

"ich meine wie Papageien was soll es denn sein, bei schmachten-
dem Regenschleier (mit Papageien) was soll es denn sein, über
welches Thema sollte ich recherchieren, nein, sagt sie, würde-
volle Wortefälle geistreiche Gespenster, du brauchst nicht zu
recherchieren, ach Papageien!, sweet april! süßer April, sage
ich, oder Botero!, er tauchte auf, tatsächlich aus dem nichts!,
und ich frage mich warum gerade Botero, seine Mädchen winzige
rosa Mädchen IMMITTEN v.MONDGESICHT, usw., ich habe mich in diese
Mädchen : rosa Knospen v.Mädchen verliebt, ich habe mich in
seine : in Botero's, Dissonanzen verliebt, mit Papageien was soll
es denn sein? ich möchte seine Mädchen : Paradiesgärtchen auf-
sperren : küssen, mit verborgenen Zungen umarmen,

„Sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit“

Friederike Mayröckers ‚ekstatisches‘ Spätwerk

die Kunst ist mein alles. Die Worte als
Worte ausstellen, ohne ihren Sinn zu ent-
falten, ich telefoniere mit Ulla-Mae, wie
der Frühling aufgewacht ist, eine Manda- a-
rine ganz gelb, die Schuhe des Schlafes,
das Krönlein, diese Mädchen v.Botero,
pulst etwas v.Papagei auf deiner Schul-
ter etc.,

dein Laubwerk nämlich, ein Leopardemantel beim Erwachen, auf mei-
nem Bett, die Blütendolden wankten im Fenster, mit rosa Farbe malen,
auf rosa Löschpapier, so viele Beethovendie Summe aller
Tränen, ein blaues Schwert in deinem linken Auge, ich glaube ROT,
wie Mädchen v.Botero,

ach diese Schar v.Page (Papagei),"

Eleonore De Felip / Beate Sommerfeld (Hg.)

„Sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit“

Friederike Mayröckers ‚ekstatisches‘ Spätwerk

BÖHLAU

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen

<https://doi.org/10.7767/9783205223269>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025 by Böhlau, Zeltgasse 1, 1080 Vienna, Austria, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink,
Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Friederike Mayröcker, da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete.
© 2020, Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin.

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Korrektur: Andreas Eschen, Berlin
Satz: le-tex publishing services, Leipzig
Druck und Bindung: Esser Waiblingen, Waiblingen
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN 978-3-205-22325-2 (Print)
ISBN 978-3-205-22326-9 (OpenAccess)

Danksagung

Mein aufrichtiger Dank gilt dem Verlag Böhlau, der trotz längerer Entstehungsphase unerschütterlich an dieses Buchprojekt geglaubt hat.

Zu tiefem Dank bin ich allen Beiträgerinnen und Beiträgern dieses Bandes verpflichtet: Ihre Geduld und ihr Verständnis waren für mich eine besonders wertvolle Lebenserfahrung.

Dieses Buch entstand im Rahmen eines vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderten Projekts. Für diese großzügige Förderung danke ich dem FWF sehr.

Von Herzen danken möchte ich dem Institut für Klassische Philologie und Neulateinische Studien der Universität Innsbruck, namentlich Martin Korenjak und Florian Schaffenrath für ihre Wertschätzung und freundschaftliche Unterstützung.

Und last but not least: Ganz wesentlich für die Entstehung dieses Bandes war der Halt meiner Familie. Ich danke meinem Mann Lav und meinen Kindern Genet-Theresa und Johannes für ihre Liebe und große Unterstützung.

Eleonore De Felip, im September 2024

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
Vorwort	9
Verzeichnis der Siglen	23
<i>Inge Arteel</i>	
Die Ekstase des Realen. Das Hörstück <i>Landschaft mit Verstoßung</i>	25
<i>Karoline Baumann</i>	
Wortmusik? Musikalität und Intermedialität im Spätwerk Friederike Mayröckers..	43
<i>Aurélie Le Née</i>	
„bin jetzt in der kubistischen Phase“. Intermedialität in Friederike Mayröckers <i>cahier</i>	61
<i>Alexandra Strohmaier</i>	
„asketische Ekstase : hohe Beflügelung“: Zu Mayröckers Umschrift surrealistischer Konzeptionen von Autorschaft	85
<i>Rüdiger Görner</i>	
Scardanelli in Wien oder: Friederike Mayröckers ekstatisch-poetische Verfahrungsweise nebst einer Spurensuche ins Religiöse	109
<i>Stefania Siddu</i>	
Maß und Unmaß. Grenzüberschreitungen im Gedichtband <i>Scardanelli</i>	127
<i>Uta Degner</i>	
„Das Lebendige in der Poesie“. Mayröckers Hölderlin	159
<i>Barbara Thums</i>	
Natur schreiben: Friederike Mayröckers <i>Ich sitze nur GRAUSAM da</i>	177

Beate Sommerfeld

„Bist Halb-Pflanze, bist Glyzinie“ – ekstatische Modi ästhetischer Subjektivität
in Friederike Mayröckers ‚Blumenwerk‘ 199

Konstanze Liedl

Verlesen. Friederike Mayröckers Lektüren 223

Françoise Lartillot

Friederike Mayröckers tropologische Dezentrierung als Widerstand in *études*,
cahier, fleurs 237

Lucas Knierzinger

Altersektasen. Überlegungen zur ‚späten‘ Poetik Friederike Mayröckers 263

Eleonore De Felip

„Lieblingssprache in meinem Leib meiner Seele“. Friederike Mayröckers
‚Liebesdialog‘ mit Jacques Derrida 283

Index 309

Vorwort

Dieser Sammelband fokussiert an Mayröckers späten und spätesten Texten die Qualität der ‚poetischen Ekstase‘. Die einzelnen Beiträge beleuchten verschiedene Aspekte dieser normspregenden Qualität; sie fragen nach ihren Manifestationen sowie nach den Entwicklungen bzw. Mutationen, die sich an ihr beobachten lassen. Ausgehend von Fragen zur Form (Prosa, Lyrik, Proëme, Hörspiele), zu kulturellen Kontexten und Prätexten (zu intertextuellen und -medialen Dialogen) sowie zu den persönlichen Lebensumständen der Autorin (Tod des Lebensgefährten Ernst Jandl, Gebrechlichkeit, sehr hohes Alter) erkunden die Aufsätze Mayröckers ganz spezifischen Ton, der tragische und euphorische Ekstase mit Ironie und Sprachspiel verbindet. Die von den Beiträgerinnen und Beiträgern gewählten analytischen Vorgehensweisen spiegeln in ihrer Vielfalt die komplexen Möglichkeiten der heutigen literaturwissenschaftlichen Methoden.

Der Tod ihres „HAND- und HERZGEFÄHRTEN“¹ Ernst Jandl (im Juni 2000) bedeutete für Friederike Mayröcker (1924–2021) eine gravierende Zäsur in ihrem Leben. Zunächst glaubte sie, nie mehr schreiben zu können; doch habe sie das Schreiben von *Ein Requiem für Ernst Jandl* (2001) schließlich gerettet. Mit beeindruckender poetischer Kraft schrieb Mayröcker täglich weiter. Für die germanistische Forschung bedeutet es eine kaum zu bewältigende Herausforderung, das umfassende Œuvre der Autorin wissenschaftlich zu beleuchten. Allein nach 2000 erschienen bedeutende Werke wie *Requiem für Ernst Jandl* (2001), die fünf Bände ihrer *Gesammelten Prosa* (2001, hg. v. Klaus Reichert in Zusammenarbeit mit Klaus Kastberger und Marcel Beyer), die *Gesammelten Gedichte* (2004, hg. v. Marcel Beyer), *Die kommunizierenden Gefäße* (2003), *und ich schüttelte einen Liebling* (2005), die *Magischen Blätter VI* (2007), *Paloma* (2008), *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* (2009), *Scardanelli* (2009), *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk* (2010), *Vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahn Sinn* (2011), *ich sitze nur GRAUSAM da* (2012), *Von den Umarmungen* (2012), die Trilogie *études* (2013), *cahier* (2014) und *fleurs* (2016), *Pathos und Schwalbe* (2018) und *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* (2020). Außerdem verfasste Mayröcker Hörbücher wie *will nicht mehr weiden. Requiem für Ernst Jandl* (mit Martin Haselböck, 2001), *Das Couvert der Vögel* (mit Gerhard Rühm, 2002), *Die Kantate, oder Gottes Augenstern bist Du* (mit Wolfgang von Schweinitz, 2003), *Gertrude Stein hat die Luft gemalt* (mit Mauricio Kagel, 2005), *Gärten, Schnäbel, ein Mirakel, ein Monolog, ein Hörspiel* (2008), *Landschaft mit Verstoßung. Ein dreifaltiges Hörstück* (mit Bodo Hell, 2014).

1 Mayröcker, Friederike: *Requiem für Ernst Jandl*, Frankfurt a. M. 2001, S. 12.

Der Titel des Bandes „*sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit*“ ist einem Gedicht von Mayröcker entnommen, das mit 5.8.2008 datiert ist (JVG, S. 269).² Gleich zu Beginn des Gedichts wendet sich die lyrische Instanz in der Art eines antiken Musenanrufs an die Tollheit, auf dass sie ihr in ihrem Sprechen beistehe, so wie sie es schon seit je getan habe:

sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast
die Blumenkränzchen mir ins Haar gedrückt da ich 1
Kind. (JVG, S. 269, v. 1-3)

Etwas später, ab Vers 10, heißt es dann:

ich liebe deine Seele Geist und hl.Leib oh sei bei mir
in meiner letzten Stunde da auffliegt der Sperling über
der Hecke da Mond und Regen Wald und Frühlings Hauch 1
letztes Mal mich küssen werden und weinend Abschied
werde nehmen müssen vom Glanz der Erde Blättchen Pappel-
herzen, es war mir nie 1 Jammertal. [...] (JVG, S. 269, v. 10-15)

Im Sprachgestus christlicher Mystikerinnen bekennt die lyrische Person ihre Liebe zur Sprach-Tollheit wie zu ihrer persönlichen göttlichen Instanz. Sie sehnt sich nach den „Verzückungen“ (JVG, S. 269, v. 7), die sie ihr schon oft gewährt habe. Es ist ein Stoßgebet, ein Flehen um Beistand in der Stunde des Abschieds. Es folgt eine beschwörende Aufzählung ‚verzückender‘ Momente: der Sperling, der Mond, der Regen, der Wald und der Frühling. Solange sie besungen werden, haben sie eine apotropäische Wirkung. Diese poetische Sprache, der nicht nur eine Seele und ein Geist zugeschrieben werden, sondern eine physische Dimension, die für das lyrische Ich heilig ist, steht auch im Fokus des Bandes. Aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlichen literaturwissenschaftlichen Methoden beschreiben die Beiträge die komplexen Manifestationen dieser Sprache und machen ihre lebenserhaltende Funktion, ihre ekstatische Qualität sowie ihre erotische Dimension deutlich. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Frage, ob und wie sich diese Sprache definieren lasse, oder besser: Warum sie sich immer schon und im Laufe der Jahre immer radikaler jenseits definitorischer Grenzen bewege. Die Frage nach der ‚Tollheit‘ der Mayröcker’schen Sprache ist, so die Herausgeberinnen, in erster Linie eine Frage nach ihrer Offenheit, ihrer Intensität, zugleich nach der ihr innewohnenden Leichtigkeit, nach ihrer Machart, kurz: nach den Merkmalen ihrer Poetizität.

2 Mayröcker, Friederike: dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif: Gedichte 2004-2009, Frankfurt a. M. 2009.

Die hohe Relevanz, die dem ekstatischen Schreiben in Mayröckers Poetik zukommt, steht in einer langen europäischen Tradition. Im klassischen Griechenland bezeichnete der Begriff *ékstasis* durchaus „körperliche Vorgänge [...], die aus dem Normalen herausführen“³. Die *ékstasis maniké* hingegen benannte das ‚Verrückt-Sein‘, welches durch die göttliche *manía* entstand, also durch jenen seltenen göttlichen Wahn, den nur wenige Seher*innen und Mysten erfuhren, nämlich ein durch mystische Begeisterung verursachtes Außer-Sich-Sein.⁴ Platon hatte diese „*theía manía* als werthhaft, weil zur Wahrheit führend, über die anderen *Maníai*“⁵ gestellt. In der platonischen Tradition erfuhr *ékstasis* „in enger Anlehnung an *theía manía* (*enthusiasμός*)“⁶ eine bemerkenswerte Aufwertung. In der *ékstasis* gelang es den Mysten, „a) die Beengung durch den Körper und b) die Beengung durch alles Rationale und Diskursive zu überwinden“⁷. Zur *unio mystica* mit dem Göttlichen war nur fähig, wer zuvor aus seiner menschlich-irdischen Dimension herausgetreten war. Durch den Einfluss platonischer Vorstellungen wurde das in den Mysterienhandlungen angestrebte innere Sehen auf geistige Erkenntnisprozesse umgedeutet.⁸ Manie, Rausch, Ekstase und das verzückte Stammeln der Mysten wurden zu Attributen eines göttlich inspirierten Sprechens, wie es in den Tragödien – auf einem künstlerisch sehr hohen Niveau und mit großer emotioneller Wirkkraft – vorgeführt wurde. Platon und die Tragödie wiederum beeinflussten die Vorstellungen vom melancholischen Charakter, wie er bis dahin in der antiken Lehre von den „Quattuor Humores“ dargestellt wurde.⁹ Im 4. vorchristlichen Jahrhundert kam es zu einer Neuinterpretation und geistigen Nobilitierung der spezifisch melancholischen Disposition. Erkannt wurde der enge Zusammenhang von Melancholie und geistig-künstlerischer Begabung. Die den melancholischen Menschen auszeichnende hohe Empfänglichkeit für ästhetische Reize (inklusive der Schönheit und Erhabenheit der Natur) sowie für geistige und religiöse Inhalte befähigt ihn in besonderem Maße zur göttlichen/künstlerischen Begeisterung (*enthusiasμός*). Das berühmte, Aristoteles zugeschriebene Problem XXX,₁, in welchem die melancholische Disposition in physiologisch-medizinischer Hinsicht untersucht wird, beginnt mit der Frage „Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler,

3 Dörrie, Heinrich: Ekstasis, in: Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike in fünf Bänden, Bd. 2: Dicta Catonis-Iuno, bearb. u. hg. v. Konrad Ziegler u. Walther Sontheimer, München 1979, Sp. 226.

4 Vgl. ebd.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Vgl. Fauth, Wolfgang: Mysterien, in: Der Kleine Pauly, Bd. 3: Iuppiter-Nasiidienus, bearb. u. hg. v. Konrad Ziegler u. Walther Sontheimer, München 1979, Sp. 1533–1542, hier Sp. 1536.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. Klibansky, Raymond/Panovsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übers. v. Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. 1990, hier insbesondere Kap. I (Die Lehre von den „Quattuor Humores“) u. II (Die Revolution der Melancholievorstellung im Peripatos: Das Problem XXX,1), S. 39–92.

offenbar Melancholiker gewesen?“¹⁰. Klar benannt wird hier aber auch die Gefahr, die der melancholische Charakter in sich birgt: Wenn die *melas cholé* (die schwarze Galle) zu sehr abkühlt, wird der Mensch von Angst und Schwermut erfasst. Nehmen diese negativen Emotionen überhand, kann die – an sich positive – Fähigkeit zur Begeisterung den Menschen in den Wahnsinn führen. Die herausragende Begabung des Melancholikers ist damit immer zutiefst ambivalent.

Seit der nachmittelalterlichen Dichtung (Milton) gilt die ‚poetische Melancholie‘ als „gesteigerte Selbsterfahrung“¹¹. Der den Künstler-Melancholiker auszeichnende Kummer erscheint dabei nie alleine, sondern immer in Verbindung mit einer überdurchschnittlichen Begeisterungsfähigkeit.

Im Zuge der Wiederentdeckung der Antike kam es in der Renaissance zu einer Rehabilitierung des ekstatischen Melancholikers, dessen Verkörperung *avant la lettre* Petrarca war:

Daß Petrarca sich melancholisch fühlte, noch ehe er sich melancholisch nannte, daß er sich der »göttlichen« wie auch der »wahnsinnhaften« Natur seines dichterischen Schaffens bewußt war, noch ehe der kanonische Begriff des »furor divinus« seine Wiederauferstehung erlebt hatte, und daß er beides in sich vorfand, noch ehe er es als Einheit zu begreifen vermochte – all das zeigt ganz deutlich, daß für die Renaissance die Verbindung der Melancholie mit der Genialität keine rein bildungsmäßige Reminiszenz war, sondern eine Realität, deren Erfahrung ihrer humanistisch-literarischen Formulierung voranging.¹²

Was Petrarca auszeichnete (und ihn zu einem geistigen Vorfahren Mayröckers macht), war

die Einsicht in die gefährliche Labilität des eigenen Zustands, die doppelte Gewißheit von Schwäche und schöpferischer Kraft und das Bewußtsein, sich am Rande des Abgrunds zu bewegen.¹³

Die Renaissance erkannte die „Erhabenheit“¹⁴ der Melancholie sowie die ihr immanenten Gefahren. Während die außergewöhnliche innere Verfassung eine große schöpferische Kraft hervorbringt, bleibt die Nähe des Abgrunds immer spürbar.

10 Ebd., S. 59.

11 Ebd., S. 334, vgl. Kap. III,3 (Melancholie als gesteigerte Selbsterfahrung), S. 334–350.

12 Ebd., S. 362.

13 Ebd., S. 363.

14 Ebd., S. 363.

Von Petrarca, Dürer und Cranach¹⁵ führt die Linie über die Melancholiker Hölderlin und Derrida zu Mayröcker. Tränen sind – so wie das „*euphorische Auge*“¹⁶ – unverwechselbare Merkmale von Mayröckers Poetik. Sie sind komplementäre Facetten der melancholisch-ekstatischen Persönlichkeit der fiktionalen Autor-Figur. Die wiederkehrenden Tränen in den Texten spiegeln die außergewöhnliche Feinfühligkeit des sprechenden Ich wider und sind der Ausdruck seiner intensiven Reaktionen auf innere und äußere Geschehnisse.

Um schreiben zu können, musste die Autorin melancholisch gestimmt sein. Das Hören von Musik beim Schreiben (oft, in obsessiver Wiederholung, immer desselben Stücks) diente dazu, in einen glücklich-melancholischen Rausch versetzt zu werden. Mayröckers ekstatisches Schreiben war, ganz im antiken Sinne, ein begeistertes Außersich-Sein, ein Ergriffen-Sein vom „Genius“¹⁷, vom oft beschworenen „hl. Geist“¹⁸. Die Angst, dass diese ausbleiben könnten, war für die Autorin kaum zu ertragen. Die Vorstellung zu verstummen war für sie gleichbedeutend mit dem Tod.

Der vorliegende Band widmet sich den vielen Aspekten der Mayröcker'schen Ekstase. Der Komplexität der poetischen Texte entsprechend sind auch die Antworten der Beiträge sehr differenziert. Im Fokus der Analysen stehen oft Mayröckers intensive Lektüren, durch welche Prozesse der Absorption und Transformation in Gang gesetzt werden. Mayröckers Dialoge mit Hölderlin, mit den Postsymbolisten (Valéry, Mallarmé) und deren Erben (Genet, Michaux, Ponge), mit den Surrealisten, mit den französischen Poststrukturalisten (insbesondere mit Derrida), aber auch ihre Beziehung zur Natur und zur Musik seien, so der Grundtenor der Beiträge, immer ‚Liebesdialoge‘, in denen sich ihr ekstatisch-erotischer Blick (bzw. ihr verzücktes Ohr) auf die Welt offenbare. Dieser Blick führt in ihren Texten scheinbar Disparates zusammen und schafft Kohärenz.

Mayröckers großartiges Spätwerk liegt in vielerlei Hinsicht jenseits der ‚Norm‘. So etwa fuhr die Autorin – auch nach der radikal experimentellen Phase der 1970er- und 1980er-Jahre – fort, sich eigene Textgattungen zu erschaffen. Weder lassen sich ihre Werke konventionellen Kategorien wie Prosa oder Lyrik zuordnen noch folgen ihre Texte konventionellen textgrammatischen Regeln. Ihre schwebende Balance verdanken sie einem Pendeln, Schwingen und Schweben zwischen multiplen Intensitäten: „ach die Waage zu halten zwischen den Lustgärten der Sprache und den Schluchten der Sprache oder Schluchzen der Sprache“ (UdS, S. 22), heißt es in *Vom Umhalsen der Sperlingswand*,

15 Von beiden Malern gibt es berühmte Melancholie-Darstellungen, vgl. die Ausführungen ebd., T. 4 „Dürer“, S. 397–569.

16 Mayröcker, Friederike: *Magische Blätter* I, 8, in: Dies.: GP 2., hg. v. Klaus Kastberger, m. Nachworten v. Klaus Kastberger und Thomas Kling, Frankfurt a. M. 2001, S. 285–286, hier S. 286.

17 Gedicht vom 3.6.2010: *vom Behauchen der Junikälte*; Mayröcker, Friederike: *Von den Umarmungen: Gedichte*, Berlin 2012, S. 39, v. 3.

18 Siehe dazu insbesondere den Beitrag von Aurélie Le Née.

oder 1 Schumannwahn¹⁹, und weiter: „man musz die Sprache empfinden, hier und da ein Gewicht darauflegen oder wegnehmen wie Apothekerwaage, so musz es stimmen, so musz es tönen, das Panorama meines Lebens vor mir ausgebreitet ...“ (UdS, S. 25).

Die Beiträge des Bandes geben Antworten auf folgende Fragen:

Wie kann Mayröckers außergewöhnliches Spätwerk wissenschaftlich beschrieben werden?

Welche Möglichkeiten gibt es, die Qualität der poetischen Ekstase wissenschaftlich zu erfassen?

In welche Richtung hat sich Mayröckers Schreibprozess in ihren letzten 20 Jahren entwickelt?

Um welche zentralen Themen kreisen Mayröckers späteste Werke?

Wie können die zahlreichen Zitate, Anspielungen und Permutationen gelesen werden?

Und schließlich: Wo liegen die Grenzen der Interpretation? Die intensive Rezeption von literarischen, philosophischen, musikalischen und bildnerischen Werken bleibt ein Charakteristikum auch von Mayröckers späten und spätesten Werken. Der freie Umgang der Autorin mit sog. Prätexten stellt die Interpretinnen und Interpreten vor komplexe methodologische und hermeneutische Fragen.

Der den Band eröffnende Beitrag von **Inge Arteel Die Ekstase des Realen. Das Hörstück Landschaft mit Verstoßung** rückt die sprachlichen und medialen Seiten des Ekstatischen in den Fokus, wobei Mayröckers Sprache sowohl als Schriftspur samt ihren materiell-sinnlichen Qualitäten, als auch in ihrer Eigenschaft als stimmliches und akustisches Phänomen erkundet wird, welches die physisch-körperliche Verfasstheit des Sprechens umfasst. Den Verschränkungen der Materialität und Medialität von Stimme und Schrift geht Arteel im Hörspiel *Landschaft mit Verstoßung. Ein dreifaltiges Hörstück* (2014) von Friederike Mayröcker, Bodo Hell und Martin Leitner nach. Mayröckers Klangkunstwerke werden dabei als durch die Audiotechnik produzierte *soundscape*s beschrieben, akustische Landschaften, die – ausgehend von der experimentellen Literatur der Neo-Avantgarde – klangliche und stimmliche Atmosphären evozieren und einen Bedeutungsüberschuss von Stimmen und Klängen hervorbringen. Das audiophone Projekt *Landschaft mit Verstoßung* gilt Arteel damit als Beispiel für die ekstatischen Qualitäten von Klanglandschaften. Durch die Technik des Mediums wird Sprache hier zu einem akustischen Ereignis, das ‚Ekstasen des Realen‘ entbindet und die Grenzen zwischen Sprachkomposition und Lautkomposition, zwischen Musik und Sprache aufhebt. Dabei steht die Kunst der ekstatischen Stimmlichkeit im Zentrum: einer ‚außer sich‘ tretenden Stimmenkunst, welche die Normen und Grenzen von schriftlichen wie oralen Stimmen, aber auch von Gattungsbestimmungen überschreitet.

19 Mayröcker, Friederike: Vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahn¹⁹, Berlin 2011.

Auch **Karoline Baumanns** Aufsatz **Wortmusik? Musikalität und Intermedialität im Spätwerk Friederike Mayröckers** bewegt sich im Grenzbereich von Literatur und Musik. Ausgehend von der Intermedialitätsforschung wird aufgezeigt, wie die gängigen Abgrenzungskriterien zwischen Musik und Literatur wie etwa die Linearität des Leseprozesses in den polyphonen Texten Mayröckers unterlaufen werden, die – auch jenseits der experimentellen Hörspiele – die Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen und Bewusstseinsinhalte zulassen. Musik stellt für Mayröcker eine Bezugsgröße dar, insofern sie eine Alternative zum Erzählen darstellt. Daher stellt Baumann die Musikalität der Prosa und Prosagedichte in den Vordergrund und beleuchtet sie auf mehreren Intermedialitätsebenen. Das Spektrum reicht von der Thematisierung des Altermedialen, wenn etwa auf Komponisten und Musiker*innen und musikalische Werke referiert wird, bis hin zu einem intermedialen *Showing*, bei der sich der Sprachstrom strukturell der Musik annähert. Durch sprachlich erzeugte Bilder und Assoziationen, die wie bei einer musikalischen Komposition miteinander verwoben werden, wird auf der semantischen Ebene ein Effekt erzielt, der dem Hören von Musik ähnlich ist. Dabei strebt Mayröcker keine Synthese der Künste, wie etwa im Gesamtkunstwerk, an, vielmehr werden über intermediale Friktionen neue Bereiche der Bedeutungskonstituierung erschlossen.

In ihrem Beitrag **„bin jetzt in der kubistischen Phase“**. **Intermedialität in Friederike Mayröckers *cahier*** geht **Aurélie Le Née** den intermedialen Bezügen in *cahier* nach. Ausgangspunkt ist die Formel „bin jetzt in der kubistischen Phase“, die als poetologisches Statement die Verbindung zwischen Poesie und Kunst unterstreicht. Nach einem Überblick über die Verweise auf Gemälde oder bildende Künstler*innen werden in einem zweiten Schritt Texte, die auf ein bestimmtes Bild fokussieren, auf ihre Gattungszugehörigkeit befragt. In Abgrenzung zum Bildgedicht wird für die kurzen, zwischen Prosa und Lyrik changierenden Textminiaturen die Bezeichnung ‚Bildproëme‘ vorgeschlagen. Im dritten Teil werden die in den Text integrierten Zeichnungen als intermediale Konfigurationen herausgestellt, um in einem vierten und letzten Schritt die Affinität von Mayröckers Schreiben zur bildenden Kunst durch Parallelen zu bildkünstlerischen Strömungen wie dem Kubismus zu konkretisieren, die Le Née in der Polyperspektivität und Simultanität ihrer Texte, der Visualisierung von Bewegung sowie im Verfahren der Montage bzw. Collage ausmacht. Mayröckers besondere, assoziativ mit autobiographischen Verweisen verwobene Art und Weise, Bilder zu betrachten, welche die Grundlage ihrer medialen Grenzüberschreitungen bildet, wird als Form der Ekstase beschrieben, bei der das betrachtende Ich, geleitet von einem ‚euphorischen Auge‘ außer sich gerät und in das Bild eingeht. Einzelne Bilddetails werden zudem als Verweise auf den heiligen Geist als Quelle göttlicher Inspiration lesbar und akzentuieren das spirituelle Moment ekstatischer Bildbetrachtung.

Alexandra Strohmaiers Aufsatz **„asketische Ekstase : hohe Beflügelung“**: **Zu Mayröckers Umschrift surrealistischer Konzeptionen von Autorschaft** entfaltet Mayröckers ‚Poetik des Ekstatischen‘, wie sie sich in der intensiven Auseinandersetzung mit dem Surrealismus konturiert. Zunächst vollzieht Strohmaier anhand von Manifesten

und Kunstwerken des Surrealismus die Herausbildung eines spezifischen Ekstasediskurses surrealistischer Prägung nach, wobei die Phantasien weiblicher Ekstase im Vordergrund stehen, die durch die Darstellungen ekstatischer Frauenkörper in der religiös-mystischen Bildkunst und die durch diese inspirierten medizinischen Fotografien der Hysterikerin in Ekstase befeuert werden. In einem zweiten Schritt zeichnet der Beitrag Mayröckers Interventionen in die Imagines weiblicher Ekstase nach, die im Diskurs und der Ikonographie der Surrealisten als mystische Praxis und psychischer Automatismus inszeniert wird. Diese wendet Mayröcker – so Strohmaier – produktiv in eine Konzeption von weiblicher Autorschaft, welche die Ekstatikerin nicht länger als passive Verkörperung des von den Surrealisten aufgewerteten Unbewussten begreift, sondern als schreibendes Subjekt zu ermächtigen sucht. In Mayröckers Texten macht Strohmaier Strategien der Mimikry aus, die in der poststrukturalistischen Theoriebildung als subversive Logik des hysterischen Diskurses Geltung erlangten. Mayröckers Inszenierungen ekstatischer Autorschaft werden so als Praktiken der dekonstruktiven Subversion durch mimetische Verfahren erkennbar, in deren Zuge sich eine Verschiebung von der Ekstatikerin als Objekt surrealistischer Konzeptionen von Autorschaft hin zur Ekstatikerin als Subjekt des Diskurses vollzieht.

Die folgenden drei Beiträge setzen sich mit den ekstatischen Dimensionen von Mayröckers Hölderlin-Rezeption auseinander. **Rüdiger Görners Aufsatz Scardanelli in Wien oder: Friederike Mayröckers ekstatisch-poetische Verfahrungsweise nebst einer Spurensuche ins Religiöse** untersucht die Wahlverwandtschaft mit Hölderlin im Gedichtband *Scardanelli* (2009) und den Prosabänden der Trilogie sowohl auf poetologischer Ebene als auch in den sprachlichen Performanzen. Mayröcker, die nach eigener Aussage im Modus der Lektüre lebt und bei der Verleihung des Hölderlin-Preises (1993) von Dichtungen als ‚kommunizierenden Gefäßen‘ spricht, integriert Bezüge auf Hölderlin in ihre Texte, wobei sich ihre Prosa durch diese poetischen Einlassungen poetisiert. Der Beitrag beleuchtet, wie Hölderlins poetische Verfahrungsweise, ein kalkuliertes Hervorbringen sprachlicher Wirkungen, bei Mayröcker in einer intensiven Spracharbeit fortgeführt wird, die sich zwischen poetischem Kalkül und inspiriertem Worteinfall bewegt und Sprachkonstruktionen mit dekonstruiertem, auf seine ‚Entzündbarkeit‘ befragtem Wortmaterial hervorbringt. Genau darin erblickt Görner das ekstatische Moment der Gedichte: So wie sich im Zustand des Ekstatischen jeglicher Stillstand negiert, sei die Sprache hier in dauernder Bewegung. Abschließend wird untersucht, inwiefern die mit der Anrufung Hölderlins verbundenen poetischen Wendungen ins Religiöse Einsichten in das ekstatische Moment von Mayröckers Spätwerk liefern. Auch bei dieser Ekstase gehe es darum, sprachliche Bewegung in das Religiöse zu bringen, das formelhafte Sprechen in religiösen Kontexten zu durchbrechen, wobei Sakrales und Profanes ineinanderspielen.

Auch in **Stefania Siddus Aufsatz Maß und Unmaß. Grenzüberschreitungen im Gedichtband Scardanelli** steht das Verhältnis von poetischem Kalkül und ekstatischer Sprachentgrenzung im Zentrum. Anhand von Mayröckers *Scardanelli*-Gedichten zeigt

Siddu, wie die Texte eine disziplinierte Schreibpraxis mit dichterischer Ekstase zusammenführen, indem sie Maß und Unmaß ineinander verschränken. Ausgangspunkt des Beitrags ist der Entwurf des auf das Jahr 2003 datierten Gedichtes *selbstaugesandte Laute*, in der das Wort Unmaß, im Unterschied zum publizierten Text, explizit genannt wird. Im ersten Teil des Beitrags wird der Bezug auf Hölderlin im Gedichtentwurf nachvollzogen, wo sich Mayröcker durch ihre Vorliebe für das Maßlose von Hölderlins Lob des Maßes unterscheidet. In einem zweiten Schritt wird untersucht, wie das Verhältnis von Maß und Unmaß in *Scardanelli* über intertextuelle Verflechtungen mit Hölderlins Gedichten gestaltet wird. Hier lässt sich wiederum ein Netzwerk vielfältiger semantischer Beziehungen erkennen, die das Wechselspiel zwischen dem Maßvollen und dem Übermaß fortlaufend neu konturieren. Der ekstatische Gesang verleiht den Texten ihre kraftvolle, das Maß übersteigende und dennoch präzise Gestalt. Erst bei einer tieferen Lektüre – so Siddu – entpuppen sich die Gedichte als genau durchkomponierte Texte, die in eine sprachlich exakte Form gegossen werden und von textuellen Markern der Beschränkung und Selbstbändigung durchzogen sind. In dieser Hinsicht scheint es für Mayröcker kein Unmaß ohne Maß, keine Ekstase ohne Disziplin zu geben.

Auch **Uta Degners** Beitrag „**Das Lebendige in der Poesie**“. **Mayröckers Hölderlin** wendet sich mit Friedrich Hölderlin der wohl wichtigsten Bezugsfigur für Mayröckers Spätwerk zu. Degner konzentriert sich ebenfalls auf den 2009 erschienenen Gedichtband *Scardanelli*, mit dem Mayröckers Hölderlin-Rezeption ihren Höhepunkt erreicht. Sie beleuchtet diese Bezüge anhand von Hölderlins spätesten Gedichten, den sogenannten ‚Turmgedichten‘, die als Referenz für Mayröckers ‚Alterslyrik‘ ästhetisch attraktiv gewesen sein mochten. Vor allem spiegeln Mayröckers *Scardanelli*-Gedichte die für die Turmgedichte charakteristische Ästhetik des Hier und Jetzt wider. Mit der Beschränkung auf das Wahrgenommene korreliert der Verzicht auf alle Arten von Hintersinn: Hölderlins ‚Turmgesänge‘ begnügen sich mit einem einfachen Schriftsinn und stellten gerade in dieser Selbstbescheidung ein Faszinosum für Autor*innen der ästhetischen Moderne dar. Was Mayröckers *Scardanelli* mit Hölderlin teilt, ist somit die radikale Diesseitigkeit und Wahrnehmungsbezogenheit ihrer Ästhetik. Die *Scardanelli*-Gedichte begreift Degner daher als Modelle für Mayröckers Ekstase des Hier und Jetzt. Diese kommt als eine Form von Entrückung zum Tragen, die nicht von den Dingen der konkreten Welt wegführt, sondern sich in tiefster Verbundenheit mit ihnen begreift. Als poetologisches Werkzeug der bei Mayröcker entfalteten ekstatischen Erfahrung identifiziert Degner Hölderlins ‚Lebendigkeitspoesie‘, die mit ihrem steten ‚Wechsel der Töne‘ den Eindruck von Leben erzeugen will, sowie die ‚Erfindung‘ einer poetischen Sprache als Ausdruck intensiven Erlebens, das in den konventionellen Ausdrucksmöglichkeiten nicht aufhebbar ist.

Der Aspekt der Welthaltigkeit von Mayröckers späten Texten schlägt eine Brücke zu den beiden folgenden Beiträgen, welche die bei Mayröcker gestalteten Naturverhältnisse auf ihre ekstatischen Qualitäten abklopfen. **Barbara Thums’** Aufsatz **Natur schreiben: Friederike Mayröckers *Ich sitze nur GRAUSAM da*** beschäftigt sich mit Mayröckers

Projekt des Natur-Schreibens. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Dialoghaftigkeit von Mayröckers Texten, in denen das schreibende Ich in den Dialog mit der Natur tritt. Dabei wird den Dingen der Natur ein kreativer und agenzieller Status zugestanden, so dass das Ich sich in einem steten Austauschprozess mit anderen Lebewesen erfährt. Der Beitrag vollzieht die in *Ich sitze nur GRAUSAM da* gestalteten Austauschverhältnisse nach, die das Ich in einen der mystischen Erfahrung vergleichbaren Zustand belebender Verzückung versetzen, der die Erfahrung beglückender Schreibekstasen ermöglicht. Anhand von *Ich sitze nur GRAUSAM da* verortet Thums Mayröckers Projekt des Natur-Schreibens zwischen den Ansätzen des Material Ecocriticism, der Environmental Humanities und des Ökofeminismus, in denen die Wechselwirkungen von Natur und Menschen von Interesse sind, sowie dem dialogischen Austauschverhältnis mit der Blumensprache Jean Genets und Jacques Derridas. Insbesondere Derridas *Glas* wird in *Ich sitze nur GRAUSAM da* fruchtbar gemacht, indem der Text sprachphilosophische Reflexion mit der Blumensprache Jacques Derridas teilt, aber auch Derridas floriographische Theorie der Metapher sowie die Aufwertung der Materialität und Korporalität der Zeichen zur Grundlage einer Poetik zu machen sucht, die das Schöpferische der Sprache als lebendigen Prozess versteht, der einen lebendigen, potenziell unabschließbaren Textkörper hervorbringt.

Ausgehend von der Etymologie und Begriffsgeschichte des Ekstatischen exemplifiziert **Beate Sommerfelds** Beitrag „**Bist Halb-Pflanze, bist Glyzinie**“ – **ekstatische Modi ästhetischer Subjektivität in Friederike Mayröckers ‚Blumenwerk‘** die ekstatische Verfasstheit von Mayröckers Schreiben am Beispiel der in den jüngsten Bänden entfalteten ‚Blumensprache‘. Das in der Trilogie *études*, *cahier* und *fleurs* sowie den Prosabänden *Pathos und Schwalbe* und *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* gestaltete Verhältnis zur Pflanzenwelt wird auf seine ekstatischen Dimensionen befragt, indem Blumen als Katalysatoren euphorischer Ausnahmezustände herausgestellt werden, die den Furor des Schreibens entbinden und dabei die Schrift zersetzen sowie Bedeutungen diffundieren lassen. In Mayröckers Blumenwerk treten romantische Naturbegeisterung, Liebesverzückung und poetische Ekstase zusammen. Der Beitrag beleuchtet die religiösen bzw. spirituellen, ästhetischen und poetologischen Aspekte des Ekstatischen bei Mayröcker, indem auf die romantische Naturlyrik, die Bezüge zum Schamanismus, zu Georges Batailles *Le langage des fleurs* sowie Derridas Dekonstruktion Bezug genommen wird, der Mayröcker ekstatische Qualitäten abgewinnt. Dabei wird die Praktik des ‚Verlesens‘ konstitutiv, das auf dem Wege einer unkontrollierbaren Bedeutungsstreuung (*dissémination*) das ekstatische Potenzial der Blumennamen auslotet und Worteingebungen zu provozieren sucht. Die in Mayröckers Blumensprache gestalteten Zustände des Außer-sich-Seins lenken den Blick auf das Subjekt des Schreibens und rücken damit eine spezifische, sich aus ekstatischer Gestimmtheit entfaltende ästhetische Subjektivität in den Mittelpunkt.

Konstanze Fliedl beschäftigt sich in ihrem Aufsatz **Verlesen. Friederike Mayröckers Lektüren** ebenfalls mit Mayröckers Praktik des ‚Verlesens‘. Das breite Bedeutungsspek-

trum des Wortes (sich) VERLESEN – auf- und auslesen, sich völlig ins Lesen verlieren, sich lesend ‚irren‘ – lässt es zu einem Schlüsselbegriff in Mayröckers Poetik werden. Wenn die Autorin auf der produktiven Kraft solcher ‚Verfremdung‘ und ‚Verschiebung‘ beharrt, so ist dabei weniger an Freuds Analyse der ‚Fehlleistung‘ zu denken, sondern vielmehr an Šklovskijs Theorie der ‚Entautomatisierung‘. Die Techniken des Verlesens – Vertauschung und Substitution – können auf die grundlegenden rhetorischen Operationen von transmutatio und immutatio bezogen werden. Über diese werden gerade in der späten Lyrik schillernde Vexierbilder hervorgebracht, die den anfänglichen Sinn verbergen. Verlesen wird damit – so Fliedl – als intertextuelles Verfahren der Appropriation erkennbar, das sich die gelesenen Texte einverleibt. Was Mayröckers eigene Lektüren betrifft, so ‚verliest‘ sie Autoren(namen) und Textelemente im doppelten Sinn: Sie werden ausgewählt und aus ihren Kontexten verschoben, wobei – ganz im Sinn von Derridas ‚Verlesung‘ – aus der Dekonstruktion geläufiger Bedeutungen ein Gegen-Sinn entspringen kann. Durch diese schwebenden Sprachbilder mit anagrammatischer Struktur wird – wie Fliedl herausstellt – das VERLESEN auch zu einer Lektüreanweisung für ihre eigenen Texte: An die Stelle des Verzichts auf ‚kognitive Kohärenz‘ würde dann die Lust an der permutativen ‚Entzifferung‘ treten.

Anhand von Mayröckers Trilogie untersucht der Beitrag **Friederike Mayröckers tropologische Dezentrierung als Widerstand in *études, cahier, fleurs* von Françoise Lartillot** die ‚französische‘ Prägung von Mayröckers Spätwerk. Er beleuchtet Mayröckers Liebe zur französischen Sprache und ihre Nähe zur französischen intellektuellen Welt, insbesondere zu Derrida. Lartillot weist nach, dass die Autorin einerseits (in der Manier französischer Poststrukturalisten) mit der Sprache spielt und dadurch die klassischen Prinzipien der Philologie ad absurdum führt, andererseits aber auch an die Textquellen der Poststrukturalisten anschließt, nämlich an die Dichtung der Postsymbolisten (Valéry, Mallarmé) und vor ihnen an die lyrische Haltung der Jenaer Romantik und Hölderlins sowie an die ihrer Erben (Genet, Michaux, Ponge). Mayröcker setzt diese Tradition fort, indem sie dem lyrischen Spiel eine sinnliche und empfindsame Tiefendimension verleiht. Wichtige Anhaltspunkte sind dabei der immer wieder neu inszenierte Moment der poetischen Eingebung und dessen Zusammenfall mit einer sprachlichen Konkretisierung, die gleichzeitig ausgefranst wird; die Erfassung des Textes als Geste; weiters der Einsatz eines dialogischen Schreibens, in dem die Mehrsprachigkeit eine exemplarische Rolle spielt; schließlich auch das Spiel mit Denkfiguren der Konstellation, Gegenkonstellation und Umkehr. All diese Elemente werden im Kontext einer widerständigen Aisthesis betrachtet, die unsere Welt zu den Quellen des Lebendigen zurückführt, wenn auch aufgrund einer Konzentration auf das Kleine, Bescheidene, aber auch Triebhafte und Emotionale.

Lucas Knierzinger umreißt in seinem Aufsatz **Altersektasen. Überlegungen zur ‚späten‘ Poetik Friederike Mayröckers** die in Mayröckers Texten modellierte Ekstase des Alters und erörtert die Frage der poetischen Einbettung des Phänomens des Alters auf der Ebene der ästhetischen Subjektivität wie auf derjenigen der Vertextung

und Werkkonzeption. Zunächst wird mit *Das besessene Alter* von 1992 auf ein frühes Beispiel von Mayröckers ‚Alterspoetik‘ eingegangen. Die Überführung des Alters in poetische Verarbeitungsprozesse wird in einem zweiten Schritt anhand des Prosatexts *brüht oder Die seufzenden Gärten* von 1998 als Teil von Mayröckers ‚Altersprosa‘ herausgestellt. In einem letzten Schritt wird diskutiert, inwieweit diese Texturen des Alters sich in Mayröckers Werkkonzeption widerspiegeln und sich als Alters- bzw. Spätwerk fassen lassen. Alterungsprozesse werden bei Mayröcker als Augenblicke der Auflösung konturiert, die als Modus des Dichtens produktiv gemacht werden. Dabei wird eine paradoxe Konstellation von Asketischem und Ekstatischem entwickelt: An die Begrenzungen ihres alternden Körpers gebunden, trassiert Mayröckers Sprache Fluchtlinien und evoziert Imaginationsräume, welche die eigene Existenz wie die Texte entgrenzen und in einem ekstatischen Weiterschreiben die Grenzen der eigenen Werke und Tage zu überschreiten suchen. Auch Knierzinger betont die Weltzugewandtheit der späten Schaffensphase, denn durch die Engführung von Körper und Schrift im Schreibakt werde eine revitalisierende und euphorisierende Kraft des Schreibbegehrens ins Spiel gebracht, welche die Welthaftigkeit des eigenen Lebens zu intensivieren sucht.

Der den Band abschließende Beitrag **„Lieblingssprache in meinem Leib meiner Seele“**. Friederike Mayröckers ‚Liebesdialog‘ mit Jacques Derrida von Eleonore De Felip betont noch einmal die eminent wichtige Rolle Derridas in Mayröckers ekstatischer Poetik. Die Spuren des französischen Philosophen in Mayröckers Werk sind omnipräsent: sei es, dass er namentlich genannt wird, sei es, dass er als Sigle JD auftaucht, als Zitat oder als versteckte Hommage. Seit den 1990er-Jahren las Mayröcker Derridas Bücher und rezipierte sie intensiv. Ihre Liebe zu Derridas Sprache entzündete sich an seiner *Postkarte*, die sie jahrelang las, und vertiefte sich nochmals über *Glas*. In seinen *Aufzeichnungen eines Blinden* fand sie ihre Angst vor dem Erblinden gespiegelt und verstanden. Vermutlich war es vor allem Derridas mäandernde, zugleich analytische Sprache, die Mayröcker in ihren Bann zog und inspirierte. Doch rezipierte sie auf der formalen Ebene auch die von ihm beschriebenen Phänomene der Verschiebung, der ‚Spurenlegung‘ und des tastenden Schreibens. Beide, Derrida und Mayröcker, waren Augenmenschen und Weinende: beide stehen für einen Blick auf die Welt, der das Berührt-Sein nicht nur nicht scheut, sondern sucht. Beide schrieben ‚Bekenntnisse‘, zumal ihre Bücher fortlaufend und ‚obsessiv‘ ihre inneren Spuren reflektieren. Und beide gaben sich dem Schreiben mit nahezu ekstatischer Intensität hin. Wie sich ein Netz von ‚Spuren‘ nicht nur von Mayröcker zu Derrida spannt, sondern über diesen hinaus auch zu Freud und Platon, wird an ausgewählten Textbeispielen aus den späten Werken der Autorin gezeigt (insbesondere aus *Ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk*, 2010 und *Von den Umarmungen*, 2012).

Die typographischen, orthographischen und syntaktischen Eigenheiten von Mayröckers Schreibweise werden in den Beiträgen respektiert. Typographische Hervorhebungen folgen, soweit nicht anders vermerkt, dem Original.

Mit der großen Bandbreite der im Band angesprochenen ekstatischen Dimensionen von Mayröckers Spätwerk hoffen die Herausgeberinnen, neue Impulse zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit einem der wichtigsten Züge ihrer Schreibpraxis zu setzen.

Eleonore De Felip und Beate Sommerfeld, im September 2024

Verzeichnis der Siglen

Für folgende Werke von Friederike Mayröcker werden Siglen verwendet:

- MB 1:** Magische Blätter [I], Frankfurt a. M. 1983.
MB 2: Magische Blätter II, Frankfurt a. M. 1987.
MB 3: Magische Blätter III, Frankfurt a. M. 1991.
MB 4: Magische Blätter IV, Frankfurt a. M. 1995.
MB 5: Magische Blätter V, Frankfurt a. M. 1999.
MB 1-5: Magische Blätter I-V, Frankfurt a. M. 2001.
MB 6: Magische Blätter VI, Frankfurt a. M. 2007.
Herz: mein Herz mein Zimmer mein Name, Frankfurt a. M. 1988.
HdD: Das Herzzerreißende der Dinge, Frankfurt a. M. 1990.
Stilleben: Stilleben, Frankfurt a. M. 1991.
DBA: Das besessene Alter. Gedichte 1986-1991, Frankfurt a. M. 1992.
Lection: Lection, Frankfurt a. M. 1994.
brütt: brütt oder Die seufzenden Gärten, Frankfurt a. M. 1998.
GP 1: Gesammelte Prosa, Bd. 1, 1949-1977, hg. v. Marcel Beyer, mit Nachworten von Marcel Beyer und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2001.
GP 2: Gesammelte Prosa, Bd. 2, 1978-1986, hg. v. Klaus Kastberger, mit Nachworten von Klaus Kastberger und Thomas Kling, Frankfurt a. M. 2001.
GP 3: Gesammelte Prosa, Bd. 3, 1987-1991, hg. v. Klaus Kastberger, mit Nachworten von Klaus Kastberger und Ursula Krechel, Frankfurt a. M. 2001.
GP 4: Gesammelte Prosa, Bd. 4, 1991-1995, hg. v. Klaus Reichert, mit Nachworten von Klaus Reichert und Heinz Schafroth, Frankfurt a. M. 2001.
GP 5: Gesammelte Prosa, Bd. 5, 1996-2001, hg. v. Klaus Reichert, mit Nachworten von Klaus Reichert und Jörg Drews, Frankfurt a. M. 2001.
REJ: Requiem für Ernst Jandl, Frankfurt a. M. 2001.
GD: Gesammelte Gedichte 1939-2003, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2005.
Liebling: Und ich schüttelte einen Liebling, Frankfurt a. M. 2005.
P: Paloma, Frankfurt a. M. 2008.
Sc: Scardanelli, Frankfurt a. M. 2009.
JVG: dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif: Gedichte 2004-2009, Frankfurt a. M. 2009.
ibA: ich bin in der Anstalt: Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk, Berlin 2010.
UdS: vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahnsinn, Berlin 2011.
grausam: ich sitze nur GRAUSAM da, Berlin 2012.
VdU: Von den Umarmungen, Berlin 2012.
é: études, Berlin 2013.

c: cahier, Berlin 2014.

