum der beiden Strophen buchstäblich übersprungen worden. Dadurch wird das Verblüffende an dem Schreibprozeß, nämlich daß überhaupt "etwas" aus "nichts" hat entstehen können und nicht vielmehr "nichts" geblieben ist, nachdrücklich ins Bewußtsein gerückt. Dieses Phänomen verbindet, so Jandl, die Dichtkunst mit allen anderen künstlerischen und nichtkünstlerischen Herstellungsprozessen:

"Wir nehmen künstliche Produkte (...) alles an sogenannter Kunst, gern so, als seien sie zwangsläufig, oder natürlich, entstanden, während das Verblüffendste an allem, was der Mensch, und nur er, gemacht hat, doch der Umstand ist, daß es überhaupt zustande kam, daß es überhaupt gemacht wurde, und zwar immer an einer Stelle, wo vorher nichts da war, ohne daß man dort irgend etwas vermißte. Man kann sagen, das Nichts, das an dieser Stelle herrschte, wurde erst in dem Moment deutlich, als sich dort etwas befand. Wie diese leere Stelle, an der man nichts vermißte, mit etwas gefüllt wurde, ist die Geschichte eines jeden von Menschen erzeugten neuen Dinges. Jede solche Geschichte müßte irgend etwas Neues und zugleich Exemplarisches über menschliche Produktionsweisen mitteilen können, und somit über die Art des Menschen überhaupt."¹⁵⁰

¹⁵⁰ Jandl, Ernst: Darüber etwas zu sagen. A.a.O. S. 172.

Es wird nicht die Einmaligkeit eines unverwechselbaren Schreibprozesses geschildert, dafür kann aber etwas Exemplarisches über das Schreiben insgesamt ausgesagt werden. Zwar geht dabei die Besonderheit des einzelnen Schreibvorgangs verloren, statt dessen wird aber transparent, worauf es beim "Schreiben als Produktion von Kunst"¹⁵¹ wesentlich ankommt. In dem scheinbar leergelaufenen Produktionsverfahren zeigt sich, was als Basis übrigbleibt, wenn von allen Akzidenzien abstrahiert wird: nämlich das Schreiben als "Erzeugung von Objekten aus einem bestimmten Material – Objekten, die es nicht gibt, außer als Ergebnis eines solchen Machens."¹⁵² Kennzeichnend für das Schreiben als Möglichkeit der Produktion von Kunst ist ihre Produktivität, die sie von allen reproduktiven Verfahren unterscheidet, denn "Schreiben als eine Beschreibung von Objekten – tatsächlich vorhandenen oder fiktiven – ist eine völlig andere Sache."¹⁵³ Die Kennzeichnung von Dichtung stellt mehr dar als eine Diagnose, sie bezeichnet vielmehr ein Programm:

"Um Ihr leeres Sitzen vor dem leeren Blatt so auf dieses Blatt zu projizieren, daß es sich allmählich mit der Leere Ihres davor Sitzens füllt, müssen Sie das Nichts als solches zu benennen trachten."¹⁵⁴

Die Handlungsanweisung gilt nicht nur für den extremen Punkt, an dem "das Schreiben keine anderen Inhalte mehr zur Verfügung hat als eben diese Einengung"¹⁵⁵, sondern für jede Schreibproduktion, in der der Schriftsteller immer wieder an jedem neuen Anfang vor dem "Nichts" steht. Das "Nichts" erweist sich dabei in doppelter Hinsicht als "Grund" des Schreibens: sowohl im Sinne von Grundlage, Voraussetzung als auch in der Bedeutung von Ursache und Provokation. Genau in dieser Doppeldeutigkeit ist das ästhetische Programm John Cages zu verstehen, das Jandl zitierend auch zum Leitmotiv seiner eigenen lyrischen Produktion macht: "Ich habe nichts zu sagen/und ich sage es/und das ist Poesie/wie ich sie brauche."¹⁵⁶ Die in dem Gedicht "nichts und etwas" graphisch veranschaulichte "Dialektik des Nichts"

¹⁵¹ Jandl, Ernst: Das Schreiben als Produktion von Kunst. In: GW III. A.a.O. S. 490.

