

## 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 sprachen<sup>33</sup>

ernst jandl

schreiben und reden in einen heruntergekommenen sprachen  
sein ein demonstrieren, sein ein es zeigen, wie weit  
es gekommen sein mit einen solchenen: 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.

---

<sup>33</sup> 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 Tonfall<sup>34</sup>, 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

---

<sup>34</sup> Vergleiche hierzu Äußerungen aus einem Gespräch Ernst Jandls mit Peter Weibel: "W: man könnte sagen, manchesmal 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 Schwebestand.

### 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."<sup>35</sup> 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

---

<sup>35</sup> 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 ruft<sup>36</sup>.

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" umgesetzt<sup>37</sup>. 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,

---

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> "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"<sup>38</sup>. Das verbalisierte "*Aufschaukeln*" 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

---

<sup>38</sup> 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 ungelungenen 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 machen<sup>39</sup>. 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

---

<sup>39</sup> 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 Pronomen<sup>40</sup> (10); die Restmenge der formalen, grammatischen Wörter setzt sich aus 5 Konjunktionen, 6 Präpositionen, 7 formalen Verben und 11 Modalpartikeln zusammen<sup>41</sup>. Die übrigen 32 lexikalischen Wörter

---

<sup>40</sup> 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."

<sup>41</sup> 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."<sup>42</sup>

#### **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 vorführt<sup>43</sup>. 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..."<sup>44</sup>

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

---

<sup>42</sup> Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Hamburg 1969. S. 29.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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"<sup>45</sup>. 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

---

<sup>45</sup> 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*"<sup>46</sup>. 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."<sup>47</sup>

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 voraussetzendes Scheitern".<sup>48</sup> 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

---

<sup>46</sup> Ebenda. S. 197f.

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

<sup>48</sup> 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."<sup>49</sup> 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."<sup>50</sup>

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 ist<sup>51</sup> – "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"<sup>52</sup> Gedicht "von einen sprachen"

---

<sup>49</sup> Beckett, Samuel: In: Juliet, Charles: Begegnung mit Beckett. Tübingen 1988. S. 39.

<sup>50</sup> Ebenda. S. 34f.

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> 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"<sup>53</sup>

– 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."<sup>54</sup>

Jandl macht dabei die Not zur Tugend, – "Beschädigung der Sprache. (...) Der Makel wird zum Mittel der Erkenntnis"<sup>55</sup> – 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.

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

<sup>54</sup> Jandl, Ernst: der gelbe hund. Umschlagtext. A.a.O.

<sup>55</sup> 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."<sup>56</sup>

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.

---

<sup>56</sup> Brülls, Holger: Nach der Artistik. A.a.O. S. 385.