LmV: Landschaft mit Verstoßung: Ein dreifaltiges Hörbuch. Mit Bodo Hell, ORF 2013, als Klangbuch mit CD, Wien 2014.

f: fleurs, Berlin 2016.

PS: Pathos und Schwalbe, Berlin 2018.

morgens: da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete, Berlin 2020.

Die Ekstase des Realen. Das Hörstück *Landschaft mit Verstoßung*

1. Friederike Mayröckers Schreib- und Sprechkunst

Friederike Mayröcker erfuhr ihre Schreibearbeit als lebensnotwendig und vollführte das tägliche Ritual des konzentrierten Schreibens wie das Trinken eines Lebenselixiers. Die emphatische Hinwendung zur Sprache, die dem zugrunde liegt, zeigt sich nicht nur im Schriftlichen, sondern auch im Mündlichen. Dass die Dichterin im Schreiben die lebensspendende Kraft der Sprache als schriftliche Markierung, als Schriftspur erfuhr, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre Poetik ebenso sehr von der materiell-sinnlichen Qualität der Sprache als *auch* von einem stimmlichen und akustischen Phänomen gekennzeichnet ist.

Davon zeugt einerseits Mayröckers regelmäßiges Auftreten als Vorleserin ihrer eigenen Texte sowie andererseits ihre kontinuierliche Arbeit für den Hörfunk, oft mit einer eigenen Beteiligung als Sprecherin. Davon zeugt nicht zuletzt auch das stimmliche Pathos, das die Dichterin auch im Geschriebenen immer wieder heraufbeschwört, indem sie ihre Sätze als ‚gesagt‘ oder ‚gerufen‘ inszeniert – man denke an die vielen Inquit-Formeln in der Prosa –, als Beteiligung an einem Telefongespräch zum Beispiel oder in den Gesprächsfetzen einer triadisch strukturierten Liebes- oder Freundschaftskonstellation, in der sich das Ich mit zwei anderen Stimmen spannungsreich verschränkt. Mayröckers in der einsamen Konzentration der Schreibstube vollführte *Schreibkunst* ist immer auch eine an andere Wesen und Existenzen, an Hörer im weitesten Sinne appellierende *Sprechkunst*, die emphatische Erkundung einer *Stimmhaftigkeit*.

Gerade die Arbeiten für den Hörfunk zeigen auf besondere Weise, wie das apriorische dichotomische Denken über Schriftlichkeit und Mündlichkeit von Literatur nicht greift – dies gilt für viele Beispiele der experimentellen Hörkunst, in besonderem Maße eben auch für Mayröckers Beiträge. Die vorherrschenden Ausprägungen dieser Dichotomie besagen, kurz zusammengefasst, Folgendes: Entweder werden, in einem Logophonozentrismus, die Stimme und deren Mündlichkeit als unmittelbare Präsenz eines (metaphysischen) Sinns angenommen – und folglich die Schrift als ‚verteufeltes‘ Repräsentationssystem bekämpft; oder die Ursprünglichkeit der Schrift wird postuliert, die mit einer immer wieder sich verschiebenden Sinngebung der Signifikanten (als Schriftspuren) jeglichem Sinn im Sprechen (als festem Signifikat) entgegnenarbeitet und

diesen als Effekt, nicht als Grund denkt.¹ Die akustischen Medien, deren Produktions- und Speichertechniken und ihr Verhältnis zu *scriptedness*², erkunden die Differenzen und Kontraste zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit, aber ohne die verabsolutierte Frage nach deren jeweiliger Vorrangigkeit und mit besonderer Betonung ihrer Interdependenz.³ Dabei spüren sie die Materialität und Medialität von Schreiben und Sprechen auf und untersuchen medienspezifische Möglichkeiten der Amplifizierung von akustischen und schriftlichen Spuren gleichermaßen.

Dem Hören kommt in dieser Suche eine besondere Rolle zu. Damit meine ich hier nicht so sehr das empirische Hören auf der Seite der Rezipient*innen, also des konkreten Hörers oder der Hörerin von Audiokunst und Hörfunkliteratur – dass hier ein enormes Forschungsdesiderat vorliegt, ist klar.⁴ Vielmehr interessiert mich hier der inhärente Appellcharakter der audio- und radiophonen Literatur, der auf dem Zuhören insistiert: „hörspiel ist ein doppelter imperativ“, so formulierten es Ernst Jandl und Friederike Mayröcker schon 1969 in ihren *Anmerkungen zum Hörspiel*, und benannten damit genau den zum aktiven Hören auffordernden Charakter ihrer sprachspielerischen Dramaturgie, der über die vordergründige Kommunikationsfunktion hinausgeht.⁵ Aktiv ist dieses Hören nicht im plakativen Sinne von ‚mitmachen‘, sondern weil es eine Öffnung auf und Eingehen in akustisch hervorgerufene Welten bewirkt, weil es, mit einem Wort von Jandl und Mayröcker, den Hörer „in einen entrückten Zustand versetzt“⁶. Dazu kann *auch* der Appell an die Aufmerksamkeit der Lesenden für die auralen, d. h. verlaute- und hörbaren Dimensionen von schriftlichen Texten gerechnet werden, in-

-
- 1 Vgl. Schüttelpelz, Erhard: Mündlichkeit/Schriftlichkeit, in: Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch Medien der Literatur, Berlin 2013, S. 27–40; Meyer, Petra Maria: Vorwort, in: Dies. (Hg.): acoustic turn, München 2008, S. 11–31, hier S. 19.
 - 2 Im engeren Sinne bedeutet *scriptedness* die Vorlage eines Skripts oder Drehbuchs; die Bedeutung des Verschriftlichten in *scripted* erlaubt auch die breitere Bedeutung eines schriftlichen Notationssystems.
 - 3 Ob der „Effekt“ von Schriftlichkeit oder Mündlichkeit der Sprache überwiegt, hängt tatsächlich von der jeweiligen „Dominanz oder der Kombination bestimmter Sprachtechniken“ ab, nicht von einer medienspezifischen „Ursache“ oder einem Grund, vgl. Schüttelpelz: Mündlichkeit/Schriftlichkeit, S. 31. (Kursivierungen im Original)
 - 4 Katharina Rost macht einen Anfang einer Typologie der ‚auditiven Aufmerksamkeit‘ beim Hörbuch-Hören und legt überzeugend dar, wie unterschiedlich gehört und also auch verstanden werden kann. Zwar kann man die Ohren weniger gut verschließen als die Augen, dies garantiert aber mitnichten einen reibungslosen Informationstransfer mit sicherem Ausgang: „Vielmehr kann eine Bandbreite unterschiedlicher Hörweisen gegenüber dem erklingenden Hörbuch eingenommen bzw. von der Art des Hörbuchs evoziert werden.“ Rost, Katharina: Absorption – Aufhorchen – Überhören, in: Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny (Hg.): Phänomen Hörbuch, Bielefeld 2016, S. 189–210, hier S. 194.
 - 5 Vgl. Jandl, Ernst/Mayröcker, Friederike: Anmerkungen zum Hörspiel: „hörspiel“ ist ein doppelter Imperativ, in: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel: Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt a. M. 1970, S. 88–91.
 - 6 Ebd., S. 89.

klusive der auralen Imagination im Kopf beim stillen Leseprozess.⁷ Das stille Hören im Lesen mag als Interpretationsleistung zwar disparat und mehrdeutig bleiben – es schaffe einen „Schwellenzustand zwischen Anwesenheit und Abwesenheit eines Fremden“⁸ –, abgekoppelt von einem zwingenden Interpretationsanspruch aber schärft es das eingeforderte Hören, als Haltung der Hinwendung, des Gehör-Schenkens, die Aufmerksamkeit für die sinnliche und materielle Qualität der Lautlichkeit und Stimmlichkeit, auch im vermeintlich schriftlich fixierten Text.

Die Entwicklung des radiophonen Mediums stellte einen entscheidenden historischen Schritt in der Interaktion von Stimme und Schrift dar. Das Medium schien zunächst eine Lösung zu bieten für das romantische Dilemma, dass die ‚ursprüngliche‘, orale Sprache nur in ihrer Verschriftlichung aufbewahrt werden konnte: Auf der Schallplatte und später im Radio konnte die aufgenommene bzw. radiophon vermittelte Stimme wieder direkt zum Hörer sprechen. Paradoxerweise hielt mit diesen technischen Errungenschaften erneut eine Verstärkung der mystisch-spirituellen Auffassungen über Sprache und Worte Einzug: Die scheinbare Abkoppelung vom Körper durch die Technik verleiht der Stimme die Qualität eines reinen, geisterhaften, ätherischen, omnipräsenten Fluidums. Das ‚Heilige‘ des Sprechens wechselt damit endgültig in die Domäne der Technik.⁹ Es ist kein Zufall, dass die klanglichen und stimmlichen Atmosphären, welche die Audiotechnik produziert und vermittelt, mit der Metapher einer Landschaft gefasst werden: als sogenannte *soundscapes* oder akustische Landschaften. In ihnen wird eine moderne Neubelebung der Metapher des paradiesischen Landschaftsgartens möglich, als Ort der akustischen Aisthesis, an dem sich die Welt verlaublich und sich das Wesen der Dinge in ihren Rufen treffen lässt, als ästhetischer Ort auch, an dem der Dichter der Hörkunst das ‚genormte‘ Sprechen der kommunikativen Sprache entgrenzen und die Sprache auf das Unsagbare hin zum Klingen bringen kann.

Die akustischen Experimente der Neo-Avantgarde oder Nachkriegsavantgarde explorieren die Audio- und Radiophonie als Medien tönender Landschaften. Traditionsreiche Topoi der Suche nach dem verlorenen paradiesischen Urwort und Einklang werden

7 Vgl. Mildorf, Jarmila/Kinzel, Till: Audionarratology. Prolegomena to a Research Paradigm Exploring Sound and Narrative, in: Dies. (Hg.): Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative, Berlin 2016, S. 1–26, hier S. 20.

8 Die Überlegung stammt von Ludwig Jäger in seinen Ausführungen über Audioliteralität, hier paraphrasiert in Hannken-Illjes, Kati/Schlücker, Barbara/Dehéin, Nicole: Literatur lieber hören?, in: Bung/Schrödl (Hg.): Phänomen Hörbuch, S. 153–172, hier S. 160. Die Autorinnen referieren auch Jägers Auffassung, nach der diese Vagheit im stillen Lesen mit dem empirischen Hören der Sprechfassung in einem Hörbuch kontrastiere, das „ein eindeutiges Interpretationsangebot“ biete, was mir in dieser Eindeutigkeit aber nicht haltbar zu sein scheint. Vgl. die Befunde von Katharina Rost: Absorption – Aufhören – Überhören, S. 189–210.

9 Vgl. Meyer, Petra Maria: Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformationen von Beckett über Cage bis Mayröcker, Düsseldorf/Bonn 1997, S. 221.

darin nicht einfach verabschiedet. Vielmehr heben die Experimente einen Bedeutungsüberschuss von Stimmen und Klängen hervor, der an die Unverständlichkeit und das Unsagbare rührt, indem er sich nicht kommunikativ paraphrasieren lässt.¹⁰ Dieser Bedeutungsüberschuss kann gerade durch die Technik des Mediums intensiviert werden und zu einem veritablen akustischen Ereignis, zu einer ‚Ekstase des Realen‘ der Stimmen und Klänge werden, zu dem, was Helmut Heißenbüttel eine „Hörsensation“ genannt hat.¹¹ Damit öffnen sich die Grenzen zwischen Sprachkomposition und Lautkomposition, zwischen Musik und Sprache, zwischen Dichter und Musiker. Nicht nur eine Musikalisation der Sprache wird so vorgenommen, umgekehrt mischt sich auch das Sprechen in die Musik ein: Audiophone Kunst arbeitet physisch-körperliche Realien des Redens, des Atmens, der Artikulation in die Kompositionen ein.

Als besonders ergiebiges Beispiel der obigen Ausführungen zu Schriftlichkeit und Mündlichkeit und der ekstatischen Qualität von Klanglandschaften soll im Folgenden das audiophone Projekt *Landschaft mit Verstoßung. Ein dreifaltiges Hörstück* (2014) von Friederike Mayröcker, Bodo Hell und Martin Leitner präsentiert werden. Das Hörstück inszeniert eine Stimmenvielfalt ohnegleichen: Schriftliches und mündliches, menschliches und nicht-menschliches Sprechen, sogenannte natürliche und künstliche Klänge und Töne, eine ganze ‚Artenvielfalt‘ von auralen Phänomenen hat in dieser Klangwelt ihren Auftritt. Dieser Vielfalt entsprechen unterschiedliche Schrift- oder Tonspuren, welche sowohl die Differenzen zwischen den Stimmen hervorheben als auch gängige Oppositionen durcheinanderbringen. Es entsteht daraus keineswegs ein konfuse Amalgam, sondern die Konstellation einer akustischen Landschaft aus unterschiedlichen oralen Stimmen und schriftlichen Versatzstücken, die außerdem explizit auf den Topos des Paradiesgartens Bezug nimmt. Das Hörstück bietet einen Beitrag zur audiophonen Stimmenkunst als einer Kunst der ekstatischen Stimmlichkeit: einer ‚außer sich‘ tretenden Stimmenkunst, die Normen und Grenzen von schriftlichen wie oralen Stimmen gleichermaßen aber auch von Gattungsbestimmungen überschreitet, oder, wie es Petra Maria Meyer für die experimentelle Radiokunst auf den Punkt bringt, „[e]ine Übergängigkeit von zumeist Getrenntem, Geschiedenen [sic]“ ermöglicht.¹²

10 Vgl. Fetz, Bernhard: „ihre stimme klingt manchmal als wären es sie“. Zur Vielstimmigkeit der Wiener Gruppe, in: Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hg.): verschiedene Sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion, Wien 2008, S. 119–132, hier S. 120.

11 Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels, in: Schöning (Hg.): Neues Hörspiel, S. 18–36, hier S. 34.

12 Meyer, Petra Maria: Stimme, Geste und audio-visuelle Konzepte, in: Meyer (Hg.): acoustic turn, S. 291–351, hier S. 299. Der konkrete Dichter und Hörspielautor Franz Mon hat in Bezug auf das Tonbandgerät als Speichermedium der akustischen Literatur von einem „Interface zwischen Stimme und Schrift“ gesprochen; vgl. Lentz, Michael: Musik? Poesie? Eigentlich..., in: Neue Zeitschrift für Musik 157/2 (1996), S. 47–55, hier S. 47. Meyer schlägt den Terminus der Graphophonie vor, um die Interdependenz von Stimme und Schrift in der akustischen Kunst zu fassen; vgl. Meyer, Petra Maria: Die Stimme und ihre Schrift: Die Graphophonie der Akustischen Kunst, Wien 1993. Als Beispiel der

2. Landschaft mit Verstoßung, Landschaft mit Heilung

Die Initiative für das audiophone Projekt *Landschaft mit Verstoßung. Ein dreifaltiges Hörstück* ergriff Mayröckers Dichterkollege und Freund Bodo Hell (*1943). Die Anregung zur Hörspielarbeit gab ihm ein kurzer Text von Mayröcker, *Landschaft mit Verstoßung* aus dem Jahr 1985. Der Tonmeister Martin Leitner nahm für das vom Österreichischen Rundfunk produzierte Projekt sogenannte „psychoakustische Naturtöne“ auf. Am 17. Dezember 2013 wurde das Hörstück im ORF gesendet und 2014 vom Mandelbaum Verlag als aufwendig gestaltetes Klangbuch veröffentlicht.

Wie viele von Mayröckers kurzen Prosatexten und Gedichten war *Landschaft mit Verstoßung* ursprünglich ein Gelegenheitstext, geschrieben für die 25-Jahre-Feier der Stuttgarter Buchhandlung Niedlich im Jahr 1985.¹³ Dieser situative Anlass, die Feier einer konkreten Buchhandlung, wird in Mayröckers Text nicht direkt angesprochen, sondern er spiegelt sich darin metonymisch wider, indem der Text sozusagen das in einer Buchhandlung vorgefundene Material aufgreift: Mayröcker schreibt über Bücher, über die Lektüre von Lieblingsbüchern und die „Heilung“, die das Ich sich davon verspricht. Das Ich ist von einer Bücherlandschaft umgeben: „mit dem Buch im Schoße, mit dem Buch in der Hand, die mehreren Lieblingsdichter vor mir auf dem Fußboden, auf dem Gebetsteppich ausgebreitet“ (LmV, S. 12)¹⁴. Von der gleichzeitigen Lektüre mehrerer dieser Bücher erhofft es sich, „dort etwas von dem wieder[zu]finden was ich verloren hatte“ (LmV, S. 12). Was das Ich verloren zu haben meint, ist der direkte Zugang zu den Worten seiner Träume: Worte, die auf magische Weise die direkte Verbalisierung der Traumlandschaften vollführen und so den paradiesischen Einklang von Wort und Ding darstellen, einen Ursprungszustand, der allerdings im Aufwachen verlorengeht. Der Text fängt mit einer Beschreibung der magischen Wortträume und der Verstoßung aus dieser paradiesischen Erfahrung an:

ich lasse mir gern was einsagen: hypnotische Wortträume und dergleichen. Aber schon manchmal hat mich die Landschaft verstoßen, verlassen nicht wahr, ich meine die Gartenfluren, die hypnotischen Gartenfluren der Träume: ich meine die Malerei des fliederfarbenen Schweifens in hypnotischen Redebildern [...] und die Bilder gingen mit einem gewaltigen Wortschwall einher, ich beschrieb in meinem Kopf pausenlos was ich geträumt hatte, ich beschwor es wieder und wieder in meinem Kopf bis zum Augenblick des Erwachens: ich wünschte sehnsüchtig, es in den Zustand des Wachseins hinüberretten zu können, aber alle Wortträume verließen

Graphophonie lässt sich wohl auch das vorliegende Hörstück analysieren, da es die Interaktion von Stimme und Schrift ermöglicht, erweitert und mitprägt.

- 13 Wendelin Niedlichs Buchhandlung war, wie die Stadt Stuttgart insgesamt, in den 60er-Jahren ein wichtiger Ort für den publikumswirksamen Auftritt experimenteller Autor*innen und den Ausbau ihrer Netzwerke; vgl. Thiers, Bettina: *Experimentelle Poetik als Engagement*, Hildesheim 2016, S. 139.
- 14 Mayröcker, Friederike: *Landschaft mit Verstoßung*, in: Dies.: MB 2, Frankfurt a. M. 1987, S. 12–13.

mich sobald ich die Augen aufgeschlagen hatte – ah ich wünschte, ich grub die Perle des Ursprungs aus. Ging ruhelos auf und ab, in meinen Lieblingsbüchern, in meinen mehreren Lieblingsbüchern als könnte ich dort etwas von dem wiederfinden was ich verloren hatte, zwei Eichenhaine umfingen mich. (LmV, S. 12)

Im Traumzustand befindet sich das Ich in einem paradiesischen, landschaftlich erfahrenen Raum eines wahrhaften intermedialen ästhetischen Prozesses mit einer besonderen subjektivierenden Erfahrung. Bild und Wort entstehen gleichzeitig, die Bilder gehen nahtlos in Worte über, in einer primären und eigentlichen Versprachlichung zu „Re-debildern“. Diese gehen mit einer „hypnotischen“ und „gewaltigen“ Wirkung einher, die die Grenze zwischen Ich und Welt, zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, innen und außen auflöst und worin sich die Dichotomie von Stimme und Schrift erübrigt („ich beschrieb in meinem Kopf pausenlos“). Was nicht gelingt, ist die sekundäre, die übertragene Rede: das „[H]inüberretten“ der primären Wortträume in die Normalität des Wachzustandes, die Veräußerlichung des träumenden Hörens und Sehens. Die Traumlandschaften und deren Wortträume verstoßen das Ich, sie verlassen es; der Entzug der Wortträume und Worträume vollzieht sich im entmystifizierenden Augenblick des Aufschlagens der Augen.

So sehr der Text eine Krise, das Nicht-Gelingen der Übertragung beschreibt, so sehr bietet er auch sofort Möglichkeiten der „Heilung“ an. Die vom Ich am leidenschaftlichsten ergriffene Chance liegt in der Lektüre ihrer Lieblingsbücher, die eine zweite, sekundäre Landschaft bilden, in der das Ich wie in einem Raum „ruhelos auf und ab“ geht. Was im zitierten Fragment noch als Irrealis beschrieben wird – „als könnte ich dort etwas von dem wiederfinden was ich verloren hatte“ –, verschiebt sich im Laufe des Textes zu einem vorsichtigen Realis: „also lese ich alles gleichzeitig, also suche ich überall nach verlorenen Wortträumen, der Seele ein Geschenk.“ (LmV, S. 13) Tatsächlich endet der Text mit dem folgenden Hinweis auf erfolgte Heilung, die als eine punktuelle, vorläufige Transzendenz der diesseitigen Unvollkommenheit gelesen werden kann: „meine Lebensgebündeltheit: ich meine Lebensgebundenheit hebt sich auf, wenn ich in meinen Ln lese so daß ich dazwischen leicht (unbemerkt) sterben kann, die Hölle ist nur ein Abzeichen.“ (LmV, S. 13)

Die Klage ob der unmöglichen Übertragungsarbeit gleitet in die Anerkennung der positiven Einwirkung der Lieblingsbücher hinüber. Die Lektüre der Lieblingsbücher, ihre „Zeilen-Landschaft“, wirkt „*purgatorisch*“ (LmV, S. 13) und befreit das Ich von der abtötenden melancholischen Sehnsucht nach dem verlorenen paradiesischen Einklang von Wort und Bild. In der Lektüre kann das Ich den vergeblichen, rückwärts gerichteten Wunsch nach dem Ausgraben der „Perle des Ursprungs“ hinter sich lassen, aber auch die höllische Angst vor der Sterblichkeit mildern. Bemerkenswert ist, dass diese Befreiung mit Hilfe von vorgefundenem Material stattfindet: mit den Worten anderer Dichter.

Mayröckers Lektüregarten, in dem die Dichterin „rupfend“¹⁵ umhergeht, ist, im Gegensatz zum verlorenen Paradies, keine ersehnte Utopie, sondern ein realer, wirksamer und sozialer, weil auf die Worte, auf die Stimmen Anderer ausgerichteter Ort. Lesen bedeutet dann die Worte und Stimmen Anderer hinhörend zu sich nehmen.

Wie Bodo Hell im Begleittext zur CD-Ausgabe ausführt, spielt der Titel des Textes auf Bildtitel von klassischen Landschaftsgemälden an (Landschaft mit...), in denen sich „die eigentlich dramatische Szene bisweilen am Bildrand oder in der Tiefe des Naturraums abspielt“ (LmV, S. 13)¹⁶. Auch in Mayröckers Text scheint sich die dramatische Erfahrung der Verstoßung allmählich an den Rand zu verschieben. Die Verstoßung bleibt zwar nach wie vor da, verschwindet nicht ganz, aber sie wird von der zweiten Erfahrung, der Bewegung in der Lektürelandschaft, an den Rand gedrängt. So wird ihr der zentrale Stellenwert genommen und damit auch ihre rückwärtsgekehrte, lähmende Wirkung.

3. Entzerrende Montage, entrückende Ekstase

Dem Dichter und Alpenhirten Bodo Hell ging Mayröckers kurzer Text schon immer besonders nahe, wie er im Begleittext erwähnt. Er weist auf eine biografische Erfahrung als mögliche Erklärung für diese Faszination hin. Bodo Hell hat in Mayröckers Text einen kongenialen „Leitfaden“¹⁷ gefunden für die Versprachlichung seiner eigenen existenziellen Erfahrung in einer „Landschaft mit Verstoßung“: Wenn er nämlich alljährlich gegen Ende des Sommers die Almwiesen und seine Beschäftigung als Alpenhirt auf viele Monate verlassen muss, eine Erfahrung, die er mit den anderen Almwirten teilt und die selbst auch ein Topos in der (Volks-)Dichtung über den sogenannten Abtrieb ist.

Das Hörspiel findet also seinen Anfang in einer Lektüre von Mayröcker durch Bodo Hell, einer Lektüre, die genau das bewirkt, was das Ich im Text für die eigene Lesetätigkeit beschreibt: Mayröckers Text, der die Welt des Lesens als eine alternative Landschaft für den Traumgarten vorschlägt, als eine Möglichkeit des Zurechtfindens nach der Verstoßung, wird seinerseits von Bodo Hell als Leitfaden für die schöpferische Auseinandersetzung mit der Idee einer Paradieswelt, deren Stimmen- und Artenvielfalt, und der Verstoßung daraus aufgegriffen. Das Hörstück führt performativ den ‚heilenden‘ Lektüreakt „am Leitfaden von Friederike Mayröcker“ – wie es im Untertitel des Stücks wörtlich heißt – als akustische Sensation vor. Das Bild des Leitfadens ist wichtig: Der Mayröcker-Text strukturiert das ganze Hörspiel wie ein orientierender Ariadnefaden. Die ersten neun der insgesamt elf Tracks der CD-Produktion beinhalten jeweils mehrere

15 Vgl. Mayröcker, Friederike: rufen in Gärten, in: Dies.: MB 4, Frankfurt a. M. 1995, S. 29.

16 Hell, Bodo: Zur Arbeit am Hörstück *Landschaft mit Verstoßung*, in: Ders./Mayröcker, Friederike/Leitner, Martin: *Landschaft mit Verstoßung*, Wien 2014, S. 13–15.

17 Ebd., S. 15.

Satzfolgen aus dem Text. Der textuelle Leitfaden ist auch ein stimmlicher: Mayröcker spricht ihren Text selbst.

Text und Stimme der Autorin sind somit prominent im Hörstück anwesend, allerdings nicht als unantastbare Autorschaftssignale. Hier zeigt sich eine weitere Kongenialität zwischen dem Text und Hells Herangehensweise: Im Mayröcker-Text benennt sich das lesende Ich als ein Texte ge- und verbrauchender „*Bücherfresser*“¹⁸ (LmV, S. 12); Hell seinerseits konserviert Mayröckers Text nicht als auratisches Autorwort, sondern er profaniert und gebraucht ihn auf intensive Weise, eben als Leitfaden für die Verbalisierung der eigenen Gedanken und Beobachtungen, als eine Konstellation von Anknüpfungspunkten, die es weiterzuentwickeln gilt. Daraus geht zwar der Name von Bodo Hell als erster Autorname der Produktion hervor, aber die gegenseitige Interdependenz von beiden, ihre Kontiguität als schreibende und sprechende Personen, wird von Anfang an und zwar stimmlich-performativ klargemacht. In der Ansage spricht zunächst Mayröcker die Worte „Bodo Hell, Landschaft mit Verstoßung“ und autorisiert damit die Delegierung der Autorschaft ihres Textes an einen, an den anderen Autor. Hell ergänzt dies mit den Worten „am Leitfaden von Friederike Mayröcker“, erkennt so die Autorität der Delegierung an und behauptet zugleich seinen eigenen Gebrauch der Vorlage.

In den neun Tracks der Aufnahme wird der von Mayröcker gelesene Text nicht kontinuierlich, in einem Zug eingearbeitet, sondern er wird entzerrt und in einzelne Wortfolgen oder Satzteile aufgeteilt. Damit werden aus dem kompakten Text wie aus einem Wollknäuel immer wieder Fäden herausgelöst, wird also die lineare Lektüre zeitlich entschieden in die Länge gezogen und strukturell verräumlicht. Diese Entzerrung in der Montage gleicht einem aufmerksamen, detailversessenen Lektüreakt und erinnert an die Art und Weise, wie der Komponist und Hörspielregisseur Heiner Goebbels literarische Texte in seinen Produktionen einbringt: In seinem Aufsatz *Text als Landschaft* nennt er seinen Umgang ein „Lesen mit der Lupe“¹⁹ oder auch, körperlich gewendet, den Text „wie eine Expedition durchqueren“²⁰, ein Verhalten, das sowohl die Rezeption verlangsamen und intensivieren wolle, als auch die Texte und deren Schichten transparenter machen. Die akustische Komposition, die sich daraus ergibt, soll ein Hören ermöglichen, das „etwas von der Schriftlichkeit der Texte transparent macht, und mit dem Lesen vergleichbar wird“²¹. Dies sei, so Goebbels, vor allem bei

18 Kursivierung im Original.

19 Goebbels spricht von einem Verfahren, das „praktisch mit der Lupe liest / komponiert“. Goebbels, Heiner: *Text als Landschaft* (1996). Online abrufbar auf der Webseite des Komponisten: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/238, letzter Zugriff. 14.07.2024. Auch die Gattungsbezeichnung „Hörstück“ und die Titelstruktur „Landschaft mit“ erinnert an Goebbels' Hörspielarbeit.

20 Ebd.

21 Ebd.

kurzen Prosatexten am ergiebigsten, nicht bei Poesie, die schon ihre eigene Klangwelt enthalte, welche der Komponist nur verdoppeln könnte.

Die Verbindung, die Goebbels zwischen dem Lesen und der musikalischen Komposition und damit zwischen Schrift und Klang andeutet, greift auch für das vorliegende Hörstück. Wie Goebbels die Texte „nach der Länge, der Komplexität, den Klangfarben, Wort- oder Buchstabenhäufungen“²² befragt und die Form in einer Klangwelt transparent macht, so gestaltet sich die entzerrende akustische Montage von *Landschaft mit Verstoßung* zunächst als eine Auseinandersetzung mit der Prosa-Vorlage, die man als deren Lyrisierung beschreiben könnte.²³ Aus dem auf zwei Prosaseiten gedruckten Mayröcker-Text wird eine Art Konstellation mit von Mayröcker gesprochenen Zeilen, die, anders und stärker als die Vorlage, Merkmale des Lyrischen aufweist: Die Zeilen sind von Wiederholungen, Variationen und elliptischen Syntagmen geprägt; der referenzielle Charakter des Gesagten wird dadurch noch mehr zum Verschwinden gebracht; der Eindruck, einem subjektiven Bewusstsein beim inneren Formulieren zuzuhören, wird verstärkt. Der Klang und die Prosodie der Mayröcker-Stimme spielen für diese lyrische Qualität eine entscheidende Rolle: Mayröcker spricht ihre wenigen Worte jeweils zögernd, leise, die Silben in die Länge ziehend und mit einer Intonation, die einen möglichen weiteren Verlauf schwebend ankündigt, ohne ihn direkt zu realisieren.

Damit entzerzt die Montage der Stimme der Autorin den Text in eine Anzahl von einladenden Fadenenden, woran Text und Stimme von Bodo Hell anknüpfen. Dieses Anknüpfen geschieht unmittelbar, aber nicht spurlos: mit harten Schnitten, nicht mit weichen Übergängen. Hell führt die lyrischen Formulierungen Mayröckers mit deutenden, ahnenden, beschreibenden, dokumentierenden Aussagen weiter, welche die Explikation des Mayröcker-Textes mit der Verbalisierung der eigenen Erfahrungen und Reflexionen vermischen. Während sich seine Auslegung der Vorlage entfaltet, webt Hell die eigenen Worte ein. Anders als die wenigen Worte und kurzen, elliptischen Syntagmen des Mayröcker-Textes, besteht Hells Sprechtext vorwiegend aus langen, barock geschachtelten Satzgefügen, d. h. aus Sätzen, die ihre komplexe aber vollendete schriftliche Komposition vorführen. Nicht nur sein Text unterscheidet sich von der Vorlage, auch Hells Stimme und Prosodie kontrastieren sehr mit denjenigen Mayröckers. Hells Vorlesen ähnelt einem gehetzten, überbordenden Redeschwall, akribisch formulierend zwar, aber enthusiastisch und atemlos vorwärtstreibend, als ob er jeglichen Verdacht der Sprachlosigkeit beheben möchte, während die Mayröcker-Stimme immer wieder zu einem offenen Ende findet.

Aus der Montage der beiden Texte und Stimmen ergibt sich eine besondere Art des Zwiegesprächs, ein Duett oder ein Pas de deux von ungleichen Subjekten, die darauf

22 Ebd.

23 Zum Begriff des Lyrischen vgl. Wolf, Werner: *The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization*, in: Müller-Zetzelmann, Eva/Rubik, Margarete (Hg.): *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam 2005, S. 21–56.

vertrauen, dass sie sich immer wieder an einem Ort, am Leitfaden einzelner Wortfolgen, finden werden. Die unterschiedlichen Energien bedingen einander: Die Mayröcker-Stimme setzt Momente der Verlangsamung und Atempausen, suggeriert auch Stille und Schweigen und subtile in der Prosodie sich vollziehende Verwandlungen; das Energiebündel der Hell-Stimme dagegen pulsiert und treibt voran, dabei die Stimme der Vorsagerin zeitweise in den Hintergrund stellend und sie überragend, aber immer wieder zu ihr zurückkehrend, auf sie hörend, sich von ihr ernährend und auf sie einredend. In Track 5 des Hörstücks, zum Beispiel, äußert die Mayröcker-Stimme immer wieder den gleichen kurzen Nebensatz „dass ich immerzu dorthin blicken musste“; literarisch-textuell gedacht gleicht diese wiederholte Zeile einer Anapher, die Prosodie der Äußerung aber ist jeweils eine andere. Die Hell-Stimme, an das richtungsweisende, aber unbestimmte lokaldeiktische Adverb „dorthin“ anknüpfend, ergänzt diesen prosodisch variierten Nebensatz jeweils mit einer anderen deiktischen Bestimmung, eingeführt von dem Relativadverb „wo“. Sie liefert in diesen Ergänzungen eine detailversessene Beschreibung in langen Satzperioden von den angeblich wahrgenommenen Naturphänomenen und vollführten Handlungen aus dem Leben am Bauernhof und auf der Alm, so zum Beispiel:

FM: dass ich immerzu dorthin blicken musste

BH: wo die Kälber des Sommers von oben mehrmals in die felsdurchsetzten Grashänge an der roten Wand herabgestiegen waren und von dort vorsichtig wieder hinauf und in weitem Bogen aus der Gefahrenzone getrieben werden mussten²⁴

Die Ergänzungen durch Hell bestimmen somit das Unbestimmte der Mayröcker-Zeile und holen die entfernte poetische Landschaft des „dorthin“ näher heran, in die konkrete und reale Örtlichkeit eines alpinen Landlebens. Umgekehrt ermöglicht gerade die offene prosodische Variation im Sprechen der Mayröcker-Zeile eine jeweils neue bestimmende Ergänzung.

Die besondere Art dieses Zwiegesprächs wird von Anfang an reflektiert. Im ersten Track des Klangbuchs, der von Mayröckers Anfangsworten „ich lasse mir gern was einsagen“ ausgeht, schildert die Hell-Stimme die wechselseitige Dynamik dieses Einsagens auf anschauliche Weise und beschwört die konkrete Redeszene der beiden Protagonisten als intimes körperliches Ineinander von Hören und Sprechen herauf:

FM: ich lasse mir gern was einsagen

BH: hinter vorgehaltener Hand

FM: einsagen

BH: mittels meiner Handmuschel an deine Ohrmuschel einseitig

24 Hell/Mayröcker/Leitner: Landschaft mit Verstoßung: Track 5, 1:20–1:39. Transkription I. A.

FM: einsagen

BH: du zu meiner Rechten, ich dir zugewandt, indem ich meine linke Handmuschel an deine linke Ohrmuschel lege, also meine Hand deinem Ohr vorhalte, ohne es zu berühren, dir einflüsternd, nämlich ins Kopffinnere, quasi direkt in die linke Hirnhälfte hinein (hauchend)

FM: ich lasse mir gern was einsagen²⁵

Die Passage greift den Anfang der textuellen Vorlage auf, worin die Ich-Instanz den eingesagten Charakter, also die Fremdbestimmtheit ihrer „hypnotische[n] Wortträume und dergleichen“ (LmV, S. 12) erwähnt und angibt, diese Situation zu mögen, aber auch bedauert, dass diese Wortträume sie wieder verlassen. Über die Identität des fremden Einsagers wird nicht weiter reflektiert. Im Hörstück dagegen werden einem „einflüsternd[en]“ Prinzip eine Stimme und ein Körper verliehen. Die Hell-Stimme kündigt sich damit als inspirierendes Autorschaftsprinzip an, das zwar auf einen romantisierenden, empfindsamen Duktus anspielt (einflüsternd, hauchend), aber sich vor allem als technisch anmutender, kognitiv-körperlicher Prozess, bei dem Lage und Position der Körper genau stimmen müssen, gestaltet – und das Du als einen hörenden Körper anspricht. Unmittelbar nach dem obigen Fragment wird auf der allgemeineren Ebene das kognitiv-körperliche Hören als unabdingbar für das wissende Lesen dargelegt:

BH: was jeder Schreiber, auch manch bemühter und mühseliger Übersetzer weiß, dass sich nämlich einem Leser der Schrift (und sei es der Heiligen Schrift), also einem Leser, der kein Hörer mehr ist, dass sich der wahre Sinn einer Prophetie verschlossen hat, immer wieder neu verschließt. Das müsste man wie damals leibhaftig hören können.²⁶

Die Aussage verbindet Schreiben, Übersetzen und Exegese im Lesen gleichermaßen mit der Notwendigkeit des Hörens, zumal eines leibhaftigen Hörens, das Zugang zum wahren Sinn verspreche.

In der textuellen Vorlage wird die Lesetätigkeit als Alternative für das scheiternde Übersetzen („hinüberretten“) der „tönenden vielgesichtigen Traumlandschaften“ (LmV, S. 13) in den Wachzustand vorgeschlagen. Lässt sich dieses Lesen metaphorisch als das Hören auf die Stimmen Anderer umschreiben, so wird im Hörstück die Mayröcker-Stimme, genauer: das Mayröcker-Ohr, situativ und kognitiv-körperlich als hörendes inszeniert; damit suggeriert das Hörstück die Bewegung in einer Klanglandschaft als mögliche Antwort auf die Verstoßung aus der Traumlandschaft des paradiesischen Einklangs. Text und Hörstück unterscheiden sich hier zwar in ihrer vorherrschenden Medialität (Schriftlichkeit gegenüber Oralität bzw. Klanglichem), sie sind aber kongenial in der Darstellung einer subjektiv-kognitiven, hörenden Hinwendung als

25 Ebd., Track 1, 1:09–1:41. Transkription I. A.

26 Ebd., Track 1, 1:52–2:16. Transkription I. A.

Voraussetzung für die entrückende, ekstatische Erfahrung eines wahrhaften Verstehens. Die Ekstase der Lektüre ist eine dezentrierende Erfahrung, die von einem Aufgehen in die Zeilenlandschaft der Lieblingsbücher bewirkt wird. Im Hörstück beschreibt die Hell-Stimme, wie die wandernde Bewegung in der Berglandschaft eine ähnlich entrückende Erfahrung mit sich bringt, die nicht so sehr eine Verstoßung aus, sondern ein Aufgesogensein in der Landschaft bedeutet. Diese reale Erfahrung in einer konkreten Landschaftlichkeit bietet für Bodo Hell den Anlass zu einer Neu-Lektüre des Topos der Vertreibung aus dem Paradies. Nach dieser seiner Lektüre, die sich an mehreren gemalten Darstellungen orientiert, bedeutet die sogenannte Verstoßung vor allem das Ende der zentralen Stelle des Menschen in einem Garten, als dessen Herr und Meister er sich aufführt, mitsamt der Illusion eines erhöhten Überblicks. Diesen Rahmen zu verlassen, aus diesem Bildrahmen herauszufallen und ein ‚marginales‘ Element unter vielen zu werden, ermöglicht gerade ein Aufgehen in der Landschaft. Es befreit außerdem den Menschen von der ständig drohenden Angst vor der Vertreibung und seiner Schuld daran. Landschaftsgemälde mit winzigen menschlichen Figuren am Rande stellen zwar die Verstoßung aus dem paradiesischen Garten dar, aber denken dies, positiv gewendet, vielmehr als Auflösung des menschlichen Subjekts in der Landschaft. Hell beschreibt diese posthumanistische, sich momentweise einstellende entrückende Erfahrung in der Landschaft mit den nicht-humanen Vergleichen „bewusstlos wie ein Stein“ und „zugleich überwacht wie das Hochwild“, eine Erfahrung, die andauert, bis man „als Mensch mit Bewusstsein und Gedächtnis“ wieder aus der Entrückung aufwacht.²⁷

4. Dezentrierte Klanglandschaft

Quasi als akustische Übersetzung eines dezentrierten Landschaftsbildes entwirft das Hörstück eine vielförmige konkret-materielle Klanglandschaft. Das ständige Divergieren und Konvergieren der beiden Sprechstimmen bildet dabei nur eine Ebene, die Ebene, die die literarische Schriftlichkeit der alphabetischen Sprache in den stimmlichen Bereich transponiert und das Prosaische auf das Lyrische hin öffnet. Mit den sogenannten „psychoakustischen Naturtönen“²⁸ wird der literarischen Sprache eine nicht-literarische klangliche Ebene aus O-Tönen hinzugefügt. Diese Naturtöne und dessen Aufnahmeleiter Martin Leitner werden gleich am Anfang, nachdem sich die beiden Sprechstimmen Mayröcker und Hell gegenseitig eingeführt haben, als dritte Autorschaftsebene vorgestellt und vervollständigen so die dritte ‚Falte‘ dieses dreifaltigen Hörstücks.

27 Ebd., Track 2, 4:07–4:26. Transkription I. A.

28 Die vollständige Beschreibung des Hörstücks auf dem Cover lautet: Landschaft mit Verstoßung. Ein dreifaltiges Hörstück. Friederike Mayröcker, Bodo Hell – Stimmen. Martin Leiter – psychoakustische Naturtöne.

Der Gebrauch von dokumentarischen O-Tönen hat eine lange Tradition im Hörspiel und hat vor allem dank technischer Fortschritte wie der Erfindung des tragbaren Tonbandgeräts erheblich zugenommen. Das Neue Hörspiel der 1970er-Jahre verwendete die O-Ton-Collagen dabei weniger als direkte Präsenz einer Realität, sondern als Klangmaterial, das durch offengelegte Manipulation und Montage unerwartete und befremdende Bedeutungszusammenhänge öffnete oder in seiner musikalischen und vielstimmigen Qualität ausgeschöpft wurde. Das vorliegende Hörstück modifiziert diesen Anspruch, indem es den Charakter einer Anthologie suggeriert, einer handverlesenen Auswahl, die die alpine Lebenswelt als überaus tönenden Kosmos präsentiert. Anders als das historische Neue Hörspiel entfaltet das Hörstück eine Widersprüchlichkeit, oder genauer, eine Gleichzeitigkeit von punktueller Manipulation der O-Töne im Zeichen von Literarisierung und Musikalisierung, und einem eher ziellosen, nicht-analytischen sich Einlassen auf die Umweltklänge.²⁹

Die sogenannten psychoakustischen Naturtöne umfassen menschliche Stimmen, Tierlaute, Naturphänomene wie Wasser und Wind, aber auch Kulturtöne wie die Hornsignale vor einer Sprengung oder das Holzhacken und Einheizen. Mit dieser vielgestaltigen Klangspur scheint hier der Paradiesgarten als *soundscape* Gestalt anzunehmen. Unverkennbar spielen die Klänge auf den romantischen Topos einer ‚naiven‘ Menschenseele an, die im unvermittelten, transparenten Einklang mit der Natur und dem Wesen der Existenz lebt. Die vielen ‚reinen‘ Natur- und Tiergeräusche, aber auch die Kulturtöne, die vom Umgang der Bauern mit den Tieren, von ihrem Zusammenleben zeugen, tragen zur Suggestion einer archaischen und zugleich exotischen Welt bei, in der die Grenzen zwischen Selbst und Welt aufgehoben sind. Dass viele Töne wie auch die dialektalen Unterhaltungen der Bauern für Außenstehende nicht ohne weiteres einzuordnen beziehungsweise verständlich sind und die Klangwelt also eine fremde Welt ist, trägt zur Suggestion eines Paradieses bei, ist doch die Sprache des Paradieses jeglichem konventionellen, genormten Sprechen enthoben. Die Klangspur steigert in diesem Sinne entschieden die lyrisch-musikalische Qualität des Hörstücks und dessen emphatisches Entbundensein von einem vordergründig kommunikativen, auf Verstehen ausgerichteten Sprachsystem. Nur selten stören isolierte Klänge der Modernisierung (ein Hubschrauber, Fragmente einer Nachrichtensendung im Radio, die allerdings weitgehend unverständlich bleiben) die paradiesische Klangwelt.

Es handelt sich hier also nicht um eine, im alltäglichen Sinne des Wortes, naive klangliche Wiederherstellung einer ursprünglichen Idylle und schon gar nicht um die Suggestion einer poetischen Innerlichkeit. Die Klangspur macht die fremde Welt nicht

29 Vgl. die Erläuterungen von Antje Vowinkel über die Übereinkünfte und Unterschiede zwischen dem Neuen Hörspiel und der Fluxus-Bewegung der 60er-Jahre, mit deren „Gleichbewertung aller Klänge“. Vowinkel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst, Würzburg 1995, S. 241.

vertraut, sie bringt sie bloß nahe.³⁰ Was anfangs für die Entwicklung der radiophonen Kunst festgehalten wurde, gilt hier auch für den Einsatz der Originaltöne: Gerade die technische Vermittlung und Aufbewahrung steigert noch die Intensität ihrer sinnlichen Wirkung. Durch die besonders sensible Aufnahmetechnik ist die alpine Klangwelt alles andere als in die Ferne gerückt: Die Stimmen und Klänge erscheinen hautnah, so nah, dass sich die körperlich-phänomenale Gestalt, aus der sie hervorgehen, für den Hörer in eine leibliche, sinnliche, nicht-gegenständliche Materialität auflöst und die Klänge ihrerseits eine abstrakte akustische Qualität als Hörsensation gewinnen. Damit vollführt die Klangspur eine kontinuierliche Vermischung von Nähe und Fremdheit, von sinnlicher Entrückung und kognitivem Bedeutungsüberschuss, oder auch, vom Klang her gedacht, von dokumentarischem O-Ton und musikalischer Komposition.

Die nicht-alphabetisierten Stimmen und die Geräusche und Klänge kontrastieren stark mit den beiden literarischen Sprechstimmen, die, wie dargelegt wurde, jede auf ihre Weise von einer vorrangigen Schriftlichkeit zeugen. Da sich die *soundscape* aber als technisch versierte präsentiert, unterliegt auch sie einer medienspezifischen Fixierung: *scripted* als Teil eines akustischen Kunstwerks. Die Art und Weise der Montage von Sprechstimmen und Klangspuren trägt durchgängig zu einer Vermischung von schriftlicher und akustischer Medialität bei. Es sei hier wiederum exemplarisch auf Track 5 verwiesen. Zwischen den einzelnen Teilchen des Zwiegesprächs der beiden Sprechstimmen in diesem Track wird jeweils ein bestimmter Klang laut, ein rhythmisches metallenes Schleifen, das wohl erst nach einem Blick ins CD-Büchlein als Teil der handwerklichen Milchverarbeitung identifizierbar ist. Der wiederholt einmontierte Klang verstärkt den repetitiven Charakter des von der Mayröcker-Stimme gesprochenen Satzteils, bildet sozusagen den Refrain zwischen den einzelnen Strophen jenes Zwiegesprächs. Seine konkrete materielle Klangqualität, die zugleich einen abstrakten, nicht-referenziellen Charakter aufweist, fügt der Spannung zwischen Unbestimmtheit und Bestimmtheit, die sich in den gesprochenen Zeilen entfaltet, eine akustische Schicht hinzu.