¹⁵² Ebenda. S. 490.

¹⁵³ Ebenda. S. 490.

¹⁵⁴ Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 124.

¹⁵⁵ Jandl, Ernst: Autobiographie mit autobiographischen Zügen. In: GW III. A.a.O. S. 354.

¹⁵⁶ Jandl, Ernst (zitiert Cage): FV. S. 48.

steht für mehr als nur für ein poetisches Prinzip. Die Formel in ihrer philosophischen Abstraktheit verbindet, so sieht es auch Alo Allkemper, inner- und außerpoetisches Programm.

"Gemäß dieser Paradoxalität ist die 'Denunziation des Nichts' als genitivus subjectivus wie als objectivus zu verstehen, (...) denn nur durch das Nichts ist das, was ist, distinkt bestimmbar (...), in dem, was es nicht mehr und noch nicht ist, verstehbar, aber auch radikal kritisierbar, (...) erst durch das Nichts ist die Möglichkeit zu Allem gegeben."¹⁵⁷

Mit dem prinzipiell austauschbaren Schreibprozeß in "nichts und etwas" wird Exemplarisches über die "Art des Menschen überhaupt" demonstriert. Denn der Autor weiß, daß sich nichts festhalten läßt, so Allkemper, außer "Nichts, das für Jandl Anfang und Ende, umschließende Größe jedes einzelnen Lebens wie des Lebens insgesamt ist"¹⁵⁸. In diesem Kontext wird das Gedicht "nichts und etwas" zu einer Art Beschwörungsformel:

"Im übrigen richtet er, mit einer von ihm selbst verlachten Inständigkeit, seinen aussichtslosen Wunsch nach dem täglichen Gedicht an das ihn umschließende Nichts."¹⁵⁹

3.3.1. Autonome sprachliche Komposition

Bei dem Gedicht "nichts und etwas" handelt es sich offensichtlich um ein Reduktionsgedicht. Das Sprachrepertoire ist spartanisch, es ist eine kalkulierte Beschränkung auf ein asketisches sprachliches Inventar festzustellen. Zwar sind alle für eine vollständige Satzkonstruktion notwendigen Bestandteile vorhanden, es fällt jedoch eine besondere Verteilung der Wortkategorien auf. Von den inklusive Titel insgesamt 34 Wörtern haben ganze 24 Begriffe formale, grammatische Bedeutungen: so die zehn Pronomen, sechs Präpositionen, vier Artikel, zwei identischen Konjunktionen und zwei gleichen Pronominaladverbien. Die restlichen zehn Wörter mit lexikalischer Bedeutung setzen sich aus sieben Substantiven und vier Verben zusammen. Zieht man die Wiederholungen davon ab, so bleiben an lexikalischen Wörtern nur noch die vier Substantive "kopf", "maschine", "blatt", "text" und die vier Verben "setzen", "einspannen", "ziehen" und "lesen" übrig. Innerhalb

¹⁵⁷ Allkemper, Alo: Das Drehen der Worte um nichts als quitierte Grimassen. In: Sprachkunst XVIII. 1987. S. 102.

¹⁵⁸ Ebenda. S. 100.

¹⁵⁹ Jandl, Ernst: der gelbe hund. A.a.O. Umschlagtext.

