

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.

Überganglos, 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 sezirt 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.