Zu einer veritablen dreifaltigen Klangcollage gestaltet sich der *soundscape* unter anderem in Track 7. Die Stelle ist besonders aufschlussreich, weil hier eine nicht-alphabetisierte Medialität des Leseakts angesprochen wird. Die Mayröcker-Stimme spricht hier unter anderem den Satz „Schon Johannes sagte, nimm das Buch und verschling es“³¹. Der Satz, der der Textvorlage entstammt, gehört zum oben erläuterten Themenkomplex der heilenden Lektürebewegung in der Zeilenlandschaft der Lieblingsbücher. Mit dem Bibelzitat aus der Offenbarung des Johannes wird die Speisemetaphorik des

30 Von dem Philosophen Helmuth Plessner stammt der Gedanke, hier in der Paraphrase von Petra Maria Meyer, über „die Eindringlichkeit des Hörens als Fernsinn, der jedoch keinen Abstand hält“. Meyer, Petra Maria: *Minimalia zur philosophischen Bedeutung des Hörens und des Hörbaren*, in: Meyer (Hg.): *acoustic turn*, S. 47–73, hier S. 69.

31 Hell/Mayröcker/Leitner: *Landschaft mit Verstoßung*: Track 7, 1:49-1:54.

Lesens angesprochen: Lesen als das direkte Einverleiben des (fremden) Textes, wodurch das Wissen des Textes sozusagen direkt in den Metabolismus des Lesers eingeht. Es ist dies auch eine Anspielung auf nicht textgebundene Formen des Lesens, auf das scheinbar direktere Aneignen von Wissen über die Sinne, über das Ohr zum Beispiel. Unmittelbar danach sind Balzgeräusche des Auerhahns einmontiert, stark rhythmisierte Kehllaute des Vogels wie auch dessen Flügelschlag, der sich auch wie das Rascheln von Papier, von Buchseiten anhört. Und nach diesen Naturtönen spricht die Hell-Stimme die Zeile „oder lass deine Augen über die Seiten des aufgeschlagenen Buches rollen“³² und führt weiter aus über die Figur der Heiligen Lucia und ihr Lesen „mit visionärem Blick“³³ und „ausgerissenen Augen“³⁴. Mit harten Schnitten, aber durchaus assoziativ verbunden werden hier biblische und religiöse Motive und Zitate neben Naturtöne gestellt. Die Worte sprechen die Überschreitung einer üblichen Körper-Geist Dichotomie an und eine extreme, potenziell ekstatische und lustvolle Sinnlichkeit im Lektüreakt; die Naturtöne, Äußerungen des instinktiven und zugleich höchst ästhetisch anmutenden prokreativen Triebs des Auerhahns, gewinnen in der Montage die Qualität einer *musique concrète*. Gemeinsam ist allen Komponenten der Montage ihre dezidierte Orientierung auf sinnlich-erotische Lebendigkeit.

Auch Anfang und Ende des *soundscape* gestalten sich als eine solche konkrete Musikalisierung der dokumentarischen O-Töne. Das Hörstück fängt im ersten Track mit Fragmenten einer Bauernunterhaltung im Dialekt an, von dem Klingen der Tierglocken durchsetzt, und endet in Track 9 mit eben solchen Gesprächsfetzen, ergänzt um eine längere Aufnahme des Holzhackens und Einheizens. Ein gewisser narrativer Bogen wird dadurch suggeriert, der sich von Tagesanbruch bis Tagesende entfalten dürfte, mit einer Einkehr in die geheizte Stube als Abschluss, der aber wiederum in den nächsten Tagesanbruch überleiten wird. Einfache handwerkliche Griffe und die nicht-alphabetisierte Kommunikation von Mensch und Tier geben die egalitäre konkrete Musik dieser Landschaft vor; der sich wiederholende und ritualisierte Charakter dieser Musik unterbindet in der Montage die Erfahrung der Verstoßung, welcher Verstoßung auch immer. Wie die entzerrnde Montage des Mayröcker-Textes viele offene Enden und Übergänge anbietet, so tut es auch der dezentrierte *soundscape*, damit das abschließende, endgültige Ende beschwörend.

Tatsächlich findet auch das Klangbuch noch nicht zu einem Ende. Zwei zusätzliche Tracks komplettieren die neun Tracks, in denen der Mayröcker-Text die Vorlage darstellte. In Track 10 rekonstruiert Bodo Hell in langen, äußerst literarisch stilisierten Sätzen den vergeblichen Versuch, an einem frühen Morgen balzende Auerhähne zu beobachten. Hells visuelle Wahrnehmung mag vielleicht nicht gelungen sein, die

32 Ebd., Track 7, 2:06–2:09. Transkription I. A.

33 Ebd., Track 7, 2:23.

34 Ebd., Track 7, 2:19.

akustische durch den Tontechniker dagegen erfreut sich eines Erfolgs: Track 11 enthält eine 26 (!) Minuten lange Klangaufnahme der balzenden Auerhähne, die eine derartige sinnliche Unmittelbarkeit suggeriert, dass man jede Modulation der Kehllaute und jedes winzige Federgeräusch zu hören vermeint. Auch hier tritt durch die Nähe der Aufnahme, aber auch durch ihre ausgedehnte Länge die Abstraktion in der Konkretheit ein, oder genauer: die Vogellaute werden, als Teile der weltlichen Physis, *auch* als eine ekstatische, ursprachliche Musik erfahrbar, rätselhaft verwandelnd und sinnlich belebend zugleich. Mit den Mitteln der Audiotechnik werden die Naturtöne so als eine Art orphische Musik wahrnehmbar – das Stichwort „orphisch“ wird von der Hell-Stimme in Track 2 zitiert –, den Hörer in andere, fremde Welten entrückend; an dieser mystischen Wirkung ändert auch die Ironie kaum etwas, mit der die lange Auerhahn-Aufnahme als „Bonustrack“ in der CD-Ausgabe beworben wird.

5. Akustische Autorschaft und Freundschaft

Hörspiele sind dezentrierte Landschaften *par excellence*. Ihre Realisierung hängt ja nicht nur von dem jeweiligen Autor oder der Autorin ab, sondern auch von Komponist*innen, Tontechniker*innen, Produzent*innen und der ganzen Institution des Rundfunks. Aus diesem heteronomen Abhängigkeitsverhältnis³⁵ macht das vorliegende Hörstück aber ein Ereignis der freundschaftlichen Zusammenarbeit. Der dezentrierten dreiteiligen Urheberschaft mitsamt ihrem kreativen Potenzial wird explizit Rechnung getragen; die „Dreifaltigkeit“ des Untertitels erhöht dabei in einem selbstironischen Gestus die drei ‚Schöpfer‘ zu einer gottesähnlichen Trinität. Ähnlich wie in der Vorstellung der Trinität ist hier nicht von einem kollektiven Subjekt die Rede, wobei sich die Grenzen zwischen den drei gänzlich auflösen würden, sondern sie behalten jede ihre spezifische Rolle bei, die sich aber erst in der gemeinschaftlichen Arbeit voll entfaltet.

In der textuellen Vorlage, geschrieben für die Geburtstagsfeier einer Buchhandlung, wird das Lesen in den Lieblingsbüchern als lebensspendende, die lähmende Melancholie an den Rand drängende Beschäftigung gelobt, als Ausweg aus der Verlusterfahrung des poetischen Paradieses, einer Traumlandschaft ohne Differenz und Distanz, wo Wort und Ding im Einklang bestanden. Als Heilung wird die Lektüre erfahren, da sie einen sozialen Raum öffnet, ausgerichtet auf das Einverleiben der Worte anderer. Das Hörstück transponiert diese Lektürelandschaft in einen akustischen Kosmos und stellt damit das aufmerksame Hinhören als Heilung für die Erfahrung der Verstoßung zentral. Mehr noch, die ganze Idee der Verstoßung wird revidiert. Zwar geht Bodo Hells Lektüre anfänglich von einer biografisch geprägten landschaftlichen Verstoßungserfahrung aus,

35 Neueren Entwicklungen der akustischen Kunst im stärker selbstverwalteten Medium des Internets gelingt es allerdings, dieses Abhängigkeitsverhältnis wenigstens teilweise zu umgehen.

diese verschwindet aber alsbald in den Hintergrund, indem fortwährend das Hören als Sinn aktiviert wird, der offen auf die Welt, auf die Stimmen der anderen und die Klänge des Fremden ausgerichtet ist. Von Einklang als Ziel ist da nicht mehr die Rede, sondern wohl eher von einer Beteiligung an einem Außen, die weder die Distanz noch die Differenz aufhebt, sondern das Risiko eingeht, dass das Vertraute fremd wird, aber auch ermöglicht, dass das Fremde tief berührt.

Auch das Hörstück, 2014 anlässlich von Mayröckers 90. Geburtstag als Klangbuch produziert, gestaltet sich als Gelegenheitsprojekt. Es geht aus einer enthusiastischen Beteiligung hervor, aus dem Einsatz von allen einander in liebender Freundschaft zugewandten Beteiligten, die in ihrem Engagement auch alle ‚eigen‘ bleiben; davon zeugen paratextuell auch die Texte und Bilder im begleitenden CD-Büchlein. So gestaltet sich auch dieses Hörbuch als Gelegenheitsgeschenk, für Friederike Mayröcker zum 90. Geburtstag, und von allen Beteiligten füreinander, auch und vor allem für die Zuhörerschaft, die in jedem Moment des Hinhörens beschenkt wird.

Literaturverzeichnis

- Fetz, Bernhard: „ihre stimme klingt manchmal als wären es sie“. Zur Vielstimmigkeit der Wiener Gruppe, in: Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hg.): verschiedene Sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion, Wien 2008, S. 119–132.
- Goebbels, Heiner: Text als Landschaft (1996). https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/238, letzter Zugriff: 14.07.2024.
- Hannken-Illjes, Kati/Schlückner, Barbara/Dehéin, Nicole: Literatur lieber hören?, in: Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny (Hg.): Phänomen Hörbuch, Bielefeld 2016, S. 153–172.
- Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels, in: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt a. M. 1970, S. 18–36.
- Hell, Bodo/Mayröcker, Friederike/Leitner, Martin: Landschaft mit Verstoßung, Wien 2014.
- Jandl, Ernst/Mayröcker, Friederike: Anmerkungen zum Hörspiel: „hörspiel“ ist ein doppelter Imperativ, in: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt a. M. 1970, S. 88–91.
- Lentz, Michael: Musik? Poesie? Eigentlich..., in: Neue Zeitschrift für Musik 157/2 (1996), S. 47–55.
- Mayröcker, Friederike: Landschaft mit Verstoßung, in: Dies.: Magische Blätter II, Frankfurt a. M. 1987, S. 12–13.
- Mayröcker, Friederike: rupfen in Gärten, in: Dies.: Magische Blätter IV, Frankfurt a. M. 1995, S. 29.
- Meyer, Petra Maria: Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der Akustischen Kunst, Wien 1993.
- Meyer, Petra Maria: Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformationen von Beckett über Cage bis Mayröcker, Düsseldorf/Bonn 1997.
- Meyer, Petra Maria: Vorwort, in: Dies. (Hg.): acoustic turn, München 2008, S. 11–31.

- Meyer, Petra Maria: *Minimalia zur philosophischen Bedeutung des Hörens und des Hörbaren*, in: Dies. (Hg.): *acoustic turn*, München 2008, S. 47–73.
- Meyer, Petra Maria: *Stimme, Geste und audio-visuelle Konzepte*, in: Dies. (Hg.): *acoustic turn*, München 2008, S. 291–351.
- Mildorf, Jarmila/Kinzel, Till: *Audionarratology. Prolegomena to a Research Paradigm Exploring Sound and Narrative*, in: Mildorf, Jarmila/Kinzel, Till (Hg.): *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*, Berlin 2016, S. 1–26.
- Rost, Katharina: *Absorption – Aufhorchen – Überhören*, in: Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny (Hg.): *Phänomen Hörbuch*, Bielefeld 2016, S. 189–210.
- Schüttpelz, Erhard: *Mündlichkeit/Schriftlichkeit*, in: Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin 2013, S. 27–40.
- Thiers, Bettina: *Experimentelle Poetik als Engagement*, Hildesheim 2016.
- Vowinckel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*, Würzburg 1995.
- Wolf, Werner: *The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization*, in: Müller-Zetzelmann, Eva Müller/Rubik, Margarete (Hg.): *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam 2005, S. 21–56.

Wortmusik? Musikalität und Intermedialität im Spätwerk Friederike Mayröckers

1. „Eine gewisse Polyphonie ...“

Mayröckers Werke wurden von Thomas Kling als „unausgesetztes Ton-Ereignis“¹ bezeichnet. Sie selbst schildert ihre dichterische Inspiration als „eine Art Parallelprozess:“ „Ich exzerpiere etwas, ich höre dann in meinem Kopf etwas Ähnliches, etwas Anklingendes, also ich werde sozusagen vom Akustischen her befruchtet, wenn ich lese.“² Solche Beschreibungen des Entstehungsprozesses des Textes bzw. seines Effektes werfen Fragen nach dem grundsätzlichen Verhältnis von Musik und Literatur auf, denen hier anhand von Mayröckers Spätwerk nachgegangen werden soll, mit der These, dass Mayröcker gerade auch in Prosatexten eine Verbindung der beiden Medien insofern herstellt, als auf der semantischen Ebene ein Effekt entsteht, der dem beim Hören auch rein instrumentaler Musik ähnelt.

Bachtin zufolge hören wir in einem Werk „auch immer eine Stimme (selbst dann, wenn wir es stumm für uns selbst lesen).“³ Eine Studie des *Stanford Digital Lab* untersucht anhand von linguistischen Kriterien die messbar unterschiedlichen Grade der Lautstärke in Romanen.⁴ Garrett Stewart erläutert in *Reading Voices*, dass auch beim lautlosen Lesen der Klang der Worte sensorisch gegenwärtig sei: Selbst ohne hörbare Klänge artikulierten wir in unserem Innern den Text beim Lesen, sodass nicht nur phonemische Differenzen innerlich ‚hörbar‘ werden, sondern auch die entsprechenden Muskelpartien dabei aktiviert werden.⁵ Beim Lesen hören wir (zu) – „Who can doubt it? How, though, to prove it?“⁶ Was also ist es, was wir (glauben zu) hören? „Not the

1 Im Nachwort zum von ihm herausgegebenen Gedichtband *Benachbarte Metalle*. Mayröcker, Friederike: *Benachbarte Metalle*. Ausgewählte Gedichte, Anordnung und Nachwort Thomas Kling, Frankfurt a. M. 1998, S. 158.

2 Ebd., S. 157.

3 Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*, Berlin 2008, S. 190.

4 Vgl. Katsma, Holst: *Loudness in the Novel*. Pamphlets of the Stanford Literary Lab. Pamphlet 7, September 2014, S. 1–25. <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet7.pdf>, letzter Zugriff: 16.07.2024.

5 „Although audible phonetic sounds do not result from a text that is not read out loud, the ‚inner‘ articulation – or ‚endophony‘ – involved in silent reading not only actuates the whole range of phonemic differentials but latently engages the somatic or muscular activity [...] whose acoustic result phonetics is designed to chart.“ Stewart, Garrett: *Reading Voices*. Literature and the Phonotext, Berkeley 1990, S. 7.

6 Ebd., S. 37.

author's voice, granted. Yet if literature cannot be fairly said to speak to us, perhaps it speaks *through* us. Our being there in front of it is the precondition not of its existence but of its function.“⁷ Diese ‚innere Artikulation‘ beim Lesen, „Hören mit den Augen“⁸ in Shakespeares Worten, folgt genau den linguistischen Konventionen ihrer Zeit und Lokalität.⁹ Texte werden im Akt der Rezeption jeweils neu produziert, und zwar nicht nur, wie bekannt, in Bezug auf ihren semantischen Gehalt, sondern auch im Hinblick auf ihre akustische Gestalt.

Was bedeutet dies nun für die Tatsache, dass Mayröcker, wie sie sagt, von einem imaginierten Klang, nachdem eine ‚Befruchtung‘ stattgefunden hat, ‚zurückschaltet‘ zum Medium der Schrift? Ist dies ein Medienwechsel? Wie ist vor diesem Hintergrund die Mayröcker vielfach (auch durch sie selbst)¹⁰ zugeschriebene Polyphonie zu sehen, also die „Überlagerung und [...] Verschmelzung mehrerer Stimmen [...], die Zuschreibung von Aussagen an verschiedene Sprechinstanzen“¹¹? Glaubt man Mayröckers Aussage, es sei „eine gewisse Polyphonie [...] da, aber auch ein gewisses immer wieder Entgegenwirken, also zwei oder mehrere Dinge wirken einander entgegen, und dann zündet's eben erst“¹², ist die Vielstimmigkeit nicht richtungslos, sondern als zwei- oder mehrfach Entgegengesetztes zu verstehen, das eine Vor- und Zurück-Bewegung von Klang zu Schrift und Schrift zu Klang ermöglicht und somit einen ‚Medientransfer‘, der allerdings *im* lesenden (und dabei den Sinn mitschaffenden) Subjekt stattfindet. So ist die Begegnung von Klang und Schrift als eine kreative zu verstehen, die eine „Zündung“ ermöglicht.

Mayröcker kann generell als eine ‚grenzüberschreitende‘ Autorin bezeichnet werden, die aus unterschiedlichsten Text- und Inspirationsquellen schöpft und umstandslos zwischen etwa Alltags- und Fachsprache wechselt.¹³ Dass auch Musik hier eine Rolle spielt, belegen schon Titel wie *Requiem für Ernst Jandl* (2001), *Vom Umhalsen der Sperlingswand, oder ein Schumannwahnsinn* (2011), *études* (2013) oder *Arie auf tönernen Füßen: metaphysisches Theater* (1972). Vor allem die Titel der Hörspiele sind reich an musikalischen Referenzen: *Schubertnotizen*, *Variantenverzeichnis*, *Repetitionen*, *Die Kantate* oder *Dein Wort ist meines Fusztes Leuchte oder Lied der Trennung*. Musikalische

7 Ebd. (Hervorh. i. O.).

8 Shakespeare, William: Sonnet 23, Z.14, in: *The Complete Works*, hg. v. Stanley Wells u. a., Oxford 2005, S. 781.

9 Vgl. Stewart: *Reading Voices*, S. 38.

10 Mayröcker, Friederike: Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer. Marcel Beyer im Gespräch mit Friederike Mayröcker am 28. März 1988 in Wien, in: *Zwischen den Zeilen*, August 4 (1994), S. 64–81, hier S. 76.

11 Kasper, Helga: Polyphone Aussagestruktur im Werk Friederike Mayröckers, in: *Cahiers d'Études Germaniques. Textlinguistik: An- und Aussichten* 37/2 (1999), S. 163–172, hier S. 163.

12 Mayröcker: *Synthesizer*, S. 76.

13 Theo Elm zählt die Werke Mayröckers deshalb zur „Transit-Poesie“: „keine poetische Spracherneuerung ohne das Palimpsest aus Slang, Werbung und Fachidiom.“ Elm, Theo: *Lyrik der neunziger Jahre*, Stuttgart 2000, S. 21–22.

Aspekte in den Prosatexten haben allerdings weniger Beachtung gefunden als solche in der Lyrik oder in den Hörspielen.¹⁴

Text kann aber generell (also auch in der Prosa) als ein „Echoraum von früher Gesagtem, Gehörtem und Gelesenem“¹⁵ betrachtet werden, als Ort der Überlagerung von fremder und eigener Stimme.¹⁶ So gibt es zwischen Musik und Literatur, den beiden sich in der Dimension der Zeit manifestierenden Künsten¹⁷, auch jenseits der Lyrik Überschneidungen. Vor allem hinsichtlich ihrer klanglichen Dimension bzw. der Art, wie Klang und Sinn zusammenspielen, galten Musik und Literatur in der Romantik als „Schwesterkünste“¹⁸, vor allem bekanntlich Musik und Lyrik, deren Name sich etymologisch von der Bezeichnung des antiken Saiteninstruments *lyra* ableitet. Noch Martin Opitz bezeichnet Lyrik („Lyrice“) als „getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan“¹⁹. Der Sprachklang, gestaltet durch Metrum, Reim, Alliterationen, Assonanzen usw., hat für die Lyrik offensichtlich besondere Relevanz.²⁰ In der Romantik führte dies zur Idealisierung der musikalischen Ursprünge der Sprache bis hin zur Vorstellung eines goldenen Zeitalters, in der die Natur mit all ihren Elementen durch eine einzige (musikalische) Sprache mit sich selbst verbunden war und zu der möglichst wieder zurückgekehrt bzw. die wieder hergestellt werden sollte.²¹ Diese Tradition der Suche nach einem angeblichen gemeinsamen Ursprung von Musik und Sprache kann gerade im Hinblick auf lyrische Texte dazu führen, Gemeinsamkeiten überzubetonen, eine Gefahr, die bei Prosatexten zu einem geringeren Maße besteht. Mayröcker als

14 Vgl. etwa Weibel, Peter: Musik, kundig der Sehnsucht? Aspekte zur Lyrik von Friederike Mayröcker und anderen, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Friederike Mayröcker, Frankfurt a. M. 1984, S. 36–42, oder Pauler, Monika: Die Erfindung der Trennung in Friederike Mayröckers Hörspiel „Dein Wort ist meines Fusztes Leuchte“, in: Melzer, Gerhard/Schwar, Stefan (Hg.): Friederike Mayröcker (Dossier 14), Graz 1999, S. 91–125.

15 Arteel, Inge: Friederike Mayröcker, Hannover 2012, S. 53.

16 Dazu, inwieweit eine solche Überlagerung stets bereits der ‚eigenen‘ Stimme inhärent ist, vgl. Schulze, Sebastian: Index eines Anderen. Zur Phänomenologie der Stimme als Echo, in: Ders.: Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart, Paderborn 2015, S. 272–278.

17 Vgl. Wolf, Werner: Musik und Literatur, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart 42008, S. 521–523, hier S. 522.

18 Ebd., S. 522.

19 Opitz, Martin: Von der Disposition oder abtheilung der dinge von denen wir schreiben wollen, in: Volker, Ludwig (Hg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Stuttgart 1990, S. 27–30, hier S. 30.

20 Vgl. hierzu ausführlicher Hillebrandt, Claudia: Lyrik als akustische Kunst, in: Gess, Nicola/Honold, Alexander (Hg.): Handbuch Literatur und Musik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2), Berlin 2017, S. 338–349, hier S. 338–343.

21 Vgl. z. B. di Stefano, Giovanni: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik, in: Gier, Albert/Gruber, Gerold (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 124–131.

„grenzüberschreitende“ Autorin scheint generell weniger auf eine Mediensynthese zu zielen als darauf, „mit dem Medium Text etwas [zu] erproben, was eigentlich als Text nicht machbar ist.“²² So soll hier nicht etwa eine Realisation des Gesamtkunstwerks beschrieben werden, sondern eher eine (positiv zu verstehende) Konfrontation im Sinne einer intermedialen Friktion, die neue Bereiche der Bedeutungserzeugung erschließen kann.²³

In der Intermedialitätsforschung wird die Linearität des Leseprozesses als mögliches Abgrenzungskriterium zwischen Musik und Literatur verhandelt.²⁴ Gilt dies aber auch für einen polyphonen Text, der die Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen und Bewusstseinsinhalte zulässt? Vielstimmigkeit und Simultanität (auch verschiedener zeitlicher Ebenen) charakterisieren Mayröckers Werk auch jenseits der experimentellen Hörspiele, zumal auch bei einem still gelesenen Text im Zuge der inneren Artikulation sämtliche phonemischen Merkmale ‚hörbar‘ werden. Lyrik, bei der Klang, Rhythmus und semantische Ebene zum Gesamteindruck der ästhetischen Erfahrung zusammenwirken, stellt genau betrachtet in sich bereits ein intermediales Gefüge dar. Auch in der Prosa lässt sich Intermedialität mit der Musik nachweisen, und zwar auf mehreren Ebenen von der bloßen Thematisierung des einen Mediums im anderen bis hin zur konzeptionellen Übertragung, der nach Uwe Wirth höchsten Stufe der Intermedialität²⁵, bei der sich der Sprachstrom strukturell der Musik angleicht. Die verbreitete Einschätzung, Mayröcker erzähle nicht(s)²⁶, wird vor diesem Hintergrund präzisiert: Ähnlich wie eine

22 Kunz, Edith Anna: *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*, Göttingen 2004, S. 70.

23 Zu diesen beiden unterschiedlichen ‚Visionen‘ der frühen Intermedialitätsforschung (synthetisierend versus konfrontativ) und auch McLuhans teilweise martialischer Rhetorik vgl. Robert, Jörg: *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt 2014, S. 16–17, sowie McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts 1994.

24 Vgl. Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam 1999, S. 20–21.

25 Vgl. Uwe Wirths (an Manfred Pfisters Intensitätsmodell zur Intertextualität orientierte) Typologie der Intermedialität: Wirth, Uwe: *Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität*, in: Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 19–38, hier S. 31–33, oder ders.: *Hypertextualität als Gegenstand einer „intermedialen Literaturwissenschaft“*, in: Erhart, Walter (Hg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* DFG-Symposium 2003, Stuttgart/Weimar 2004, S. 410–430, hier S. 420–422. Zur Kritik an Wirths Stufenmodell und der weiter vorgenommenen Unterteilung in „harte“ und „weiche“ Intermedialität vgl. Robert: *Einführung in die Intermedialität*, S. 77. Vgl. auch Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Berlin u. a. 1985, S. 1–30.

26 Vgl. Siegfried J. Schmidts einleitenden Aufsatz zum ersten Mayröcker-Sammelband „Der Fall ins Ungewisse“. Anmerkungen zu einer Nicht-Erzählerin, in: Ders. (Hg.): *Friederike Mayröcker*, Frankfurt a. M. 1984, S. 13–23.

Mayröcker selbst äußerte sich dazu in einem Rundfunkinterview wie folgt: „Ich habe immer vermieden, eine Story zu machen, d. h. ich sehe nirgends eine Story. Ich sehe auch im Ablauf meines Lebens oder

musikalische Komposition erfordert Mayröckers Dichtung kein ‚Verständnis‘, macht aber Emotionen auf sinnliche Weise erfahrbar in einer Art, die wir vor allem aus der Musik kennen. So gehen die beiden „sich akustisch manifestierende[n] Zeitkünste“²⁷ Musik und Literatur bei Mayröcker ein besonderes Verhältnis ein: Durch sprachlich erzeugte Bilder und Assoziationen, die wie bei einer musikalischen Komposition in einem geschickten Wechselspiel von Wiederholung und Variation erfolgen, werden assoziativ Gefühle aufgerufen, jedoch mittels semantischer Bedeutung statt mit Klängen.

Zwei Anmerkungen noch zuvor: Die Ankündigung, sich stärker auf die Prosatexte als auf die Gedichte beziehen zu wollen, geschieht im Bewusstsein, dass Mayröcker auch, was die Gattungen innerhalb eines Mediums betrifft, zu Grenzüberschreitungen neigt, und insbesondere die Grenze zwischen Lyrik und Prosa fließend erscheint. Bei „prosaischen Gedichten und lyrischen Prosastücken“²⁸ handelt es sich schon gattungsmäßig um Mischformen, die höchstens der Tendenz nach stärker in die eine oder die andere Richtung ausschlagen und nicht eindeutig zugeordnet werden können, die den Eindruck nicht nur medialer, sondern auch gattungsmäßiger Vielfalt sowie der Grenzüberschreitung aber noch verstärken.

Zudem soll statt der von Uwe Wirth eingeführten Differenzierung zwischen „harter“ und „weicher“ Intermedialität hier die des *showing* und *telling* verwendet werden, die Werner Wolf aus der englischsprachigen Narratologie übernommen und auf musik-literarische Intermedialität angewendet hat.²⁹ Auch wenn Wirths Typologie hilfreich ist, um die unterschiedlichen Formen intermedialer Bezüge zu klassifizieren, scheint die in dem Stufenmodell (von „Nullstufe“ bis Stufe drei der Intermedialität)³⁰ angelegte Hierarchisierung unnötig, da es sich zwar um unterschiedliche, aber nicht notwendig um mehr oder weniger intensive Formen von Intermedialität handelt. Zudem lässt sich die Unterscheidung zwischen *showing* und *telling* besser auf den spezifischen Fall musik-literarischer Intermedialität anwenden. Wirth hat sämtliche Medien im Blick, Fotografie, Film, Radio, Theater, Briefroman, Bildhauerei usw. Nicola Gess weist darauf hin, dass im Fall der Musik aber kein abtrennbares, medienunabhängiges Substrat

im Leben überhaupt keine storyähnlichen Erscheinungen. Und ich kann auch kein Buch lesen, das eine Story hat.“ Ramm, Klaus: Interview mit Friederike Mayröcker, Norddeutscher Rundfunk 1975, zit. nach Schmidt, ebd., S. 13, 18, 22.

27 Wolf, Werner: Musik und Literatur, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart 42008, S. 521–523, hier S. 522.

28 So der Klappentext zu Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013.

29 Vgl. Wolf, Werner: „The musicalization of fiction“. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998, S. 133–164, hier S. 133.

30 Vgl. Wirth, Uwe: Intermedialität, in: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2013, S. 254–264, hier S. 262–263.

vorliegt, das von einem Medium in ein anderes transportiert werden könnte, wie es beispielsweise bei der Verfilmung von literarischen Stoffen angenommen wird.³¹

Die Differenzierung von *telling* und *showing* geht letztlich auf die altgriechische Unterscheidung zwischen *Diegesis* und *Mimesis* zurück. Werner Wolf übernimmt sie von Percy Lubbock, der seinerseits an die Verwendung der beiden Begriffe bei Henry James anknüpft.³² *Telling* meint demnach das Erwähnen oder die Beschreibung von Musik oder musikalischen Werken in Literatur. *Showing* hingegen bezeichnet die Imitation von Musik in der Literatur, ihre Inszenierung, oder auch: die Musikalisierung von Literatur.³³

2. *Telling*: „Und ich hasse doch [...] alles Erzählen so sehr.“

Mit *telling* ist das Beschreiben von Musik oder musikalischen Werken gemeint, darunter auch das Beschreiben fiktiver Musikwerke, welches von Steven Paul Scher *verbal music* genannt wurde.³⁴ *Telling* als Begriff ausgerechnet bei einer Autorin, die laut eigenem Bekunden Narration nicht interessiert und die allgemein als Nicht-Erzählerin gilt, mag zunächst sonderbar erscheinen. Allerdings ist in diesem Zusammenhang unter *telling* nicht nur das Erzählen von, sondern auch bereits das Thematisieren von Musik zu verstehen, von dem in der Vergangenheit diskutiert wurde, ob es überhaupt schon als Intermedialität gelten kann:³⁵ Bei Uwe Wirth stellt es nur die „Nullstufe der Intermedialität“³⁶ dar. Laut Nicola Gess sollte die Thematisierung von Musik eigentlich eine eigene Kategorie bilden, da sie nicht auf die Transformation des Ausgangsmediums zielt.³⁷ Die Thematisierung von Musik fällt dennoch ohne Frage in den Bereich der intermedialen Bezugnahmen und stellt nicht zuletzt in der Praxis ein zuverlässiges Signal

31 Vgl. Gess, Nicola: Intermedialität Reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 42/1-2 (2010), S. 139-168, hier S. 141-142.

32 Vgl. Gess: Intermedialität Reconsidered, S. 143.

33 Vgl. Wolf: Musik und Literatur, S. 522.

34 Vgl. Scher, Steven Paul: Notes toward a Theory of Verbal Music, in: *Comparative Literature* 22/2 (1970), S. 147-156, hier S. 151-153.

35 Wolf zum Beispiel änderte diesbezüglich sein Urteil zwischen „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?“ (1996) und „The musicalization of fiction“ (1999). Andrew Wright Hurley macht für den Bereich der Popliteratur deutlich, wie wichtig diese Art des Erscheinens von Musik in Literatur für den Diskurs um Musik ist, für die soziale Rolle, die ihr zugeschrieben und für die kulturelle Bedeutung, mit der sie aufgeladen wird. Hurley, Andrew Wright: *Into the Groove. Popular Music and Contemporary German Fiction*, Rochester/New York 2015, S. 4-13.

36 Wirth, Uwe: Intermedialität, in: Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn 2005, S. 114-121, hier S. 118.

37 Vgl. Gess: Intermedialität Reconsidered, S. 143.

für weitere intermediale Referenzen dar. So ist sie, wenn noch nicht die *Musikalisierung* von Literatur, doch zumeist ein Indiz für deren Vorliegen.

Unter die explizite Thematisierung von Musik, die als *telling* in diesem Sinne zu verstehen ist, fallen nach Werner Wolf etwa die Beschreibung von musikalischen Erlebnissen, Musik evozierende Titel oder das Kommentieren musikalischer Werke³⁸ Titel wie *1 Schumannwahn* oder *études* können demnach Indikatoren für musikalisierte Literatur sein. Dies findet man bei Mayröcker bestätigt; die zahlreichen expliziten Nennungen von Komponisten (Bach³⁹, Beethoven⁴⁰, Schumann⁴¹, John Cage⁴² usw.), Musikerinnen und Musikern (die Beatles⁴³, Patti Smith⁴⁴) und von Musikstücken („Sonate. Franz Schubert“)⁴⁵ verweisen in der Tat auf musikalische Schreibtechniken. Umgekehrt kommen letztere aber auch ohne musikalische Nennungen aus, sind in dem Fall allerdings schwerer zu identifizieren. Auch ist die Grenze zwischen Thematisierung und Inszenierung, zwischen *telling* und *showing*, in der Praxis oft schwer zu ziehen, vor allem im Hinblick auf die *Evokation* von Musik, wie Christine Lubkoll anmerkt.⁴⁶ Mayröcker nennt nicht Musikstücke, um durch die genaue Benennung deren anschließende Narrativierung zu erleichtern, sondern die Stücke oder Namen werden kurz aufgerufen und dann, analog der „Flüchtigkeit der Musik als Zeitkunst“⁴⁷ mit neuen Assoziationen und anderen intermedialen Bezügen kombiniert, wenn etwa Verfasser literarischer Werke dazu genannt werden – Friedrich Schiller, Adolf Wölfli, Jean Genet – oder Maler wie Albrecht Dürer und andere.

In *nach Heinrich Heine*⁴⁸ beispielsweise wird Heinrich Heines Gedicht und Clara Schumanns Vertonung davon mit dem tatsächlichen Loreley-Felsen zusammengeschoben. Dort möchte das lyrische Ich „wie Schumann“ weinen, dann wird beschrieben, wie Schumann sich in den Fluss stürzt, allerdings nicht wegen des Gesangs der Loreley wie die Schiffer im Gedicht, sondern trotz der „Lieder in seinem Kopf“, um von dort unten aus den Gesang nur noch von Ferne zu hören. Zugleich mit dem Komponisten Robert Schumann und seinem Suizidversuch 1854 wird mit „Schumann“ und „Loreley“ das gleichnamige Lied von Clara Schumann aufgerufen, sodass ein dichtes intertextuelles

38 Vgl. Wolf: „The musicalization of fiction“, 1998, S. 133.

39 Vgl. Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Gedichte 1939–2003*, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004, z. B. S. 646, 737.

40 Vgl. ebd., S. 19, 736.

41 Vgl. Mayröcker, Friederike: *dieses Jäckchen* (nämlich) des Vogel Greif, Frankfurt a. M. 2009, S. 290.

42 Vgl. Mayröcker: *études*, S. 100.

43 Vgl. Mayröcker: *GG*, S. 687.

44 Vgl. Mayröcker: *JVG*, S. 14.

45 Vgl. Mayröcker: *études*, S. 176.

46 Vgl. Lubkoll, Christine: *Musik in Literatur: Telling*, in: Gess/Honold, (Hg.): *Handbuch Literatur und Musik*, S. 78–94, hier S. 79.

47 Ebd., S. 82.

48 Mayröcker: *JVG*, S. 290.

Gewebe und ein Netz von Bedeutungsebenen entsteht, in dem „Loreley“ zugleich eine literarische Figur bezeichnet, deren Gesang, einen realen, geografisch lokalisierbaren Felsen, einen selbstmörderischen Komponisten⁴⁹, ein musikalisches Werk, ein Gedicht und dessen materiellen Träger, nämlich die „daumengrosze Dünndruckausgabe“⁵⁰, die das lyrische Ich zu Beginn des Gedichts erhält.

Mayröcker beschreibt nicht wie Thomas Mann musikalische Erlebnisse oder Musikwerke, auch nicht das Leben von Komponisten, wenn diese im Text erscheinen. Sie evoziert aber Musik mit musikbezogenen Ausdrücken, die wie Codes eingestreut werden, und arbeitet dabei mit Assoziationen in einer Weise, die musikalisch genannt werden kann, indem durch das Aufrufen von Bildern und Emotionen in immer neuen Konstellationen, vergänglich wie der musikalische Augenblick, ein ähnlicher Effekt wie der der (Instrumental)Musik erreicht wird, die ebenfalls keinen rekonstruier- oder zusammenfassbaren Inhalt wiedergibt. Nur geschieht dies eher auf der semantischen Ebene als auf der akustischen, auch wenn die klangliche Ebene durch ‚Klangverschiebungen‘ und damit Wiederholung und Variation die semantische im Entstehensprozess beeinflusst hat, und verstärkend oder auch kontrastiv der semantischen Ebene zu- oder entgegenwirkt. Hier wird Novalis’ Metapher vom Poëten, der die Worte wie Tasten benutzt, sinnfällig:⁵¹ Worte erzeugen wie die Tasten eines Instruments Emotionen, die abgesehen von ihrer durch das Arrangement vorgegebenen zeitlichen Folge in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehen. *Telling* greift hier also schon in *showing* über.

3. Showing: „Rolle runder Beethoven“

Der *Telling*-Anteil des Auftretens von Musik in Mayröckers Texten beschränkt sich auf deren Thematisierung durch Wörter und Begriffe, die aus dem semantischen Feld der Musik entnommen sind. Diese treten häufig auf. Zugleich liegt hier oft auch schon die Evokation von Musik vor, die normalerweise dem Bereich des *showing* zugeordnet ist. Wenn es in *die Wasserlilien in der Flasche der Garten* heißt: „dasz nicht die Träne/ unaufhörlich mir rollt oder rolle runder/ Beethoven,“⁵² wird hier einerseits durch das Erwähnen des Namens des allbekannten Komponisten Musik thematisiert. Zugleich wird durch einen Auszug aus einem Rock’n’Roll-Lied (*Roll Over Beethoven*) dasselbe getan, nur dass bei diesem Zitat auch lautmalerische Elemente eine Rolle spielen, wodurch die Musik nicht nur erwähnt, sondern (teil-)reproduziert wird, eingeleitet durch das „rollt“, welches zu einem Spiel mit Wiederholung plus Variation („rollt oder rolle, runder“)

49 In Brentanos Ballade, auf der Heines Gedicht basiert, stürzt die Lore Lay selbst in den Rhein.

50 Mayröcker: JVG, S. 290.

51 „Der Poët braucht die Dinge und Worte, wie *Tasten*.“ Novalis. Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 3: Das philosophische Werk II, hg. v. Richard Samuel. Darmstadt 1968, S. 451.

52 Mayröcker: GG, S. 736.

veranlasst und so auf eine Musikart anspielt, deren Name („Rock’n’Roll“) ebenfalls lautmalerisch das ‚Rollen‘ des Rhythmus nachzeichnet. In dem Lied, das hier anzitiert wird, sind bereits mehrere zeitliche Ebenen enthalten, denen nun durch die Aufnahme in das Gedicht eine weitere hinzugefügt wird. Beethoven, im Liedtext durch den Klang der neuartigen Musik dazu veranlasst, sich im Grabe herumzudrehen, wird hier mit Chuck Berry konfrontiert und Klassik mit Rock’n’Roll. Während in *nach Heinrich Heine* (dem Loreley-Gedicht) „1 weisse Taube“ zumindest dem Anschein nach vorüberfliegt („mir war als“)⁵³, ist es hier die Silhouette eines schwarzen Vogels: „einer Wimper gleich fegte flitzte/ der schwarze Vogel nein die Silhouette des/ Vogels am Fenster vorüber“.⁵⁴ Die intertextuellen Bezüge sind hier wie dort bereits in den jeweiligen Zitaten prominent enthalten, nur dass hier auch noch die klangliche Komponente hinzutritt, verdichtet zu erneuter Überlagerung von zeitlichen *und* klanglichen Ebenen. Da die Reproduktion von Ausschnitten aus bekannten Liedtexten auch bestimmte Melodien evoziert, wird auch hier das *Telling* zum *Showing* und verweist zugleich auf Mayröckers Prinzip der „Wortgenerierung über Klangverschiebungen und klangliche Assoziationen“⁵⁵, wenn aus „roll over“ „rolle runder“ wird – keine reine Übersetzung vom Englischen ins Deutsche, sondern eine Transformation: roll over – roll under, dieselbe Bewegung in andere Richtung, ähnlich wie der Vogel, der einmal in schwarz und einmal in weiß durchs Bild fliegt, sozusagen einmal von links und einmal von rechts. Dem ‚under‘ wird noch ein „r“ hinzugefügt, sodass die beiden „r“s auf jene im lautmalerischen Begriff ‚Rock’n’Roll‘ verweisen, der Musik, durch die im Lied Beethoven ersetzt – oder überschrieben – werden soll, und so gibt es ein deutsches „rolle runder“, das die Bewegung des Rollens und damit auch den Klang der Musik selbst simuliert. Der Text erscheint dabei als ein vielhalliger „Echoraum“⁵⁶ aus intertextuellen Bezügen, der verschiedene zeitliche Ebenen zusammenführt, von Beethovens Zeit über die des Rock’n’Roll zu der Zeit, in der das Gedicht entsteht, und von dort immer neu eine Verbindung herstellt zu der Zeit, in der es rezipiert wird. So wie in dem Lied, welches hier anzitiert wird, die Musikart, die besungen wird, musikalisch hergestellt und auch sprachlich behandelt wird („Roll over Beethoven“ fordert den Komponisten bzw. stellvertretend seine Anhänger ja auch auf, sich selbst der neuen Bewegung anzuschließen), wird im Gedicht selbst noch mit der Text- wie auch mit der Klangebene des Lieds, das als Gattung geradezu die Intermedialität schlechthin repräsentiert, eine weitere Ebene hergestellt, die die Medialität des Gedichts reflektiert, aber dies geschieht performativ durch die Art, wie hier Klang und semantische Ebene zusammengeführt und einander gegenübergestellt werden, und nicht verbal-explicit.

53 *nach Heinrich Heine* endet mit „(also war mir als flöge 1 weisse Taube vorüber)“. Mayröcker: JVG, S. 290.

54 Mayröcker: GG, S. 736.

55 Arteel: Friederike Mayröcker, S. 54.

56 Ebd., S. 53.

Der Begriff des *showing* wurde von Percy Lubbock in *The Craft of Fiction* in Bezug auf Prosatexte verwendet und als „scenic presentation“ mit *telling* als „panoramic presentation“ kontrastiert.⁵⁷ Werner Wolf verwendet den Begriff „im Sinne imitativer Inszenierung eines anderen Mediums im Gegensatz zu bloßer altermedialer Thematisierung“⁵⁸. Die Art von musik-literarischer Intermedialität, die wir bei Mayröcker hauptsächlich vorfinden, ist nach dem System intermedialer Bezüge, das Irina Rajewsky vorgelegt hat⁵⁹, hauptsächlich die „intermediale Systemreferenz“, das heißt die Bezugnahme nicht auf ein bestimmtes Einzelwerk, sondern auf das Medium (Instrumental-)Musik allgemein, und weiter nach Rajewskys Systematik das, wofür sie die Bezeichnung „Systemkontamination *qua* Translation“ vorschlägt, nämlich „die Annäherung eines Textes an medienspezifische Qualitäten eines fremdmedialen Bezugssystems“⁶⁰, bei der sich das Ausgangsmedium (hier: der Text) kontinuierlich und nicht nur punktuell in Relation zu dem fremdmedialen System (hier: der Musik) verhält. Dabei eignet sich das kontaktnehmende Medium (der Text) bestimmte Prinzipien und Mechanismen des fremdmedialen Systems an, überträgt sie aber in sein eigenes Medium, jedoch so, dass die Rekursnahme für die Rezipient*innen erkennbar bleibt.⁶¹

Für den Modus des *showing* schlägt Nicola Gess unter Rückgriff auf Rajewskys Typologie die drei Bezugsweisen (Teil-)Reproduktion, Evokation und Simulation vor.⁶² (Teil-)reproduziert wird Musik bei Mayröcker gelegentlich durch einen eingeschobenen Auszug aus einem Liedtext⁶³ wie im Fall des oben zitierten *Roll over Beethoven*; in diesen Fällen ist das Zitat meist durch Namensnennung des Komponisten als musikalische Referenz markiert.

Eine Evokation von Musik durch anschauliche Beschreibung, analog zum Phänomen der Ekphrasis, der Beschreibung von Kunstwerken in der Literatur, findet sich bei Mayröcker eher nicht⁶⁴, sondern maximal eine eingeworfene Bemerkung: „Gin-

57 Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*, London 1954 [1921], S. 67.

58 Wolf, Werner: Musik in Literatur. Showing, in: Gess/Honold (Hg.): *Handbuch Literatur und Musik*, S. 95–113, hier S. 95.

59 Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002, S. 157.

60 Ebd., S. 123.

61 Vgl. ebd., S. 125–126.

62 Vgl. Gess: *Intermedialität Reconsidered*, S. 143–144.

63 Als Beispiel: „[W]enn ich früh in den Garten/ geh in meinem grünen Hut,/ ist mein 1.Gedanke, was nun mein/ Liebster tut“ aus Robert Schumanns „Volksliedchen“. Mayröcker: *études*, S. 79.

64 Anders verhält es sich mit der ekphrastischen Beschreibung im eigentlichen Sinne; ein (Kalender-)Bild des Künstlers Andreas Grunert wird z. B. genau beschrieben: „es war 1 fluoreszierender April mit Oleanderblüten und Mohn, Zwillingskirschen wie Notenköpfe = „Musik“ von Andreas Grunert, Tusche und Acryl auf Papier 66 x 46 cm, an einem blanken Tisch 2008 umschwirrt von Notenköpfchen, kollerten orangefarbene Tränen.“ Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016, S. 10. Auch hier werden Werk und Künstler genannt. Ausführlicher zu Mayröckers ‚Übersetzung‘ von Bildern Matisse und Picassos vgl. Kunz: *Verwandlungen*, S. 71–88. Kunz zeigt, wie Mayröcker eine „Verräumlichung“ des an sich linearen Mediums Text“ vornimmt. Ebd., S. 84.

Die dritte Kategorie der formalen Imitation durch *word music* oder musikalische Strukturanalogien kommt am stärksten zum Tragen. ‚Wortmusik‘, die auf die klangliche statt auf die semantische Dimension der Sprache abhebt, sodass diese ihre Referenzfunktion verliert und als reine Oberfläche in Erscheinung tritt, findet man zwar in reiner Form in Mayröckers Spätwerk nicht, wohl aber als intertextuellen Verweis, wiederum auf der semantischen Ebene: Zu Beginn des *Schumannwahnsinn* sagt „der Komponist“, „er habe mit Blixa Baargeld ein Interview gemacht,“⁶⁹ sodass gleich zu Beginn die Figuren des Komponisten Robert Schumann und die des Dichters Ernst Jandl zu einer Figur zusammenfließen (die später auch als Alter Ego der Dichterin erscheint). Hier verschmelzen nicht nur Künstler- und Kunstfiguren, sondern es werden in anachronistischen Sprüngen und Verbindungen, die charakteristisch für den *Schumannwahnsinn* sind, verschiedene Zeitebenen verschmolzen. Die Passage erinnert an ein Gespräch, das der reale Ernst Jandl mit dem früheren Punk-Musiker Blixa Bargeld 1994 für das Süddeutsche Zeitung-Magazin in einem Wiener Café geführt hat.⁷⁰ Die Schreibweise von Ba(a)rgeld spielt allerdings auf den Dada-künstler und -dichter Johannes Theodor Baargeld an, der so dem Musiker Bargeld an die Seite gestellt wird. Die Schreibweise verweist auf Dada, aber der Kontext bezieht auch den Punk ein und zieht so eine Parallele auch zu dessen Gestus der Sinnverweigerung. Dies geschieht aber nicht auf der klanglichen Ebene, sondern auf eine Weise, die die Textualität des Ausgangsmediums herausstellt, denn nur *gehört* verschwindet die Referenz auf Baargeld, obwohl dessen Dichtung selbst auf eine akustische Realisierung hin angelegt ist.⁷¹ Zugleich ist der SZ-Artikel mit „*schtzngrmm schtzngrmm t-t-t-t t-t-t-t grrrrmmmmmm*“ überschrieben, dem Anfang von Jandls lautmalerischem Gedicht *schtzngrmm*. Dadaistische Lautpoesie,

71 Insbesondere Baargelds Bimmelresonanz II. Baargeld, Johannes Theodor: Fummelmond & ferngefimmel: Lyrik und Prosa des Zentrodada, hg. v. Walter Vitt, Nördlingen 2001, S. 27.

auch ohne Baargeld als im SZ-Artikel selbst anscheinend verloren gegangener Subtext, wird durch Mayröckers Text wieder sichtbar gemacht. So erscheint Wortmusik als indirekte Referenz, die aber zum einen auf der semantischen und nicht auf der klanglichen Ebene hergestellt wird, und zum anderen durch die nur im Text sichtbare, nicht aber akustisch eindeutige Nennung des Dada-Künstlers durch die Schreibweise noch einmal auf die Textualität ihres Mediums verweist und so auch die Differenz der beiden Bezugssysteme Literatur und Musik herausstellt.