dieses relativ eingeschränkten Wortfeldes bewegt sich das unspektakuläre Geschehen. Abgesehen von dem zweifach verwendeten Pronominaladverb fehlen Adverbien, die die lokalen, temporalen oder modalen Umstände näher bestimmen, ganz. Auch Adjektive, mit denen der Sprecher seiner Stellung zum Geschehen Ausdruck verleihen könnte, werden völlig ausgespart. Die vorhandenen Attribute kennzeichnen die Situation nur sehr pauschal, indem sie mit der plakativen Gegenüberstellung der Oppositionen "nichts" und "etwas" arbeiten. Da außerdem eine individuelle, räumliche und zeitliche Einordnung des Vorgangs fast ganz ausbleibt, bekommt die Darstellung des Schreibprozesses einen intersubjektiven, universellen Charakter. Mit diesem schablonenhaft reduzierten Sprachgerüst werden offenbar, ähnlich den "Strichzeichnungen" Paul Klees, nur die wichtigsten Konturen nachgezeichnet, so daß ein relativ flächiges Bild entsteht. Durch diese unperspektivisch zweidimensionale Darstellung wird der konkrete Vorgang zu einem abstrakten Prozeß verfremdet. Die unmittelbare Imagination wird gestört, um statt dessen das Augenmerk auf die Darstellungsmittel zu lenken. Bauformen und Strukturen des Gedichts erhalten dadurch stärkeres Gewicht. Die Gedichtarchitektur kompensiert dabei in ihrer Anschaulichkeit die Unanschaulichkeit des nur skizzenartig nachgezeichneten Geschehens. Der dargestellte Schreibprozeß wird durch die Eliminierung alles Zufälligen und Zeitlichen derart schablonisiert, daß die Schablone auf jeden anderen menschlichen Produktionsvorgang angewendet werden könnte und sogar Exemplarisches über die Art des Menschen überhaupt mitzuteilen vermag. Durch die formelhafte Verkürzung wird der Vorgang gleichsam synthetisiert, so daß der Text weniger als Nachzeichnung eines konkreten Geschehens als vielmehr als Konstruktion eines universell anwendbaren Modells erscheint. In seiner strengen geometrischen Struktur erinnert das Gedicht eher an ein konstruktivistisches Gemälde oder eine asketische musikalische Komposition als an ein poetisches Gebilde, wie wir es zu kennen gewohnt sind. Jandl selbst gibt zu,

"daß man ähnliche Phänomene in der Malerei und Musik findet. Wenn ich in der Musik zurückgehe auf Eric Satie (...) und sehe, wie er mit ganz einfachen Mitteln arbeitet und hier eine

eigenständige (...) Musik gemacht hat (...), dann könnte man darin eine Parallele zu meinen Bemühungen erblicken."¹⁶⁰

¹⁶⁰ Jandl, Ernst: Selbstauskunft. wirklich schön. Interview mit Karl Riha. In: Ernst Jandl Jayne-Ann Igel. Texte Dokumente Materialien. Hrsg. von Bernhard Rübenach. Peter-Huchel-Preis 1990. Bühl-Moos 1991. S. 55.

4. Schlußbemerkung

In dem theoretischen Text "Andere Beine und weitere Wege"¹⁶¹ setzt Jandl an den Beginn seiner lyrischen Arbeit das bildnerische Gestalten, das Zeichnen. Von diesem Ausgangspunkt aus öffneten sich ihm, so Jandl, die verschiedensten Wege in die Poesie. Seine lyrische Produktion bleibt insofern von dem Zeichnen stark geprägt, als die Gedichte versuchen, die kompositorische Qualität der Sprachelemente zu nutzen, um sie gleich Farben oder Tönen zu einer autonomen sprachlichen Fiktion zusammenzustellen. Die zeichnerische Perspektive auf Sprache war offenbar der Anlaß, mit der Gedichtsprache etwas vollkommen anderes zu erzeugen, als die an die Repräsentationsfunktion gebundene Alltagssprache mit ihrer Darstellung außerpoetischer Sachverhalte vermochte. Bei der Betrachtung Jandlscher Poesie gilt es deshalb, wie Jandl selbst immer wieder betont,

"im Auge zu behalten, (...) daß es [das Sprachkunstwerk], auch wenn es als einziges aus Sprache besteht, nicht grundsätzlich etwas anderes ist als eine Plastik oder ein Musikstück oder eine Zeichnung oder ein gemaltes Bild."¹⁶²

Betrachtet man das Sprachkunstwerk wie eine Zeichnung oder ein Musikstück, so rückt die Eigengesetzlichkeit des sprachlichen Gebildes und seiner Strukturen stärker in den Blick. Um auch dem Rezipienten zu vermitteln, "daß ein Gedicht ein Gegenstand sei, keine Aussage *über* einen Gegenstand"¹⁶³, muß diese Eigendynamik der Sprache künstlich verstärkt werden. Im Zuge dieser Bemühungen kommt es in den Gedichten Jandls