Dieses Spiel mit der klanglichen und der semantischen Ebene von Sprache wird später noch einmal variiert wiederholt, diesmal mit dem Begriff „differance“⁷². Derridas Wortschöpfung *différance* benennt den Sinn, der immer aufgeschoben erscheint und sich fortwährend entzieht. Zugleich betont das Wort den Unterschied zwischen gesprochener Sprache und Schrift, da es durch die Schreibweise mit „a“ statt dem orthografisch korrekten „e“ als eben dieser Kunstbegriff gekennzeichnet ist, der auf das strukturalistische Prinzip der Differenz und Opposition von Zeichen verweist. Wie im Fall von Blixa Ba(a)rgeld bleibt das „a“ gesprochen unhörbar und tritt nur im Schriftbild in Erscheinung. Im *Schumannwahnsinn* ist auch dieses „differance“ ‚falsch‘ geschrieben, nämlich ohne Akzent, dafür aber zusätzlich noch mit „(Jacques Derrida)“⁷³ etikettiert. So wird hier also doppelt auf den Unterschied von Klang und Schrift angespielt und dieser herausgestellt, wobei in beiden Fällen die verschriftlichte Variante assoziationsreicher und vieldeutiger ist als die nur gesprochene/gehörte.

Eine weitere Bezugnahme auf Musik im Modus des *showing*, die in den Bereich der formalen Imitation von Musik fällt, liegt in einer musikalischen Strukturierung durch die Wiederholung von bestimmten Motiven. Auch dies findet im *Schumannwahnsinn* auf der semantischen Ebene statt, etwa durch das wiederkehrende Motiv der verstorbenen schwarzen Katze⁷⁴ als Vorausblick des Todes, und in ähnlicher Funktion auch die immer wieder herunterfallenden Tabletten.⁷⁵ Als Formparallele zur Musik

72 Mayröcker: UdS, S. 32.

73 Ebd. „Jacques Derrida“ erscheint wie ein wiedererkennbares musikalisches Motiv immer wieder in „1 Schumannwahnsinn“ (S. 17, 18, 19, 32, 33).

74 „[W]ie jene tote schwarze Katze mit glänzendem Fell im Hausflur mit aufgesperstem Mund, herzerreizenden Zähnnchen, geschlossenen Augen und gestreckten Gliedmaßen“. Mayröcker: UdS, S. 20. „[D]iese tote schwarze Katze [...] besaß [...] eine große Schönheit, ihr Fell glänzte, ihre Erscheinung schien ein Geheimnis zu hüten.“ Ebd., S. 23. „Was die Katze angeht, so die Pianistin, [...] was den Tod dieser schwarzen Katze angeht: die Verherrlichung einer Einsamkeit.“ Ebd., S. 25. „[Ä]hnlich erging es ihr mit der Fotografie der toten Katze im Hausflur welche hingegeben an ihre *Begrenzung* über das glänzende Fell –“. Ebd., S. 26.

75 „[U]nd fallen ihm die Tabletten aus der Hand während er sie zum Mund führt er gräbt dann in dem Gewand = Gewandung (Gerundium)“. Ebd., S. 23. „[D]ie Tablette, die er sich zum Munde führen wollte, entglitt seiner Hand, was das Verschwinden/Verlöschen von Tabletten in seinen Gewändern angeht, beim vergeblichen Versuch, die Tablette zum Munde zu führen, allzu Glorie, suchte er in den Falten seines Gewandes und nahm wahr *diese unreine Stelle*: den schrillen Widerhall der Leibesfäden, als ob die Tabletten etwa in die Falten seiner *Leibeskirgisen* und von diesen eingefangen eingefroren verwandelt

ist auch die Variation dieser Motive zu sehen, wenn die herunterfallenden Tabletten zu herunterfallender Schokolade werden⁷⁶ oder die Katze zum Kaninchen.⁷⁷ Diese Wiederholung und Variation von Motiven findet auch auf werkübergreifender Ebene statt, beispielsweise im Motiv des Rheins⁷⁸ oder Robert Schumanns ‚Wahnsinn‘ selbst, der auch schon in der oben genannten Textpassage mit dem Rhein und der Loreley behandelt wird.

Ein Werktitel wie *études* zieht ebenfalls eine Verbindung zur namengebenden Musikform, da Mayröckers *études* auch kurze einzelne ‚Stücke‘ enthält. Zwar sind Etüden auch eine eigenständige Kunstform, aber zugleich dienen sie dem Einstudieren bestimmter spieltechnischer Fertigkeiten, sodass hier eher eine Formanalogie als eine wirkliche Parallele vorliegt – eine Unterscheidung, die Andreas Sichelstiel trifft, um zwischen Formelementen zu unterscheiden, die Musik und Literatur gemeinsam sind, und solchen, bei denen sich die Literatur musikalischen Formen nur annähert und darin von literarischen Konventionen abweicht.⁷⁹

Die klangliche Oberfläche der Sprache kommt hier ebenfalls ins Spiel, auch der Prosatext enthält rhythmische Passagen⁸⁰ und Tempowechsel⁸¹; Veränderungen der Lautstärke und Betonung werden durch die Schreibweise suggeriert. Eine rein auf die Akustizität der Sprache abzielende ‚Wortmusik‘ findet sich hingegen auf der semantischen Ebene, durch intertextuelle Referenz, beispielsweise durch den Hinweis auf das Interview mit „Blixä Baargeld“.

Der „moribunde Komponist“⁸² aus *1 Schumannwahnsinn* ist auch eine Figuration Jandls, dessen bevorstehender Tod im Text mitschwebt, zugleich auch eine Identifikation der Dichterin Mayröcker mit Schumann wie im Loreley-Text. Clara Schumann und Robert Schumann, „die Pianistin“ und „der Komponist“, wie sie im Text genannt

worden wären.“ Ebd., S. 29–30. „[W]as die in die Faltentiefe der Gewänder sinkenden Tabletten angeht, so der Komponist, scheinen sie begleitet von den Klängen der Wesendoncklieder.“ Ebd., S. 30. „[W]as das tiefe Eindringen was das *Untertauchen* der Tabletten in den Gewändern des Komponisten angeht, so wurde es begleitet vom Schütteln des Kopfes des Komponisten seinem Summen und *Lamentieren*.“ Ebd., S. 37.

76 Vgl. ebd., S. 32.

77 Vgl. ebd., S. 36.

78 Mayröcker: JVG, S. 290; dies.: UdS, S. 25, 32.

79 Vgl. Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren*, Essen 2004, S. 149.

80 Als Beispiel: „ach! die Waage zu finden zwischen den Lustgärten der Sprache und den Schluchten der Sprache oder Schluchzen der Sprache auch Ginsterwald. In der Brotlade das verschimmelte Brot.“ Mayröcker: UdS, S. 22–23.

81 Wenn etwa auf längere Sätze immer kürzere folgen, die schließlich zu schnellen Aufzählungen beschleunigt werden, oder im Wechsel zwischen vollständigen und abgerissenen Sätzen. Auslassungspunkte zwischen ihnen suggerieren längere Pausen und somit ein langsames Tempo als Bindestriche, die ein unvermitteltes Neu-Ansetzen vorgeben.

82 Mayröcker: UdS, S. 15.

werden, sind beide Alter Egos des lyrischen Ich. Robert Schumann verabschiedet sich in *1 Schumannwahnsinn* allmählich in den Wahnsinn, zugleich schildert der Text einen ständigen Abschied von Ernst Jandl. Wenn Schumann „in die Exaltation“⁸³ gerät, enthält dies wiederum eine Parallele zur Dichterin, für deren Spätwerk der Modus des Ekstatischen charakteristisch ist. Kurz darauf⁸⁴ handelt es sich wieder erkennbarer um die Dichterin, die um den Dichterkollegen und -freund trauert, zugleich spricht sie aber als „die Pianistin“, die mit „Robert“ ins Café Drechsler gehen möchte. So erscheinen die vier als Personifikationen von Mayröckers Tätigkeit als am Klavier schreibende Dichterin⁸⁵, die die Worte wie Tasten gebraucht und *études*, Schreibstücke, ‚komponiert‘. Ein ähnliches Bild findet sich im *Schumannwahnsinn*, wenn der „Engel des Grammophons“ mit einer Feder auf eine Schallplatte schreibt und so „die Musik aus der Schallplatte“ kratzt „wie 1 discjockey.“⁸⁶ Auch hier entsteht die Musik direkt durch die Schreibbewegung. Schumanns „symphonische[...] Etüden“, op.13“ werden im *Schumannwahnsinn* ebenfalls explizit erwähnt und dabei als „etwas von mir“ bezeichnet.⁸⁷ Etwas später spricht der Dichter-Komponist davon, „es geh[e] darum, Gefühlsbereiche zu entwerfen zu erfinden, Kritzeleien zu entwerfen“⁸⁸. Kritzeleien als Buchstaben, die keine Bedeutung haben, sondern reine Oberfläche, nur Bild sind, sind hier analog zu den Worten, die ‚nur‘ als Klang verwendet werden, zu sehen. Dabei sind sie aber, wie Musik, imstande, Emotionen zu erzeugen bzw. „Gefühlsbereiche zu entwerfen“.

Der Text spielt hier mit den beiden Möglichkeiten, Musik im Modus des *showing* zu simulieren, nämlich zum einen ‚Wortmusik‘, welche rein auf die akustische Materialität der Sprache abzielt, und zum andern Literatur, die strukturelle Parallelen zur Musik aufweist. Beide stellen eine Abweichung von literarischen Konventionen dar, was bei Mayröcker als ihr „Nicht-Erzählen“ bekannt wurde, da im Fall der Strukturparallele „das Organisations- und Kohärenzprinzip erkennbar nicht mehr ein narratives ist“ und im Fall der Wortmusik der Text so „dereferentialisiert und zugleich markant selbstreferentiell und formbetont wirkt wie Musik“⁸⁹.

83 Ebd., S. 24.

84 Ebd., S. 28.

85 Mayröcker führte ihre ersten Schreibexperimente an einem Konzertflügel aus, der ihr als Schreibtisch diente. Vgl. Mayröcker, Friederike: „Das ist wirklich die heiligste Ordnung.“ Bernhard Kraller und Walter Famler im Gespräch mit Friederike Mayröcker, in: Kraller, Bernhard (Hg.): Friederike Mayröcker. Die herrschenden Zustände (Wespennest Sonderheft Mai 1999), S. 16–27.

86 Mayröcker: UdS, S. 33–34.

87 Ebd., S. 17.

88 Ebd., S. 23.

89 Wolf: *Showing*, S. 105–106.

4. Klang und/oder Sinn

Neben dem Ineinandergreifen von semantischer und akustischer Funktion der Sprache findet sich das Gegeneinander-ausspielen der beiden durch Hinweise auf eine Sinnenebene, die sich nur durch das Schriftbild erschließt wie in den oben genannten Beispielen, während zugleich und anderswo durch Klangverschiebungen eine Sinnenebene erst erzeugt wird (bspw.: „am Ende der Seite (des Satans)).“⁹⁰ Vor allem aber entfalten Mayröckers späte Prosatexte über längere Strecken hinweg eine der Musik ähnliche Wirkung. Beim Lesen des *Schumannwahnsinn* wird, um es mit Rajewsky zu sagen, den Rezipienten „qua Evokation oder Simulation bestimmter Komponenten des Bezugssystems“ (in diesem Falle der Musik) „eine Erfahrung ermöglicht, die [ihrer] Erfahrung mit diesen spezifischen Elementen oder Strukturen des [Bezugs-]Systems analog ist.“⁹¹ Das geschieht, wenn wir uns Mayröckers „assoziative[m] Sprachspiel“⁹² überlassen, welches eine kontinuierliche Gefühlsbewegung auslöst, die dynamisch ist wie der Text, der sie erzeugt. Dieses Sprachspiel hat wie die Musik keinen konkreten, reproduzierbaren *Inhalt*, und dennoch sind Anordnung und Entwicklung exakt komponiert. Hier wie dort handelt es sich um die „Darbietung ‚tönend bewegter Formen‘ (Eduard Hanslick), die *bedeutend* sind, ohne ihren Sinn zu verstehen zu geben.“⁹³ Dabei handelt es sich nicht um die faktische Realisierung der Kommunikations- und Gestaltungsweisen von Musik, sondern um eine Annäherung des Textes an diese.⁹⁴ Durch Werktitel wie *études*, *Requiem* oder *Arie* und andere explizit-verbale Thematisierungen von musikalischen Gattungen oder Titeln wird die Rezeption in Richtung des fremdmedialen Bezugssystems gelenkt und eine darauf bezogene Illusion erzeugt. Durch assoziative Weiterentwicklung von Motiven werden kontinuierlich Bilder und von ihnen ausgelöste Emotionen aufgerufen, die ebenfalls beständig im Wandel und in Bewegung sind. So werden musikalische Effekte nicht „ihrer medienspezifischen Qualität, sondern [...] dem Prinzip nach, d. h. in ‚uneigentlicher‘ Form im literarischen Text umgesetzt“,⁹⁵ in dieser Form erscheinen sie jedoch kontinuierlich, nicht nur passagenweise. Anders als bei der bloßen Erwähnung des fremdmedialen Systems, die nur punktuell erfolgt, kann diese Art musik-literarischer Intermedialität daher nicht anhand einer einzelnen Textstelle belegt werden, sondern ist durchgehend im Text vorhanden.

Auch wenn in Mayröckers Werk keine Sinnverweigerung wie in dadaistischer Wortmusik vorliegt, findet sich darin auch keine ‚Bedeutung‘ im konventionellen Sinne.

90 Mayröcker: UdS, S. 23.

91 Rajewsky: Intermedialität, S. 105.

92 Elm: Lyrik der neunziger Jahre, S. 34.

93 Gess, Nicola/Alexander Honold: Einleitung, in: dies. (Hg.): Handbuch Literatur und Musik. Berlin, Boston 2017, S. 1–14, hier S. 11.

94 Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 123.

95 Ebd., S. 133.

Musik, „die Kunst mit dem geringsten referentiellen Bedeutungspotential“⁹⁶ bietet sich für eine Dichterin wie Mayröcker als Bezugsgröße an, da sie eine Alternative zum Erzählen darstellt. Zugleich ermöglicht sie es, performativ die Grenzen der Erzählkunst zu reflektieren und sie experimentell zu erweitern. Wobei sich dieses Experiment, könnte man argumentieren, auf den zweiten Blick doch als mimetisch erweist, da Intermedialität auch die Realität unserer sich stets aus verschiedenen Sinnen zusammensetzenden Wahrnehmung spiegelt.

Literaturverzeichnis

- Arteel, Inge: Friederike Mayröcker, Hannover 2012.
- Baargeld, Johannes Theodor: Fummelmond & ferngefimmel. Lyrik und Prosa des Zentrodada, hg. v. Walter Vitt, Nördlingen 2001.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos, aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Berlin 2008.
- di Stefano, Giovanni: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik, in: Gier, Albert/Gruber, Gerold (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 124–131.
- Elm, Theo: Lyrik der neunziger Jahre, Stuttgart 2000.
- Gess, Nicola: Intermedialität Reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler, in: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 42/1–2 (2010), S. 139–168.
- Gess, Nicola/Alexander Honold: Einleitung, in: dies. (Hg.): Handbuch Literatur und Musik. Berlin, Boston 2017, S. 1–14.
- Hillebrandt, Claudia: Lyrik als akustische Kunst, in: Gess, Nicola/Honold, Alexander (Hg.): Handbuch Literatur und Musik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2), Berlin 2017, S. 338–349.
- Hurley, Andrew Wright: Into the Groove. Popular Music and Contemporary German Fiction, Rochester/New York 2015.
- Jandl, Ernst: Gespräch mit Blixa Bargeld, in: Süddeutsche Zeitung Magazin Nr. 50, 16.12.1994, S. 20–24.
- Kasper, Helga: Polyphone Aussagestruktur im Werk Friederike Mayröckers, in: Cahiers d'Études Germaniques. Textlinguistik: An- und Aussichten 37/2 (1999), S. 163–172.
- Katsma, Holst: Loudness in the Novel. Pamphlets of the Stanford Literary Lab. Pamphlet 7, September 2014, S. 1–25. <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet7.pdf>, letzter Zugriff: 16.07.2024.

96 Wolf: Showing, S. 105.

- Kunz, Edith Anna: *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*, Göttingen 2004.
- Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*, London 1954 [1921].
- Lubkoll, Christine: *Musik in Literatur. Telling*, in: Gess, Nicola/Honold, Alexander (Hg.): *Handbuch Literatur und Musik*, Berlin/Boston 2017, S. 78–94.
- Mayröcker, Friederike: *Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer*. Marcel Beyer im Gespräch mit Friederike Mayröcker am 28. März 1988 in Wien, in: *Zwischen den Zeilen*, August 4 (1994), S. 64–81.
- Mayröcker, Friederike: „Das ist wirklich die heiligste Ordnung.“ Bernhard Kraller und Walter Famler im Gespräch mit Friederike Mayröcker, in: Kraller, Bernhard (Hg.): *Friederike Mayröcker. Die herrschenden Zustände (Wespennest Sonderheft Mai 1999)*, S. 16–27.
- Mayröcker, Friederike: *Benachbarte Metalle. Ausgewählte Gedichte, Anordnung und Nachwort* Thomas Kling, Frankfurt a. M. 1998.
- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Gedichte 1939–2003*, hg. von Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004.
- Mayröcker, Friederike: *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*, Frankfurt a. M. 2009.
- Mayröcker, Friederike: *vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahnsinn*, Berlin 2011.
- Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin, 2013.
- Mayröcker, Friederike: *cahier*. Berlin 2014.
- Mayröcker, Friederike: *fleurs*. Berlin 2016.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts 1994.
- Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Dritter Band: Das philosophische Werk II.*, hg. v. Richard Samuel, Darmstadt 1968.
- Opitz, Martin: *Von der Disposition oder abtheilung der dinge von denen wir schreiben wollen*, in: Volker, Ludwig (Hg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 27–30.
- Pauler, Monika: *Die Erfindung der Trennung in Friederike Mayröckers Hörspiel „Dein Wort ist meines Fuszes Leuchte“*, in: Melzer, Gerhard/Schwar, Stefan (Hg.): *Friederike Mayröcker (Dossier 14)*, Graz 1999, S. 91–125.
- Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Berlin u. a. 1985, S. 1–30.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- Robert, Jörg: *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt 2014.
- Scher, Steven Paul: *Notes toward a Theory of Verbal Music*, in: *Comparative Literature* 22/2 (1970), S. 147–156.
- Schmidt, Siegfried J.: „Der Fall ins Ungewisse“. Anmerkungen zu einer Nicht-Erzählerin, in: Ders. (Hg.): *Friederike Mayröcker*, Frankfurt a. M. 1984, S. 13–23.

- Schulze, Sebastian: Index eines Anderen. Zur Phänomenologie der Stimme als Echo, in: Schulze, Sebastian: *Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*, Paderborn 2015, S. 272–278.
- Shakespeare, William: Sonnet 23, in: *The Complete Works*, hg. v. Stanley Wells u. a., Oxford 2005.
- Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren*, Essen 2004.
- Stewart, Garrett: *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, Berkeley 1990.
- Weibel, Peter: Musik, kundig der Sehnsucht? Aspekte zur Lyrik von Friederike Mayröcker und anderen, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Friederike Mayröcker*, Frankfurt a. M. 1984, S. 36–42.
- Wirth, Uwe: Hypertextualität als Gegenstand einer „intermedialen Literaturwissenschaft“, in: Erhart, Walter (Hg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* DFG-Symposium 2003, Stuttgart/Weimar 2004, S. 410–430.
- Wirth, Uwe: Intermedialität, in: Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn 2005, S. 114–121.
- Wirth, Uwe: Hypertextuelle Aufpropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität, in: Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 19–38.
- Wirth, Uwe: Intermedialität, in: Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 254–264.
- Wolf, Werner: „The musicalization of fiction“. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 133–164.
- Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam 1999.
- Wolf, Werner: Musik und Literatur, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart 2008, S. 521–523.
- Wolf, Werner: Musik in Literatur. Showing, in: Gess, Nicola/Honold, Alexander (Hg.): *Handbuch Literatur und Musik*, Berlin/Boston 2017, S. 95–113.

„bin jetzt in der kubistischen Phase“. Intermedialität in Friederike Mayröckers *cahier*

Von Anfang an nimmt die bildende Kunst in Friederike Mayröckers Werk einen bedeutenden Platz ein. Mehrere Literaturwissenschaftler*innen wie Klaus Kastberger, Edith Anna Kunz oder Renate Kühn haben dieses Thema bereits untersucht, so etwa in *Reise durch die Nacht, brüht oder Die seufzenden Gärten* oder auch im Gedicht *Gesponnener Zucker* aus den 1950er-Jahren.¹ Die Dichterin selbst hat sich mehrmals über den Einfluss der bildenden Kunst als wichtigen Impuls für ihr Schaffen geäußert.²

Die Trilogie *études*, *cahier* und *fleurs* bildet in diesem Zusammenhang keine Ausnahme.³ Auch in diesen Werken gibt es zahlreiche intermediale Verweise. Zudem hat die Autorin hier kleine Zeichnungen in den Text integriert, besonders in *cahier*, wo man sogar seitenfüllende Zeichnungen findet. In diesem Buch taucht die Formel „bin jetzt in der kubistischen Phase“ in Varianten mehrmals auf. Sie kann als poetologisches Statement erscheinen, welche die Verbindung zwischen Poesie und Kunst unterstreicht.

Im Folgenden wird die Intermedialität in *cahier* untersucht, mit punktuellen Verweisen auf *études* und *fleurs*. Intermedialität wird hier als Analyse der Beziehungen zwischen unterschiedlichen künstlerischen Bereichen (im vorliegenden Fall zwischen Literatur und bildender Kunst) und verschiedenen Medien (im vorliegenden Fall zwischen Text und Bild) sowie als Analyse der „Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ und der Übertragung ästhetischer Prozesse verstanden.⁴ Neben dieser traditionellen Definition wird auch auf Jürgen E. Müllers Auffassung der Intermedialität als eines dynamischen Verfahrens rekuriert, das bei den Leser*innen/Zuschauer*innen neue mediale Erfah-

1 Vgl. Kastberger, Klaus: *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht*, Wien/Köln/Weimar 2000; Kunz, Edith Anna: *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*, Göttingen 2004; Kühn, Renate: *Das ‚euphorische Auge‘. Friederike Mayröcker: „Gesponnener Zucker“*, in: Dies.: *Der poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik*, Bielefeld 1997, S. 141–169.

2 Siehe z. B. Dobretsberger, Christine: „Ich bin auf einer Leidenspur“. Wiener Salongespräche mit Friederike Mayröcker und Kurt Neumann, Literaturchef der Alten Schmiede, in: *Wiener Zeitung*, 28. März 2003, S. 25; Steiner, Bettina: Ping-Pong zwischen Malerei und Dichtkunst. Mayröcker: „Ich sauge mich fest an einem Bild“, in: *Die Presse*, 9. September 2002, S. 10; Graber, Renate: Mayröcker: „ich schreibe um mein Leben“, in: *Der Standard*, 23. April 2016, <https://www.derstandard.at/story/2000035216000/mayroecker-ich-schreibe-um-mein-leben>, letzter Zugriff 26.06.2025.

3 Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013; Dies.: *cahier*, Berlin 2014; Dies.: *fleurs*, Berlin 2016.

4 Rajewsky, Irina: *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 12.

rungen ermöglicht.⁵ Dabei wird gezeigt, dass der Intermedialität in Mayröckers Poesie als Erbe der experimentellen Literatur zwar ein gesellschaftskritischer Aspekt zukommt, dass sie aber auch dazu beiträgt, die für die Literatur typische Zeitlichkeit im Gegensatz zur Räumlichkeit der bildenden Kunst – wie es Lessing in seinem *Laokoon* postuliert – aufzuheben.⁶

In einem ersten Teil wird ein Überblick über die in *cahier* zahlreichen Verweise auf Gemälde oder bildende Künstler*innen gegeben, was die Frage nach der Funktion dieser Verweise innerhalb des Texts aufwirft. In einem zweiten Teil werden jene Texte untersucht, die auf ein präzises Bild fokussieren. Hier wird die Beziehung zur Gattung des Bildgedichtes hinterfragt. In einem dritten Teil werden die in den Text integrierten Zeichnungen analysiert. In einem vierten und letzten Teil wird die Frage nach einer Verwandtschaft zwischen Mayröckers Schreiben und der bildenden Kunst gestellt, wobei die Formulierung „bin jetzt in der kubistischen Phase“ den roten Faden bilden wird.

1. Verweise auf die bildende Kunst

Viele Namen von bildenden Künstler*innen, eventuell mit Titeln ihrer Gemälde, kommen in *cahier* vor: Rembrandt (c, S. 16), Edward Hopper (c, S. 11), El Greco (c, S. 14, 185), Marcel Duchamp (c, S. 15, 181), Antoni Tàpies (c, S. 25), Fra Angelico (c, S. 25), Henri Matisse (c, S. 45, 93), Linde Waber (c, S. 49), Max Ernst (c, S. 64, 70, 71, 73, 74, 89, 116, 192), Egon Schiele (c, S. 85), Raoul Dufy (c, S. 95, 191), Andreas Grunert (c, S. 104), Cy Twombly (c, S. 104), Erich Lessing (c, S. 106), Jan Vermeer (c, S. 107), Braque (c, S. 108, 125), Ernst Ludwig Kirchner (c, S. 116, 185), Sandro Botticelli (c, S. 124, 143), Stefan Fabi (c, S. 130, 155), Arnulf Rainer (c, S. 131), Francis Bacon (c, S. 144, 152, 189), Antoni Gaudí (c, S. 145), Fernand Léger (c, S. 159), Beuys (c, S. 163, 166), René Magritte (c, S. 175), August Macke (c, S. 185), Markus Vallazza (c, S. 191).

Die vielen Verweise auf Künstler*innen verschiedener Epochen, die auch in anderen Werken Mayröckers vorkommen, werden wie die Hinweise auf literarische Texte, Musikstücke oder autobiografische Ereignisse durch das Prinzip der (semantischen wie phonetischen) Assoziation in die Texte integriert, das Mayröckers Schaffen von Anfang an kennzeichnet.⁷ Oft trägt dieses Prinzip zur Polysemie der Bezugnahmen bei, wie zum Beispiel die Anspielung auf Rembrandt, „den/der Rest des Rembrandt“ (c,

5 Vgl. Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster 1996, S. 32.

6 Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1964.

7 Vgl. Weibel, Peter: Musik, Kundig der Sehnsucht? Aspekte zur Lyrik von Friederike Mayröcker und anderen, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Friederike Mayröcker, Frankfurt a. M. 1984, S. 36–42.

S. 7, 16), die eine intertextuelle und intermediale zugleich ist, da diese Formulierung direkt aus Texten von Derrida (worauf die Abkürzung „JD“, unmittelbar oder kurz nach der Formulierung, hinweist) und indirekt aus Texten von Jean Genet entnommen ist.⁸ Polyvalent ist etwa auch die Anspielung auf Max Ernst, die einerseits auf Werke des rheinischen Künstlers verweist, andererseits aber auch an Mayröckers Besuch der Max Ernst-Ausstellung in der Albertina erinnert. So sind Autobiografie, Intertextualität und Intermedialität eng miteinander verbunden. Die Verweise auf bildende Künstler*innen können auch die Einheit der Trilogie *études / cahier / fleurs* unterstreichen, wie etwa die auf Andreas Grunert, der nicht nur in *cahier*, sondern auch in *fleurs* mehrmals erwähnt wird (f, S. 10, 13, 16, 17, 23, 28, 30, 31, 42, 47, 49, 62, 99, 100), oder die auf Cy Twombly in allen drei Bänden (é, S. 54; c, S. 104; f, S. 81). Dadurch wird der netzartige Aspekt von Mayröckers Schreiben betont, der in der Trilogie beispielhaft vorgeführt wird.⁹

2. ‚Bildproëm‘

Einige Texte aus *cahier* scheinen auf die Gattung der Bildgedichte zurückzugreifen. Bezeichnet wird damit eine Form „von Lyrik, die sich auf Werke der bildenden Kunst bezieht“¹⁰. In Abwandlung dieses Begriffs könnten die kurzen, zwischen Prosa und Lyrik angesiedelten Textminiaturen in *cahier* als ‚Bildproëme‘ bezeichnet werden.¹¹

In *cahier* beziehen sich schon explizit im Titel vier Texte auf Werke der bildenden Kunst: (*»Adam Elsheimers Flucht nach Ägypten«*) miszt nur 31 x 42 cm (c, S. 10),¹² *Maria Gruber »am Ufer«* (c, S. 99),¹³ *nach Stefan Fabi's Kartoncollage »Nackt«* (2013)

8 Derrida spielt in *Glas* mit verschiedenen Variationen einer von Jean Genet als Titel eines Textes formulierten Frage : „Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes“. (In: Tel quel, Mai 1967. Siehe auch Genet, Jean: Rembrandt, Paris 1995). Derrida, Jacques: *Glas*, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek und Markus Sedlaczek, München 2006. [Derrida, Jacques : *Glas*, Paris 1974].

9 Vgl. Lartillot, Françoise: Lire le poststructuralisme en poète : Résistance tropologique de Friederike Mayröcker dans les *études* (2013), in: *Etudes germaniques* 4 (2014), S. 559–580.

10 Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht: geschichtliche und poetologische Betrachtungen, in: Weisstein, Ulrich (Hg.): *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992, S. 152–157, hier S. 153.

11 In *cahier* kommt der Ausdruck „die funkelnden PROËME“ vor (c, S. 100). In einem Gespräch mit der Verfasserin am 9. August 2017 bezeichnete die Autorin ihre Texte aus *études*, *cahier* und *fleurs* als „Proëme“. Auf die schwierige Frage nach der Textgattung ihrer späten Werke kann hier nicht näher eingegangen werden. Siehe dazu Baumann, Karoline: Hybridität und Gattung. Versuch über die Gattungspoetik Friederike Mayröckers, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): *Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie*, Stuttgart 2020, S. 1–16.

12 Elsheimer, Adam: *Die Flucht nach Ägypten*, 1609, Öl auf Kupfer, 31 x 41 cm, München, Alte Pinakothek.

13 Gruber, Maria: *am Ufer*, Glasmalerei, 2011.

und Holzschnitt »Mann mit Flöte« (2013) (c, S. 130)¹⁴ und »Notiz über das SAUSEN der klassischen Moderne, oder, August Macke's »Leute am blauen See« (1913) – 1 Anachronismus der zu den ältesten Kabinetten zählt : Orpheus spielt vor Pflanzen und Tieren« (c, S. 185–186).¹⁵ Jedes Mal bildet das im Titel erwähnte Kunstwerk das Zentrum des Textes.

Die Merkmale des Bildgedichts, die zum großen Teil auch Merkmale der Bildtexte in Mayröckers Werk sind, können wie folgt zusammengefasst werden:¹⁶

a) die Texte enthalten wichtige Elemente der Bilder, auf die sie sich beziehen: Im Text über Elsheimers Bild „Die Flucht nach Ägypten“ etwa findet man die Protagonisten der Szene, Maria (Z. 1), Josef (Z. 8, 10, 11, 12) und Jesus, auch wenn Jesus nicht namentlich genannt wird, wohl aber in den Pronomen „Er“ oder „Ihn“ (Z. 3, 4, 8) mit großer Initiale gemeint ist. Die Tiere (Z. 4, 12) und die Landschaft mit Mond (Z. 2, 3), Sternenhimmel (Z. 12, 14, 15) und Teich (Z. 2, 3) sind zugleich Elemente des Bildes und des Textes. In *Maria Gruber »am Ufer«* erinnern Ausdrücke wie „am Ufer des roten Schmetterlings“ (Z. 1–2), „Gräser am Wasser“ (Z. 2), „Gebirge aus Luft“ (Z. 3) und „Feuer und Wasser“ (Z. 5) an die Glasmalerei der Künstlerin. In *nach Stefan Fabi's Kartoncollage »Nackt« (2013) und Holzschnitt »Mann mit Flöte« (2013)* könnte die Wiederholung „Schilf Filz und Knochen“ (Z. 3–4) / „Knochen Schilf oder Filz“ (Z. 7) / „Knochen Filz oder Schilf“ (Z. 13–14) auf die Formen des Holzschnitts verweisen, während das Wort „Panflöte“ auf dessen Titel anspielt. Die erotische Dimension des ersten Abschnitts entspricht der von Fabis Kartoncollage, und die Farbe der Klatschrosen (Z. 17) kann mit dem roten Strich auf der Collage verbunden werden. Ebenso sind im Text, welcher Mackes Gemälde gewidmet ist, zahlreiche Elemente zu finden, die auf das Bild anspielen: „das blaue Licht des Sees“ (Z. 1), „die Büsche“ (Z. 1), „das kl.Mädchen“ (Z. 1–2), „in den Gebüsch“ (Z. 2), „am Rande des blauen Sees“ (Z. 3), „Elternpaar“ (Z. 3), „die jg.Mutter“ (Z. 5), „der elegant gekleidete jg.Vater“ (Z. 5–6), „Stroh hut und rot blondes Haar und süß stelzende Beine: sehr zarte Beine“ (Z. 7–8), „Nachsommer“ (Z. 9), „sirrende Früchte“ (Z. 9), „riesige Blätter von den Bäumen“ (Z. 9–10), „Die jg.Mutter, dem Kinde ihre Hand reichend, während des Kindes zartes Gewand sich auflöste in den Pastelltönen der jg.Mutter, der jg.Vater trug Hut“ (Z. 10–12), „Wäldchen“ (Z. 13), „die jg.Familie“ (Z. 16), „am blauen See“ (Z. 16), „der Waldboden mit blauem Moos bedeckt“ (Z. 17), „der jg.Vater [trug] weissen Seidenschal“ (Z. 18), „der blaue See schimmerte durch den Wald“ (Z. 18–19), „dunkle Tanne“ (Z. 20), „Azur des Sees“ (Z. 23), „am blauen See“ (Z. 26), „Geäst und

14 Fabi, Stefan: *Nackt*, 2013, Kartoncollage, 26 x 41 cm; ders.: *Mann mit Flöte*, 2013, Holzschnitt auf Pappe, 100 x 70 cm.

15 Macke, August: *Leute am blauen See*, 2013, Öl auf Leinwand, 60 x 48 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

16 Als Bildgedichte kann man zum Beispiel in den früheren Werken Mayröckers *Gesponnener Zucker; la clairière, nach Giacometti; die Anrichte, rote Harmonie, nach Matisse* oder *Picassos Bildnis eines Knaben mit braunem Haar, oder REPETITION* nennen. Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Gedichte*, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004, S. 51–52, 241–242, 604, 638.

Blattwerk“ (Z. 28–29), „die blaue Landschaft“ (Z. 33). So zahlreich die Elemente auch sind, die an das Bild anknüpfen, so sind die Texte dennoch keine Beschreibungen im traditionellen Sinne. Es gibt keine Hinweise auf die im Bild dargestellte Räumlichkeit, sodass es beim Lesen unmöglich ist, das Bild zu ‚rekonstruieren‘. Ein Grund dafür besteht auch darin, dass Mayröcker sich nicht auf das Ganze, sondern auf Details des Bildes konzentriert, wie der Künstler Andreas Grunert bemerkte, als er mit Mayröcker zusammenarbeitete: „Grunert hat im Zuge der Arbeit an *1 Nervensommer* eine wichtige Beobachtung gemacht. Die Autorin ist nicht so sehr an der Gesamtheit des Bildes [...] interessiert, sondern reagiert in ihren Texten meist auf Details, die anderen Betrachtern verborgen bleiben.“¹⁷

b) Die Wichtigkeit der Details bildet ein zweites Merkmal der Bildproöme. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die ganz persönliche Wahrnehmung der Details durch die sprechende Instanz. Im Text über Elsheimers Bild wird Josefs Handbewegung vor Jesus' Gesicht hervorgehoben und als Zeichen der Zärtlichkeit interpretiert: „Josef mit Vogelfeder Ihn streichelnd“ (Z. 8). Im Text *Maria Gruber »am Ufer«* erscheinen die „Myriaden Ameisen“ (Z. 2) als metaphorische Bezeichnung für die winzigen schwarzen Punkte der Malerei. Im Text über Mackes Gemälde wird zum Beispiel das dunkelbraune Rechteck über den Augen der Frau, das als Teil der Frisur erscheint, als Sonnenbrille („Die jg. Mutter trug Sonnenbrille“, Z. 19) und die hellbraune Form neben der rechten Hand des Mannes, vielleicht der Stamm eines der Bäume, als Aktentasche („der jg. Vater trug Hut = Zylinder und Aktentasche“, Z. 12–13) bezeichnet. Hier beginnt die Interpretation des Bildes, eine sehr persönliche Interpretation, die als Folge jener Assoziationen betrachtet werden kann, die sich aus Elementen des Bildes und Erlebnissen des Ichs speisen, die im Falle Mayröckers oft autobiografisch sind.

c) Die Verbindung des Kunstwerks mit dem Ich und der Biografie der Autorin ist ein weiteres Merkmal von Mayröckers Bildproömen. Im Text über das Gemälde *Die Flucht nach Ägypten* ist das Ich ein Autor bzw. eine Autorin: „es war an einem anderen Tag vielleicht vormittags oder in der Früh dasz ich 1 paar Zeilen komponiert.“ (Z. 20–21) Interessant ist hier einerseits das Verb „komponieren“, das eine Parallele zur Musik zieht und an den Titel *études* erinnert, andererseits die Tatsache, dass das Ich am Morgen arbeitet, wie es auch Mayröcker tut. Im Text über die Glasmalerei *am Ufer* erweist sich das Ich als melancholische Figur: „aufwühlend kopfunter am Morgen Katarakte der Tränen“ (Z. 4). Diese seelische Disposition, die auch in anderen Mayröcker-Texten wie etwa im Gedicht *habe die Hände (von) Melancholie* (GG, S. 776) auftaucht,

17 Kastberger, Klaus: Flamme, die aus der Leinwand schießt. Friederike Mayröcker liest Bilder. Eine Ausstellung im Palais Harrach, in: Der Standard, 7. September 2002, Beil. Album, S. 9. Auch in: Ders.: „Fleisch zum Fressen zum Küssen“. Friederike Mayröcker und die Bildende Kunst, in: Seipel, Wilfried (Hg.): *1 Nervensommer*, Wien 2002, S. 7–10, hier S. 8.

entspricht einer Grundstimmung der Dichterin.¹⁸ Im Text über Stefan Fabis Werke verknüpft der Ausdruck „1 kl.Vogelschädel auf unserem Bett“ (Z. 17) die Liebeszene des ersten Abschnittes mit der Autobiografie der Autorin, indem er auf das (Ernst Jandl gewidmete) Gedicht *an EJ* aus dem Gedichtband *Scardanelli* anspielt, in welchem das Ich und ein „er“ ein Liebespaar bilden.¹⁹ Dieses Gedicht endet mit dem Vers: „1 Teebeutelchen ist INRI 1 kl.Vogelschädel auf unserem Bett“. Christel Fallenstein erklärte uns, dass das Bild des Vogelschädels auf dem Bett in Mayröckers Texten entstanden ist, nachdem sie der Dichterin erzählt hatte, dass sie einen kleinen Vogelschädel auf einem Regal neben ihrem Bett gehabt habe.²⁰ Das Bild stammt also aus der alltäglichen Realität der Dichterin. Im Stefan Fabi gewidmeten Text ist es zugleich ein intertextueller Verweis auf den Gedichtband *Scardanelli*, was die Verbindung zwischen Poetischem und Autobiografischem in Mayröckers Werk unterstreicht.²¹ Die verklärte Kindheit im Text über das Bild *Leute am blauen See* kann als Anspielung auf Mayröckers idyllische Kindersommer in Deinzendorf betrachtet werden, eine Idee, die durch den Ausdruck „Glorie der Kindheit“ (Z. 30) bestätigt scheint. Außerdem besitzt das Ich des Textes einen „kl.kretischen Stein“ (Z. 24-25), wie ihn die Dichterin selbst auch besitzt. Was an diesem Text auffällt, ist die Entwicklung des Ichs, das zuerst das Gemälde „betrachtete“ (Z. 4), dann in das Bild integriert wird („ich begegnete ihnen am blauen See des August Macke“ Z. 6-7) und sich schließlich mit dem Mädchen identifiziert: „bin selbst dieses Mädchen“ (Z. 25). Diese Situation entspricht sowohl Mayröckers Fähigkeit, sich mit

18 „Ich [FM] habe [in Deinzendorf] eine wunderbare Kindheit gehabt und mir alles einverleibt, was an Natur aufzufinden war. Ich erinnere mich, dass ich nachmittags stundenlang beim Brunnen gegessen bin und auf meiner Mundharmonika herumgespielt habe. Damals hatte ich genau dasselbe Gefühl, wie jetzt, bevor ich zu schreiben beginne. Eine Art Melancholie oder Wehmut. Damals wusste ich noch nicht, was es bedeutet. Heute weiß ich, dass es die Vorbereitungszeit für meine Schreibenfänge mit 15 war.

Neumann: Melancholie im Sinne einer Leere, in die sich ein Gedanke verfestigt?

Mayröcker: Es ist mehr die Wehmut oder das Trauern um irgendetwas gewesen. Aber mit sieben Jahren habe ich ja noch um nichts getrauert. Es sei denn, ich habe einen toten Schmetterling gefunden, oder eine halbkaputte Katze. Aber es war eben dieses Gefühl: Ich bin auf einer gewissen Leidensspur. Und das hat sich fortgesetzt.“ Dobretsberger: Leidensspur, 2003.

19 Mayröcker, Friederike: *Scardanelli*, Frankfurt a. M. 2009, S. 19.

20 E-Mail von Christel Fallenstein an Aurélie Le Née, 5. Mai 2015.

21 Siehe Friederike Mayröckers Äußerung über dieses Thema: „Für die Zeit von 1942 bis ungefähr 1966 und von 1971/72 bis heute gilt auf jeden Fall, daß der Schwerpunkt auf dem Autobiographischen liegt, wobei für die Arbeit seit 71/72 bis heute nicht vergessen werden darf, daß es daneben einen wichtigen Schwerpunkt auf dem Sprachlichen gibt. Auf jeden Fall meine ich, daß das Autobiographische in der Zeit von 72 bis heute sehr wichtig ist, zugleich aber stark untermischt ist mit sprachbezogenen Aspekten.“ Schmidt, Siegfried J.: „Es schießt zusammen“. Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1981), in: Ders. (Hg.): *Friederike Mayröcker*, S. 261.

anderen Wesen identisch zu fühlen,²² als auch ihrer besonderen Art und Weise, Bilder zu betrachten:

Ich schaue das Bild lange an, nein : ich lasse mich auf das Bild lange ein, nein : ich steige hinunter zu ihm in den Brunnenschacht, ausschließlich, bis ich schon nicht mehr loskommen kann, mich Tag und Nacht mit ihm zu beschäftigen trachte, bis es sich tief eingenistet hat in mir, in meinem Kopf, in meinem Körper, daß schließlich aus diesem Liebesverhältnis das Bild von sich aus die richtigen Wörter und Sätze ausstößt, für mich, so daß ich sie nur noch aufzulesen, einzusammeln, anzusetzen brauche : Bausteine einer Augenintimität, eines Denkfiebers, einer Gehirndienerschaft usw.²³

Das Betrachten des Bildes wird als Besessenheit dargestellt, die zur Identifikation, ja zur völligen Übereinstimmung der Betrachterin mit dem betrachteten Objekt führt. Die verschiedenen Formulierungen, die dieses Verfahren beschreiben, suggerieren, dass es sich um einen langen und komplexen Prozess handelt. Die Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem, zwischen Realität und Fiktion wird immer dünner. Das Wort „Denkfieber“ lässt an die Tradition der Inspiration denken, hier unter dem Einfluss des besonderen Wahrnehmungsvermögens des Ichs. Mayröcker hat mehrmals von ihrem „euphorischen Auge“ gesprochen.²⁴ Der Prozess suggeriert eine Form der Ekstase. Das Ich ist wortwörtlich ‚außer sich‘, was im Text über Mackes Gemälde auch evoziert wird: „bin tatsächlich in dieses Bild EINGEGANGEN“ (Z. 37). Der Text thematisiert

22 „manchmal fühle ich mich auch als Baum, ich kann mich vollkommen mit einer Pflanze, einem Tier identifizieren, da war ein Baum auf einer Anhöhe in Rohrmoos, ich habe beim Anblick dieses Baumes (mit einer wunderbar weiten Krone) das Gefühl gehabt, ich bin dieser Baum ich strecke meine Arme weit aus ich stehe ganz in einer wunderbaren Freiheit da und blicke in die Welt ...

[...]

ja, das mit dem Identifizierenkönnen reicht ja überall hin, nicht nur, wie ich schon gesagt habe, mit Tieren, besonders die Hunde haben es mir angetan, und wenn ich hie und da in den Tiergarten nach Schönbrunn gehe, habe ich wirklich das Gefühl, das sind wahrhaftig Brüder und Schwestern von mir, der Rüssel des Elefanten, das ist mein Rüssel, die Traurigkeit der Äffchen, das ist meine Traurigkeit, die verwahrloste Gefangenschaft der Adler und Geier, das ist meine Verwahrlosung, meine Gefangenschaft, na ja, und da ist natürlich die Konsequenz von all dem, ich kann mich natürlich auch mit allen möglichen Menschen identifizieren, so daß ich spüre, *wie ich dieser Mensch bin*, ich spüre dann wie er sich bewegt, und was er mit seinen Muskeln tut und wie er schaut –“ Mayröcker, Friederike: „Es ist so ein Feuerrad“, in: Dies.: MB 1-5, Frankfurt a. M. 2001, S. 248-249.

23 Mayröcker, Friederike: Vereinigung des Disparaten, in: Dies.: GP 4, hg. v. Klaus Reichert, m. Nachw. v. Klaus Reichert u. Heinz Schaftroth, Frankfurt a. M. 2001, S. 562.

24 Über das „euphorische Auge“, siehe: Mayröcker, Friederike: MB 1 („Mail Art 8“), in: Dies.: MB 1-5, S. 24. Kahn, Lisa: Lasset freundlich Bild um Bild hinein. Das euphorische Auge Friederike Mayröckers“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Friederike Mayröcker, München 1984, S. 79-87. Lartillot, Françoise: Les choix de Friederike Mayröcker et Ernst Jandl: tierce voix de la poétologie quand le syndrome fait rage/en Autriche?, in: *Austriaca* 45 (1997), S. 93-118.

also die besondere Betrachtungsfähigkeit der Dichterin, was ein weiteres Merkmal der Mayröcker'schen Bildtexte ist.

d) Die Bildproëme enthalten in der Tat mehr oder weniger explizite Anspielungen auf Mayröckers Auffassung von Poesie und auf ihre poetische Praxis. In diesem Kontext bilden sie keine Ausnahme gegenüber ihren anderen Texten, die auch sehr oft poetologische Überlegungen enthalten. Die Verwendung des Pronomens „Er“ für Jesus im Adam Elsheimers Bild gewidmeten Text sowie die Verbindung von Jesus mit der Figur des Geliebten und mit dem Schreiben im metonymischen Bild der Finger („gesegnet seiest du mein Liebster: mein Finger an deinem Mund“, Z. 7–8) verweist auf den heiligen Geist, den Mayröcker als Quelle ihrer Dichtung nennt.²⁵ Der Mund kann hier für die Liebe stehen, aber auch als Organ des Atems für die Poesie, so als ob der heilige Hauch die Finger des Ichs direkt bewegen würde wie in einer göttlichen Inspiration. Der Text *Maria Gruber »am Ufer«* hebt die Wichtigkeit des assoziativen Prinzips hervor, indem er es erwähnt („Diese zarten Assoziationen“, Z. 3) und zugleich realisiert. Der Bildtext besteht aus Assoziationen, die verschiedene Elemente zusammenführen: Anspielungen auf die Glasmalerei Maria Grubers, Verweise auf eine Liebesgeschichte („Mein Liebster wir lustwandeln“), Anmerkungen über das Schreiben: „das Unsagbare“ (Z. 1), „Katarakte der Tränen“ (Z. 4). Das substantivierte Adjektiv („das Unsagbare“) als erstes Wort des Textes stellt die Möglichkeiten der Sprache infrage, weshalb man die Knappheit des Textes als eine Folge dieses Anfangs interpretieren könnte, obwohl bei Mayröcker kein grundsätzlicher Zweifel an der Sprache besteht.²⁶ Zudem hat Marcel Beyer die Tränen als zentralen Bestandteil in Mayröckers Dichtung, besonders in den jüngsten Werken, analysiert:

-
- 25 „Aber an eines glaube ich mit Sicherheit: an einen Heiligen Geist. Ohne diesen Heiligen Geist – man kann dazu auch Geist der Inspiration sagen, die Heiligen nannten es Erleuchtung – könnte ich überhaupt nicht arbeiten.“ Steiner, Bettina: Man fängt mit dem Chaos an und schreitet zum Kosmos fort, in: *Die Presse*, 3. Oktober 1997, S. 6. „Ich glaube an einen Heiligen Geist, an einen Geist, der über mir ist und mich zu einem gewissen Grade lenkt, mir Einflüsterungen gibt. Es kommt nicht alles von mir. Es kommt durch mich hindurch.“ Prillmann, Hilke: *Die Droge Dichtung: Hölle, Höhle oder Himmel*, in: *Welt am Sonntag*, 15. Juli 2001, <https://www.welt.de/print-wams/article613465/Die-Droge-Dichtung-Hoelle-Hoehle-oder-Himmel.html>, letzter Zugriff: 26.06.2025; siehe auch u. a. Jandl, Paul/Breitenstein, Andreas: Schreiben oder vor die Hunde gehen: Gespräch mit der Büchner-Preisträgerin Friederike Mayröcker, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27. Oktober 2001, S. 49–50; Strigl, Daniela: Dichten als Wiederfinden des Verlorenen. Friederike Mayröcker über das Schreiben und das gemeinsame Dichterleben mit Ernst Jandl, in: *Der Standard*, 13. August 2005, Beil. Album, S. A5; Kospach, 200 Jahre Lebenszeit.
- 26 „Zweifel an der Sprache? Das kann ich schon nicht mehr hören. [...] [I]ch habe überhaupt keinen Zweifel an der Sprache, höchstens an mir, an meinem Vermögen, aber nicht an der Sprache.“ Schmidt, Siegfried J.: *Fuszstapfen des Kopfes. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*, Münster 1989, S. 85.

In *ich bin in der Anstalt, ich sitze nur GRAUSAM da, études* dann und nun *cahier* finden sich Tränenmomente jeweils bereits auf der ersten Seite des fortlaufenden Texts, sie stellen demnach Schlüssel dar, mit deren Hilfe die Arbeit in Gang gesetzt wird, sind mit dem Beginn des Schreibens unabdingbar verknüpft.²⁷

In diesem Kontext kann der Ausdruck „Katarakte der Tränen“ nicht nur im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinn als Inspirationsquelle verstanden werden. Das Zitat aus *Glas* von Derrida am Ende des Stefan Fabis Kunstwerken gewidmeten Textes fügt eine poetologische Überlegung hinzu:

(»hier noch tue ich nichts anderes, kann ich nichts anderes tun als zitieren, wie Sie vielleicht soeben gesehen haben: ich habe viele neue Wörter entdeckt und dennoch komme ich in Ermangelung anderer wieder auf dieselben zurück«) JD« (c, S. 130)

Es thematisiert das Zitieren und das Selbstzitat, zwei Verfahren, die eine zentrale Rolle in Mayröckers literarischer Produktion spielen.²⁸ Hier kommentiert die Dichterin, was sie im Text tut: Sie zitiert zugleich sich selbst (mit dem Vers aus *Scardanelli*) und einen anderen Autor (Derrida). Die Tatsache, dass Mayröcker Derrida zitiert, der wiederum Genet zitiert, führt zu einer Potenzierung des Zitats, was die Wichtigkeit dieses besonderen Verfahrens noch unterstreicht. Der Text über Mackes *Leute am blauen See* hat auch eine poetologische Dimension. Am Ende des Textes verbindet die Autorin das Biografische und das Poetische mit der bildenden Kunst, was ein Merkmal ihres Schreibens ist: „ich meine zärtliche Luft wehte die Ästchen in unser Haar, 's war wie Orphik, bin tatsächlich in dieses Bild EINGEGANGEN“ (Z. 36–37). Der Anfang des Zitats kann als Erinnerung an einen Spaziergang verstanden werden. Dieses Erlebnis wird durch die Figur des Orpheus mit der Poesie assoziiert und schließlich mit Mackes Bild. Der Spaziergang kann in diesem Kontext auch als phantasierter Spaziergang in der Landschaft des expressionistischen Gemäldes interpretiert werden, die Ästchen könnten die des Bildes sein, was suggeriert, dass die in Mayröckers Text wahrgenommene

27 Beyer, Marcel: Friederike Mayröcker zum 90. Geburtstag am 20. Dezember 2014. <http://www.logbuch-suhrkamp.de/marcel-beyer/friederike-mayroecker-zum-90-geburtstag/>, letzter Zugriff: 29.07.2024.

28 „die im Kosmos der Sprache *wildernde Muse* trägt auf der Vorderseite einen roten Stempel (mit Kanüle von Auge zu Brust) : Kennzeichen für räuberisches Verhalten, räuberische Leseweise / Lektüre. Sie vollzieht das Wandern durch ein Motiv nämlich ein unablässiges RUPFEN in fremden Gärten / Gefilden, was ihre Leidenschaft ist, und ihre Disziplin. Alles kann Beute sein, Briefe, Schriften, Telefongespräche, Selbstzitate – sie schreibt ab von wahlverwandten Dichtern, medizinischen Fachbüchern, Enzyklopädien, briefschreibenden Freunden. Sie schaut ab, sie kopiert, sie exzerpiert, sie übermalt, das Auge funktioniert als automatischer Modifikator : es liest über die alltäglich-vertraute Vokabel hinweg, lässt aber deren innewohnende Magie in Erscheinung treten, indem es Minimalveränderungen vornimmt, z. B. einen Buchstaben eliminiert oder eine Silbe hinzufügt, sich also ganz bewusst *verliert*. Im ganzen gesehen pflegt sie ein Schreiben ein Leben von höchst parasitärer Façon.“ Mayröcker: MB 1–5, S. 355.

„Orphik“ tatsächlich Teil des Bildes ist. Der Text ‚realisiert‘ Mayröckers besondere Art der Betrachtung eines Kunstwerks, indem er sie thematisiert und performativ inszeniert. Die Figur des Orpheus ist aber auch eine Anspielung auf ein anderes Bild: Der im Titel stehende Satz „Orpheus spielt vor Pflanzen und Tieren“ könnte auf Jacopo da Pontes Gemälde *Orpheus spielt vor den Tieren* verweisen.²⁹ Dies könnte die Formulierung im Titel „1 Anachronismus der zu den ältesten Kabinetten zählt“ z. T. erklären. Im Text gibt es übrigens einen weiteren Verweis auf einen manieristischen Maler: El Greco (Z. 4). Die assoziative Zusammenführung von antiker Klassik und Moderne kann als ein Spiel mit der Kategorie ‚Klassische Moderne‘ verstanden werden, die im Titel erwähnt wird. Im Text selbst wird ein anderer Vertreter der klassischen Moderne genannt, nämlich Kirchner (Z. 22). Schließlich können der Name „Orpheus“ und das Wort „Orphik“ an den Begriff „Orphismus“ denken lassen, den Apollinaire gebrauchte, um kubistische Bilder zu bezeichnen,³⁰ besonders die Werke Robert Delaunays, den Macke sehr bewunderte.³¹ „bin jetzt in der kubistischen Phase“ variiert Mayröcker in *cahier*.

Die vier Texte in *cahier*, die schon im Titel auf Kunstwerke verweisen, verbinden also Elemente bestimmter Bilder mit Elementen der Poesie. Das bedeutet aber nicht, dass das Spezifische jedes Kunstwerks von der Dichterin nicht berücksichtigt wurde. Ganz im Gegenteil werden Charakteristika der jeweiligen künstlerischen Auffassung und Praxis der Maler in die Texte eingeführt. Der Text über das Bild *Die Flucht nach Ägypten* enthält Hauptmerkmale von Elsheimers Malerei: Zuerst wird durch das im Titel notierte Adverb „nur“ das kleine Format der Bilder Elsheimers betont.³² Dann wird mit dem Sternenhimmel ein Motiv von Elsheimers Malerei in den Vordergrund gestellt.³³ Schließlich kann man sich fragen, ob das depressive Ich am Ende des Textes nicht eine Anspielung auf den Maler sein könnte, der von seinen Zeitgenossen als Melancholiker dargestellt wurde.³⁴ Im Text über Mackes Bild legt die Autorin den Akzent auf Farben

29 Jacopo da Ponte da Bassano (1510–1592): *Orpheus spielt vor den Tieren*, Öl auf Leinwand, 117,5 x 145,7 cm.

30 Apollinaire, Guillaume: *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris 1913, Teil I: *Sur la peinture*, Kapitel VII. https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_meditations-esthetiques, letzter Zugriff: 29.07.2024.

31 Vgl. Briefe Mackes an Koehler, bes. vom 10.3.1913 und [Oktober 1913], in: Frese, Werner/Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): *August Macke. Briefe an Elisabeth und die Freunde*, München 1987, S. 296, 314.

32 Vgl. z. B. den Katalog von Elsheimers Werken: Andrews, Keith: *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnung und Radierungen*, München 1985. Die Werke werden fast alle im Originalformat abgebildet.

33 Vgl. u. a. Hartl, Gerhard/Sicka, Christian: „Komposition oder Abbild? Die Darstellung des Nachthimmels in Adam Elsheimers *Flucht nach Ägypten*“, in: Baumstark, Reinhold (Hg.): *Von neuen Sternen. Adam Elsheimers Flucht nach Ägypten*, München/Köln 2005, S. 107–126.

34 Vgl. Klessman, Rüdiger: *Adam Elsheimer. His Life and Art*, in: Ders.: *Adam Elsheimer, 1578–1610, with Contribution from Emilie E. S. Gordenker, Christian Tico Seifert*, London 2006, S. 11–43, hier S. 38.

und Licht, die als Merkmale der expressionistischen Malerei gelten:³⁵ „blau[]“ (Z. 1, 2, 7, 16, 17, 19, 26, 28, 33), „Licht“ (Z. 1), „schimmerte“ (Z. 1, 2, 19), „schwarz[]“ (Z. 5), „rotblond[]“ (Z. 7–8), „Pastelltönen“ (Z. 12), „lila“ (Z. 13), „weis[]“ (Z. 18), „dunkle“ (Z. 20), „Farben“ (Z. 21), „Azur“ (Z. 23), „einer milchigen Sonne“ (Z. 31–32). Außerdem insistiert das Zitat von Kirchner auf der Verwendung der Farben, was deren Wichtigkeit betont: „(nur arbeiten, arbeiten und sonst nichts denken, Farben ganz frisch, wie ein Kind alles Schöne gerne geben, schrieb Kirchner am 4.8.19)“ (Z. 20–22). Mayröcker integriert also in ihre Bildtexte Kennzeichen des Bildes oder Charakterzüge bzw. Kunstauffassungen des Künstlers. Sie distanziert sich aber von der Tradition des Bildgedichts, wie sie von Kranz definiert wird, indem ihre Texte durch zahlreiche Assoziationen mehrdeutig werden. Der Begriff ‚Bildgedicht‘ wird von der Dichterin selbst in einem anderen Sinne verwendet, nämlich um ihre Zeichnungen zu definieren, wie im Folgenden gezeigt wird.

3. Zeichnungen

Mayröcker hat von Anfang an nicht nur geschrieben, sondern auch gezeichnet. Schon ins Frühwerk (*Blaue Erleuchtungen*, *Fantom Fan* oder *meine träume ein flügelkleid*) werden Zeichnungen integriert.³⁶ Es handelt sich um schematische, aber figurative Zeichnungen von Menschen, Tieren oder Blumen, die fast immer von Wörtern begleitet werden. Im Jahre 1983 erklärte die Dichterin:

meine Zeichnungen oder Bildgedichte entstehen am Rande meiner Schreiarbeit, sie sind für mich unerhebliche Randbemerkungen, die meist nach oder während längerer oder schwieriger Hauptarbeiten zur eigenen Überraschung und Freude erscheinen, sie sind vielleicht etwas wie Ausruhen, Atemholen.

Es sind Spontangedichte mit Bleistift oder Filzstift, Kritzeleien ohne jeglichen Formenreichtum und offenbaren wohl etwas von meinem (altgewordenen) Kindsein. Die Thematik ist eingeschränkt auf Alltagskummer, Einsamkeitsgefühle, Identifikation mit Tieren, besonders Katzen und Hunden. Insgesamt sind meine Zeichnungen Spiele, die ich mit mir selbst spiele, und genau das Gegenteil von meinen Texten.³⁷

In Anlehnung an die Gattung der Figurengedichte oder an Apollinares *Calligrammes* nennt Mayröcker ihre Zeichnungen „Bildgedichte“. Sie knüpft damit an die Tradition

35 Siehe Höper, Corinna/Kleist, Iris/Langhanke, Birgit (Hg.): *Poesie der Farbe*, Dresden 2015, besonders S. 9–17 und 54–58.

36 Mayröcker, Friederike: *Fantom Fan*, Reinbek 1971; Dies.: *Blaue Erleuchtungen*. Erste Gedichte, Düsseldorf 1973; Dies.: *meine träume ein flügelkleid*, Düsseldorf 1974.

37 Mayröcker, Friederike: MB 1–5, S. 216.

der „visuellen Poesie“ eines Pierre Garnier an,³⁸ wie es in der Trilogie deutlich ersichtlich ist.

Die Zeichnungen in *cahier* sind zahlreicher als in *études* oder *fleurs* und tragen zur visuellen Bearbeitung der Texte bei, mehr noch als die visuell ‚auffällige‘ seitliche Anordnung der Texte auf dem Blatt. Diese kennzeichnet eher die Bände *études* und *fleurs*, während in *cahier* die meisten Texte eine ‚monolithische‘ Form haben. Die Zeichnungen sind hier keine ‚Randbemerkungen‘ oder keine Privatsprache („Spiele, die ich mit mir selbst spiele“). Das Wort und das Bild sind gleichwertige Bestandteile des Bandes. In *cahier* kann man zwei Sorten von Zeichnungen unterscheiden: einerseits diejenigen, die nur teilweise mit Kommentaren versehen sind, andererseits die kleinen innerhalb eines Textes.

Es gibt sechs Zeichnungen, die alleine auf einer Seite stehen. Begleitet werden fünf von ihnen lediglich von ein paar Wörtern (c, S. 9, 40, 75, 115, 139 und S. 37 ohne Worte). Sie knüpfen an eine spezifisch Mayröcker'sche Tradition an, man denke etwa an die zwei Sammlungen *Empfindliche Träume* oder *den fliegenschrank aufgebrochen. Stenogramme (Bildgedichte)*,³⁹ über die Siegfried J. Schmidt schreibt: „Die Präzision der stenographischen Bildkürzel in Kombination mit Bildtiteln oder kleinen Legenden markiert endgültig die Differenz zu Kinderzeichnungen[.]“⁴⁰

Die erste Zeichnung in *cahier* ist eine Widmung: „GEWIDMET: beim Kiesertraining: meiner süßen: boxenden mickey mouse!“ mit einer Zeichnung von Mickey Mouse mit Boxhandschuhen, und zugleich ein Spiel mit der Tradition der Widmung, da die Zeichnung/Widmung nach dem ersten Text steht, während die Widmung herkömmlich vor dem ersten Text einer Sammlung steht. Weiters ist die Widmung an eine Comicfigur adressiert, d. h. an keine ‚noble‘ Person, an keine Freunde bzw. Verwandte, wie es traditionell der Fall ist. Auch der Verweis auf die Fitnesskette „Kiesertraining“ schafft eine Diskrepanz zur lyrischen Tradition. Hier wird die gesellschaftskritische Dimension von Mayröckers Texten deutlich. Die Parodie der Tradition und die Figur Mickey Mouse erinnern an die experimentelle Phase der Dichterin⁴¹ und an die Arbeiten der Wiener Avantgarde nach 1945.⁴² Außerdem stellt sich der Leser die Frage, was Mickey Mouse gewidmet wird: der erste Text oder die Zeichnung? Oder gar das ganze Buch, auch

38 Mayröckers Zeichnungen haben Ähnlichkeiten mit Pierre Garniers Bildern wie z. B. *die welt* oder *anfänge der welt*, in: Gomringer, Eugen (Hg.): Visuelle Poesie. Anthologie, Stuttgart 1996, S. 82-85.

39 Mayröcker, Friederike: *Empfindliche Träume. Zeichnungen*, Wien 1990; Dies.: *den fliegenschrank aufgebrochen. Stenogramme (Bildgedichte)*, hg. v. Siegfried J. Schmidt, Münster 1995.

40 Mayröcker: *den fliegenschrank aufgebrochen*, S. 8.

41 Siehe z. B. die „modelle 6&7“ im Zyklus *Tod durch Musen* (GG, S. 185) oder „comicstrip, eine oper“ mit Snoopy und Maria Callas, in: Mayröcker, Friederike: *Arie auf tönernen Füßen. Metaphysisches Theater*, in: Dies.: GP 1, 1949-1977, hg. v. Marcel Beyer, m. Nachw. v. Marcel Beyer u. Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2001, S. 189-191.

42 Man könnte an Dominik Steigers Gründung des „Micky-Maus-Klub ‚Flakturm‘“ im Jahre 1968 denken, dem Reinhard Priessnitz, Kurt Kalb und Heinz Frank angehörten. Man kann in diesem Kontext auch

wenn die Widmung nicht am Anfang des Bandes steht? Das Motto des ersten Textes „(rechts oben »Motto« = comics)“ (c, S. 7) verbindet diesen Text mit der Figur „Mickey Mouse“ und scheint somit die erste Interpretation zu bestätigen, ohne aber die anderen zu widerlegen.

Eine andere Zeichnung stellt eine Brille dar, neben welcher der handschriftliche Befehl „nicht vergessen!“ steht (c, S. 75). Sie erweist sich als eine Gedächtnisstütze, vielleicht vor einer Reise oder einer Lesung. Die gezeichnete Brille kommt in *cahier* ein zweites Mal vor, diesmal in einen Text integriert (c, S. 83), wo sie aber eine andere Bedeutung hat und für das Verb ‚sehen‘ steht: „was 1 Spektakel was eigentlich [Zeichnung der Brille] bedeutet.“ Dies zeigt, dass es keine einheitliche Bedeutung der einzelnen Zeichnungen gibt, was für Mayröckers Werk typisch ist, das sich jeder Systematisierung entzieht. Allerdings kommt es auch vor, dass ein und dieselbe Zeichnung in verschiedenen Kontexten dieselbe Bedeutung hat, wie etwa die Zeichnungen „Westwind bläst aus vollen Backen“ (c, S. 140, 145).

Eine weitere mögliche Bedeutung wird durch die Zeichnung „der Wuchs des Forstes“ (c, S. 40) verdeutlicht. Hier wird illustriert, was am Anfang des vorhergehenden Textes beschrieben wird:

das letzte Traum-Bild in einer Kette von Morgenträumen : 1 Mann in einem Wald auf einer Böschung sitzend: sein Kopf von riesigen grünen Huflattich Blättern eingerahmt so dasz er nicht auf den Computer in seinem Schosz blicken kann. Es ist nicht zu erkennen ob er die Tastatur betätigen kann, ob er überhaupt Arme besasz. Er schien eine Ähnlichkeit mit einem Waldtier zu haben, ich nannte ihn Felix während der Wuchs des Forstes, ihn UMZITTERTE wie 1 Litanei, also weinte ich nachdem ich das Traum-Bild gezeichnet hatte: es rührte mich vielleicht an Kafka's Schriften gemahnend. (c, S. 38, Z. 9).

Die Zeichnung repräsentiert diesen Mann mit Blättern um den Kopf herum und mit einem Computer auf dem Schoß. Der Text erklärt die Entstehung dieser Zeichnung und unterstreicht ihre Verbindung mit der Traumwelt und der Poesie. Die zweifache Darstellung desselben Bildes durch Worte und durch ein Bild wiederholt sich in *cahier* mehrmals. Oft werden in Texte kleine ‚Bildkürzel‘ integriert, die vor oder nach Wörtern stehen, die ihrerseits beschreiben, was die Zeichnung zeigt.

Zweimal im Band taucht die Zeichnung eines kleinen Herzens auf, mit jeweils zwei Strichen links und rechts, vor oder nach dem Ausdruck „Herz Jesu“ (c, S. 18, 32). Das ‚Bildkürzel‘ ist eine schematische Darstellung des flammenden Herzens Jesu, spielt aber nicht nur auf die christliche Religion an, sondern verweist auch auf den Namen einer Apotheke des 5. Bezirks in Wien, welche Mayröcker öfters aufsuchte. Die Vermehrung

daran erinnern, dass *Fantom Fan* Snoopy gewidmet ist: „(dedicate to the idea of »SNOOPY«)“; Mayröcker, Friederike: *Fantom Fan*, in: Mayröcker: GP 1, S. 91–186, hier S. 92.

der Ausdrucksmittel kann als ein Zeichen für die Vielseitigkeit der Realität interpretiert werden. Die Mehrdeutigkeit ist in der Tat ein zentrales Merkmal von Mayröckers Werk.

In vier Texten von *cahier* (c, S. 20, 124, 155, 176) stehen Zeichnungen und Worte nebeneinander, wobei die Beziehung zwischen beiden unklar bleibt. Im ersten Fall (c, S. 20) steht ein handschriftlich gezeichneter Notenschlüssel neben einer Art Motto, das aber nicht die Musik thematisiert, wohl aber Liebe, Traurigkeit, Fauna und Flora. Im Text selbst wird die Musik mit verschiedenen Themen assoziiert (zum Beispiel Z. 10-12: „nun ja, zum Violinschlüssel geschlungen: 1 schwarzer Faden auf dem Küchenboden, bis tief in die Nacht dasz ich weinen musste“). Die Zeichnung am Anfang kann als ein zweites Motto interpretiert werden, das den Text mit der ‚Partitur‘ verknüpft, was an die ursprüngliche Verbindung zwischen Poesie und Musik erinnert. Die Assoziation des Textes mit der Musik und mit der bildenden Kunst bildet ein wichtiges Motiv sowohl in diesem Band als auch in der gesamten Trilogie. So spricht das Ich dann auch von seiner Arbeit mit einem Pinsel: „wenn ich nur ausdrücken könnte was ich fühle, der Pinsel ist mir beinahe aus den Händen gefallen.“ (c, S. 20) Dank der Zeichnung des Notenschlüssels oben links wird die Verbindung zwischen Poesie, Musik und bildender Kunst mehr als nur thematisiert: Sie wird realisiert.

Im zweiten Text (c, S. 124) sieht der Leser ein Herz, von dem acht schräge Striche wie Strahlen ausgehen. Damit unterscheidet sich dieses Herz von jenen, die mit je zwei Strichen links und rechts versehen sind (Text vom 9.1.13, S. 18, und vom 30.1.13, S. 32). Die Bedeutung der Zeichnung hier (c, S. 124) ist vieldeutiger. Sie kann mit verschiedenen Stellen des Textes verknüpft werden, an denen das Wort „Herz“ vorkommt: „mein Herz tief bedrückt ich meine 1.Tränentag, es regnet in mein Herz“ (Z. 6-7), „eine wohlgeformte rote Herzkirsche ich meine Stengel und Blut“ (Z. 38-39), „mein Herzblut gab ich dir zu trinken.....“ (Z. 41-42), „Wie soll ich deine Abwesenheit ertragen es zerreißt mir das Herz“ (Z. 43-44). Das leidende Herz erinnert an Jesus, der auch im Text erwähnt wird: „Botticelli malt den winzigen Jesusknaben mit der Dornenkrone am Handgelenk“ (Z. 9-10), während das Trinken des Herzblutes auf die Eucharistie anspielt. Obwohl das Herz auf Seite 124 nicht dasselbe wie auf den Seiten 18 oder 32, bleibt die Anspielung auf die Religion dennoch prägnant, heißt es doch im selben Text etwas später: „[...] die Sonne ist vielleicht eine Hostie die ich auf der Zunge zergehen lasse ich werde sie herunterschlucken dasz sie nie wieder aufersteht“ (c, S. 125). Interessant ist in diesem Fall die Integration des Herzens ins Netz des Texts mit Verweisen auf einen Komponisten (Arnold Schönberg), auf Maler (Botticelli, Braque)

und auf Dichter (Hamburger, Hebbel und indirekt Verlaine),⁴³ wobei die Striche auch als Regen erscheinen können.

Bei den letzten zwei Zeichnungen (c, S. 155, 176) handelt es sich um Gesichter: im ersten Fall um ein Gesicht, das „Medaillon Fm“ genannt wird, im zweiten um zwei kleine, einander berührende Gesichter, das eine im Profil, das andere dem Betrachter zugewandt. In beiden Fällen kann man von Selbstporträts sprechen: Im ersten Fall wegen der handschriftlichen Unterschrift, im zweiten Fall, weil dieses Janus Bifrons-Porträt vor den Worten „bin schreibbesessen“ steht, als ob die Gesichter das Pronomen „ich“ ersetzen. Das Medaillon entspricht der traditionellen ovalen Form. Die Gesichtszüge allerdings sind nicht in herkömmlicher Weise gezeichnet. Sie erscheinen mehr als Interpunktionszeichen (der Mund sowie die Ohren sind Fragezeichen ohne Punkt, die Falten sind Kommata ähnlich, Auslassungspunkte bilden die Nase). Diese Besonderheit betont die schematische Dimension der Zeichnungen und verdeutlicht die Einheit von Ich und Schreiben. Die Verbindung mit dem Text ist nicht auffällig. Geht es hier, im Text und in der Zeichnung, um das Gedächtnis? Der Text ruft Erinnerungen hervor; auch liegt die traditionelle Funktion eines Medaillons darin, an die darauf gemalte Person zu erinnern. Die Zeichnung könnte aber auch als Pendant zu Fabis Werk, das „GRAS-OBJEKT“ genannt wird, betrachtet werden. Tatsächlich steht sie am Ende dieses Textes, in welchem von eben diesem Werk die Rede ist. Der Verweis auf ein Kunstwerk führte die Dichterin dazu, als Ausdrucksform nicht nur das Dichten, sondern auch das Zeichnen zu wählen. Diese Beispiele aus *cahier* zeigen, dass es keine Hierarchie zwischen Texten und Zeichnungen gibt, was ein Merkmal der experimentellen Literatur der 1960er- und 1970er-Jahre war.⁴⁴

Im Text vom 7.9.13 (c, S. 122–123) taucht in der Mitte eines Satzes die Zeichnung eines Fisches auf:

Ich dürfe nur

[Zeichnung des Fisches mit der Inschrift „natur“ auf dem Tier]

essen sagt der Arzt (c, S. 122–123, Z. 18–20)

Die Zeichnung ersetzt das Wort „Fisch“, und das Wort „natur“ führt eine Polysemie ein: Ist der Fisch Symbol für Naturprodukte im Allgemeinen, für die der Fisch ein Beispiel

43 Der Ausdruck „es regnet in mein Herz“ (c, S. 124, Z. 6–7) ist eine Anspielung auf Verlaines Verse: „Il pleure dans mon cœur/Comme il pleut sur la ville.“ Verlaine, Paul: *Ariette oubliée III*. Il pleure dans mon cœur, in: Ders.: *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition complétée et présentée par Jacques Borel, Paris 1962, S. 192. Schon in Mayröckers Frühgedicht *Lied ohne Worte 4* kommt eine Variation des Verlaine-Zitates vor: „il pleut dans mon cœur.“ (GG, S. 25).

44 Vgl. Thiers, Bettina: *Experimentelle Poetik als Engagement*. Konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautdichtung und experimentelles Hörspiel im deutschsprachigen Raum von 1945 bis 1970, Hildesheim 2016.

sein kann, oder besteht die Diät des Ichs spezifisch aus Biofischen? Ebenso könnte man den Satz auch nur im Sinne der tatsächlich vorhandenen Wörter lesen: „Ich dürfe nur natur essen sagt der Arzt“. Die verschiedenen Interpretationen schließen einander nicht aus. Sie tragen zur Vielseitigkeit bei. Dieser Polysemie begegnen wir auch im Text auf Seite 171, wo ebenso eine Zeichnung in einen Satz eingebunden wird. Von dieser Zeichnung ist es schwieriger zu sagen, was sie darstellt: es kann ein Zeigefinger sein, der eine Schlussfolgerung versinnbildlicht: „verkrich mich ins Bett. [Zeichnung eines Zeigefingers] Depression usw.“ (Z. 25). Die Zeichnung unterstreicht die Ursache, die das Ich dazu führt, im Bett zu bleiben; sie drückt die kausale Verbindung auf kürzeste Weise aus. Sie kann auch die folgende Textstelle hervorheben. Schon in mittelalterlichen Büchern wurden Zeigefinger am Rand des Textes gezeichnet, um wichtige Stellen hervorzuheben, ein Verfahren, das von Dadaisten wie Tzara wiederaufgenommen wurde. Die Zeichnungen im Band *cahier* führen das Synchronische ins Diachronische ein, was die Lesegewohnheiten und die Auffassung von Dichtung verändert. Der Mayröcker'sche Text versucht, den Einfluss der Zeitlichkeit auf die Literatur durch die Zeichnungen, aber auch durch ein von der bildenden Kunst beeinflusstes Schreiben zu reduzieren.

4. Poetisches Schreiben und bildende Kunst

Dreimal ist der Ausdruck „kubistische[] Phase“ in *cahier* zu finden: „bin jetzt in der kubistischen Phase“ (c, S. 23), „befinde mich jetzt in der kubistischen Phase“ (c, S. 32, 47). Zudem erklärt das Ich in einem der letzten Texte: „Ich rotiere nun die Sprache des Kubismus etwa Picasso“ (c, S. 176). Dies lädt den Leser ein, sich die Frage nach einem möglichen Einfluss des Kubismus auf Mayröckers Band *cahier* zu stellen.

Die Parallele zwischen Kubismus und Mayröckers Dichtung wurde in der Forschungsliteratur bereits mehrmals erwähnt. Schon 2004 thematisierte Hildegard Neuner den Rückgriff Mayröckers auf Merkmale des Kubismus:⁴⁵ „Polyperspektivität/Simultaneität“, „Montage“, „Visualisierung der Bewegung“.⁴⁶ In *cahier* werden einige dieser Merkmale wieder aufgenommen.

Die Simultaneität wird durch das Assoziationsprinzip begünstigt, das Mayröckers Schreiben im Allgemeinen und in *cahier* im Besonderen charakterisiert. Für *cahier* ist

45 Vgl. Neuner, Hildegard: Die Künstler der Dichterin. Der Einfluss surrealistischer und kubistischer Kunst auf das Werk Friederike Mayröcker, Innsbruck 2004 [Diplomarbeit]. Neuner versteht den Kubismus als künstlerische und literarische Strömung, evoziert Braque und Picasso, aber auch Apollinaire und Gertrude Stein. Im vorliegenden Beitrag über die Intermedialität in *cahier* wird der Akzent auf den Kubismus als künstlerische Strömung gelegt. Eine Parallele mit kubistischen Autor*innen wie Gertrude Stein, die in *cahier* erwähnt wird (c, S. 51), wäre aber interessant.

46 Ebd., S. 82–94. Vgl. dazu Fauchereau, Serge: *Le cubisme. Une révolution esthétique. Sa naissance et son rayonnement*, Paris 2012, S. 139–154 („De la simultanéité“), S. 121–138 („Des collages“).

jedoch die Tatsache spezifisch, dass dieses Prinzip mit Zeichnungen verbunden wird, die das Synchronische in die Poesie einführen, was das Simultane noch verstärkt. Weitere Elemente, die zur Simultaneität beitragen, sind der Doppelpunkt oder das mathematische Zeichen der Gleichung, die in *cahier* so zahlreich sind, dass es unmöglich ist, hier alle Fälle zu untersuchen. Man kann zum Beispiel den Ausdruck „Sperlinge: Spatzen: hüpfende Luft-Bällchen“ (c, S. 98) zitieren, der fast als ein Kompositum erscheint, welches zu einer Assoziation der drei Begriffe führt; oder den Ausdruck „Stiefmütterchen = pensées“ (c, S. 133, 135) oder auch „cahier = das Heftchen“ (c, S. 156), womit die deutsche mit der französischen Sprache verbunden und jede Hierarchie zwischen der Muttersprache und der Fremdsprache abgelehnt wird. Die Zeichen verkürzen die Formulierung, was das Simultane betont, auch wenn eine Reihenfolge der Wörter beim Lesen noch immer existiert.

Ein zweites Merkmal, das Mayröckers Schreiben und der Kubismus gemeinsam haben, ist die Polyperspektivität, die durch die Intertextualität, aber auch durch den besonderen Gebrauch der Anführungszeichen erreicht wird. In *cahier* gibt es, wie in allen Werken Mayröckers, zahlreiche intertextuelle Verweise oder Zitate. Derrida ist allgegenwärtig, besonders mit seinen Werken *Glas*, aber auch mit Benningtons Buch über den Philosophen (c, S. 7, 14, 16, 30, 43, 53, 62, 77, 79, 96, 103, 108–109, 110, 113, 116, 118–119, 121, 128, 130, 134, 139, 171–172, 174, 175–176, 177, 179, 181, 185). Erwähnt werden auch andere Autoren wie z. B. Heine (c, S. 25), Hölderlin (c, S. 20, 36), Ann Cotten (c, S. 47, 52, 53, 55, 67, 100, 145, 151, 154, 169). Interessant ist in diesem Kontext die Verwendung der Anführungszeichen, die bei Mayröcker immer schon spezifisch war. 1984 erklärte die Dichterin:

Die Anführungszeichen sind sehr wichtig bis heute, aber damals waren sie besonders wichtig bei den langen Gedichten und in der rein experimentellen Phase der Prosatexte. Da habe ich Scheinzitate verwendet und Anführungszeichen dort verwendet, wo es sich fast ausschließlich um Eigenzitate handelte. Dann habe ich noch ein bißchen mit dem französischen Anführungszeichen gespielt, die mir damals sehr gut gefallen haben.⁴⁷

In *cahier* ist diese ambivalente Verwendung wiederzufinden. Zitiert wird zum Beispiel in Anführungszeichen ein Auszug aus Hölderlins *Patmos*: „so gib uns unschuldig Wasser, o Fittiche gib uns, treuesten Sinns hinüberzugehen und wiederzukehren“ (Hölderlin)“ (c, S. 36).⁴⁸ Oder ein Satz aus einem Brief von Jean-Paul an Oerthel vom 6. April 1799: „Und ich hasse doch, sogar im Roman, alles Erzählen so sehr“ (Jean Paul)“ (c, S. 77).⁴⁹

47 Schmidt: „Es schießt zusammen“, in: Ders. (Hg.): Friederike Mayröcker, S. 280.

48 Hölderlin, Friedrich: *Patmos*, in: Ders.: *Sämtliche Gedichte*, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 2005, S. 357.

49 Paul, Jean [Richter, Jean Paul Friedrich]: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. III, 3, Berlin 1959, S. 177.

Im Text über Elsheimers Bild steht aber der letzte Abschnitt in Anführungszeichen, obwohl es sich allem Anschein nach nicht um ein Zitat handelt. Es gibt hier keinerlei Verweise auf einen Autor oder einen Titel, wie es in Mayröckers jüngsten Werken immer öfter der Fall ist im Unterschied zu den Bänden der 1960er- oder 1970er-Jahre, in denen die Dichterin Zitate aus Werken anderer ohne Verweis verwendete. Überhaupt wird in *cahier* das Spiel mit den Anführungszeichen noch verstärkt, da ungefähr neunzig Prozent der Texte mit Anführungszeichen beginnen und enden (ein Merkmal, das auch in *études* und *fleurs* vorkommt). Jeder Text wird als Zitat inszeniert. Innerhalb des scheinziitierten Textes gibt es auch Stellen in Anführungszeichen, die entweder die direkte Rede einer Person, die das Ich sein kann, oder Titel eines Werks oder auch die ungewöhnliche Verwendung eines Begriffs signalisieren. In diesem Zusammenhang fragen sich die Leser*innen, wer der Sprecher ist. In der Tat gibt es Stellen, die auf Mayröckers Biografie verweisen und gleichzeitig Distanz zu ihrer Person erzeugen, indem sie als Zitate markiert werden. Durch die Einführung von handschriftlich verfassten Texten oder Stellen wird diese Ambivalenz noch verschärft (vgl. c, S. 9, 40, 59, 75, 97, 115, 122, 140, 155). Sie heben die Verwandtschaft zwischen der Autorin und dem sprechenden bzw. schreibenden Text-Ich hervor, da die Handschrift als Teil der realen Person Mayröcker erscheinen kann. Die Polyperspektivität, die an die facettenartige Realität in der kubistischen Malerei erinnert, trägt zugleich zur Fragmentierung bei, die ebenso ein Merkmal des Kubismus ist. Der Text vom 12.3.2013 (c, S. 59) ist ein gutes Beispiel für die Fragmentierung und die Polyperspektive. Er besteht aus drei kurzen Sätzen, jeder Satz steht in Anführungszeichen und grenzt sich von den anderen typografisch ab. Auf den ersten Blick sieht also der Text wie die Aneinanderreihung von drei Fragmenten aus. Der erste Satz, der rechts versetzt ist und dessen Schrift kleiner ist, erscheint als ein Motto. Der zweite Satz kann aufgrund der Schriftgröße und der üblichen, linksbündigen Anordnung als Hauptteil des Textes betrachtet werden. Der dritte Satz ist handschriftlich geschrieben und rechts versetzt wie der erste Satz. Dank der Abkürzung „usw.“ am Schluss des ersten Satzes und der Auslassungspunkte am Schluss des dritten Satzes bleibt das Ende beider Sätze offen. Im ersten wie im dritten Satz kommt ein Ich vor. Trotz dieser Ähnlichkeit ist es wegen der Anführungszeichen und der unterschiedlichen Schriftarten nicht möglich zu sagen, ob es sich um dasselbe Ich handelt. Die Position des dritten Satzes (unten rechts) könnte daran denken lassen, dass es sich um eine Unterzeichnung handelt. Der Inhalt „ich brenne.....“ passt aber nicht zu dieser Interpretation. Der dritte Satz kann eher als Pendant zum ersten Satz gedeutet werden, in beiden Sätzen wird das Thema der Leidenschaft behandelt. In der Mitte des Textes wird mit der Anspielung auf Goethes Notizbücher („auf der suche nach den notizbüchern Goethe's“, Z. 4-5) der Akzent auf das Schreiben gelegt, auch wenn Goethe auch als leidenschaftliche Persönlichkeit gesehen werden kann, was dem Text trotz der Fragmentierung eine gewisse Einheit geben könnte. In diesem Zusammenhang kann der Ausdruck „ich brenne“ in Verbindung mit der im zweiten Satz erwähnten Suche als Zeichen dafür interpretiert werden, dass das Ich gefunden hat, was es sucht.

Mit der Handschrift wird dieses Ich mit der Person Mayröckers assoziiert, was dem Text eine autobiografische Dimension verleiht, obwohl keine weiteren Indizien dies bestätigen. Die Anführungszeichen problematisieren sogar diese Interpretation. Der Text zeigt also die Ambivalenz der Perspektive und die Fragmentierung, wie sie für *cahier* charakteristisch sind.

Auslassungspunkte (die in *cahier* in allen Texten verwendet werden, außer auf den Seiten 29, 31, 81, 165–166), Kommata am Ende des Textes (c, S. 58, 62, 90, 104, 110, 119, 147, 166, 168, 176, 177, 180, 182, 184, 190, 192) oder, wiederum am Ende des Textes, die Abkürzungen etc. oder usw. (c, S. 10, 17, 22, 30, 34, 42, 44, 48, 52, 61, 72, 81, 86, 96, 101, 107, 117, 129, 133, 151, 165, 170) sind weitere Elemente der Fragmentierung. Wie in Derridas *Glas*, dessen letzter Satz unvollendet bleibt, versucht die Dichterin, gegen die Endlichkeit anzukämpfen, indem sie offene Enden vorschlägt. Nur das Datum der Niederschrift, das nach jedem Text steht, erinnert an diese Endlichkeit. In den Texten selbst führen die Auslassungspunkte zur Zersplitterung der Wahrnehmung (die auch ein Kennzeichen der kubistischen Kunst ist)⁵⁰ und des Diskurses, indem Sätze plötzlich unterbrochen werden. Dies vermittelt aber keinen Eindruck der Aporie, sondern der Dichte, und kann als Nachahmung des Bewusstseinsstroms betrachtet werden, was Mayröckers Projekt entspricht: „Das freie oder totale Gedicht, das ich anstrebe, ist meiner Vorstellung nach ein Gedicht, das einen Ausschnitt aus der Gesamtheit meines Bewußtseins von der Welt bringt. Welt verstanden als etwas Vielschichtiges, Dichtes und Unauflösbares.“⁵¹

Schließlich soll als wichtiges Element der Fragmentierung im Kubismus sowie in *cahier* noch die Collage erwähnt werden. Das Wort selbst wird zweimal in *cahier* verwendet (c, S. 38, 41) und mehrere Texte erscheinen als Collagen verschiedener Einheiten, wie z. B. der Elsheimer gewidmete Text (c, S. 10), der Text über Stefan Fabis Werke (c, S. 130) oder der Text vom 15.12.13 (c, S. 147). Jedes Mal spielen die Anordnung der Texte auf der Blattfläche und die Typografie eine große Rolle. Abschnitte werden rechts versetzt und, wie im Text vom 15.12.13, in einer kleineren Schrift verfasst. Jeder Abschnitt scheint eine Einheit in sich zu bilden, ohne Zusammenhang mit den anderen.

Bei näherer Betrachtung müsste man diesen ersten Eindruck aber revidieren. Im Text über Elsheimers Bild (c, S. 10) ist das Ich in beiden Teilen anwesend. Außerdem wurde gezeigt, dass zwischen dem Ich des zweiten Teils und dem Maler Adam Elsheimer Parallelen gezogen werden könnten. Im Text über Fabis Werke (c, S. 130) könnte der (allerdings nicht explizit genannte) Gott Pan die ersten zwei bzw. drei Teile verbinden (evoziert wird Pan durch die männliche Figur im ersten Abschnitt, durch die Wörter „Schilf“, „Knochen“ oder „Panflöte“ im zweiten Abschnitt, eventuell durch das Wort

50 „Sur la toile, voire sur la page imprimée, dans la matière sculptée, l'objet éclate en multiples plans et fragments.“ Fauchereau; Le cubisme, S. 60.

51 Höllerer, Walter: Ein Gedicht und sein Autor, Berlin 1967, S. 371.

„Kapuze“ im dritten Abschnitt, mit welcher der Gott seine Hörner verstecken könnte). Der Zusammenhang des Zitates aus *Glas* am Ende des Textes mit den anderen Abschnitten des Fabi-Textes ist problematischer. Wenn man aber den ganzen Passus in *Glas* liest, ist die Rede von einer „körperliche[n] Wunde“, die eine Assoziation mit dem roten Strich in Fabis Werk *Nackt* bilden könnte.⁵² Im Text vom 15.12.13 (c, S. 147) konzentriert sich der erste Abschnitt auf die Erinnerung an einen Vortrag von Michael Lentz und vor allem an die grünen Schuhe des Vortragenden. Der zweite Abschnitt ist aber eine Erinnerung an Parks, Gärten und Blumen, an Krankheit und Melancholie, an vergangene Schaffensperioden mit einer Anspielung auf Andreas Okopenko. Zwei Elemente verbinden jedoch die zwei Teile: die Farbe „grün“, die in beiden Abschnitten vorkommt, sowie die Schuhe: „trage sneakers“ (Z. 24) ist gewissermaßen ein Echo zu ‚seinen‘ Halbschuhen im ersten Abschnitt. Wie in den kubistischen Collagen, in denen die Künstler*innen mit dem Trompe-l'œil spielen⁵³, ist bei Mayröcker die Integration der verschiedenen Einheiten ambivalent: Die Abschnitte erscheinen zuerst als unabhängige Fragmente, dann entdecken die Leser*innen Echos zwischen den Teilen. Der Text ist das Ergebnis einer filigranen Bricolage, Mayröcker schreibt sogar in *études*: „ist alles Collage = oder Bricolage“ (é, S. 113), womit eine weitere Ähnlichkeit mit dem Kubismus benannt wird, dessen Collagen oft mit Bricolagen verglichen werden.⁵⁴

Mehrere Aspekte der Mayröcker'schen Poesie in *cahier* entsprechen somit Charakteristika des Kubismus. Die Dichterin präzisiert allerdings im gleichen Band: „Ich rotiere den Kubismus“, was eine Umkehrung der Prinzipien dieser künstlerischen Strömung suggeriert. Diese Umkehrung scheint die Behandlung der Zeitlichkeit zu betreffen. Während kubistische Künstler*innen darauf zielen, die Zeitlichkeit ins Bild zu integrieren, indem sie die Bewegung darzustellen versuchen, versucht Mayröcker, durch Verweise auf bestimmte Verfahren der bildenden Kunst gegen die Zeitlichkeit anzukämpfen, weil diese ja auch Endlichkeit bedeutet.⁵⁵ Auch wenn Fragmente Brüche implizieren,

52 „Hier noch tue ich nichts anderes, kann ich nichts anderes tun als zu zitieren, wie Sie vielleicht soeben gesehen haben: das syntaktische Gefüge um eine wirkliche oder vorgetäuschte körperliche Wunde (*plaie*) herum, die die andere signalisiert und vergessen macht, nur zu verschieben.

Ich habe viele neue Wörter entdeckt, und dennoch komme ich in Ermangelung anderer immer wieder auf dieselben zurück.“ Derrida: *Glas*, S. 239.

53 Das berühmteste Beispiel ist Picassos *Nature morte à la chaise cannée* von 1912 (*Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht*), wo ein Wachstuch mit dem Motiv eines Rohrstuhls den Eindruck vermittelt, dass es sich um einen echten Rohrstuhl handelt. Braque erklärt aber, dass die kubistischen Collagen der Gegensatz zum Trompe-l'œil seien, auch wenn sie manchmal mit dieser Technik verwechselt würden. Braque, Georges: *Pensées et réflexions sur la peinture*, in: Nord-Sud 10 décembre (1917).

54 Brandon Taylor spricht von Picassos Bricolage („bricolage de Picasso“). Taylor, Brandon: *Collage. L'invention des avant-gardes*, aus d. Engl. v. Lydie Echasseriaud und François Vidonne, Paris 2005, S. 14.

55 Vgl. u. a. Patterer, Hubert/Krassnig, Andrea: „Ich schreibe, um mich des Todes zu erwehren“, in: *Kleine Zeitung*, 20. Dezember 1994, S. 54–55; Kospach, Julia: *Gespräche über den Tod*. Ilse Aichinger/Friederike Mayröcker, in: *Frankfurter Rundschau*, 26. September 2008, S. 22.

wird das Bruchstückhafte durch die Assoziationswut vermindert. Die Aneinanderreihung von Abschnitten, Wörtern und Zeichnungen lädt die Leser*innen dazu ein, den Text, den Band, ja die gesamte Trilogie sowohl diachronisch als auch synchronisch zu rezipieren.