"zur Auflösung so gut wie aller innersprachlichen Bindungen, die der literarische Text (...) bis dahin mit der Alltagssprache gemeinsam hatte. Das ist eine Parallelerscheinung zur Auflösung der Tonalität in der Musik und zur Verflüchtigung des Gegenstandes in der Malerei."¹⁶⁴

Ohne sich jedoch ganz von den sprachlichen Konventionen zu lösen, bewegen sich die Gedichte Jandl in dem sprachlichen Raum "zwischen Sprachnorm und Autonomie". Die reduzierten Gedichte und die

¹⁶¹ Jandl, Ernst: Andere Beine und weitere Wege. In: GW III. A.a.O. S. 648.

¹⁶² Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge. A.a.O. S. 587.

¹⁶³ Jandl, Ernst: Anmerkungen zur Dichtkunst. A.a.O. S. 617.

¹⁶⁴ Ebenda. S. 617.

Gedichte in "heruntergekommener Sprache" bilden in diesem Rahmen gleichsam Eckpunkte, mit denen der Bewegungsspielraum nach beiden Seiten hin bis an die Grenzen ausgelotet werden soll. Wie die "heruntergekommenen" Gedichte, so bezeichnen auch die Reduktionsgedichte "eine Art Endpunkt"¹⁶⁵. Beide Gedichtstypen markieren extreme Positionen, zwischen denen Jandls Gedichtproduktion sich – nicht in einer linearen Entwicklung, sondern je nach Neigung – hin- und herbewegt. So verlangt eine Phase der Konzentration auf das reduzierte Gedicht, wie sie z.B. im "Mai 1975" beginnt, "drängend nach neuer Fülle, wie sie zehn Monate später in den ersten Gedichten in heruntergekommener Sprache endlich erreicht wurde."¹⁶⁶ Mit beiden Gedichtformen ging es dem Autor darum, auf jeweils unterschiedliche Weise durch Abstraktion vom konkreten Motiv Wahrnehmungs-, Denk- und Sprachstrukturen aufzubrechen und sie als Elemente im kombinatorischen Spiel neu zusammensetzen. In ihrer Verschiedenheit demonstrieren die beiden Gedichtstypen exemplarisch die große Bandbreite der Abstraktionsbemühungen, durch die Jandls Gedichtproduktion gekennzeichnet ist. Mit der Vorstellung der Reduktionsgedichte und der Gedichte in "heruntergekommener Sprache" konnte die Untersuchung allerdings nur einen Rahmen innerhalb der Vielfalt neuer poetischer Ausdrucksmöglichkeiten markieren, die Jandl beständig zu erweitern unternommen hat und unternimmt. Jeder dieser Wege zielt, so Jandl, auf eine andere je eigene Weise auf die Befreiung der Sprache von den Zwängen, sich einer Aussage unterzuordnen, die nicht schon in der Sprache selbst ist.

"Auf einem davon wurde die Stimme frei, um fortan, vor mir und vor anderen, alles zu tun was ihr in den Sinn kam, ohne daß sie sich weiter der Wörter und Sätze und Gedanken besinnen mußte, von denen sie so viele Jahre gefangen gehalten worden war; (...) Auf einem anderen wurden die Wörter frei, die nun jedes mit jedem in Kontakt treten konnten, jedes Wort samt seinem Sinn mit jedem Wort samt seinem Sinn, ohne daß sie sich weiter der Sätze und Gedanken besinnen mußten, denen untan sie so viele Jahre gewesen waren. Und auch die Wörter mußten von ihrer Macht abgeben, denn es gab nun die Wege, auf denen die Silben frei wurden, die bisher zusammengebunden waren zu Wörtern, und die Laute und Buchstaben ebenfalls, die bisher fest in den Wörtern gesteckt hatten. Keiner dieser Wege durfte der einzige werden, alle diese Wege durften nicht in einen einzigen münden,

¹⁶⁵ Jandl, Ernst: FV. A.a.O. S. 58.

¹⁶⁶ Ebenda. S. 59.

keiner dieser Wege durfte besser als die anderen sein, denn es durfte, um lebendig und frei zu bleiben, alles weder in einer Ordnung des Einzigsten noch in einer Ordnung von Oberen und Unteren enden. Es gab nun auch schon, o glorreiche Vielfalt, einen Weg, auf dem Buchstaben und Wörter zu etwas wie Bildern wurden, auch wenn die Finger wie bisher an den Schreibmaschintasten klebten..."¹⁶⁷

¹⁶⁷ Jandl, Ernst: Andere Beine und weitere Wege. A.a.O. S. 648.

- Allkemper, Alo: Das Drehen der Worte um nichts als quittierte Grimassen. Anmerkungen zu Ernst Jandl. In: Sprachkunst 6. 1987. S. 93–109.
- Bäcker, Heimrad: "my right hand. my writing hand. my handwriting. ernst jandl". neue texte. Heft 16/17 (Sonderheft). 1976. Erweiterte Neuauflage 1985. (Keine Seitenangaben).
- Barthes, Roland: Gibt es eine Schreibweise der Lyrik? In: Akzente 6. Hrsg. von Walter Höllerer und Hans Bender. 1959. S. 221–227.
- Beckett, Samuel: In: Juliet, Charles: Begegnung mit Beckett. Tübingen 1988.
- Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Dieter Wellershoff. 5.Auflage. 4 Bde. Ffm 1978. Bd.1. S. 494–532.
- Berger, Albert: Ernst Jandls Bearbeitung der Sprache. Anmerkungen zu seiner Poesie und Poetik heute [1979]. In: Lyrik – von allen Seiten. Hrsg von Jordan, Lothar u.a. Ffm 1981. S. 429–438.
- Brecht, Bertolt: Über Lyrik. Ffm 1964.
- Brülls, Holger: Nach der Artistik. Zur immanenten Poetik in drei Gedichten Ernst Jandls. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62. Heft 2. 1988. S. 363–386.
- Camus, Albert: Der Mythos des Sysiphos. Hamburg 1969.
- Drews, Jörg: Eroberung eines Idioms. In: Süddeutsche Zeitung vom 13./14.1.1979.
- Duden: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion – Dr. G. Drosdowski u.a. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. Mannheim 1966.
- Estermann, Alfred: Ernst Jandl. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Ffm. 23. Oktober – 21. Dezember 1984/17. Januar – 28. Februar 1985. Ffm 1984.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. 1. Aufl. 1956. Hamburg 1988.

- Gamper, Helmut: "Da müsse man eben so weitermachen". Zu Ernst Jandls Stück "Aus der Fremde". In: Protokolle. Heft 1. 1981. S. 122–131.
- Gris, Juan: Ausstellungskatalog Kunsthalle Baden-Baden. 20.7.–29.9.1974.
- Handke, Peter: Kaspar. Theaterstück. Ffm 1967.
- Heißenbüttel, Helmut: Das Lautgedicht und das teleologische Kriterium – Über Ernst Jandl mithilfe von Roman Jakobson. In: Ernst Jandl. Materialienbuch. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. Darmstadt 1982. S. 17–28.
- Ders.: Laudatio auf Ernst Jandl anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1984 durch die deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Darmstadt, 12. Oktober 1984. In: Bäcker, Heimrad: "my right hand. my writing hand. my handwriting. ernst jandl". neue texte. Heft 16/17 (Sonderheft). 1976. Erweiterte Neuauflage 1985. (Keine Seitenangaben).
- Ders.: Was 1978 Poesie heißen kann. In: Deutsche Zeitung vom 20.10.1978.
- Hofmann, Werner: Die Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1987.
- Jakobson, Roman: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. In: ders.: Poetik. Hrsg. von Elmar Holenstein u.a. Ffm 1989. S. 233–263.
- Ders.: Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte. Ffm 1976.
- Jezirowski, Klaus: ...kann der kopf nicht weiter bearbeitet werden, dann immer noch die mütze... In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. Oktober 1976.
- Kafka, Franz: Erzählungen. Hrsg. von Max Brod. Ffm 1986.
- Kahler, Erich von: Form und Entformung (II). In: Merkur XIX. Hrsg. von Hans Peschke. Heft 202-213. 1965. S. 413–428.
- Kolleritsch, Alfred: An Ernst Jandl gedacht. In: Ernst Jandl: Texte, Daten, Bilder. Hrsg. von Klaus Siblewski. Ffm 1990. S. 79–84.