Literaturverzeichnis

- Andrews, Keith: Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnung und Radierungen, München 1985.
- Apollinaire, Guillaume: Les peintres cubistes. Méditations esthétiques, Paris 1913, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_meditations-esthetiques, letzter Zugriff: 24.07.2024.
- Beyer, Marcel: Friederike Mayröcker zum 90. Geburtstag am 20. Dezember 2014. <https://www.logbuch-suhrkamp.de/marcel-beyer/friederike-mayroecker-zum-90-geburtstag/>, letzter Zugriff: 24.07.2024.
- Braque, Georges: Pensées et réflexions sur la peinture, in: Nord-Sud 10 décembre (1917).
- Derrida, Jacques: Glas, aus dem Franz. v. Hans-Dieter Gondek und Markus Sedlaczek, München 2006. [Derrida, Jacques: Glas, Paris 1974].
- Dobretsberger, Christine: „Ich bin auf einer Leidenspur“. Wiener Salongespräche mit Friederike Mayröcker und Kurt Neumann, Literarchef der Alten Schmiede“, in: Wiener Zeitung, 28. März 2003, S. 25.
- Fauchereau, Serge: Le cubisme. Une révolution esthétique. Sa naissance et son rayonnement, Paris 2012.
- Frese, Werner/Ernst-Gerhard Güse (Hg.): August Macke. Briefe an Elisabeth und die Freunde, München 1987.
- Genet, Jean: Rembrandt, Paris 1995.
- Gomringer, Eugen (Hg.): Visuelle Poesie. Anthologie, Stuttgart 1996.
- Graber, Renate: Mayröcker: „ich schreibe um mein Leben“, in: Der Standard, 23. April 2016. <https://www.derstandard.at/story/2000035216000/mayroecker-ich-schreibe-um-mein-leben>, letzter Zugriff 26.06.2025.
- Hartl, Gerhard/Sicka, Christian: „Komposition oder Abbild? Die Darstellung des Nachthimmels in Adam Elsheimers *Flucht nach Ägypten*“, in: Baumstark, Reinhold (Hg.): Von neuen Sternen. Adam Elsheimers *Flucht nach Ägypten*, München/Köln 2005, S. 107–126.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Gedichte, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 2005.
- Höllerer, Walter: Ein Gedicht und sein Autor, Berlin 1967.
- Höper, Corinna/Kleist, Iris/Langhanke, Birgit (Hg.): Poesie der Farbe, Dresden 2015.
- Jandl, Paul/Breitenstein, Andreas: Schreiben oder vor die Hunde gehen. Gespräch mit der Buchner-Preisträgerin Friederike Mayröcker, in: Neue Zürcher Zeitung, 27. Oktober 2001, S. 49–50.
- Kahn, Lisa: Lasset freundlich Bild um Bild hinein. Das euphorische Auge Friederike Mayröckers, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Friederike Mayröcker, München 1984, S. 79–87.

- Kastberger, Klaus: Reinschrift des Lebens: Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht, Wien/Köln/Weimar 2000.
- Kastberger, Klaus: „Flamme, die aus der Leinwand schießt“. Friederike Mayröcker liest Bilder. Eine Ausstellung im Palais Harrach, in: Der Standard, 7. September 2002, Beil. Album, S. 9.
- Kastberger, Klaus: „Fleisch zum Fressen zum Küssen“. Friederike Mayröcker und die Bildende Kunst, in: Seipel, Wilfried (Hg.): 1 Nervensommer, Wien 2002, S. 7–10.
- Klessman, Rüdiger: Adam Elsheimer, 1578–1610, with contribution from Emilie E. S. Gordenker, Christian Tico Seifert, London 2006.
- Kospach, Julia: Gespräche über den Tod. Ilse Aichinger/Friederike Mayröcker, in: Frankfurter Rundschau, 26. September 2008, S. 22.
- Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht: geschichtliche und poetologische Betrachtungen, in: Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1992, S. 152–157.
- Kühn, Renate: Das ‚euphorische Auge‘. Friederike Mayröcker: „Gesponnener Zucker“, in: Dies.: Der poetische Imperativ, Bielefeld 1997, S. 141–169.
- Kunz, Edith Anna: Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in den späten Prosa Friederike Mayröckers. Göttingen 2004.
- Lartillot, Françoise: Les choix de Friederike Mayröcker et Ernst Jandl. Tierce voix de la poétologie quand le syndrome fait rage/en Autriche ?, in: *Austriaca* 45 (1997), S. 93–118.
- Lartillot, Françoise: Lire le poststructuralisme en poète: Résistance tropologique de Friederike Mayröcker dans les *études* (2013), in: *Etudes germaniques* 4 (2014), S. 559–580.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1964.
- Mayröcker, Friederike: Fantom Fan, Reinbek 1971.
- Mayröcker, Friederike: Blaue Erleuchtungen. Erste Gedichte. Düsseldorf 1973.
- Mayröcker, Friederike: meine träume ein flügelkleid, Düsseldorf 1974.
- Mayröcker, Friederike: Empfindliche Träume. Zeichnungen, Wien 1990.
- Mayröcker, Friederike: den fliegenschrank aufgebrochen. Stenogramme (Bildgedichte), hg. v. Siegfried J. Schmidt, Münster 1995.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter I–V, Frankfurt a. M. 2001.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Prosa, Bd. 1, 1949–1977, hg. v. Marcel Beyer, m. Nachw. v. Marcel Beyer u. Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2001.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Prosa, Bd. 4, 1991–1995, hg. v. Klaus Reichert, m. Nachw. v. Klaus Reichert u. Heinz Schafroth, Frankfurt a. M. 2001.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Gedichte. 1939–2003, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004.
- Mayröcker, Friederike: Scardanelli, Frankfurt a. M. 2009.
- Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013.
- Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014.
- Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016.
- Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster 1996.

- Neuner, Hildegard: Die Künstler der Dichterin. Der Einfluss surrealistischer und kubistischer Kunst auf das Werk Friederike Mayröcker, Innsbruck 2004 [Diplomarbeit].
- Patterer, Hubert/Krassnig, Andrea: „Ich schreibe, um mich des Todes zu erwehren“, in: *Kleine Zeitung*, 20. Dezember 1994, S. 54–55.
- Paul, Jean [Richter, Jean Paul Friedrich]: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. III 3, Berlin 1959.
- Prillmann, Hilke: Die Droge Dichtung. Hölle, Höhle oder Himmel, in: *Welt am Sonntag*, 15. Juli 2001.
- <https://www.welt.de/print-wams/article613465/Die-Droge-Dichtung-Hoelle-Hoehle-oder-Himmel.html>, letzter Zugriff: 26/07/2025..
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität*, Tübingen 2002.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.): „Es schießt zusammen“. Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1981), in: Ders.: *Friederike Mayröcker*, Frankfurt a. M. 1984, S. 260–283.
- Schmidt, Siegfried J.: *Fusztapfen des Kopfes. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*, Münster 1989.
- Steiner, Bettina: Man fängt mit dem Chaos an und schreitet zum Kosmos fort, in: *Die Presse*, 3. Oktober 1997, S. 6.
- Steiner, Bettina: Ping-Pong zwischen Malerei und Dichtkunst. Mayröcker: „Ich sauge mich fest an einem Bild“, in: *Die Presse*, 9. September 2002, S. 10.
- Strigl, Daniela: Dichten als Wiederfinden des Verlorenen. Friederike Mayröcker über das Schreiben und das gemeinsame Dichterleben mit Ernst Jandl, in: *Der Standard*, 13. August 2005, Beil. Album, S. A5.
- Taylor, Brandon: *Collage. L'invention des avant-gardes*, aus dem Engl. v. Lydie Echasseriaud u. François Vidonne, Paris 2005.
- Thiers, Bettina: *Experimentelle Poetik als Engagement. Konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautdichtung und experimentelles Hörspiel im deutschsprachigen Raum von 1945 bis 1970*, Hildesheim 2016.
- Verlaine, Paul: *Œuvres poétiques complètes, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition complétée et présentée par Jacques Borel*, Paris 1962.
- Weibel, Peter: Musik, Kundig der Sehnsucht? Aspekte zur Lyrik von Friederike Mayröcker und anderen, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Friederike Mayröcker*, Frankfurt a. M. 1984, S. 36–42.

„asketische Ekstase : hohe Beflügelung“: Zu Mayröckers Umschrift surrealistischer Konzeptionen von Autorschaft

Mit ihrer „Poetik des Ekstatischen“¹ rekurriert Mayröcker auf vielfältige kulturelle Traditionsbezüge, die in ihrer spezifischen literarischen Aneignung einer Ästhetisierung unterzogen werden.² Aus der Vielfalt an kulturellen Signaturen soll im Folgenden der Ekstasediskurs herauspräpariert werden, wie er in dem von Mayröcker intensiv rezipierten Surrealismus an Kontur gewinnt und in ihre Konfiguration poetischer Praxis eingeht.³ Die ästhetische Nobilitierung der Ekstase in Manifesten und Kunstwerken der Surrealisten, wie sie im Folgenden skizziert wird, fundiert die kulturwissenschaftliche Beobachtung, dass der Surrealismus zu den „heiße[n] Phasen ekstatischer Kunst im 20. Jahrhundert“⁴ zu zählen ist. Mayröcker greift zentrale Aspekte der surrealistischen Phantasien weiblicher Ekstase auf, wie sie sich insbesondere an den Darstellungen ekstatischer Frauenkörper in der – durch die religiöse Bildkunst inspirierten – medizinischen Fotografie des 19. Jahrhunderts entzünden. Dabei weiß die Dichterin aber die Ambivalenz in den surrealistischen Inszenierungen der Ekstatikerin produktiv für eine Konzeption von (weiblicher) Autorschaft zu wenden, indem die Ekstatikerin nicht länger als passive Verkörperung des von den Surrealisten rehabilitierten Unbewussten fungiert, sondern – unter anderem durch Rückgriff auf die im Diskurs und der Ikonografie der Ekstase im Surrealismus selbst tradierte mystische Praxis – als schreibendes Subjekt positioniert wird.

1 Thums, Barbara: Ekstase/das Erhabene, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2024, S. 333–335.

2 Vgl. ebd.

3 Zur Bedeutung des Surrealismus vgl. allgemein etwa Puff-Trojan, Andreas: Surrealismus, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2024, S. 253–260

4 Schröder, Gerald/Söll, Anne: Ekstase. Außergewöhnliche Erfahrung in der modernen und zeitgenössischen Kunst, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 38/4 (2010), S. 3–8, hier S. 6.

1. (Vor-)Bilder: Die Ekstatikerinnen aus der Salpêtrière und im Surrealismus

Einhergehend mit einer Renaissance der Mystik und den Versuchen ihrer wissenschaftlichen Rationalisierung in der Medizin erfährt der Ekstasediskurs im Frankreich des 19. Jahrhunderts eine Konjunktur.⁵ Nachdem die Ekstase, idealtypisch repräsentiert durch die als nervenkrank diagnostizierte Mystikerin, bereits um 1850 eine kulturelle Modeerscheinung darstellt, die sich vom monastischen und kirchlichen Feld in die „Schreibstube von Literaten“⁶ erstreckt hat,⁷ findet das Phänomen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sein prominentes Zentrum in der Pariser Klinik der Salpêtrière unter der Direktion des charismatischen Professors für Neuropathologie, „Auch-Kunsthistorikers“⁸ und „Augenmenschen“⁹ Jean-Martin Charcot. Er bestimmt die Ekstase als zentrales Moment der von ihm nosologisch normierten *grande attaque d'hystérie*.¹⁰

In seinem ehrgeizigen Projekt, der in der bisherigen Medizingeschichte über ihre Unbestimmbarkeit definierten Hysterie nosologisch Herr zu werden,¹¹ setzt Charcot zur Erfassung, Analyse und (Re-)Produktion der hysterischen Körpersprache auf das für die Wissenschaft neu entdeckte Medium der Fotografie. Unter seiner Ägide mutiert die Salpêtrière, neu ausgestattet mit Fotolabors und Ateliers, zu einer „Manufaktur der Bilder“¹². Der Einsatz des optischen Mediums bringt eine hysterische Körpersemiotik hervor, die – selbst ästhetische Konfigurationen des Körpers aus der Kultur- und Kunstgeschichte reproduzierend – auf Körperinszenierungen in der Literatur und bildenden Kunst einwirkt. Die fotografische Ikonografie, welche aus der „Bilderfabrik“¹³

5 Vgl. Schimpf, Simone: Heilig oder verrückt? Die Visualisierung der Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts, in: Zimmermann, Anja (Hg.): Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien, Hamburg 2005, S. 47–71.

6 Ebd., S. 55.

7 Vgl. ebd.

8 Gorsen, Peter: Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtrière. Kunst und Hysterie im Surrealismus und danach, in: Eiblmayr, Silvia u. a. (Hg.): Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 43–60, hier S. 49.

9 Ebd.

10 Vgl. dazu etwa Schimpf, Simone: Heilig oder verrückt?, S. 55–58; Schröder, Gerald/Söll, Anne: Ekstase, S. 4.

11 Vgl. dazu Didi-Huberman, Georges: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. Aus dem Frz. übers. u. m. e. Nachw. v. Silvia Henke, Martin Stingelin u. Hubert Thüring, München 1997, S. 34–35.

12 Ebd., S. 40.

13 Ebd.

der Salpêtrière hervorgeht, bildet einen „semiotischen Tresor, der seinerseits von Kunst und Literatur in Szene gesetzt und bereichert“¹⁴ wird.

Charcots blinder Glaube an die Evidenz des Sichtbaren und sein neuropathologischer Positivismus lassen ihn an den proteischen Manifestationen der Hysterie, die der historischen Kontingenz kultureller Konstruktionen des weiblichen Körpers geschuldet sind, nicht länger ein die Norm überschreitendes, taxonomisch uneinholbares Geschehen wahrnehmen, sondern das vermeintlich exakt bestimmbare Syndrom der *grande hystérie*, die ihm als ahistorische Äußerungsform einer pathologischen Natur erscheint. Mittels technischer Innovationen im Feld der Chronofotografie überführt er die synchrone Polysymptomatik des hysterischen Körpers in die Serialität eines gleichförmigen – sich in vier distinkten Phasen vollziehenden – hysterischen Anfalls.¹⁵ Der sich an der Attacke abzeichnende physische Automatismus – ein Terminus, den Charcot in der Psychopathologie des 19. Jahrhunderts prominent macht¹⁶ – installiert die Hysterika gleichsam als *l'homme machine*. In diesem Szenario entfaltet die Ekstase, die Charcot in der von ihm festgelegten Choreografie des hysterischen Anfalls als selbstständigen Teil innerhalb der dritten Phase, der sogenannten *période des attitudes passionelles*, etabliert, eine für die Ästhetik und Kunst der Moderne besondere Faszinationskraft, zumal ihre diskursiven und ikonischen Darstellungen durch Charcot ihrerseits von den ästhetischen Inszenierungen der Ekstase in der Literatur- und Kunstgeschichte zehren.

Mit dem Ziel, seine Theorie kulturgeschichtlich zu validieren, unternimmt Charcot in seiner Studie *Les Démoniaques dans l'art*, die er 1886 gemeinsam mit Paul Richer, seinem damaligen Assistenten und späteren Professor für künstlerische Anatomie an der *École nationale supérieure des Beaux-Arts* vorlegt, „Untersuchungen zu einer historischen Klinik“¹⁷ und diagnostiziert an den konvulsiven Besessenen in der Kunstgeschichte die Symptomatik der Hysterie. Das zu diesem Zweck zusammengestellte ikonografische Korpus umfasst Miniaturen und Mosaik, Basreliefs, Fresken, Stiche und Gemälde der christlichen Ikonografie vom 5. bis zum 18. Jahrhundert. Ein Fokus seiner retrospektiven Pathologisierung devianter Körper in der Kulturgeschichte gilt den „Ekstatischen“¹⁸, wobei er im gleichnamigen Kapitel, das den finalen Höhepunkt seiner Studie bildet, zur

14 Schuller, Marianne: Hysterie als Artefaktum. Zum literarischen und visuellen Archiv der Hysterie um 1900, in: Dies: Im Unterschied. Lesen / Korrespondieren / Adressieren, Frankfurt a. M. 1990, S. 81–94, hier S. 82.

15 Vgl. ebd., S. 86–87.

16 Vgl. Schmidgen, Henning: Enthauptet und bewußtlos: Zustände der lebenden Maschine in der Psychologie um 1900, in: Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael (Hg.): Identifikation und Repräsentation (Grenzüberschreitungen 2), Wiesbaden 1999, S. 151–167, hier S. 159.

17 Charcot, Jean Martin/Richer, Paul: Die Besessenen in der Kunst, hg. u. mit einem Nachwort v. Manfred Schneider, übers. v. Willi Hendrichs, Göttingen 1988, S. 6.

18 Ebd., S. 131.

nosologischen Festschreibung der Ekstase neben dem visuellen Archiv der Kunstgeschichte auch auf Beispiele aus der von Joseph von Görres publizierten mehrbändigen Materialsammlung *Die christliche Mystik* zurückgreift, die im 1837 erschienenen zweiten Band ein ganzes Buch dem Phänomen der Ekstase von überwiegend weiblichen Mystikerinnen widmet.¹⁹

Im Kontext dieses Bild- und Textarchivs zeichnet sich die kulturelle Präformation der Charcot'schen Nosologie der Hysterie, wie sie im vorletzten Kapitel der Studie unter dem Titel „Die ‚konvulsiven Besessenen‘ von heute“²⁰ an den Hysterikerinnen aus der Salpêtrière präzisiert wird, besonders deutlich ab. Die von Richer angefertigten anatomischen Zeichnungen zur Illustration der von Charcot ausgemachten Posen und Gebärden in der *période des attitudes passionelles*, allen voran die „Bitthaltung“²¹, „die Haltung ekstatischer Erwartung“²² sowie die „Kreuzigungs-Haltung“²³, sind vom religiösen Bildrepertoire augenfällig (vor-)geformt, was durch die medizinische Nomenklatur mit ihrer offensichtlichen Genealogie aus dem Diskurs der christlichen Mystik zusätzlich akzentuiert wird.

Bedingt durch Charcots kultur- und religionshistorische Orientierung und die Schulung seines klinischen Blicks am religiösen Bildkorpus zeichnet sich auch an den Fotografien seiner hysterischen Patientinnen die kunsthistorisch tradierte (ästhetische) Körpersprache mystischer Ekstase ab. Das betrifft insbesondere die Fotos jener Hysterikerinnen, die – durch Suggestion und Hypnose, aber auch chemische Substanzen und manuelle Prozeduren veranlasst – für den großen Regisseur die Posen und Gebärden der *période des attitudes passionelles* zur Aufführung bringen und dabei vor allem die barocke Ikonografie der Ekstase reaktualisieren.²⁴ Als die aufgrund ihrer augenfälligen Fusion religiöser und erotischer Körpersprache wohl wirkmächtigste Ekstasedarstellung des Barock, die nicht nur den Blick männlicher Künstler, sondern auch Mediziner – von Charcot bis zu dem von den Surrealisten inspirierten Jacques Lacan – in ihren Bann zieht, kann Gian Lorenzo Berninis um 1650 entstandene Skulptur „Estasi di santa Teresa d'Avila“ gelten.²⁵ Die Re-Inszenierungen der sich an dieser und anderen Ekstaterinnen der Kunstgeschichte abzeichnenden Körpersemiotik durch die – in *tableaux vivants* transformierten – Hysterikerinnen aus der Salpêtrière und deren fotografische

19 Vgl. ebd., S. 131–135; vgl. dazu auch Schimpf: Heilig oder verrückt?, S. 56.

20 Charcot/Richer: Die Besessenen in der Kunst, S. 115.

21 Ebd., S. 123, Abb. 80.

22 Ebd., S. 124, Abb. 81.

23 Ebd., S. 125, Abb. 82.

24 Schimpf betont die Nähe zur „barocken Ekstasenikonografie eines Guido Reni“; Schimpf: Heilig oder verrückt?, S. 56–57.

25 Vgl. dazu etwa Mazzoni, Cristina: Saint Hysteria. Neurosis, Mysticism and Gender in European Culture, Ithaca/London 1996, S. 38–39; Nobus, Dani: The Sculptural Iconography of Feminine Jouissance. Lacan's Reading of Bernini's Saint Teresa in Ecstasy, in: The Comparatist 39 (2015), S. 22–46.

Vervielfältigungen bringen ein ästhetisch überdeterminiertes Bildarchiv hervor²⁶, das – Charcots Intention einer „historischen Klinik“ verkehrend – die „neuropathologische Klinik als Kunst“²⁷ kreiert.

Insofern es sich bei dem derart konstituierten hysterischen Syndrom um ein „ästhetisch organisiertes pathologisches Zeichen“²⁸ handelt, ist es „nicht nur für den ärztlichen Blick, sondern auch für den des Künstlers lesbar geworden“²⁹, was die Hysterika aus der Salpêtrière zu einer der „Heroinnen des Surrealismus“³⁰ werden lässt. Dabei sind es die Fotografien der Hysterikerin in Ekstase, die für die Surrealisten eine besondere Faszination ausüben. 1928 begehen André Breton und Louis Aragon mit ihrem Manifest *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878–1928)* in der März-Ausgabe der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* den fünfzigsten Jahrestag der Hysterie. Anlässlich des von ihnen ausgerufenen Jubiläums zelebrieren sie die Hysterie als ein höchstes poetisches Ausdrucksmittel: „L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression.“³¹ Das Stichdatum, das die Surrealisten veranlasst, den „cinquantenaire de l'hystérie“ zu begehen, bezieht sich auf das Publikationsjahr des zweiten von insgesamt drei Bänden der *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, der sich im Besitz Bretons befindet.³² Der Band präsentiert die fotografisch illustrierte Krankengeschichte der im Alter von 15 Jahren in die Salpêtrière aufgenommenen Augustine, die unter der medizinischen Zurichtung Charcots und dem fotografischen Talent der beiden Assistenzärzte Bourneville und Régnard zum „Starmodell einer ganzen Hysteriekonzeption“³³ wird und nicht zuletzt durch die Reproduktion ausgewählter Fotografien aus der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* – darunter jener, die sie laut ihrer medizinischen Quelle in einer als „Erotisme“³⁴ zu bezeichnenden Pose sowie im Stadium der „Extase“³⁵ zeigen,³⁶ zur „Gallionsfigur der surrealistisch gefeierten Hysterie“³⁷ avanciert, wobei ihre Karriere

26 Vgl. Schuller: Hysterie als Artefaktum, S. 88.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 27.

31 Aragon, Louis/Breton, André: Le cinquantenaire de l'hystérie. 1878–1928, in: *La Révolution surréaliste* 4/11 (1928), S. 20–22, hier S. 22.

32 Vgl. Gorsen: Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtrière, S. 59, Anm. 10.

33 Didi-Huberman: Erfindung der Hysterie, S. 137.

34 Bourneville, [Desiré Magloire]/Régnard, [Paul M.]: *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Service de M. Charcot), Vol. 2, Paris 1878, o. S. (Planche XXI).

35 Ebd., Planche XXII.

36 Vgl. Aragon/Breton: Le cinquantenaire de l'hystérie, S. 20–21.

37 Gorsen: Die stigmatisierte Schönheit, S. 48.

als „Medien-Star“³⁸ der Surrealisten nicht unwesentlich dadurch befördert wird, dass die spezifisch fotografische Darbietung ihres Körpers Berninis Ektasenikonografie in Szene setzt.³⁹

Das libidinöse Begehren, das Breton und Aragon auf den ekstatischen Frauenkörper aus der *Salpêtrière* projizieren – „nous qui n'aimons rien tant que ces jeunes hystériques“⁴⁰ – wird auch von Salvador Dalí herausgestellt. Hinsichtlich der aus den Fotolabors der *Salpêtrière* hervorgegangenen Darstellungen bekennt er retrospektiv: „Schon die leidenschaftlichen Fotos von einer Hysterischen erregten uns damals sehr stark.“⁴¹ Mit Verweis auf „die nach Charcot und der École de la Salpêtrière entdeckten und bekanntgewordenen Frauen“⁴² thematisiert er die „PSYCHO-PATHOLOGISCHE PARALLELE“⁴³ von Schönheit und Hysterie,⁴⁴ wobei er die von den Bildern ausgehende sexuelle Attraktion auch mit der attributiven Qualifizierung akzentuiert, mit der er die an den Frauenkörpern wahrgenommene Ekstase versieht: „Fortwährende erotische Ekstase“⁴⁵ ist es, was an diesen fasziniert.

Mit seiner 1933 in der Zeitschrift *Minotaure* publizierten Fotomontage *Le phénomène de l'extase*, konstelliert Dalí – ganz im Sinne der von Charcot hervorgehobenen Bedeutung des ekstatischen Antlitzes⁴⁶ – medizinische und künstlerische Fotos vornehmlich weiblicher Gesichter in Ekstase mit einer Serie von Großaufnahmen menschlicher Ohren.⁴⁷ Das fotografische Bilderkorpus aus der *Salpêtrière*, dem einige der Gesichtsdarstellungen entnommen sind,⁴⁸ wird durch die Ohr-Reproduktionen aus dem Material zur forensischen Anthropometrie von Alphonse Bertillon mit der kriminologischen Praxis konfrontiert.⁴⁹ Die Frau wird in Dalís „Universum der Ekstase“⁵⁰ zwar auf den

38 Schuller: Hysterie als Artefaktum, S. 88.

39 Vgl. ebd.

40 Aragon/Breton: Le cinquantenaire de l'hystérie, S. 20.

41 Dalí, Salvador: Revue der anti-künstlerischen Tendenzen, in: Ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hg. v. Axel Matthes u. Tilbert Diego Stegman. München 1974, S. 82–84, hier S. 83.

42 Dalí, Salvador: Von der schaurigen und eßbaren Schönheit, von der Jugendstilarchitektur, in: ebd., S. 218–226, hier S. 223.

43 Ebd. [Herv. i. O.]

44 Vgl. dazu auch Gorsen: Die stigmatisierte Schönheit aus der *Salpêtrière*, S. 49–50.

45 Dalí: Von der schaurigen und eßbaren Schönheit, S. 223 [Herv. A. S.].

46 Vgl. Charcot/Richer: Die Besessenen, S. 134.

47 Vgl. Dalí, Salvador: „Le phénomène de l'extase“, in: *Minotaure* 1/4 (1933), S. 76–77, hier S. 76.

48 Vgl. Belton, Robert J.: The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art, Calgary 1995, S. 249.

49 Vgl. ebd.

50 Maurer Queipo, Isabel: „A la recherche d'images susceptibles de nous extasier.“ Das Universum der Ekstase des Salvador Dalí, in: Dies./Rißler-Pipka, Nanette/Roloff, Volker (Hg.): Die grausamen Spiele des „Minotaure“. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift, Bielefeld 2005, S. 83–105.

ersten Blick tatsächlich zum „poetischen Phantasie-Objekt des Mannes“⁵¹ degradiert, nicht zuletzt durch die an Berninis Statue erinnernde Erotisierung der Ekstase. Die damit verbundene Objektifizierung wird allerdings durch die latente Kritik an der pathologischen Körpervermessung partiell unterminiert, wie sie durch die Analogisierung medizinischer und physiognomischer bzw. kriminologischer Praktiken in der Konstellation der Fotografien evoziert wird. In dem von Dalí der Collage beigegebenen gleichnamigen Text wird die vermeintliche Evidenz der Körpersprache in der Physiognomik (bzw. der damit indirekt assoziierten Charcot'schen Hysterielehre) persifliert, wenn er zu den durch Ekstase provozierten „ekstatische[n] Vorstellungsbilder[n]“⁵², auch die „augenscheinliche‘ Stereotypie der Ohren“⁵³ zählt, die, wie er ironisch anmerkt, „immer in Ekstase sind“⁵⁴. Die morphologische Form der Ohren, ihre „unregelmäßig spiralförmige Gestalt“⁵⁵, lässt diese zudem als „Verbildlichung des Ekstatischen“⁵⁶ selbst und des mit ihm assoziierten (im Begriff der ‚Ekstase‘ etymologisch tradierten) ‚Ausder-Statik-Geratens‘ des Körpers erscheinen. Die in der ekstatischen Transgression involvierte Dynamik wird in Dalís Collage materialiter durch die spezifische spiralförmige Anordnung der Fotografien verstärkt, die im Betrachter eine analoge Blickbewegung und den Impuls provozieren, das Bildobjekt zu drehen,⁵⁷ was die „Intensität des ekstatischen Ausdrucks“⁵⁸ in der körperlichen Handhabung als ästhetische Erfahrung noch potenziert.

Abseits ihrer Funktion als Objekt erotischer Projektionen, das die surrealistischen Phantasien aktiviert, scheint das Faszinosum, das die ekstatische Hysterika ausübt, durch das Produktionsprinzip des Automatismus bedingt, das sie verkörpert.⁵⁹ Damit firmiert sie gleichsam als Personifikation des Surrealismus selbst, der von Breton im *Ersten Manifest des Surrealismus* mit impliziter Zitation der 1889 erschienenen Schrift *L'automatisme psychologique* des Charcot-Schülers und Hysterie-Forschers Pierre Janet als

51 Ebd., S. 100.

52 Dalí, Salvador: Das Phänomen der Ekstase, in: Ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie, S. 227.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Müller, Juliane/Schwerder, Sabine: Von der Hysterie zur Ekstase – Karriere eines Krankheits-Bildes, in: Krieger, Verena (Hg.): Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, Berlin 2005, S. 13–34, hier S. 31.

56 Ebd., S. 31–32.

57 Vgl. ebd., S. 33.

58 Ebd.

59 Vgl. dazu etwa auch Gorsen: Die stigmatisierte Schönheit, S. 53.

[„r]einer psychischer Automatismus“⁶⁰ definiert wird.⁶¹ Dass die „sexuell-ekstatische, hysterische Frau“ [...] zum Signifikanten für die Apparatur – die (re-)produzierende Maschine –⁶² wird, manifestiert sich ikonisch an der fotografischen Abbildung auf dem Cover des Oktober-Hefts der *Révolution surréaliste* aus dem Jahr 1927. Eine auf einem hohen Hocker sitzende (Kind-)Frau führt einen Stift über ein Blatt Papier auf einem Schreibpult, wobei ihre in die Höhe gerichteten Augen nicht nur fehlendes kognitives Engagement im Schreibakt signalisieren⁶³, sondern mit ihrem spezifischen Blick an die Charcot'schen Ekstatikerinnen erinnern. Die Fotografie, die mit der Bildunterschrift „L'Écriture automatique“⁶⁴ versehen ist, inszeniert den weiblichen Körper als Medium im parapsychologischen und technischen Sinn, als Sprachrohr des Übersinnlichen wie als Schreib-Maschine. Der abgebildete Körper repräsentiert das automatische Schreiben und ist dabei selbst Objekt der Repräsentation.

2. La femme sans/cent tête/s

Die den surrealistischen (Re-)Inszenierungen der Ekstatikerin eigentümliche Ambivalenz zwischen Idealisierung und Ironisierung fungiert als Einfallstor für Mayröckers Interventionen in die kulturell tradierten Images weiblicher Ekstase. Dabei adaptiert das fiktive Autor-Ich indirekt Strategien, die in der poststrukturalistischen Theoriebildung als subversive Logik des hysterischen Diskurses ausgemacht worden sind. Deren dekonstruktives Potenzial entfaltet sich durch verschiebende Wiederholung im Sinne des von Jacques Derrida profilierten Prinzips der *différance*. Die historisch der Hysterika zugedachte Produktionsweise der Mimikry wird zu einer dekonstruktiven Praxis gewendet, bei der symbolische Ordnungen in der differenzierenden Re-Iteration vorgeführt und gleichzeitig – durch ironisierende Hyperbolie – verworfen werden.⁶⁵ Dass Mayröcker an die poststrukturalistische Refiguration der Hysterika bewusst anschließt, indiziert unter anderem ihre Referenz auf Hélène Cixous' Re-Lektüre von Marguerite

60 Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus (1924), in: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Aus dem Frz. v. Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg⁹ 1996, S. 9–48, hier S. 26.

61 Vgl. dazu Bergengruen, Maximilian: Das reine Sein des Schreibens. *Écriture automatique* in der Psychiatrie des späten 19. Jahrhunderts und im frühen Surrealismus (Breton/Soupault: Les champs magnétiques), in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 32 (2009), S. 82–99, hier S. 84.

62 Eiblmayr, Silvia: Die Ekstase der Moderne. Hysterie, Körper und Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus 6 (2014), S. 163–201, hier S. 175.

63 Vgl. Conley, Katharine: Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism, Lincoln/London 1996, S. 1.

64 La *Révolution surréaliste* 3/9–10 (1927), o. S.

65 Vgl. dazu ausführlicher Strohmaier, Alexandra: Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers, München 2008, S. 189–194.

Duras (Stilleben, S. 105).⁶⁶ Deren Roman *Le Ravissement de Lol V. Stein* mit seiner in Verzückerung der Realität entrückten Protagonistin firmiert als einer der zentralen Bezugstexte für die poststrukturalistische Revision des Hysteriediskurses.⁶⁷ Wie auch Duras' Ekstatikerin betreibt das schreibende Subjekt der Texte Mayröckers die Desavouierung der dem weiblichen Körper attribuierten Phantasmen durch den Exzess ihrer performativen Aneignung.⁶⁸

In nahezu wörtlicher Anlehnung an Bretons Definition des Surrealismus als „Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft“⁶⁹ gibt sich das schreibende Ich in *brütt oder Die seufzenden Gärten* „1 Schreib Diktat“ (brütt, S. 134)⁷⁰ hin. Dabei wird in der Simulation der von Breton am weiblichen Körper konkretisierten *écriture automatique* auch die mit den Surrealisten assoziierte Praxis der toxischen Stimulation der Ekstase (ironisch) hervorgehoben. Die bereits von Walter Benjamin als populäres Klischee kritisierte Gleichsetzung von „surrealistischen Erfahrungen“⁷¹ mit „religiösen Ekstasen oder [...] Ekstasen der Drogen“⁷² wird selbstironisch reflektiert, wenn anstelle von „Hasschisch“⁷³ und „Opium“⁷⁴, die nach Benjamin nur eine „Vorschule“⁷⁵ für die von ihm am Surrealismus ausgemachte „profane Erleuchtung“⁷⁶ abgeben können, andere ‚Rauschgifte‘ zum Einsatz kommen: „Mein Teinrausch, sage ich, *im Namen dieser Narrensache*. Da muß ich dann auf einen Augenblick warten, wo irgend etwas in mir schreibt, und ich bin woanders.“ (Stilleben, S. 59–60)⁷⁷ Der ‚Rausch‘ im Dienste der Dichterschaft versetzt das Ich in die Rolle des von Breton proklamierten passiven Mediums, das die auktoriale Autorität an das Es delegiert.

Die Aktivierung ‚abnormer‘ Bewusstseinsprozesse in der poetischen Praxis, wie sie der Surrealismus in seiner Anerkennung von psychopathologisch motivierten Halluzinationen an der ekstatischen Hysterikerin feiert,⁷⁸ wird vom schreibenden Ich immer

66 Vgl. Mayröcker, Friederike: Stilleben, Frankfurt a. M. 1991.

67 Vgl. Lindhoff, Lena: Dekonstruktive Hysterie oder Die Entrückung der ‚Frau‘ in die Texte der Männer, in: Bürger, Christa (Hg.): Literatur und Leben. Stationen weiblichen Schreibens im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1996, S. 164–196, hier S. 169–173.

68 Vgl. dazu Strohmaier: Logos, Leib und Tod, S. 161–164; Lindhoff: Dekonstruktive Hysterie, S. 172.

69 Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S. 26.

70 Mayröcker, Friederike: Brütt oder Die seufzenden Gärten, Frankfurt a. M. 1998.

71 Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Ders.: Gesammelte Schriften II.1, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 2¹⁹⁹⁹, S. 295–310, hier S. 297.

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Ebd.

77 Vgl. dazu auch ebd., S. 180.

78 Vgl. etwa Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S. 12.

wieder als integrales Prinzip der Schriftproduktion hervorgehoben. In Anlehnung an die von den Surrealisten praktizierte Simulation von ‚Geisteskrankheiten‘ zur Stimulierung einer dem Bewusstsein entzogenen ästhetischen Erfahrung begehrt das Ich die von der Hysterika verkörperte Inklinaton zum Wahnsinn. Es möchte „eine Gabe besitzen [...] auf Zeit zu erkranken, Halluzinationen zu erzeugen [...], also Zustände der Besessenheit zu provozieren“ (Stilleben, S. 53). Der als „Schreib Hysterie“ (Liebling, S. 109)⁷⁹ charakterisierte Zustand des Außer-Sich-Seins, der in Aneignung surrealistischer Praktiken (vermeintlich) automatischen Schreibens künstlich herbeigeführt wird,⁸⁰ steht im Dienste der Wahn- als Textproduktion: „Das Herstellen von Visionen und Wahnvorstellungen, sage ich, ist jetzt der Hauptinhalt meines Lebens geworden.“ (Stilleben, S. 53) Referiert wird damit auch indirekt auf den 1930 von Breton und Paul Éluard vorgelegten Band *L'immaculée conception*, der mit seinem „Simulationsversuch von Krankheiten, die man einsperrt“⁸¹, auch eine Inszenierung des von Breton und Aragon als poetologisches Modell postulierten hysterischen Zustands darstellt – „a purely simulated excursion into the no-man's land of hysteria“⁸².

Emblematisch wird die performative Aneignung surrealistischer Konzeptionen ent-rückter Weiblichkeit dadurch betont, dass das Ich, dessen Körper durch die Symptomatik der Hysterie augenfällig gezeichnet ist,⁸³ mit seinen Selbstinszenierungen die durch Homophonie bedingte Polysemie im Titel eines für seine Schrift konstitutiven surrealistischen Prätexts demonstrativ vereindeutigt.⁸⁴ In *Stilleben* bezieht sich das Ich wiederholt auf ein „Kopfbuch / Kopierbuch“ (Stilleben, S. 62, 130, 175), bei dem es sich – wie die zahlreichen wörtlichen (aber nicht als Zitat ausgewiesenen) Referenzen belegen – um Max Ernsts 1929 publizierten Collagenroman *La femme 100 têtes* handelt, der auf das Bilderkorpus der Salpêtrière rekurriert und vom Ich selbst zur Quelle intertextueller Produktion gemacht wird, indem es ihn im Modus eines – die auktoriale Autorschaft vordergründig dezentrierenden – „Collage-Verfahrens“ (Stilleben, S. 198) dem eigenen Text einverleibt.⁸⁵ Wie auch Max Ernsts Collage zu Paul Éluards Gedicht „Das Wort“ in dem gemeinsam realisierten Band *Répétitions* konkretisiert – einem Band, der sowohl mit seinen Texten als auch seinen visuellen Darstellungen dem schreibenden Ich als Wortgeber und Bildspender dient –,⁸⁶ ist es die kopflose und nicht die hundertköpfige

79 Mayröcker, Friederike: Und ich schüttelte einen Liebling, Frankfurt a. M. 2005; Mayröcker: brüht, S. 336.

80 „Das ist eine künstliche Melancholie durch mich selber hervorgerufen, nützlich für Schreibearbeit“; Mayröcker: Stilleben, S. 39.

81 Breton, André/Éluard, Paul: *L'immaculée conception*. Die unbefleckte Empfängnis. Zweisprachige Ausgabe. Dt. v. Johannes Hübner. Mit Illustrationen v. Salvador Dalí u. e. Studie v. Gisela Steinwachs. München 1974, S. 35.

82 Belton: *The Beribboned Bomb*, S. 245.

83 Vgl. dazu Strohmaier: Logos, Leib und Tod, insbes. S. 146–148.

84 Vgl. hierzu auch ebd., S. 101–102.

85 Vgl. dazu Strohmaier: Logos, Leib und Tod, S. 91–92; 102–103.

86 Vgl. dazu ausführlicher ebd., S. 100, 103–104.

Frau, die in überzogener Aneignung surrealistischer Phantasien als Chiffre für eine mit dem Weiblichen assoziierte automatische Produktionsweise fungiert.⁸⁷ In syntaktischer Kontiguität zu einem Zitat aus dem Collagenroman Ernsts, das auf einen häufigen Beinamen der *femme 100 têtes*⁸⁸ rekurriert, wird die Kopflosgkeit des Ich behauptet: „WIRRWARR MEINE SCHWESTER, wie soll wie kann ich je wissen, was wo ich selber bin – eine Figur deren Kopf wegapostrophiert ist“ (Stilleben, S. 175)⁸⁹. Das Ich setzt sich mit der kopflosen Figur des Prätextes gleich; deren Beiname dient in der variierten Wiederholung dieser Sequenz als Charakterisierung seines Zustandes: „in meinem Wirrwarr, wie soll ich je wissen, was, wo ich selber bin – eine Figur, deren Kopf wegapostrophiert ist“ (Stilleben, S. 161)⁹⁰. Das Ich geht „nur noch als Rumpf umher“ (Stilleben, S. 214), denn „dort, wo der Kopf sein müsste, ist nichts“ (Stilleben, S. 18–19, 118, 125)⁹¹. Die Imago der *femme sans tête*, die das Ich verkörpert, erscheint als besonders plastische Intervention in das surrealistische Bildarsenal, wird dieses doch durch Konkretisierung affirmiert und dabei gleichzeitig – durch hyperbolische Überzeichnung – demontiert.

Die Kritik am surrealistischen Phantasma, die qua dekonstruierende Konkretisierung erfolgt, erweist sich dabei ironischerweise gerade als Effekt einer von Breton selbst für den Surrealismus proklamierten Strategie. Mit der *femme sans tête* verleiht Mayröcker – wie von Breton für das surrealistische Bild gefordert – „dem Abstrakten die Maske des Konkreten“⁹². Es handelt sich dabei um ein Verfahren, dessen Bedeutung von Mayröcker durch (nicht ausgewiesene) Zitation des Breton'schen Diktums in *mein Herz mein Zimmer mein Name* explizit herausgestellt wird: „[D]em Abstrakten die Maske des Konkreten verleihen“ (Herz, S. 11, 14, 35)⁹³ bildet eine rekurrente, gleichsam poetologische Formel des Textes. In einem prominenten Gespräch weist die Dichterin dieses Verfahren zudem dezidiert als Qualitätsmerkmal surrealistischer Literatur und Kunst aus, das – paradigmatisch realisiert in Salvador Dalís avantgardistischer Autobiografie und seinen

87 Vgl. Ernst, Max/Éluard, Paul: Répétitions. Mit 11 Collagen v. M. E. Übers. v. M. E. u. Rainer Pretzell (Spiegelschrift 9), Köln 1971, o. S.

88 „Wirrwarr, meine schwester, die Femme 100 Têtes“. Ernst, Max: La femme 100 têtes. Anweisung für den Leser v. André Breton, Berlin 1962, o. S. Bei dem Zitat handelt es sich um die Legende zur 22. Collage des zweiten Kapitels.

89 Auf diese intertextuelle Relation weist auch Amstutz hin. Vgl. Amstutz, Nathalie: Mit fremden Federn. Zur Darstellung von Autorschaft bei Friederike Mayröcker, in: Hess-Lüttich, Ernst W. B./Siegrist, Christoph/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien (Cross Cultural Communication 4), Frankfurt a. M. [u. a.] 1996, S. 283–294, hier S. 293.

90 Geringfügig verändert erscheint diese Sequenz auch an folgender Stelle: „Ein Wirrwarr einer zuletzt ungeordneten inneren Landschaft, ohne je zu wissen, ohne je zu untersuchen, was, wo, wie ich selber bin – eine Figur, deren Kopf wegapostrophiert ist“ (Mayröcker: Stilleben, S. 111).

91 Vgl. auch die Variation dieser Sequenz in der Substitution des Modalverbs: „Dort, wo der Kopf sein möchte, ist nichts“ (ebd., S. 146). In semantischer Erweiterung wird diese Sequenz im Text später wiederaufgenommen: „Dort, wo der Kopf sein möchte, ist nichts“ (ebd., S. 154).

92 Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S. 36.

93 Mayröcker, Friederike: *mein Herz mein Zimmer mein Name*, Frankfurt a. M. 1988.

Kunstwerken der 1930er-Jahre – für sie zum konstitutiven Prinzip einer poetischen Praxis wurde, mit der sie die „Vermählung zwischen dem abstrakt Experimentellen und dem total Konkreten“⁹⁴ vollzog. Dass die daraus hervorgegangenen Prosawerke – sie führt exemplarisch *mein Herz mein Zimmer mein Name* an – von der Inspirationsfigur der Ekstase zehren, kommt indirekt in der Charakterisierung jener Momente zum Ausdruck, für die der Rekurs auf das Prinzip der Konkretisierung des Abstrakten nach Mayröcker besonders angezeigt ist: „Das sind teils mit Magie aufgeladene, irgendwo an Offenbarung grenzende Augenblickserfahrungen“⁹⁵.

Die vordergründige Delegation der Urheberschaft an das Es, wie sie durch Mayröckers verschiebende Wiederholung surrealistischer Konfigurationen von Autorschaft inszeniert wird, erscheint aber konterkariert, wenn das Ich in einem selbstironischen Spiel mit „Auto(r)fiktion“⁹⁶ die Schrift gerade nicht, wie es behauptet, „*im Namen dieser Narrensache*“ (Stilleben, S. 59) betreibt, sondern mit jenem signiert, der mit dem Namen der realen Autorin identisch ist. In *brütt* buchstabiert ihn das schreibende Subjekt: „MARTHA ADAM YPSILON RICHARD ÖSTERREICH CÄSAR KARL EMIL RICHARD“ (brütt, S. 268). In *Stilleben* wird die Autorschaft dem schreibenden Subjekt dadurch zugewiesen, dass der textinterne Kritiker der Schreibe die Initialen des Ich – die mit jenen der realen Autorin korrespondieren – darlegt: „Und in den Schnee gezeichnet die Initialen, Samuel zeichnet sie in den Schnee, mit Riesenlettern mein F und M“ (Stilleben, S. 35). Weit davon entfernt sich als Objekt der Repräsentation im Sinne des Surrealismus zu begreifen, stellt das Ich in *Stilleben* seine Autorschaft heraus und affirmiert seine „großartige parasitäre Poesie“ (Stilleben, S. 40) – in einem Text, bei dessen Produktion die Autorin auf die Ausbeutung surrealistischer Prätexte und Vorbilder setzt und dabei – in einer gleichsam dekonstruktiven Volte – die Sekundarität der Kopie als Ursprung einer singulären Originalität ausweist.⁹⁷

Die Strategie der dekonstruktiven Subversion durch mimetische Praxis in Mayröckers Inszenierung ekstatischer Autorschaft manifestiert sich auch an einem prominenten fotografischen Porträt der realen Autorin, das vor dem Hintergrund des surrealistischen Bildrepertoires zusätzliche Bedeutungsdimensionen annimmt. Die von Otto Breicha 1965 angefertigte Fotografie, auf der die Dichterin in anzüglicher Pose auf einem Hocker am Rande eines Bücherregals platziert ist,⁹⁸ lässt sich als parodistische

94 Jocks, Heinz-Norbert: Friederike Mayröcker: „Es kommt auf die Tagesdisposition an, ob mich die Außenwelt samt bildender Kunst interessiert“, in: Kunstforum International, Kunst und Literatur II, 25/40 (1998), S. 221–227. <https://www.kunstforum.de/artikel/es-kommt-auf-die-tagesdisposition-an-ob-mich-die-aussenwelt-samt-bildender-kunst-interessiert/>, letzter Zugriff: 05.09.2024.

95 Ebd.

96 Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld 2013.

97 Vgl. dazu Strohmaier: Logos, Leib und Tod, S. 189–194.

98 Vgl. die Reproduktion der Fotografie in Arteel, Inge: „Vom Küssen der Zunge, im Sinne von Sprache“. Schreiben und Umwelt in Friederike Mayröckers Lyrik und Prosa sowie im fotografischen Paratext, in:

Performanz interpretieren, mit der Mayröcker das auch in der avantgardistischen Szene der Zeit virulente Bild der schreibenden Frau am Rande des Literaturbetriebs souverän persifliert.⁹⁹ Die spezifische Position des abgebildeten Frauenkörpers auf dem Hocker im Bildraum sowie der nach oben gewandte Blick der Autorin erinnern aber auch frappierend an Bretons visuelle Darstellung der *écriture automatique*. Die vom Ich der Texte Mayröckers literarisch vorgenommenen Korrekturen an dem surrealistischen Modell von Autorschaft werden in diesem Foto gleichsam auch ikonisch manifest: Im Unterschied zum surrealistischen Vorbild ist der Kopf der Dichterin nicht vom leeren Blatt abgewandt, sondern mit der spezifischen Blickrichtung einem – den größeren Bildraum einnehmenden – Bücherregal zugewandt. Es ist – bei aller vordergründigen Adaption surrealistischer Praktiken und Imagines – nicht (nur) die ekstatische Entrückung, aus der die schreibende Frau schöpft, sondern ihre sich an den Büchern materialisierende Belesenheit.¹⁰⁰

3. „La Mystérique“

Mayröckers Umschrift surrealistischer Konzeptionen ekstatischer Autorschaft betrifft in besonderem Maß die spezifische Aneignung der sich in diesen Konzeptionen sedimentierenden Tradition der Mystik, wobei die darin aufscheinende christlich-neuplatonische Version der Mystik durch die (avantgardistische) Re-Inszenierung literarischer und kultureller Konventionen, die mit der Tradition der ‚Frauenmystik‘ assoziiert sind, ein spezifisch ‚weibliches‘ Profil erhält.¹⁰¹

Wie die Mystikerinnen verortet das Ich in *mein Herz mein Zimmer mein Name* den Ursprung seiner Schrift im (göttlichen) Anderen und lässt dabei indirekt auch die Analogien zwischen mystischen und surrealistischen Vorstellungen ekstatischen Schreibens zutage treten: „meine Schreibearbeit kommt durch mich zustande, meine Schreibearbeit kommt durch mich aber nicht von mir, sage ich zu meinem Ohrenbeichtvater, ich knie vor meiner Maschine, ich knie vor meiner Schreibearbeit, es ist so ein Tränenstrom der mich davonschießt“ (Herz, S. 68). Das Ich inszeniert sich vordergründig als Sprachrohr des (göttlichen) Logos und situiert die surrealistische Konzeption des ekstatischen

Fisch, Michael/Schmidt, Christoph (Hg.): Transkulturelle Hermeneutik I. Vorträge auf Einladung des Walter Benjamin-Lehrstuhls für deutsch-jüdische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Hebräischen Universität in Jerusalem, Berlin 2020, S. 291–308, hier S. 294.