- Neumann, Horst Dieter: "TAGENGLAS" – Versuch über Ernst Jandl. In: Merkur XXX. Heft 11. 1976. S. 1053–1064.
- Nietzsche, Friedrich: Nur Narr! Nur Dichter! (Dionysos-Dithyramben). In: Ders.: Der Antichrist/Ecce Homo/ Dionysos-Dithyramben. München 1984. S. 197f.
- Peškovskij , A.M.: Russkij sintaksis v naucnom osvešćenie, Moskau 7. Auflage 1956.
- Pfoser-Schewig, Kristina: Ernst Jandl – Versuch einer Monographie. Dissertation (maschinenschriftlich). Wien 1981.
- Dies.: Für Ernst Jandl. Texte zum 60. Geburtstag. Werkgeschichte. Zirkular. Sondernummer 6. 1985.
- Picasso, Pablo: Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse. Zürich 2. Auflage 1954.
- Rey, William H.: Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis·Theorie·Struktur. Heidelberg 1978.
- Rübenach, Bernhard: Peter-Huchel-Preis 1990. Ernst Jandl. Jayne-Ann Igel. Texte Dokumente Materialien. Bühl-Moos 1991.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: "wer hinkt/der geht". In: Ernst Jandl: Texte, Daten, Bilder. Hrsg. von Klaus Siblewski. Ffm 1990. S. 95–101.
- Ders.: Ernst Jandl. Materialienbuch. Ffm 1982.
- Schmitz-Emans, Monika: "ICH HABE NICHTS ZU SAGEN/UND ICH SAGE ES (...)". Ernst Jandls produktive Auseinandersetzung mit John Cages Ästhetik. In: Sprachkunst. XXI. 1990. S. 265–312.
- Siblewski, Klaus: Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder. Ffm 1990.
- von Wilpert, Gero: Abstrakte Dichtung. In: Ders.: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 5. Auflage 1969. S. 3f.
- Vormweg, Heinrich: Die Wörter und die Welt. In: Akzente 13. Hrsg. von Walter Höllerer und Hans Bender. 1966. S. 73–84.
- Ders.: Material und Form. Zur Ästhetik der modernen Literatur. In: Merkur XIX.. Hrsg. von Hans Peschke. Heft 202-213. 1965. S. 429–445.

Weinrich, Harald:

Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik. In:
Akzente 15. Hrsg. von Hans Bender. 1968. S. 29–47.

Lebenslauf

Name: Michaela Schmitz

Geburtstag: 1. Juli 1966

Geburtsort: Hückeswagen

Familienstand: ledig

Staatsangehörigkeit: deutsch

Eltern: Vater: Franz Schmitz, Rektor
Mutter: Gertrud Schmitz, geb. Menze, Lehrerin

Anschrift: Heimatanschrift: Lessingstr.4,
42499 Hückeswagen, Tel.: 02192/7260

Semesteranschrift: Dixstr.27b,
53225 Bonn, Tel.: 0228/47 23 86

Schulbesuch: 1971 – 1976: Kath. Grundschule in Hückeswagen
1976 – 1985: St.-Angela-Gymnasium in
Wipperfürth

Fremdsprachen: Englisch, Latein, Französisch

Abschluß: Allgemeine Hochschulreife

Studium: Ab WS 1885/86: Studium der Germanistik (HF),
Philosophie und Kunstgeschichte in Bonn

Angestrebter Abschluß: Magister/Staatsexamen

SS 1989 und WS 1989/90: Studium der gleichen
Fachrichtungen an der FU und TU in Berlin

Seit SS 1990: Fortsetzung des Studiums in Bonn

Tätigkeiten: Seit 1.5.1993: Teilzeitbeschäftigung in der
Korrekturabteilung des Bonner General-Anzeigers