99 Vgl. ebd., S. 293–297.

100 Vgl. dazu ausführlicher das Kapitel „Heimliche ‚poeta docta‘“ in Strohmaier, Alexandra: Schreiben und/als Leben: Auto(r)inszenierungen, in: Dies./Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2024, S. 27–39.

101 Zur christlich-neuplatonischen Mystik in Bretons Konzeption der *écriture automatique* vgl. Bergengruen: Das reine Sein des Schreibens, S. 95.

Körpers als passives Medium einer Schrift, auf dessen Autorschaft es nicht Anspruch erhebt, in einer spezifisch weiblichen Tradition der Schriftherstellung, wie die Adressierung der maskulinen Autorität des Textes als „Ohrenbeichtvater“ akzentuiert. Dessen Präsenz erscheint als ironisierende Re-Inszenierung der „Beichtvaterthematik“¹⁰², wie sie die Literatur der Frauenmystik als Konsequenz des für die weibliche Autorschaft des Mittelalters kennzeichnenden Mangels an *auctoritas* charakterisiert. Darüber hinaus ist es die spezifische Leibgebundenheit des poetischen Akts, die diese Schreibszenen in die Tradition mystischer Autorschaft stellt. Das *donum lacrymarum* – in der christlichen Spiritualität des Mittelalters physisches Merkmal mystischer Ekstase¹⁰³ – sowie die Gebetpose versetzen die Schreibszenen in die christliche Vorgeschichte moderner Autorschaft.

Mit ihrer Profilierung dieser Tradition wird der Fokus von der Ekstatikerin als Objekt surrealistischer Konzeptionen von Autorschaft auf die Ekstatikerin als Subjekt des Diskurses verschoben. Wie etwa Luce Irigaray in ihrer poststrukturalistischen Refiguration der (kulturellen Konstruktionen der) Hysterikerin auf die durch sie verkörperte Kulturgeschichte der Mystik verweist, wenn sie das entsprechende Kapitel ihrer Studie *Speculum* mit „La Mystérie“¹⁰⁴ betitelt, referiert Mayröcker mit ihrer augenfälligen Konjunktion von poetischer bzw. hysterischer und mystischer Körpersprache, die sich am schreibenden Subjekt ihrer Texte konkretisiert¹⁰⁵, auf jene Epoche der abendländischen Philosophiegeschichte, in der Frauen als begnadetes Subjekt der Schrift figurieren.¹⁰⁶ Die Affirmation dieser Tradition schlägt sich auch buchstäblich in Mayröckers Nachlassbibliothek nieder, in dessen Bestand sich Publikationen namhafter Mystikerinnen, wie der heiligen Catarina von Siena oder der Theresa von Avila befinden.¹⁰⁷ Nicht zufällig handelt es sich dabei um Mystikerinnen, die im kultur- und

102 Peters, Ursula: Vita religiosa und spirituelles Erleben. Frauenmystik und frauenmystische Literatur im 13. und 14. Jahrhundert, in: Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd 1: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, München 1988, S. 88–109, hier S. 102. Peters betont den Stellenwert dieser Thematik: „[I]n einigen Gnaden-Viten des 14. Jahrhunderts wird diese literarisch fruchtbare Kooperation von begnadeter Schwester und ihrem Beichtvater zu einem so dominanten Thema, daß sie zur Programmatik des Textes zu gehören scheint“ (ebd.).

103 Vgl. Dinzelbacher, Peter: Europäische Frauenmystik des Mittelalters. Ein Überblick, in: Ders./Bauer, Dieter R. (Hg.): Frauenmystik im Mittelalter, Ostfildern bei Stuttgart 1985, S. 11–23, hier S. 13.

104 In der deutschen Übersetzung ist der Neologismus mit der Wendung „Das Mysterische – Hysterische“ wiedergegeben. Vgl. Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Aus dem Frz. v. Xenia Rajewsky u. a., Frankfurt a. M. 1980, S. 239.

105 Vgl. dazu auch das Kapitel „L/a h/mystérie“ in Strohmaier: Logos, Leib und Tod, S. 117–134, insbes. 119–134.

106 Vgl. dazu auch Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 1995, S. 161.

107 Es handelt sich u. a. um folgende Ausgaben: Catarina von Siena: Gottes Vorsehung, hg. u. eingel. u. übers. v. Louise Gnädinger, München/Zürich 1989; Teresa von Avila: Von der Liebe Gottes. Über etliche

kunsthistorischen Diskurs für ihre Ekstasen populär geworden sind.¹⁰⁸ Die Bände im Bestand ihrer Bibliothek deuten darauf hin, dass Mayröcker Irigaray gleichsam beim Wort genommen hat. In ihrer dekonstruierenden Lektüre von Lacans *Gott und das Genießen der Frau* zitiert Irigaray den Psychoanalytiker: „Sie brauchen nur nach Rom gehen und die Statue von Bernini zu betrachten, um alsbald zu begreifen, daß sie Lust empfindet die heilige Therese, darüber gibt es keinen Zweifel“. Und entgegnet: „Nach Rom? So weit? Betrachten? Eine Statue? Einer Heiligen? Von einem Mann in Stein gehauen? Um welche Lust handelt es sich? Um wessen Lust? Denn was die der hier in Frage stehenden Therese angeht, sind ihre Schriften vielleicht beredter.“¹⁰⁹

Wider die Stilllegung der ekstatischen Mystikerin im männlichen Begehren, wie sie sich paradigmatisch an Berninis – die Medizingeschichte der Hysterie bestimmende – Skulptur der Heiligen Therese manifestiert, repositioniert Mayröcker die Heilige denn auch als sprachmächtige und wundertätige Akteurin. In einer autofiktionalen Auseinandersetzung mit seiner Schreibbiografie adressiert das Ich – mit und gegen den medizinischen Diskurs – „die heilige Theresa“¹¹⁰ als „Nothelferin gegen Leiden / Gehemmtheit der Zunge“¹¹¹. In Anspielung auf Josef Breuer, der nach einem Jahrhundert der Pathologisierung der Heiligen als Hysterika die Heilige Therese als „Schutzheilige der Hysterie“¹¹² bestimmt, wird die Mystikerin in Mayröckers Text als Patronin für das durch seine „NERVENSCHWACHHEIT“¹¹³ als Hysterika erscheinende Ich inszeniert, wobei die poetische Praxis, wie suggeriert wird, durch die Identifikation des schreibenden Ich mit der Mystikerin befördert wird.¹¹⁴

Mit ihrer Positionierung der Heiligen Therese im Einzugsbereich des Sakralen akzentuiert Mayröcker gleichsam auch ihre Korrektur an Bretons Indienstnahme der Mystikerin, wie sie in seinem 1933 in der Zeitschrift *Minotaure* publizierten Abhandlung *Le Message automatique* erfolgt. In seinem Bemühen, das surrealistische Verfahren der *écriture automatique* vom spiritistischen Mediumismus zu unterscheiden, reklamiert er das automatische Schreiben als ein gleichsam demokratisches Prinzip, das nicht nur begnadete Medien mit Zugang zum Okkulten auszeichnet, sondern das als

Wort des Hohenlieds Salomonis, hg. v. André Stoll. Frankfurt a. M. 1984. Die Nachlassbibliothek der Autorin ist im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt (vgl. LIT 493/19).

108 Vgl. Satura, Vladimir: Ekstase, in: Dinzelbacher, Peter (Hg.): Wörterbuch der Mystik, Stuttgart ²1998, S. 132–134, hier S. 133–134.

109 Irigaray, Luce: *Così fan tutti*, in: Dies.: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Aus dem Frz. v. Gerlinde Koch u. Monika Metzger, Berlin 1979, S. 89–109, hier S. 94.

110 Mayröcker, Friederike: *Wäsche, selig gemacht*, in: Dies.: *MB [1]*, Frankfurt a. M. 1983, S. 88–99, hier S. 90.

111 Ebd.

112 Breuer, Josef: *Theoretisches*, in: Freud, Sigmund/Ders.: *Studien über Hysterie*. M. e. Einl. v. Stavros Mentzos, Frankfurt a. M. ⁴2000, S. 203–270, hier S. 251.

113 Mayröcker: *Wäsche, selig gemacht*, S. 93.

114 Vgl. Strohmaier: *Logos, Leib und Tod*, S. 120.

psychophysisches Phänomen „die absolute Gleichheit aller normalen menschlichen Wesen vor der Botschaft des Unbewussten“¹¹⁵ gewährleistet.¹¹⁶ In diesem Zusammenhang verweist er nicht nur auf Charcots Studien zur Hysterie in ihrer Bedeutung für die Säkularisierung und Psychologisierung vormals als übernatürlich ausgewiesener Zustände des Transgressiven,¹¹⁷ sondern er spricht auch der Säulenheiligen des psychiatrischen Hysteriediskurses ihren Status als Heilige ab.¹¹⁸ Mayröcker, die – bei aller Fortschreibung surrealistischer Denkfiguren und Praktiken – in ihrer Kritik am Surrealismus „im Bereich des automatischen Schreibens eine Verführung zu leichtfertiger [...] Beliebigkeit, Egalisierung“¹¹⁹ ausmacht, affirmiert demgegenüber, wie ihre ostentative Inszenierung der Dichterin als Mystikerin zeigt, ein Modell inspirierter Autorschaft, das sich für das Transzendente offen hält.¹²⁰

Mayröckers Koordination von (hysterischer) Dichterin und Mystikerin manifestiert sich in der spezifischen metaphorischen Ausgestaltung zahlreicher Schreibszenen. In den Darstellungen der als „Exerzitium“ (Lecture, S. 56)¹²¹, „Martyrium“ (Stilleben, S. 148), „Passion“ (Stilleben, S. 153), als „*das Gottessen*“ (Liebling, S. 110) charakterisierten poetischen Praxis wird auch die als integrales Prinzip der Textproduktion ausgewiesene Transgression des Bewusstseins in die spezifisch weibliche Tradition der mystischen Ekstase gestellt. Das Ich fasst sein für das Schreiben konstitutives Außer-Sich-Sein als „asketische Ekstase : hohe Beflügelung“ (Stilleben, S. 55) und verweist damit auf die speziell für die mittelalterliche Frauenmystik kennzeichnende Praxis des Fastens bzw. der Kasteiung zur Stimulation der Ekstase. Referiert wird etwa auf die Nahrungsabstinenz als typisch weibliche Frömmigkeitspraxis, die – wie bei den Mystikerinnen im Zuge der *imitatio Christi* – auch die Male des Leibes Jesu am Körper des Ich sichtbar werden lassen: „Ich habe überall kleine Wunden an meinem Körper, Spätfolge meines Fastens womöglich“ (Stilleben, S. 206). Der explizit als „religiöse Ekstase“ (Stilleben, S. 114) ausgewiesene Erregungszustand als Katalysator der Schrift wird als Effekt von Praktiken evoziert, die – wie für die weibliche Tradition der Mystik kennzeichnend – an der Manipulation des Leibes ausgerichtet sind.¹²²

Das Autor-Ich adaptiert die für die mystische Praxis zentrale Strategie einer wechselseitigen Konversion von Wort und Fleisch, wobei die durch die Schrift vermittelte blutige

115 Breton, André: Die automatische Botschaft/The Automatic Message, in: Dichter, Claudia u. a. (Hg.): The Message. Kunst und Okkultismus. Art and Occultism, Köln 2007, S. 35–55, hier S. 50.

116 Vgl. dazu auch Gorsen, Peter: Das Medium als Künstler, in: ebd., S. 9–34, hier S. 26.

117 Vgl. Breton: Die automatische Botschaft, S. 38.

118 Vgl. ebd., S. 54.

119 Mayröcker, Friederike: DADA, in: Dies.: MB 3, Frankfurt a. M. 1991, S. 105–106, hier S. 106.

120 Mit dieser Orientierung scheint sich Mayröcker dem zu nähern, was Breton in seinem Spätwerk mit dem Konzept des ‚Heiligen‘ einer dem Zauber entfremdeten Welt entgegensetzt; vgl. dazu Gorsen: Der Eintritt des Mediumismus, S. 26–27.

121 Mayröcker, Friederike: Lecture, Frankfurt a. M. 1994.

122 Vgl. hierzu Strohmaier: Logos, Leib und Tod, S. 123–128.

Passion Christi am eigenen Leib wiederholt und die dabei generierte Erfahrung der Transgression abermals verschriftlicht wird.¹²³ In der Inszenierung dieser Leibgebundenheit des poetischen Prozesses werden am Körper des schreibenden Ich demonstrativ jene Zeichen akzentuiert, die als charakteristisch für die ekstatische Mystikerin gelten und im Zuge der Psychologisierung frauenspezifischer Frömmigkeitsformen in die medizinischen Klassifikationen der Hysterie eingegangen sind. Neben der „Anorexie“¹²⁴ sind es „katatonische Anfälle“¹²⁵, „ekstatisches Nasenbluten“¹²⁶ oder „Stigmata“¹²⁷, die als körperliche Kennzeichen mystischer Praxis von Frauen auch den Körper des schreibenden Ich der Texte Mayröckers markieren, wobei der medizinische Diskurs durch Verwendung psychopathologischer Terminologie mitunter auch wörtlich aufscheint. Registriert wird wiederholt „ein katatonischer Zustand“ (Stilleben, S. 61, 161)¹²⁸. Das Ich klagt über Rhinorrhagie: „ich habe Nasenbluten, ich habe ein Taschentuch voll Blut, ich blute aus, ich verblute, ich blute wie ein Stromer“ (Herz, S. 14)¹²⁹. „Blutspuren“ (Herz, S. 50) auf der Hand der Schreibenden zeichnen das schreibende Subjekt mit der Kreuzigungswunde Christi aus und markieren den schriftstellerischen Prozess. Die Male werden als „Heiligenspuren“ (Herz, S. 195) ausgewiesen, die sich im Zuge der mit der poetischen Praxis einhergehenden ekstatischen Erregung dem Körper einschreiben.

In seiner psychoanalytischen Studie zur Hysterie der Mystikerin Margarete Ebner anhand ihrer Selbstzeugnisse identifiziert Oskar Pfister am Körper der Mystikerin zudem diverse „Konversionsstigmata“¹³⁰, zu denen er vor allem „Schmerzen im Herzen“¹³¹ zählt. Analog dazu erscheint auch bei Mayröcker das Herz als zentraler Ort des (exzessiven) Schmerzes, das – in der ästhetisierenden Adaption der blutigen Kreuzesnachfolge – in der poetischen Praxis einem die Schrift befördernden Martyrium ausgesetzt wird. Das Ich sucht „den Schmerz so RICHTIG ALS DORNENRANKE ins Herz [zu] pressen“ (brütt, S. 167); es geht um „die Hauptsache den Dorn dasz ich mich ins Herz ich meine dasz ich den Dorn mir ins Herz drücke dasz da Ströme von Blut usw.“ (Liebling, S. 75) Das leidende Herz ist Begleiterscheinung des Schreibens: „wenn ich schreibe: 1 Herzverwüsten.“ (brütt, S. 15–16) Das Bluten der Herzwunde

123 Vgl. ebd., S. 116–117.

124 Bynum, Caroline Walker: Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters. Aus dem Amerik. v. Brigitte Große, Frankfurt a. M. 1996, S. 160.

125 Ebd., S. 152.

126 Ebd., S. 160.

127 Ebd.

128 Vgl. auch Mayröcker: Stilleben, S. 130, S. 191.

129 Das Nasenbluten der Schreibenden wird an mehreren Stellen thematisiert; vgl. Mayröcker: Herz, S. 15, 23–24, 39.

130 Pfister, Oskar: Hysterie und Mystik bei Margareta Ebner (1291–1351), in: Ders.: Zum Kampf um die Psychoanalyse (Internationale Psychoanalytische Bibliothek 8), Leipzig/Wien/Zürich 1920 (Internationale Psychoanalytische Bibliothek 8), S. 208–243, hier S. 214.

131 Ebd., S. 212. (Herv. i. O.)

Christi wird vom Ich an seinem Leib nachvollzogen und als Ausdruck des Schmerzes und Ausgangsort der Schrift indiziert: „Und habe gespürt, sage ich, wie dieses Herz, ganz langsam getropft hat, zu tropfen begonnen hat, Schmerz, nur vom Jenseits will es künftig schreiben“ (Stilleben, S. 202). Das Herz erscheint als Ort der Begegnung mit dem göttlichen Anderen, als solches empfängt es kreative Impulse göttlichen Ursprungs.

Neben diesen in der Psychologisierung der Mystikerin als intermittierende Symptome festgelegten Krankheitszeichen der Hysterikerin re-inszeniert Mayröcker in einer – durch die komplexe Überlagerung hysterischer, mystischer und erotischer Kodes – ästhetisch überdeterminierten Schreibszenen in *mein Herz mein Zimmer mein Name* am Körper des schreibenden Subjekts auch die von den Surrealisten gefeierten Posen und Gebärden der *grande attaque d'hystérie*.¹³² Das durch die performative Verkörperung paradigmatischer Posen wie der „Haltung ekstatischer Erwartung“ sowie der „Bitthaltung“ aufgerufene surrealistische Phantasma der Ekstatikerin wird dabei aber gleichzeitig auch irritiert. Die religiös investierte Metaphorik, wie sie der medizinische Diskurs Charcots durch Rekurs auf die kulturell etablierte Semantik der mystischen Körpersprache hervorbrachte, wird zur Triebfeder für Mayröckers Rekonfiguration der Ekstatikerin als (häretische) *sponsa Christi*:

ich versuche an den äußersten Rand des Stuhles zu gleiten, ich versuche an den äußersten Rand der Bettkante zu gleiten, damit die Knie vollkommen den Boden berühren können, während des Schreibens, das entspricht meiner inneren Haltung während des Schreibaktes, während des Aktes, in dieser Stellung möchte ich stunden-, ja tagelang verweilen, während das Blut in den Ohren rauscht, der platonische Text, der platonische Coitus, meine gekrümmte Haltung vor der Maschine, ich sitze vor meiner Maschine, so tief daß die Knie den Boden berühren, ja ich knie vor meiner Maschine, vor meinem Werk, vielleicht das einzige das ich anbete, nicht wahr, [...] das ist alles, ich schwöre es, ein Purgatorium, eine Ohrenbetäubung, ein Narkotikum diese Schreibarbeit [...]. (Herz, S. 75–76)

Der „Haltung ekstatischer Erwartung“ folgt der Umschlag von Pathos in subtile Parodie durch die metaphorische Zusammenführung von Schreib- und/als Geschlechtsakt. In dieser Wendung, die ihre Impulse aus dem surrealistischen Phantasma der Ekstatikerin zu beziehen scheint, wie die – Dalís Collage „Le phénomène de l'extase“ aufrufende – Charakterisierung der das Schreiben begleitenden Ekstase als „Ohrenbetäubung“ evoziert, wird der göttliche Andere in der *unio mystica* durch das eigene Werk als Objekt des Begehrens und der selbstbewussten Anbetung substituiert.

Dass Mayröckers Darstellungen des ekstatischen Autor-Ich als *sponsa Christi* nicht in der simplen Aneignung kultureller Traditionen aufgeht, ihren Re-Inszenierungen

132 Vgl. dazu ausführlicher Strohmaier: Logos, Leib und Tod, S. 121–123.

vielmehr ein widerständiges Potenzial eignet, zeigt sich an der lustvollen Dekonstruktion der als Repräsentant Gottes gedachten maskulinen Autorität. Wenn das Ich am Ende seines Textes die als „Ohrenbeichtvater“ installierte patriarchale Instanz mit den anderen Figuren demonstrativ verschwinden lässt¹³³, wird die der kulturellen Tradition immanente Asymmetrie verkehrt und vorgeführt, dass der im Text inszenierte ‚Herr‘ seine Herrschaft dem schreibenden Ich verdankt.¹³⁴ Das Szenario erscheint als dramatische Figuration des der Autorschaft des Ich als irreduzible Dynamik eingeschriebenen und leidenschaftlich affirmierten Prinzips der *différance*, dessen subversive Logik aus der sinnverschiebenden Dynamik der Zeichen in der Wiederholung erwächst. Mit Roland Barthes kann diese dem traditionellen Konzept auktorialer Urhebererschaft entgegenarbeitende Praxis als eine Konzeption von Autorschaft verstanden werden „que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi.“¹³⁵ Es handelt sich um eine Art von Autorschaft, die ihre Autorität (partiell) an die Aktivität der Zeichen abgibt.¹³⁶

Das Innovative in Mayröckers Ästhetisierung der Ekstase – und ihr damit erhobener Anspruch auf eine sich über Originalität definierende Form „starke[r] Autorschaft“¹³⁷ – zeigt sich auch an ihrer spezifischen Operationalisierung des für die mittelalterliche Frauenmystik determinativen Prinzips einer wechselseitigen „Verleiblichung der Schrift und Verschriftlichung des Leibes“¹³⁸ und den daraus hervorgegangenen ‚Textkörpern‘. Dass die mystische Praxis im Sinne der Avantgarde ästhetisiert wird, wird durch die selbstreflexive Inszenierung des Schreibens evoziert, dessen Exzess nicht nur Praktiken der religiösen Tradition, sondern auch der Body Art assoziieren lässt: Es „ist [...] 1 *Aufreißen der Brust*, ja, das ist es, ein schmerzliches Aufreißen der Brust [...] es ist etwas ganz Fleischiges Blutiges, es ist 1 süchtiges Aufreißen, Blut Verlieren Verbluten“ (brütt, S. 295). Die aus dieser Praxis hervorgegangenen Textkörper, die in Rekurs auf die Denkfigur der Transsubstantiation metaphorisch mit dem Korpus Christi identi-

133 Vgl. Mayröcker: Herz, S. 335–336.

134 Vgl. dazu ausführlicher Strohmaier: Logos, Leib und Tod, S. 165–166.

135 Barthes, Roland: La mort de l'auteur, in: Ders.: Œuvres complètes. Tome II: 1966–1973. Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris 1994, S. 491–495, hier S. 494.

136 Vgl. dazu ausführlicher Strohmaier, Alexandra: Friederike Mayröcker – Scriptor. Zur Materialisierung von Autorschaft an Dingen des Archivs, in: Fetz, Bernhard/Manojlovic, Katharina/Rettenwanger, Susanne (Hg.): „ich denke in langsamen Blitzen“. Friederike Mayröcker. Jahrhundertdichterin, Wien 2024, S. 88–98.

137 Herrmann, Britta: „So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?“ – Über ‚schwache‘ und ‚starke‘ Autorschaften, in: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen (Germanistische Symposien. Berichtsbände XXIV), Stuttgart/Weimar 2002 (Germanistische Symposien. Berichtsbände XXIV), S. 479–500, hier S. 482.

138 Strohmaier: Logos, Leib und Tod, S. 116.

ziert werden,¹³⁹ verweisen in ihrer Materialität auf die für ‚frauenmystische‘ Literatur kennzeichnende Körperlichkeit.¹⁴⁰ Was dabei aber auch vor Augen tritt, ist die eigentümliche Anschlussfähigkeit von Denkfiguren und Praktiken religiöser Provenienz für Experimente im Zeichen der Avantgarde, wie sie Mayröckers Texte demonstriert.

Nicht zuletzt verleiht Mayröcker ihren Texten eine avantgardistische Signatur, indem der Text selbst in Ekstase gerät. Dabei wird ‚Ekstase‘, insbesondere in Mayröckers späten Prosawerken, auch buchstäblich in Szene gesetzt: durch schriftbildliche Experimente mit dem Satzspiegel, die das ‚Heraustreten‘ der Zeichen auf der Bühne der Buchseite inszenieren und der Zeichenbewegung eine körperliche Dimension verleihen. Die „nachtschwankende Zeilenlandschaft“ (Herz, S. 24) konkretisiert sich derart vor den Augen der Lesenden. Materialisiert erscheint dadurch auch das ‚Ekstatische‘, das sich als Prinzip der Textkonstitution selbst ausmachen lässt und im Akt der Lektüre die Lesenden affiziert. Die für Mayröckers Prosa charakteristischen Transgressionen zwischen verschiedenen realen und fiktiven Welten – wie sie sich aus der heterogenen Collage von Wahrnehmungen, Träumen, Erinnerungen, Halluzinationen, Visionen, Zitaten und metapoetischen Reflexionen ergeben – generieren oszillierende Texträume, die in ihrer paradoxalen Dynamik auch die Rezipienten aus dem ‚Gleichgewicht‘ bringen, sie der Erfahrung einer „*Bodenlosigkeit*“ (Herz, 311) aussetzen. Die transgressiven Strategien unterminieren jede Statik des Textes und zeigen, dass die ekstatische Überschreitung zum Äußersten den Text im Inneren konstituiert.

Literaturverzeichnis

- Amstutz, Nathalie: Mit fremden Federn. Zur Darstellung von Autorschaft bei Friederike Mayröcker, in: Hess-Lüttich, Ernst W. B./Siegrist, Christoph/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien (Cross Cultural Communication 4), Frankfurt a. M. [u. a.] 1996, S. 283–294.
- Aragon, Louis/Breton, André: Le cinquantenaire de l'hystérie. 1878–1928, in: La Révolution surréaliste 4/11 (1928), S. 20–22.
- Arteel, Inge: „Vom Küssen der Zunge, im Sinne von Sprache“. Schreiben und Umwelt in Friederike Mayröckers Lyrik und Prosa sowie im fotografischen Paratext, in: Fisch, Michael/Schmidt, Christoph (Hg.): Transkulturelle Hermeneutik I. Vorträge auf Einladung des Walter Benjamin-Lehrstuhls für deutsch-jüdische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Hebräischen Universität in Jerusalem, Berlin 2020, S. 291–308.

139 Vgl. dazu ausführlicher Strohmaier, Alexandra: Ontologische Transgressionen unter dem Signum des Kults: Zur Verlebendigung der Zeichen im (Spät-)Werk Friederike Mayröckers, in: Sommerfeld, Beate/Degner, Uta (Hg.): Dimensionen des Transgressiven in Friederike Mayröckers Spätwerk, Wiesbaden 2025, S. 27–42 [im Druck].

140 Vgl. dazu ausführlicher Strohmaier: Logos, Leib und Tod, S. 124.

- Barthes, Roland: La mort de l'auteur, in: Ders.: Œuvres complètes. Tome II: 1966–1973. Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris 1994, S. 491–495.
- Belton, Robert J.: The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art, Calgary 1995.
- Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Ders.: Gesammelte Schriften II.1, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. ²1999, S. 295–310.
- Bergengruen, Maximilian: Das reine Sein des Schreibens. Écriture automatique in der Psychiatrie des späten 19. Jahrhunderts und im frühen Surrealismus (Breton/Soupault: Les champs magnétiques), in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 32 (2009), S. 82–99.
- Bourneville, [Desiré Magloire]/Regnard, [Paul M.]: Iconographie photographique de la Salpêtrière (Service de M. Charcot), Vol. 2, Paris 1878.
- Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus (1924), in: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Aus dem Frz. v. Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg ⁹1996, S. 9–48.
- Breton, André: Die automatische Botschaft/The Automatic Message, in: Dichter, Claudia u. a. (Hg.): The Message. Kunst und Okkultismus. Art and Occultism, Köln 2007, S. 35–55.
- Breton, André/Éluard, Paul: L'immaculée conception. Die unbefleckte Empfängnis. Zweisprachige Ausgabe. Dt. v. Johannes Hübner. Mit Illustrationen v. Salvador Dalí u. e. Studie v. Gisela Steinwachs, München 1974.
- Breuer, Josef: Theoretisches, in: Freud, Sigmund /Ders.: Studien über Hysterie. M. e. Einl. v. Stavros Mentzos, Frankfurt a. M. ⁴2000, S. 203–270.
- Bynum, Caroline Walker: Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters. Aus dem Amerik. v. Brigitte Große, Frankfurt a. M. 1996.
- Catarina von Siena: Gottes Vorsehung, hg. u. eingel. u. übers. v. Louise Gnädinger, München/Zürich 1989.
- Charcot, Jean Martin/Richer, Paul: Die Besessenen in der Kunst, hg. u. mit einem Nachwort v. Manfred Schneider, übers. v. Willi Hendrichs, Göttingen 1988.
- Conley, Katharine: Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism, Lincoln/London 1996.
- Dalí, Salvador: „Le phénomène de l'extase“, in: Minotaure 1/4 (1933), S. 76–77.
- Dalí, Salvador: Das Phänomen der Ekstase, in: Ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hg. v. Axel Matthes u. Tilbert Diego Stegman. München 1974, S. 227.
- Dalí, Salvador: Revue der anti-künstlerischen Tendenzen, in: Ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hg. v. Axel Matthes u. Tilbert Diego Stegman. München 1974, S. 82–84.
- Dalí, Salvador: Von der schaurigen und eßbaren Schönheit, von der Jugendstilarchitektur, in: Ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hg. v. Axel Matthes u. Tilbert Diego Stegman. München 1974, S. 218–226.

- Didi-Huberman, Georges: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. Aus dem Frz. übers. u. m. e. Nachw. v. Silvia Henke, Martin Stingelin u. Hubert Thüring, München 1997.
- Dinzelbacher, Peter: Europäische Frauenmystik des Mittelalters. Ein Überblick, in: Ders./Bauer, Dieter R. (Hg.): Frauenmystik im Mittelalter, Ostfildern bei Stuttgart 1985, S. 11–23.
- Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.
- Eiblmayr, Silvia: Die Ekstase der Moderne. Hysterie, Körper und Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus 6 (2014), S. 163–201.
- Ernst, Max: La femme 100 têtes. Anweisung für den Leser v. André Breton, Berlin 1962.
- Ernst, Max/Éluard, Paul: Répétitions. Mit 11 Collagen v. M. E. Übers. v. M. E. u. Rainer Pretzell (Spiegelschrift 9), Köln 1971.
- Gorsen, Peter: Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtriére. Kunst und Hysterie im Surrealismus und danach, in: Eiblmayr, Silvia u. a. (Hg.): Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 43–60.
- Gorsen, Peter: Das Medium als Künstler, in: Dichter, Claudia u. a. (Hg.): The Message. Kunst und Okkultismus. Art and Occultism, Köln 2007, S. 9–34.
- Herrmann, Britta: „So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?“ – Über ‚schwache‘ und ‚starke‘ Autorschaften, in: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen (Germanistische Symposien. Berichtsbände XXIV), Stuttgart/Weimar 2002, S. 479–500.
- Irigaray, Luce: Così fan tutti, in: Dies.: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Aus dem Frz. v. Gerlinde Koch u. Monika Metzger, Berlin 1979, S. 89–109.
- Irigaray, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Aus dem Frz. v. Xenia Rajewsky u. a., Frankfurt a. M. 1980.
- Jocks, Heinz-Norbert: Friederike Mayröcker: „Es kommt auf die Tagesdisposition an, ob mich die Außenwelt samt bildender Kunst interessiert“, in: Kunstforum International, Kunst und Literatur II, 25/40 (1998), S. 221–227. <https://www.kunstforum.de/artikel/es-kommt-auf-die-tagesdisposition-an-ob-mich-die-ausenwelt-samt-bildender-kunst-interessiert/>, letzter Zugriff: 05.09.2024.
- Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 1995.
- Lindhoff, Lena: Dekonstruktive Hysterie oder Die Entrückung der ‚Frau‘ in die Texte der Männer, in: Bürger, Christa (Hg.): Literatur und Leben. Stationen weiblichen Schreibens im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1996, S. 164–196.
- Maurer Queipo, Isabel: „A la recherche d’images susceptibles de nous extasier.“ Das Universum der Ekstase des Salvador Dalí, in: Dies./Rißler-Pipka, Nanette/Roloff, Volker (Hg.): Die grausamen Spiele des „Minotaure“. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift, Bielefeld 2005, S. 83–105.
- Mayröcker, Friederike: Wäsche, selig gemacht, in: Dies.: Magische Blätter [I], Frankfurt a. M. 1983, S. 88–99.
- Mayröcker, Friederike: mein Herz mein Zimmer mein Name, Frankfurt a. M. 1988.

- Mayröcker, Friederike: DADA, in: Dies.: Magische Blätter III, Frankfurt a. M. 1991, S. 105–106.
- Mayröcker, Friederike: Stilleben, Frankfurt a. M. 1991.
- Mayröcker, Friederike: Lection, Frankfurt a. M. 1994.
- Mayröcker, Friederike: brütt oder Die seufzenden Gärten, Frankfurt a. M. 1998.
- Mayröcker, Friederike: Und ich schüttelte einen Liebling, Frankfurt a. M. 2005.
- Mazzoni, Cristina: Saint Hysteria. Neurosis, Mysticism and Gender in European Culture, Ithaca/London 1996.
- Müller, Juliane/Schwerder, Sabine: Von der Hysterie zur Ekstase – Karriere eines Krankheits-Bildes, in: Krieger, Verena (Hg.): Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, Berlin 2005, S. 13–34.
- Nobus, Dani: The Sculptural Iconography of Feminine Jouissance: Lacan's Reading of Bernini's Saint Teresa in Ecstasy, in: The Comparatist 39 (2015), S. 22–46.
- Peters, Ursula: Vita religiosa und spirituelles Erleben. Frauenmystik und frauenmystische Literatur im 13. und 14. Jahrhundert, in: Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd 1: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, München 1988, S. 88–109.
- Pfister, Oskar: Hysterie und Mystik bei Margareta Ebner (1291–1351), in: Ders.: Zum Kampf um die Psychoanalyse (Internationale Psychoanalytische Bibliothek 8), Leipzig/Wien/Zürich 1920, S. 208–243.
- Puff-Trojan, Andreas: Surrealismus, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2024, S. 253–260.
- Satura, Vladimir: Ekstase, in: Dinzelsbacher, Peter (Hg.): Wörterbuch der Mystik, Stuttgart² 1998, S. 132–134.
- Schimpf, Simone: Heilig oder verrückt? Die Visualisierung der Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts, in: Zimmermann, Anja (Hg.): Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien, Hamburg 2005, S. 47–71.
- Schmidgen, Henning: Enthauptet und bewußtlos. Zustände der lebenden Maschine in der Psychologie um 1900, in: Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael (Hg.): Identifikation und Repräsentation, Wiesbaden 1999 (Grenzüberschreitungen 2), S. 151–167.
- Schröder, Gerald/Söll, Änne: Ekstase. Außergewöhnliche Erfahrung in der modernen und zeitgenössischen Kunst, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 38/4 (2010), S. 3–8.
- Schuller, Marianne: Hysterie als Artefaktum. Zum literarischen und visuellen Archiv der Hysterie um 1900, in: Dies.: Im Unterschied. Lesen / Korrespondieren / Adressieren, Frankfurt a. M. 1990, S. 81–94.
- Strohmaier, Alexandra: Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers, München 2008.
- Strohmaier, Alexandra: Friederike Mayröcker – Scriptor. Zur Materialisierung von Autorschaft an Dingen des Archivs, in: Fetz, Bernhard/Manojlovic, Katharina/Rettenwander, Susanne (Hg.): „ich denke in langsamen Blitzen“. Friederike Mayröcker. Jahrhundertdichterin, Wien 2024, S. 88–98.

- Strohmaier, Alexandra: Schreiben und/als Leben: Auto(r)inszenierungen, in: Dies./Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2024, S. 27–39.
- Strohmaier, Alexandra: Ontologische Transgressionen unter dem Signum des Kults. Zur Verlebendigung der Zeichen im (Spät)Werk Friederike Mayröckers, in: Sommerfeld, Beate/Degner, Uta (Hg.): Dimensionen des Transgressiven in Friederike Mayröckers Spätwerk, Wiesbaden 2025, S. 27–42 [im Druck].
- Teresa von Avila: Von der Liebe Gottes. Über etliche Wort des Hohenlieds Salomonis, hg. v. André Stoll. Frankfurt a. M. 1984.
- Thums Barbara: Ektase/das Erhabene, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2024, S. 333–335.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld 2013.

Scardanelli in Wien oder: Friederike Mayröckers ekstatisch-poetische Verfahrensweise nebst einer Spurensuche ins Religiöse

Im Zustand des Ekstatischen negiert sich jeglicher Stillstand; in poetischer Hinsicht meint das: die Sprache ist in dauernder Bewegung. Sie steht selbst dann nicht still, wenn sie von Stille spricht. Das mag das Bedürfnis Friederike Mayröckers begründen, ein Wort aus dem anderen hervorgehen zu sehen; oder zu erleben, was geschieht, wenn ein unvermutetes Wort neben einem anderen steht; oder zu beobachten, was sich zuträgt, wenn ein Wort in einem Vers, der es zu keinem vollständigen Satz mehr bringt, nicht weiß, wohin es sich wenden soll. Denn es gibt ausweglose Worte, die nicht länger ein noch aus wissen, die gestrandet sind und sich zur bloßen Selbstvergewisserung wiederholen müssen. In den Dichtungen Mayröckers, einer Autorin, die sich auf das Bearbeiten, sprich: das wiederholte Beleben von Sprachstrandgut wie kaum jemand sonst versteht, ist „herzzerreissend“ ein solches Wort. Dinge oder „Poesien“ können dieses Attribut haben: „[...] verloren werden sein alle anmutigen Frühlinge Sommer Küsse und herzzerreissenden Poesien“ (Sc, S. 36, v. 12–13), heißt es in einem ihrer Scardanelli-Gedichte.¹

„einst schliefen wir Tür an Tür“ (Sc, S. 52, v. 9) lesen wir in Mayröckers *Elegie auf Jorie Graham*, jene amerikanische Lyrikerin, die wie nur wenige in ihrer Generation das poetische Erbe der europäischen Tradition anzutreten versucht hat in Gestalt episch ausgreifender Gedichte mit erzählfragmentarischen Titeln, ein Verfahren, das dem Mayröckers durchaus wahlverwandt ist, wenn man an Überschriften wie diese denkt: *Pötzleinsdorfer Schlosspark mit Reh fotografiert von Julian Schutting vielleicht auch Fresko*. (Sc, S. 46)² Tür an Tür, Wort an Wort, ein Lyrisieren, das die Kommunikation um buchstäblich alles in der Welt aufrechterhalten will; denn dieses ‚Alles‘ will poetisch aufgeboten sein, um eine *communicatio in perpetuo*, körperlos, aber berührend, zu sichern.

Man spürt den Dichtungen Mayröckers jene Sehnsuchtsschübe an, denen sie sich verdanken, denn: „Mein Leben war zu kurz für meinen Lebenstraum“ (Sc, S. 51, v. 8); und

1 Mayröcker, Friederike: Scardanelli, Frankfurt a. M. 2009, S. 36: »du Blüthe der Blüthen« Hölderlin.

2 Vor allem im Frühwerk Jorie Grahams finden sich Überschriften dieser narrativen Art: *The Chicory Comes Out Late August in Umbria*; *My Face in the Mirror Tells a Story of Delicate Ambitions*, in: Graham, Jorie: *Hybrids of Plants and of Ghosts*, Princeton 1980, S. 20 u. 50. Oder: *In What Manner the Body is United with the Soul*, in: Dies.: *Erosion*, Princeton 1983, S. 12.

dieser Befund hat sich auch im neunten Lebensjahrzehnt der Dichterin nicht geändert. Diskrete Evokationen prägen diese dichterischen Texte, die ebenso als Prosagedichte gelten können wie als lyrische Annäherungen an bislang ungesagt Gebliebenes. „Wir halten uns an die Schrift/ weil 1 anderes Geländer haben wir nicht, Thomas Kling. Der Kohlweiszling nämlich, der Vogel der Dämmerung/ schwirrt UNBEQUEM vor das Auge mir, *Waterloo mit Veilchen/ und Blitzen*“ (Sc, S. 50, v. 8–12). Der drei Jahre vor der Niederschrift dieser Zeilen verstorbene Thomas Kling wird hier in den poetischen Zeugenstand gerufen, ganz nebenbei und ganz selbstverständlich. Die Gegenwart des Toten verbürgt eine transphysische Kontinuität, die aber auch Friedrich Hölderlins sprachliches Verfahren zitiert, das nachgestellte „nämlich“ etwa und das nachgezogene Dativpronomen („schwirrt UNBEQUEM vor das Auge mir“). Die Majuskeln des Adverbs überlagern seine nur bedingte Angemessenheit an dieser Stelle, wobei die kursivierte Wendung *Waterloo mit Veilchen und Blitzen* das Beschauliche und Bedrohliche dieser Geschichtslandschaft hervorhebt.

Alles nur kein Punkt am Ende dieser Dichtungen; denn sie wollen sich offen halten, unabschließbar bleiben, von neuem beginnen können. Dieser Eindruck entsteht auch dadurch, dass Mayröcker scheinbare Unvereinbarkeiten wie selbstverständlich aufeinander bezieht und das durchaus mit skurriler Ironie, die ins Elegische umschlagen kann:

[...]
 diesem Waldklang diesen Wildnissen ich erlag mich hingab, *das*
Lumen / Licht meines Gewissens (Gebisses) – immer leiser
 wird mein Schlummer, Brahms, nämlich still auf dämmerndem
 Grund *die Welle wellte* nach Hölderlin (Sc, S. 43, v. 10–13)³

Sprachlich spielt Mayröcker Musik ein in ihre Dichtungen, beziehungsweise sie spielt auf sie an, damit sie sich auf „Wellen“ weiter ausbreiten kann. Musik grundiert dieses Dichten, sei es ein Quartett von Penderecki oder John Dowlands *Lacrymae* für die Laute oder „alle Stimmen Maria Callas‘ nämlich in meinem Schädel“ (Sc, S. 31, v. 1–2)⁴. Obwohl nicht genannt, scheint auch Schuberts Serenade *Leise flehen meine Lieder* anzuklingen, nur dass es jetzt der „Schlummer“ ist, der das wie stets wortreiche Verstummen grundiert. Unmittelbar gemeint aber ist das zweite der späten *Fünf Lieder* op. 105 von Johannes Brahms: *Immer leiser wird mein Schlummer* nach einem Gedicht von Hermann von Lingg. Und da meldet es sich wieder, das hölderlinisch nachgestellte „Nämlich“, das auch bei Mayröcker etwas namhaft machen will. Eine Variation ist der Ausdruck „die Himmelfahrt ihrer Stimme (Maria Callas)“, verbunden mit den „Kamelien“ und

3 *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende.*

4 *ich auch den weich' Kräutern, Höld.*

den „Küssen des Freundes“ (Sc, S. 29, v. 4). Das Berührbare *und* Ätherische bilden in Zeilen wie diesen eine Einheit. Berührbar und zugleich flüchtig geben sich auch die meist indirekten Zitate. Genauer gesagt, ihr Sinn verflüchtigt sich im stärker werdenden Aroma des eigenen Textes. Das zeigt sich etwa in Hölderlins Hymnenfragment „Da ich ein Knabe war/ Rettet’ ein Gott mich oft/ Vom Geschrei und der Rute der Menschen [...] / Ich verstand die Stille des Äthers/ Der Menschen Worte verstand ich nie.“⁵ Das Fragment endet mit den Zeilen: „Mich erzog der Wohllaut/ Des säuselnden Hains/ Und lieben lernt’ ich/ Unter den Blumen.// Im Arme der Götter wuchs ich groß.“⁶ Mayröcker schichtet anspielend um: „[...] da ich/ 1 Knabe war, Hölderlin, Rose von Schnee inmitten Frühling, endlich/ im Gehäuse Maria Callas’ Stimme Vogel Musik erlesene stürmende/ stürzende Träne in Erinnerung jenes Sommers in Altaussee [...]“ (Sc, S. 25, v. 1–4)⁷. Der erziehende „Wohllaut“ gewinnt sinnliche Konkretheit im Verweis auf das „Gehäuse“, darin die Stimme der Maria Callas, der „Vogel Musik“ und die bestürzende Erinnerung an eine Literaturlandschaft: Auf dem schmalen Balkon des Altausseer Hauses von Jakob Wassermann erinnert das Ich dieses Textes wiederum den Tod Thomas Klings, den „Liebling des Gesangs“ der Hölderlin’schen Hymne, ein Endymion, von Mayröcker als „rauh und zärtliche Held“ bezeichnet. Der ostinate Verweis auf die „Stimme der Maria Callas“ evoziert darüber hinaus auch Ingeborg Bachmann und ihren Essay über dieses vokalische Phänomen.⁸ Auch in Bezug auf Scardanelli möchte dieses Mayröcker’sche Ich dem Mund „auf den Grund“ (Sc, S. 12, v. 1) kommen, wie es bereits im zweiten Prosagedicht dieser Sammlung heißt.⁹

Die Gegenwart Hölderlins stört in diesen Dichtungen das Ich auch nicht, wenn es Umgang mit lebenden Autoren pflegt, sei es mit Franz Josef Czernin oder Klaus Reichert. Vielmehr gilt: Hölderlin ist aus diesen assoziativen Texten nicht mehr wegzudenken; er *ist* das Assoziativum, das Mittel der Verbindungen und der Mittler zwischen den Zeiten – sei es als entrückter Scardanelli oder einfach als „Höld.“. Dass er als „Knabe“ unter Blumen lieben gelernt, nimmt Mayröcker insofern auf, als sie ihre Liebe zum Diesseitigen mit Blumen umgibt, die etwas betont Ältliches, Unmodisches an sich haben und den „Hauch der Lilien/ Glyzinien Nachtviolen“ (Sc, S. 36, v. 23–24).

Hölderlins „poetische Verfahrungsweise“¹⁰, wie er sie selbst reflektierte als ein kalkuliertes Hervorbringen sprachlicher Wirkungen, über dessen Medien er sich genau im Klaren gewesen war, mag nach 1806 tatsächlich in das umgeschlagen sein, was

5 Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 1: Gedichte, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992, S. 208.

6 Ebd.

7 *der lächelnde weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* = Scardanelli Version.

8 Bachmann, Ingeborg: Hommage à Maria Callas, in: Dies.: Werke 4. Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München 2010, S. 342–343.

9 *mit Scardanelli*.

10 Hölderlin, Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 527–552.

Mayröcker „diese robotisierende Sprache“ nannte: „als er anfang / Gaudium / wie 1/ Roboter, abgehackt, zu sprechen“ (Sc, S. 36, v. 1–2). Doch eben diesem robotisierenden Sprechen liegt in des Wortes vollster Bedeutung intensive Spracharbeit zu Grunde,¹¹ die Schritt zu halten versucht mit der „überquellenden Natur“ – ob „in den Alleen/ damals in Bad Ischl“ (Sc, S. 36, v. 4–5) oder im Reichtum der Jahreszeiten, solange es diese noch erkennbar gab. Das Bedrohliche aber lauert gerade in jenen Bereichen, die durch Spracharbeit allein nicht bewältigt werden können: „das Glockenspiel das die Ohren/ mir beinahe sprengte“ (Sc, S. 36, v. 7–8) steht hierfür ebenso wie „das grelle Mailicht“, das durch die „Ostfenster *wütet* [...] als wollte es mich nieder-/zwingen“ (Sc, S. 36, v. 16–17).

Doch wer mit Bezug auf Mayröcker ‚Hölderlin‘ sagt, nennt damit gleichzeitig unzählige andere Namen, aber in Form von „Prisen“: eine „Prise Hölderlin“ (S. [7], v. 1)¹² oder Benn oder Brecht oder St. John Perse, Dalí oder Breton und Michaux, Max Ernst und Samuel Beckett nie zu vergessen. Von Prisen spricht sie, nicht von Einflüssen, sondern von Textgewürzen. Zwar lässt sich an den Dichtungen Mayröckers jede Form des Vertextens erproben: Hyper-, Inter- und Subtexte zuhauf, Sprachkonstruktionen mit dekonstruiertem Material mit Worten, die auf ihre Feurigkeit, Entzündbarkeit hin geprüft werden. Und vielleicht entweicht diesen Worten in Mayröckers Texten dann doch so etwas wie Phlogiston, eine hypothetische Substanz, mit der wir in diesen Dichtungen rechnen müssen. Was ist hier „poetisches Kalkül“, mit Hölderlin gesagt¹³, was inspirierter Worteinfall?

So scheinbar geeignet die Analyse intertextueller Verfahren bei Mayröcker nach der unter erklärten Posthermeneutikern beliebten Suchbildmethode auch sein mag, sie geht am Eigentlichen, Wesensmäßigen dieser Dichtungen vorbei. Denn diese leben von Verdichtungen und dem, was ein Zitat oder Name oder eine Verfahrensbezeichnung, etwa das Frottage-Verfahren Max Ernsts, das Herausarbeiten von Oberflächenstrukturen durch das Abreiben mit Kohle- oder Graphitstift, was dergleichen sprachlich auslöst, in Bewegung setzt. „Ich lebe ja von Impulsen, Assoziationen, Allusionen und Natur Landschaften ich lebe von der Lektüre, zurückgedrängter Spontaneität und Eselsbrü-

11 Das Wort ‚Roboter‘ taucht erstmals im Theaterstück „Rossum’s Universal Robots“ (1921) des tschechischen Autors Karel Čapek auf. Darin erfinden ein Wissenschaftler und sein Sohn ‚Roboter‘, die den Menschen zu Diensten sein und alle schwere Arbeit verrichten sollten. Der Begriff ‚Roboter‘ geht auf das tschechische Wort „robota“ zurück, was ‚Fronarbeit‘ bzw. ‚Schwerstarbeit‘ bedeutet. (s. Baranyi, Florian: 100 Jahre Roboter: <https://orf.at/stories/3197959/#:~:text=Roboter%20als%20Fronarbeiter&text=%E2%80%9ERoboter%E2%80%9C%20ist%20vom%20tschechischen%20%E2%80%9E,Drama%20in%20die%20internationale%20Alltagssprache.&text=Im%20Gegensatz%20zum%20Begriff%20hatte,schon%20lange%20vor%20Capek%20Konjunktur>, letzter Zugriff: 30.07.2024).

12 *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai*.

13 Dazu grundlegend: Gaier, Ulrich: Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre, Tübingen 1962.

cken.“¹⁴ So erklärte sich Mayröcker in ihrer Dankesrede für den Bremer Literaturpreis im Jahr 2011. Bei der Verleihung des Hölderlin-Preises (1993) sprach sie noch von den Dichtungen als kommunizierenden Gefäßen und einem „sympathetische[n] System von Gefühls- oder Gedankenkanälen oder KANÜLEN“¹⁵. Wie damit das Selbstbekenntnis zur „pneumatischen Fetzensprache“¹⁶ korrespondiert, die ja gerade auch die Gefäßhaftigkeit der Dichtung sprengt, gehört zu den kaum auflösbaren Widersprüchen in Mayröckers poetischer Verfahrensweise. Aber es sind gerade diese Widersprüche, die ihr Schaffen antreiben, das Unaufhörliche dieses Schreibprozesses, dem eine starke Erotisierung innewohnt, eine Körperlichkeit, die sich durch die Berührung mit Wörtern elektrisiert. Der Kritiker Richard Kämmerlings fand den treffenden Ausdruck „Wortkurzschluß“¹⁷, durch den Mayröcker die „Konventionalismen der Vernunft“ im Sprachgebrauch immer wieder erfolgreich umgehe.

Michael Lentz spricht von Mayröckers Dichtungen als einem „Myzel“ und erklärt es als „ein selbsteigenes Geflecht aus Sprache, eine lange, über Buchgrenzen hinweg geführte Rede, eine selbstzentrierte, austreibende Zeichenwelt.“¹⁸ Webstuhlartig, so Lentz weiter, schössen die Mayröcker'schen Sprachfäden zusammen. Was dabei entsteht, sei eine „Entäusserungsschleife“. Lentz weiter:

[Mayröckers] auch poetologisch ausformuliertes Sprachdenken, „wie der Hase die Haken schlägt wenn er gejagt wird, so muss Literatur heute sein [...] Cut-up-Methode als Wimpernschläge“, bedingt das permanente Switchen zwischen metaphorischer bzw. allegorischer Lesart und dem lesenden Wiedererkennen konkret erfahrener Realität. Ein Bild evozieren, um es konkret werden zu lassen, das Konkrete dann wieder auflösen: „alles multipliziert sich plötzlich vor meinem inneren Auge.“¹⁹

Lentz legt hier das Eigentümliche im poetischen Verfahren der Friederike Mayröcker frei: Die unaufhörliche Wechselschaltung von zwei Wahrnehmungsformen, dem metaphorischen und wiedererkennenden Lesen von erfahrener Wirklichkeit und überlieferten Texten. Am Beispiel Hölderlins bedeutet das: das Gedicht *Hölderlinturm*, am

14 Mayröcker, Friederike: Danke oder: Ich lebe ja von Eselsbrücken, in: Die Presse (Spectrum), 29. Jänner 2011, S. VIII.

15 Mayröcker, Friederike: gegen die Decke des Zeltes düstend. Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich Hölderlin-Preises, Bad Homburg, 7. Juni 1993, in: Dies.: GP 4, 1991–1995, hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten von Klaus Reichert/Heinz Schaftroth, Frankfurt a. M. 2001, S. 508–512, hier S. 510.

16 Hinderer, Walter: „Pneumatische Fetzensprache“ oder „Askese der Maßlosigkeit“: Friederike Mayröckers figurale Schreibweisen, in: Kolik. Zeitschrift für Literatur 64 (November 2014), S. 3–15.

17 Kämmerlings, Richard: Geliebte Fetzensprache. Gerupft, gehegt, gesammelt. Friederike Mayröckers Prosa, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Juni 2002 (Nr. 124), S. 62.

18 Lentz, Michael: „Ach, die Sprache ist 1 Tumult“. Notizen beim Wiederlesen von Friederike Mayröcker, in: Neue Zürcher Zeitung (Nr. 250), 27./28. Oktober 2001, S. 50.

19 Ebd.

Neckar, im Mai verdankt sich der ‚Lektüre‘ des konkreten Ortsbesuches („im hellroten Hölderlinzimmer / im Korridor stehend/ fällt mein Blick auf die roten Blumen im Glas“ Sc S. [7], v. 2-4) und der [Re-]Lektüre der Neckar-Ode mit einer bezeichnenden kontextuellen Transformation. Aus der Wendung „[...] und aus dem Tal,/ Wie Leben aus dem Freudebecher,/ Glänzte die bläuliche Silberwelle“²⁰ der Hölderlin-Ode wird bei Mayröcker eine Transformation ins Musikalische. Das Ich des Gedichts überwindet die Leere des Turmzimmers, indem es ein Fenster öffnet hinaus zur Fülle der Natur und ihrem Klang: „aber man hört einen Ton Musik *es/ glänzt die bläuliche Silberwelle*“ (Sc, S. [7], v. 13–14) – des Flusses, der Luftspiegelung, der allegorisch gedeuteten Wirklichkeit. Aus dem Präteritum im Hölderlin-Vers ist Gegenwart geworden: „glänzt“ statt „glänzte“. Und ein in der Hölderlin-Ode nicht vorkommendes unpersönliches „es“ hat sich – mit dem „man hört einen Ton Musik“ korrespondierend – in den Versablauf eingeschlichen. Rhythmisch erlaubt es im Vers Mayröckers ein neues Ansetzen. Dabei bedient sich Mayröcker jedoch eines sonst bei Hölderlin wiederholt anzutreffenden Kunstmittels, der emphatischen Zäsur, der sogar ein „Aber“, Hölderlins oft gebrauchter adversativer Konjunktion²¹, präludiert: „aber man hört einen Ton Musik *es glänzt* [...]“.

Hier sollte man nicht von ‚Einfluss‘ oder ‚Intertext‘ reden, sondern von einer Internalisierung oder zumindest Einstimmung in eine räumlich-atmosphärische und poetische Vorlage. Lentz verweist in seiner Reflexion zu Mayröckers Verfahren zudem auf das „Bild“ oder Bildhafte, das in diesem Schaffen Werk um Werk neu hervorgerufen werde. Man kann es auch umgekehrt sehen: Mayröckers Texte gleichen Wahrnehmungsprotokollen. Denn in ihnen werden weniger Bilder erzählt als vielmehr der Prozess des Wahrnehmens verhandelt. Michaela Nicole Raß hat in ihrer wichtigen Studie über Mayröckers Kunst der Ekphrasis gerade auf das Eigentümliche dieser Form von wortbildlicher Darstellung verwiesen und gezeigt, wie vielfältig Mayröcker die Formen der Wahrnehmung entwickelt und damit die Wurzeln des bildlichen Beschreibens freigelegt hat.²² Eine besondere Stilform ist dabei der Pointilismus, den Raß als wesentliche „poetische Methode“²³ Mayröckers herausarbeitet. Texte entstehen bei Mayröcker durch Verweben, Verschleifen, aufgrund eines schweifenden Blicks beim Arbeitsprozess, aber eben auch durch das Auftupfen der Wörter, wobei sich wie im Pointilismus Feinstrukturen ergeben, Häufungen, Verdichtungen von durchaus plastischer Wirkung. Mayröckers Wörterlust entspricht ihrer Augenlust, also ihrem quasi-erotischen Verhältnis zum Wahrgenommenen und daraufhin sprachlich Metaphorisierten.

20 Hölderlin: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 243.

21 Vgl. Görner, Rüdiger: Hölderlins Aber oder: Die Kunst des Gegensatzes, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Wien 1994, S. 293–307. Vgl. ebenfalls Stefa, Niketa: Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie, Würzburg 2011.

22 Vgl. Raß, Michaela Nicole: Bilderlust – Sprachbild. Das Rendezvous der Künste. Friederike Mayröckers Kunst der Ekphrasis, Göttingen 2014.

23 Ebd., S. 41–46.

Im hier in Rede stehenden Spätwerk Mayröckers rivalisieren verstärkt die Namen mit denen der Bilder oder wahrgenommenen Objekte. Wer hält sein Werkversprechen am wirkungsvollsten: Hölderlin oder Skrjabin, Angelika Kaufmann oder Clara Schumann, Andreas Grunert oder Franz Josef Czernin? Die Namen werden in diesen späten Texten zu Einsprengseln, Keimen oder kleinen Katalysatoren. Und dann immer wieder Robert Schumann, die *Symphonischen Etüden* op. 13 etwa. In *fleurs*, dem Schlusstück ihrer späten Trilogie, die mit den *études* im Jahr 2013 begann und sich im Jahr darauf mit *cahier* fortsetzte – die Gattungsbezeichnungen im Titel sind Omen! –, zitiert sie aus seinem Brief an Clara vom 12. Dezember 1830: „Ich bin in Feuer und Flammen und wüte den ganzen Tag in süßen fabelhaften Tönen“ (f, S. 133).²⁴ Die Hölderlin-Kennerin weiß, dieses Feuer Schumanns ist vom Feuer Hölderlins, meint ein Entzündet-Sein vom Elementarischen, meint Ekstase, die das „Wüten“ dem Maßvollen und Gemessenen der Kunst überordnet. Hölderlin nannte diesen Zustand das Aorgische.²⁵ Und doch bleiben die Evokationen Hölderlins in Mayröckers Texten kontrollierter: „Wenn ich alt bin werde ich sitzen auf einem Bühel Schnee und meine Hände werden schmerzen meine Füße schwellen, Hölderlin’s Hymne an die Freiheit sage ich auf, während des Wanderns um den Bodensee“ (f, S. 16). Was sich dieses Ich hier aufsagt, enthalten auch die folgenden Verse: „Was zum Raube sich die Zeit erkoren,/ Morgen steht’s in neuer Blüte da;/ Aus Zerstörung wird der Lenz geboren,/ Aus den Fluthen steigt Urania.“²⁶ Das alternde Ich spricht sich das Bekenntnis zur Freiheit des frühen Hölderlin vor, das mit dem Wort „Saitenspiel“ endet, also einem Kunstverweis. An ihm hält denn auch das Ich Mayröckers unbedingt fest, dass es nicht zu einem Ritt über den Bodensee verleitet, sondern zu einem Wandern um den See.

So oft sich dieses Mayröcker’sche Ich auch fragt, ob es dem Wahnsinn nahe sei, nie geschieht dies mit Bezug auf Hölderlin, wohl aber mit einem Seitenblick auf Schumann, wo diese Nähe sogar Titelqualität erhielt; denn eines von Mayröckers Prosawerken heißt: *vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahnsinn* (2011). Der Text zitiert den Schumann zugeschriebenen Satz: „Die Glaubwürdigkeit eines Kunstwerks [...] ist nicht immer zu gründen auf reichlichem Tränenvergiesen [...]“ (UdS, S. 12)²⁷. Den „Wahnsinn“ löst das Erschrecken über die „Explosion des Frühjahrs“ (UdS, S. 12) aus, wie sie sich etwa in Schumanns erster Symphonie, seiner Frühlingssymphonie, andeutet.

Zum Mayröcker’schen Verfahren gehört, dass es authentische Zitate mit erfundenen mischt, wenn nicht kreuzt. Das führt nicht selten zu emotiven Assoziationen oder Sprüngen, weniger Gedanken- als Wort- oder Satzsprüngen. Zuweilen erfolgen solche Sprünge auch zwischen den künstlerischen Ausdrucksformen. So „verkündet“ eine

24 Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016.

25 Hölderlin, Friedrich: Grund zum Empedokles, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 429.

26 Hölderlin, Hymne an die Freiheit, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 137.

27 Friederike Mayröcker: *vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahnsinn*, Berlin 2011.

Pianistin, Schumann spielend, eine Nachfahrin Claras wohl, während des musikalischen Spiels oder durch ihr Klavierspielen den apodiktischen Satz: „ANGST und SEXUALITÄT beherrschen die Welt“, gefolgt von einem Beckett-Wort: „die Luft ist voll von unseren Schreien“, woraufhin Mayröcker wieder eine fiktive Pianistin mit dem Satz zitiert: „*es düstert mich*, so die Pianistin, wenn ich an die Leiden des Komponisten denke, gestern der Mond in seinem schwarzen Hemd, in seinem zunehmenden Wahn“, in seinem „fliegenden Garten“ sitzend (UdS, S. 12–13).

Was Mayröckers ‚poetische Verfahrensweise‘ angeht, so zeugt ihre Trilogie der Anverwandlungen *études – cahier – fleurs* von der Besonderheit dieser späten Poetik. Wieder ist Hölderlin in die Texte verwoben, besonders prominent Verse aus *Patmos*. Der ersten Hymnenstrophe entnimmt Mayröcker Wendungen wie „ermattend auf getrenntesten Bergen . . . hinüberzugehen und wiederzukehren, Höld.“ (c, S. 20) sowie „so gib unschuldig Wasser, o Fittiche gib uns, treuesten Sinns hinüberzugehen und wiederzukehren.“ (Hölderlin)“ (c, S. 36)²⁸. Im Zusammenhang lautet Hölderlins Strophe:

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.
Im Finstern wohnen
Die Adler und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leichtgebaueten Brücken.
Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
Nah wohnen, ermattend auf
Getrenntesten Bergen,
So gib unschuldig Wasser,
O Fittiche gib uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn und wiederzukehren.²⁹

Mayröcker belässt den Wortablauf der Zitate unverändert, wobei sie im ersten Fall zwei Verse auslässt, bei der Wiederholung des Zitats diese jedoch vollständig anführt. Der entscheidende Eingriff besteht darin, dass sie die Verse wie Teile von Prosasätzen zitiert, wobei durch diese poetischen Einlassungen sich ihre Prosa poetisiert.

28 Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014.

29 Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 350.

Namen über Namen in dieser Trilogie der Anknüpfungen: Thomas Kling, Samuel Beckett, Roland Barthes, E. E. Cummings, John Keats, Gertrude Stein, aber auch Erik Satie und – immer wieder – Franz Liszt, die *Nuages gris*, von einem Freund (Klaus Reichert) „zugeflüstert“ (c, S. 131), die trüben Wolken, eine Klavierbagatelle am Rande der Tonalität. Die Texte arbeiten, nein, spielen mit diesen Namen; sie sind Teil eines vom Textbild her dichten, aber durchlässigen Gewebes, das aus diskreten Anspielungen besteht und scheinkonkreten Bezügen, in jedem Falle versehen mit vielen unverwobenen Fäden. Dem Lesenden ist es überlassen, sie wieder aufzudröseln oder sie seinerseits mit seinen eigenen zu verknüpfen.

Das Verschlungene dieser Nennungen, aber auch das Abbrechen von Phrasen mitten in ihrer gedanklichen und mithin sprachlichen Entwicklung gehört ursächlich zum poetischen Verfahren der Friederike Mayröcker. Die Vermerke spielen auf erzählende Entfaltung ebenso an wie auf lyrische Konzentration, die sich durch pointierte Rhythmisierungen in Schwingung versetzen lässt. Mayröcker spielt mit den Genres ebenso wie sie sie umgeht. Im *cahier* stehen die durchgängig datierten Eintragungen jeweils geschlossen in Anführungszeichen, typographisch als französische *guillemets* wiedergegeben, als wollte die Autorin sagen: Alles ist (Selbst-) Zitat, durchdrungen von poetischer Logik: „ich bin gefiedert kann Pfötchen geben, trauere um das liebliche Wort ZWITSCHERN, kann es kaum mehr aussprechen weil dahinter das Wort TWITTER lauert was ist geschehen? was ist geschehen mit unserer schönen deutschen Vogelsprache“ (c, S. 131). Oder: „Er begleitete mich über die Strasse es war 1 eisiger Wintertag er trug keinen Mantel, nicht nur das Geschriebene auch die Existenz musz poetisch sein“ (c, S. 132). Letzteres könnte ein Zitat sein, das Friedrich Schlegel oder Novalis anklingen lässt; gemeint aber ist es als Vollzug einer poetischen Folgerichtigkeit, die den Zusammenhang des Unzusammenhängenden postuliert.

In diesen rhythmisierten Sprachabfolgen verwirklicht Mayröcker ihre Kinetik des Schreibens, dem die „Wellenschrift des kretischen Meeres“ (é, S. 135)³⁰ ebenso Vorbild ist wie der Gang aufs Land zum Deinzendorfer Kindheitsidyll im Vierkanthofformat. Das Entrückte ist das Nahe und umgekehrt: John Dowlands „flow my tears“ und die „rote Wellenlinie deines Mundes“ (é, S. 163). Durch die Fusion des Unwahrscheinlichen mit dem Konkreten entsteht hier eine alchemistische Teilchenphantasie, in der die Nuance dominiert: „[...] in der Nabelgrube 1 Stäubchen Schikaneder, wir halten uns an den Händen du ziehst mich nach, so birnengelb in Cornwall, in der Lagerhalle eines Sportgeschäftes [...]“ (é, S. 163).

Segmentierte Erinnerungen und Eindrücke speisen die poetischen Sprachfolgen, die um äußerste Präzision im Einzelnen bemüht sind: „Ringfinger erkennt Hautgriesz an linker Wange, Geruch dieser meiner verkohlten Haare“ (é, S. 159). Oder: „Spalier von Wicken, und Dornenwäldchen auf der Feldhöhe nachts, Martha Argerich aus

30 Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013.

dem GRAMMO usw.“ (é, S. 158). Darauf zunächst mit unverhohlener Verwirrung zu reagieren, trifft das Problem und Faszinosum dieser präzise datierten Texte durchaus. Ohnehin scheinen diese Daten das einzig Verlässliche zu sein, mit dem sich auf herkömmliche Weise eine Verbindung herstellen lässt.

Mit Bezeichnungen wie ‚versprachlichte Bewußtseinsströme‘ oder ‚assoziative Gebilde‘ kommt man den Prosastücken dieser späten Trilogie nicht wirklich bei. Das Ungenügen des Interpreten, Lesers oder Hörers dieser Etüden, *Cahier*-Einträge und hybriden Wortblüten scheint in der Anlage dieser Texte beabsichtigt. Man soll sich in ihnen nicht wohlfühlen; denn sie wollen einen Reibungsgewinn durch die Art ihrer Aufnahme erzielen, wollen anrühren *und* befremden.

Die Spätpoetik der Friederike Mayröcker besteht denn auch weniger aus Assoziationen als aus sich quasi selbst verwebenden Anspielungen. Diesem An-Spielen oder Adludistischen in ihrem Verdichten von Eindrücken verdankt sich jedoch die innere Dynamik dieser Texte, scheint doch eine Anspielung auf die andere zu hören, wenn auch nicht unbedingt auf sie einzugehen. Das Eigentümliche dieser späten Texte ist dabei, dass sie nicht verschattet, gar überschattet wirken, selten melancholisch, eher unveränderlich am Phänomen des Sprachlichen interessiert. Nur ‚interessiert‘? Doch wohl mehr als das. Das Ich der Texte, ob es explizit agiert oder im Hintergrund die Fäden der Komposition in der Hand hält, es scheint immer wieder neu fasziniert von den Möglichkeiten der Wörter und sprachlichen Zeichen – auch als Gesten der Wörtlichkeit verstanden – Zeichen, die auf etwas Zwingendes, Unabdingbares weisen: ein neuerliches, scheinbar unaufhörliches Vertexten weiterer, auch imaginerter Wahrnehmungen.

Nun könnte man behaupten, dass ein meist vernachlässigter Aspekt im Schaffen Friederike Mayröckers, die religiöse Motivik nämlich, seinerseits ein Beispiel für das Ekstatische in ihrem Spätwerk liefere. Damit ist natürlich nicht die religiöse Ekstase gemeint, das ergriffene Verstummen mit halboffenem Mund vor einer göttlichen Erscheinung, wie man es etwa von Franziskus-Darstellungen des Francisco de Zurbarán kennt. Vielmehr geht es bei dieser nachfolgend in Rede stehenden Ekstase erneut darum, sprachliche Bewegung in das Religiöse zu bringen, das formelhafte Sprechen in religiösen Kontexten zu durchbrechen.

Beginnen wir diesen abschließenden Teil unserer Überlegungen³¹ allegorisch: Von einer namenlosen japanischen Dichterin ist überliefert, dass sie sich, um die nötige Weihe für ein weiteres Werk zu empfangen, in einen Tempel einschließen ließ. Durch einen Fensterschlitz hatte man ihr jedoch den Schlüssel zugesteckt, als Versuchung. Sie aber blieb standhaft und begann denn auch nachts in dem einsamen Tempelraum, auf dem Deckel eines Gebetbuches, die Niederschrift ihrer dichterischen Eingebungen. Der heute zu Unrecht vergessene Dichter Max Dauthendey überliefert diese Episode zu

31 Vgl. Görner, Rüdiger: Da die Christbäume in Flammen aufgingen. Religiöse Spuren im Spätwerk Friederike Mayröckers, in: *Communio* 3 (2017), S. 327–335.

Beginn seiner Aufzeichnungen *Gedankengut aus meinen Wanderjahren* (1913), wobei er einräumt, dass sich heute zwar kein Dichter etwa in eine Sakristei zurückziehe, um sich auf sein neues Werk einzustimmen;³² doch gehe es auch weiterhin nicht ohne solche Einstimmung, woher sie auch komme.

Auch Mayröcker wäre wohl nur besuchshalber in einem japanischen Shinto-Tempel oder einer Sakristei vorstellbar. Ihre Einstimmung bezieht sie offenbar ausschließlich und unablässig in ihrer Arbeitsklausur, jenem scheinbaren Chaos aus Papieren und Büchern, Ausschnitten und Briefen: Sie ist die Hieronyma im Gehäus unserer Zeit.

„Weltbeobachtung nur noch vom Schreibtisch aus, ich meine überflüssig und müßig“, schreibt Mayröcker bereits in ihrer Prosa *Das Herzerreißende der Dinge*, fügte aber hinzu: „M.S. stammelte einmal was von Mission, er müsse noch irgendeine Mission . . . Gemeinschaft der Heiligen vermutlich.“ (HdD, S. 25)³³ Sie, die „Gemeinschaft der Heiligen“, gibt diesem Abschnitt denn auch seine Überschrift, verbunden mit folgender Frage: „Die Heiligen sollen immer standhaft bleiben, sie sollen ja Heilige auf Erden sein, was ist es aber, das diese Gemeinschaft immer und immer in Bewegung setzt?“ (HdD, S. 24). Eine schlichte, unmittelbar aus Mayröckers Werk abgeleitete Antwort könnte lauten: Liebe. Sie setzt in Bewegung, denn sie verfügt bei Mayröcker über eine lebensdurchdringende und quasi sakrale Kraft und Qualität. Zu Recht behaupten Kritikerinnen wie Daniela Strigl, Mayröcker habe seit dem Tod des geliebten Ernst Jandl (2000) unaufhörliche Requiien für ihn geschrieben.³⁴ Darin den eigentlichen sakralen Gehalt ihres Spätwerks zu sehen oder besser: zu hören, wäre wohl schwerlich verfehlt.

Und doch verweisen die tiefen religiösen Spuren im Spätwerk Mayröckers auch auf andere Wege; sie verharren nicht in Trauer, umkreisen nicht das Andenken an Jandl als Reliquie. So löst beispielsweise die Erinnerung an einen bestimmten Lilienduft „damals im Bahnhof von Bregenz“ einen kuriosen Ausruf aus: „Madonna! Die Seele zischte mir aus dem Leib [...]“ (c, S. 191). Das ist eine für Mayröcker durchaus bezeichnende rhetorische Figur: Sakrales und Profanes verbinden sich. Sie nennt das die „Seligmachung der Sprache“ (c, S. 191), wenn dem alltäglichen Sprechen etwas Religiöses abgewonnen werden kann, sich ihm Religiöses entwindet oder in ihm ein solches sich freisetzt. Das Religiöse ist im „Konfusen“ des „Larifari“ – so bekanntlich ein früher Buchtitel Mayröckers (1956)³⁵ – das Unverhoffte, Überraschende, in profaner Zeit Unvermutete.

Schreibt man für ‚profan‘ das Wort ‚dürftig‘, dann befindet man sich wieder bei Hölderlin. Es fällt auf, dass poetische Wendungen ins Religiöse bei Mayröcker in ihren

32 Vgl. Dauthendey, Max: *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, Zwei Bände in einem, München 1913, S. 5.

33 Mayröcker, Friederike: *Das Herzerreißende der Dinge*, Frankfurt a. M. 1990.

34 Vgl. Strigl, Daniela: „Ich denke in langsamen Blitzen“. Wie bei der Nicht-Erzählerin, Wort-Dompteuse und Skriptomanin Friederike Mayröcker der platonische Coitus zum Dauerzustand wird, in: *Literaturen II* 1/2 (2005), S. 51–53, hier S. 53.

35 Mayröcker, Friederike: *Larifari. Ein konfuses Buch*, Wien 1956.

jüngsten Arbeiten nicht selten mit der Anrufung Hölderlins oder der Verarbeitung bestimmter Zeilen aus seinem Werk verbunden sind. Damit ist das Offensichtliche auch ausgesprochen: Diese religiösen Spuren bei Mayröcker geben sich als poetische Kunstreligion zu verstehen, die nicht mit authentischen Glaubensinhalten zu verwechseln sind. Wäre dies als eine Art Kunstfrömmigkeit ohne Glauben zu verstehen, als poetische Hilfe im Unglauben, als ein Wechselbad zwischen verlorenem Liebesparadies und infernalischen Qualvorstellungen? Wer auch nur wenige Texte von Mayröcker kennt – und wer kennt schon alle –, weiß, die Dinge, gerade auch die religiösen, verhalten sich anders in diesem Werk. Denn Mayröckers Poetik lebt vom Prinzip der Überlagerungen. Wie aus dem Nichts hebt zum Beispiel in letzterer Prosadichtung eine Partizipialkonstruktion an, die Schumanns sogenannten *Geistervariationen* in Es-Dur gelten (1854), seiner letzten Komposition: „Fertigschreibend Variationen über ein Thema das ihm »Engel als Grusz von Mendelssohn und Schubert« hören lieszen, *vielleicht 1 Nervenstechen*, nicht wahr, als wir saszen und hockten im Götterbaum im Erlenbaum, so der Komponist, im Totenköpfchen im Schnee –“ (UdS, S. 22). Zeigt sich darin ein religiöser Verweis? Oder in der andächtigen Haltung des Künstlers vor seinem Instrument? „[...] also war es spätnachts da die Pianistin auf ihrem niedrigen Klavierstuhl vornübergeneigt, beinahe den Boden berührend mit ihren Knien in der hingerissenen Haltung eines Glenn Gould, seinem summenden Kniefall vor dem Instrument usw., vom Küssen seines Nackens, so die Pianistin, vom Küssen des Geliebten an einer *bewunderten* Stelle seines Nackens [...]“ (UdS, S. 31–32).

Durch diese Überlagerungen von Textsegmenten sieht sich der Leser aufgefordert, sie schichtenweise abzutragen und das darunter sich Verbergende zu entdecken. „Scardanelli viel war mir teuer, *der frommen Gärten*, die Felder von/ Beeren heftigen Beeten Bosketten, in diesen Städten mit gelben Nar-/ zissen Tupfen und Tulpen *also beseelt und bemalt usw.* [...]“ (Sc, S. 27, v. 7–9)³⁶. An dieser Stelle etwa überlagern sich Mayröckers ‚Scardanelli‘-Anspielungen unter dem Signum „Bedenken der Liebe“ wie so oft mit einem konkreten Textverweis („*der frommen Gärten*“), nämlich auf den *Gesang des Deutschen*, wo die Stelle jedoch im Zusammenhang so lautet: „Wenn Platons frommer Garten auch schon nicht mehr/ Am alten Strome grünt [...]“.³⁷ Der Unterschied ist markant: Hölderlins Gedicht zielt auf die Geistesfrömmigkeit im platonisch-sokratischen Hain, die in Mayröckers Text aufgelöst wirkt; die poetische Anspielung stellt sich als Textinsel dar, kursiv hervorgehoben, wobei sie von weiteren Hölderlin-Motiven gewissermaßen umspült wird: der Äther, das Liebliche, aber auch von Hölderlin-fremden Themen: das Erflehen um Aufschub des Todes („wie du darauf mich umarmtest“), Bad Ischl, Zichorie und Waldgehölz, Wasserschliesen und Clivia (Sc, S. 27).

36 *Bedenken von der Liebe*.

37 Hölderlin, *Sämtliche Werke* Bd 1, S. 225.

Mayröcker ruft sie immer wieder auf – gerade in *Scardanelli*: die der Kunst innewohnenden Transzendenzverweise: „Natürlich die Kamelien und die Küsse des Freundes, die Him-/ melfahrt ihrer Stimme (Maria Callas) [...]“. ³⁸ Entsprechungen hierzu finden sich dann in Naturbildern, die zumeist von Erinnerungen geprägt werden:

dieser Leiterwagen dieses Schluchzen diese 70 Jahre danach
dieses mit Mutter hinauf die Dorfstrasse hinauf (damals in
D.) das Kreuz der Deichsel in den Händen ach weiszt du
noch der ockerfarbene Staub der Strasse an meinen Füßen
(nackt), das Kreuz auf der Anhöhe wo die Felder Wiesen
sich breiteten wie mit offenen Armen und wir zum nahen
Steinbruch die kl. und grösseren Steine einsammelten diese
Grotten Gottesblumen in D. [...] ³⁹

Das Kreuz als Funktion und Symbol, die Gottesblume als botanisches Phänomen und als Name für ein einst gebräuchliches Gebet- und Erbauungsbuch, das keinen Autor kannte, nur das *ad maiorem dei gloriam*. Verbunden ist diese Erinnerungsszene mit dem Bild der ‚Mutter‘, eine dörfliche Urszene, in der das Transzendente im Immanenten aufgehoben scheint. Ein Satz und darin zahllose Überlagerungen – dieses Schreibverfahren Mayröckers ermöglicht ein unablässiges Changieren zwischen Bedeutungsebenen, zu denen eben auch das Sakrale und Profane gerade auch im Sinne eines wechselseitigen Integrierens dieser Ebenen gehören. Alternativ hierzu wäre das jähe Hereinbrechen des entwertet Metaphysisch-Sakralen in den Erzählverlauf zu nennen, etwa in Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* (1948), und zwar an Stellen wie dieser: „Eine Fahnenstange rollte polternd gegen die offene Luke und versuchte den Himmel aufzuhalten. Und der Himmel blieb daran hängen wie ein zeretzter Baldachin über verlästerten Heiligtümern, längst entweihte Seide schimmerte durch und verbarg sich wieder.“ ⁴⁰

Bei Mayröcker stellt sich die Frage nach dem ‚Entweihen‘ nicht (mehr). Vieles kann geheiligt sein: ein Rückenakt, Malven, eine Morgen- oder Abendstimmung. Unvermittelt zeigt sich eine Tonsur (f, S. 85). „Engel-Essenz“ (f, S. 42) mag überall und in jeder Textzeile wirksam werden. Der heilige Markus kann diesem Ich „im Gebet prophezeien“ (f, S. 42). Es spricht einiges dafür, nein: Mayröckers späte Texte sprechen dafür, dass eine Resakralisierung im Kleinen und des Kleinen zwischen diesen Zeilen stattfindet, teils ironisch, teils sprach-spielerisch.

38 Ebd., S. 29, v. 4–5.

39 Ebd., S. 16.

40 Aichinger, Ilse: *Die größere Hoffnung*, Frankfurt a. M. 1985, S. 184.

Im Rom-Gedicht von 1994 hatte das poetische Ich Mayröckers noch Baudelaire „in der Mundhöhle“ gespürt⁴¹ und nicht einmal einen Anflug von ‚Heiligkeit‘, auch wenn es sich später von bloßem „Mönchspapier“⁴² entflammt fühlte. In den späten Aufzeichnungen dagegen gibt es kaum eine Zeile ohne zumindest doppel- wenn nicht mehrdeutige Bezüge auf quasi-religiöse Erfahrungen: „das Flämmchen Heiligenblut wie das blutet“ (f, S. 147). Das überträgt sich auch auf Christine Lavant, der Mayröcker ein „Selfie“ zugeeignet hat: „eigentlich heiße ich Christine Thonhauser, trage 1 Kopftuch von Wolle gegen Kopfschmerzen, bin stigmatisiert. Meine Andacht ist eine Lanze, will nicht dasz das Lamm Gottes geschoren wird [...]“ (f, S. 53). Das könnte einen weiteren Titel ergeben: das Scheren des Gotteslammes. Doch findet sich das eben nicht: Lavants „Gegengott“, dessen Haar „die Fremde aß“, nicht ihr „Aber-Sinn“, nicht der „Gott meiner Angst“, Wort-Zeugen jenes „zerstörten und verratenen“ christlichen-katholischen Glaubens, von dem Thomas Bernhard in seiner späten Auswahl der Gedichte Lavants (1988) sprach.⁴³ Verse wie diese der Christine Lavant wären bei Mayröcker nicht vorstellbar: „Mein Engel geht, er trägt das Gnadenzelt/ auf seinen Schultern, und von deiner Glut/ hat jetzt ein Funken alles Glas zerschmolzen.“⁴⁴ Denn dieser Blick auf ihren „Engel“ ergab sich bei Lavant aus dem Verzweiflungswunsch: „ich will vom Leiden endlich alles wissen!“ Mayröcker dagegen will weiterhin vom Leben alles wissen bis hin zur Beobachtung eines „dem Spatz nachzitternde[n] Zweig[es]“ (f, S. 124).

Das Heilige, der Glaube, die Religion: Motivarsenale: „Die Musik oder Moses aus dem Kasten“ (f, S. 147), sprich: Weidenkorb. „Jesus Maria die Wolken als Memento-Stücke“ (f, S. 146), „das Jesulein [...] im [Atter-]See“ (f, S. 144) als Retter vor Wadenkrämpfen. Nicht zu vergessen eine nicht ganz alltägliche Begebenheit: „[...] nun ja im Café Jelinek haben wir uns zu JEMANDEM ZU JESUS dazugesetzt, der Himmel 1 blauer Rosenkranz am Morgen, weisst du, an meiner rechten Wange das dichte duftende Laub eines Götterbaums [...]“ (f, S. 112), Stichworte, Motive und Szenen aus dem Band *fleurs*. Wer will feststellen können, ob Mayröcker beim Schreiben des Namens ‚Jesus‘ oder ‚Jelinek‘ tatsächlich an Christus oder Elfriede Jelinek gedacht hat?

Als sich die junge Friederike Mayröcker poetisch sozialisierte, emanzipierte sie sich von Diskursen über den „verschwiegenen Gott“⁴⁵ im Wechselverhältnis von Literatur und Glaube, wie es der Anfang der 1960er-Jahre bekannte Kulturkritiker Hans Jürgen Baden formulierte. Die Frage nach der Spannung zwischen „Glaube und Unglaube“ wurde auflagenstark in Briefwechseln verhandelt – etwa zwischen Friedrich Heer und

41 Mayröcker, Friederike: Notizen auf einem Kamel: Gedichte, Frankfurt a. M. 1996, S. 15.

42 Ebd., S. 101.

43 Vgl. Lavant, Christine: Gedichte, hg. v. Thomas Bernhard, Frankfurt a. M. 1988, S. 91.

44 Ebd., S. 88.

45 Baden, Hans Jürgen: Der verschwiegene Gott, in: Ders.: Der verschwiegene Gott. Literatur und Glaube, München [1963], S. 11–53.

Gerhard Szczesny. Partikel davon, so will es scheinen, durchwirken Mayröckers Spätwerk; man könnte auch sagen, sie werden als Fällungen in den Textlösungen Mayröckers sichtbar – als „verschluckte Hostie“ (f, S. 81) oder als ein Wort im „Morgengebet“, das dann eine neue „Wortfolge“ (f, S. 80), einen weiteren Schreibprozess auslöst.

Mayröckers Verfahren besteht nicht nur aus dem Kreieren sprachlicher Überlagerungen. Kennzeichnend ist auch das Einsprengsel und scheinbar Zufällige der Assoziationen, mit denen die Syntax nicht Schritt hält und auch gar nicht Schritt halten will. Im Satzbau ergeben sich vielmehr immer neue Absprungmöglichkeiten für weitere Bilder und Gedanken: „Nun ja, ich fuhrwerkte die längste Zeit mit Eros, Blume und Reverie, immerzu diese BILDSCHÖNEN Marginalien, zu Füßen (Klatschrose, Delirium), Falte des Lieds (Lids), »zu jedem Datum ein Blutstropfen«, JD“ (f, S. 81).

Auf beschriebenen Seiten ein religiöses Empfinden (des Anfangs) verzetteln; das Schreiben als Exerzitem; Schreiben um Worten (wieder) Glauben schenken zu können; schreibend eine magische Zahl aufrufen – im Falle Mayröckers gerne opus 101 (ohne Komponistennamen – kann somit Beethovens A-Dur Klaviersonate sein, Schumanns ‚Minnespiel‘ oder Haydns zweites Cello-Konzert in D-Dur oder alle drei – einander ‚überlagernd‘) ... hier und damit könnte man aufhören mit diesem Versuch über das Religiöse und die Glaubensspuren im Werk der Friederike Mayröcker, einfach so, mit diesem losgelösten Abschnitt, einem „gefrorenen Stück“ oder, wie sie selbst schreibt, „Satiestück“, irgendwie „losgelöst vom eigenen Schmerz“ (HdD, S. 160). Oder man könnte den Aufsatz noch einmal ganz neu beginnen, von einer bestimmten Werkstelle ausgehend, von Mayröcker am Weihnachtstag des Jahres 2012 notiert, dem eigentlichen Beginn ihres *cahier* (2014). Ihr Ausgangsbild ist Adam Elsheimers *Flucht nach Ägypten* (1609). Mayröcker vermerkt die Maße: „miszt nur 31 x 42 cm ...“ (c, S. 10). Besucher der Münchener Pinakothek kennen das auf Kupfer gemalte Original, beinahe eine Miniatur, aber von immenser Andacht und Innigkeit. Was die Dichterin folgen lässt, gerät nicht zu einer Ekphrasis im eigentlichen Sinne, zu keiner Bildbeschreibung, sondern zu einer sprachlich-assoziativen Bildauflösung. Sie entspricht einer glaubensmotivlichen Zerfaserung anhand eines in sich geschlossenen Bildkomplexes:

Maria hat genäht, Begegnung mit allerlei Tieren und Bäumen : der ertrunkene Mond, ich meine der Mond ist unter'gangen im Teich, geflügelter Mond ist untergetaucht, im Teich. Geleckt haben sie Ihn : Ochse und Maultier: da Er in Binden gewickelt = die Zierde der Büsche und Salamander »bete.lies.fliehe.schweige.ruhe.« = aus einer alten Anweisung für Mönche gefunden bei Angelo Giuseppe Roncalli, gesegnet seiest du mein Liebster : mein Finger an deinem Mund. Josef mit Vogelfeder Ihn streichelnd (nun ja in unserem Alter ist alles nur noch symbolisch) : das Verschiedene ist das Konstante, nicht wahr. Josef stiefelt in paar Blumen welche mit aufgerissenen Augen : Josef steht in paar Blumen welche mit Vogelfeder und Halm Maultier und Milchstrasse Trauerweide und Buchenzweige Josef's Fackel in Gottes Namen, ach die Institute der kl. Vipern, natürlich die zarten weissen Birkenstämme, der Grosze Waagen und Kassiopeia der stürzende Abendstern vielleicht spielen wir Bibelstechen? bin

jetzt vorsichtig dasz ich mich nicht schneide an Schilfblatt auf dem Fuszboden also Blutstropfen
= rosa Blütenblatt Akelei sage ich, welche Profession am Sabbat etc. (c, S. 10)

Auch dieser Textabschnitt Mayröckers, eine offene Bildmeditation oder Bildphantasie mit freien Variationen besteht aus Überlagerungen, Wissenssegmenten (von der Mönchsregel zu einem Hahnenfußgewächs, der zu einer Tätigkeit am geheiligten Sabbat wird). Der Text rückt Josef in den Mittelpunkt, setzt ihn in sein Handlungsrecht. Elsheimers Gemälde scheint Roncallis (Papst Johannes XXIII) ‚Mönchsregel‘ antizipierend illustriert zu haben. In dieser assoziationsüberreichen Sequenz veranschaulicht sich überdies ein weiteres poetologisches Phänomen im (Spät-)Werk Mayröckers: ein bestimmter Blick auf ein Bild generiert sprachliche Bewegung, setzt Worte und Verknüpfungen in Gang. Man könnte hierbei von Mayröckers „vibrierendem Sehen“ sprechen, ein ausgesprochen glücklicher Begriff, den der Kunstwissenschaftler Dominik Brabant in einem völlig anderen Zusammenhang entwickelt hat.⁴⁶ Dieses poetisierte Sehen zeigt geradezu wie sich das Umsetzen oder Umgestalten des Gesehenen in ein Textbild vollzieht.

Der Text zelebriert die innige Verbundenheit von Natur und Kreatur, beinahe im Geiste des heiligen Franziskus, seiner Vogelpredigt und des Florilegiums. Das Ich dieses Textstücks scheint sich in das Bild geschlichen zu haben, dabei vorsichtig bleibend, („dasz ich mich nicht schneide an Schilfblatt auf dem Fuszboden also Blutstropfen = rosa Blütenblatt“), damit sich die Elsheimersche Fluchtszene nicht mit dem Hyakinthos-Mythos vermischt; denn aus dessen Blut ließ Apollon bekanntlich eine Blume entstehen.

Immer der Blutstropfen – später im *cahier* vergleicht er sich an der „Fingerspitze“ mit „bitterem Honig“, wo dann auch die „welkenden Hyazinthen“ (c, S. 67) in Erscheinung treten. Dabei findet sich dann auch ein Bild, das den Sprachakt mit sakralen Weihealusionen ironisch und zugleich ernst in eins setzt: „Immer mehr Sprache entfällt mir als sei ich 1 Fichtenbäumchen und nadelte ab (zu Maria Lichtmesz = 2. Februar da die Christbäume in Flammen aufgingen ich meine loderten, also nadelte ich, sei ohne Worte, Feuchtersleben als Bube, JESUS MARIA, sei reaktionär oder was.“ (c, S. 67)

Feuchtersleben als Bube, eine gegenreligiöse Figur inmitten dieser christlichen Anspielungen, der künftige Autor der *Diätik der Seele* (1838), Freund Schuberts, Grillparzers, Schobers, Stifters und Hebbels, der Mediziner und Intellektuelle des Wiener Vormärz, der Priestertum durch Wissenschaft und Poesie zu ersetzen versuchte, auch er schiebt sich in die Textgemengelage des *cahier* – und das genau an der Stelle, die das Verhältnis des Ichs zu seinem Sprachmaterial metaphorisch bezeichnet. Der unmittelbar darauf folgende Kunstverweis besteht aus dem zitatenweisen Aufrufen des zweiten der fünf *Altenberg-Lieder* von Alban Berg („sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?“

46 Brabant, Dominik: Vibrierendes Sehen. Simmels Rembrandt und die Kontingenz des kunstwissenschaftlichen Blicks, in: KulturPoetik Bd. 17/1 (2017), S. 21–41.

c, S. 67), poetische Orchesterminiaturen, die hochkünstlerisch ein Naturphänomen evozieren, das Gewitter und das gereinigte Aufklaren danach, das sich seit alters mit dem Göttlichen verbindet. Entscheidend für diese Motive und Spuren des Religiösen im Werk Mayröckers ist jedoch, dass sie nie isoliert auftreten, ihre Verabsolutierung nicht zulassen; sie bleiben sinnige Materialschichten, leicht identifizierbar und doch mehrfach verschlüsselt. Was zählt? Dass wieder und wieder ein Wort von der bluttröpfigen Ros' entsprungen ist, in kalter Winternacht, die eine Dichterin wie Friederike Mayröcker auch mitten im Sommer in ihrer Arbeitsklausur oder im Kaffeehaus zu spüren vermag.

Literaturverzeichnis

- Aichinger, Ilse: Die größere Hoffnung, Frankfurt a. M. 1985.
- Bachmann, Ingeborg: Hommage à Maria Callas, in: Dies.: Werke 4. Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München 2010, S. 342–343.
- Baden, Hans Jürgen: Der verschwiegene Gott, in: Ders.: Der verschwiegene Gott. Literatur und Glaube, München [1963].
- Baranyi, Florian: 100 Jahre Roboter: <https://orf.at/stories/3197959/#:~:text=Roboter%20als%20Fronarbeiter&text=%E2%80%9ERoboter%E2%80%99C%20ist%20vom%20tschechischen%20%E2%80%9E,Drama%20in%20die%20internationale%20Alltagssprache.&text=Im%20Gegensatz%20zum%20Begriff%20hatte,schon%20lange%20vor%20Capek%20Konjunktur,letzter%20Zugriff:30.07.2024>.
- Brabant, Dominik: Vibrierendes Sehen. Simmels Rembrandt und die Kontingenz des kunstwissenschaftlichen Blicks, in: KulturPoetik Bd. 17/1 (2017), S. 21–41.
- Dauthendey, Max: Gedankengut aus meinen Wanderjahren, Zwei Bände in einem, München 1913.
- Gaier, Ulrich: Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre, Tübingen 1962.
- Görner, Rüdiger: „Da die Christbäume in Flammen aufgingen“. Religiöse Spuren im Spätwerk Friederike Mayröckers, in: *Communio* 3 (2017), S. 327–335.
- Görner, Rüdiger: Hölderlins Aber oder: Die Kunst des Gegensatzes, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Wien 1994, S. 293–307.
- Graham, Jorie: *Hybrids of Plants and of Ghosts*, Princeton 1980.
- Graham, Jorie: *Erosion*, Princeton 1983.
- Hinderer, Walter: „Pneumatische Fetzensprache“ oder „Askese der Maßlosigkeit“. Friederike Mayröckers figurale Schreibweisen, in: *Kolik. Zeitschrift für Literatur* 64 (November 2014), S. 3–15.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992.
- Kämmerlings, Richard: Geliebte Fetzensprache. Gerupft, gehegt, gesammelt. Friederike Mayröckers Prosa, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juni 2002 (Nr. 124), S. 62.

- Lavant, Christine: Gedichte, hg. v. Thomas Bernhard, Frankfurt a. M. 1988.
- Lentz, Michael: „Ach, die Sprache ist 1 Tumult“. Notizen beim Wiederlesen von Friederike Mayröcker, in: Neue Zürcher Zeitung (Nr. 250), 27./28. Oktober 2001, S. 50.
- Mayröcker, Friederike: Larifari. Ein konfuses Buch, Wien 1956.
- Mayröcker, Friederike: Das Herzzerreißende der Dinge, Frankfurt a. M. 1990.
- Mayröcker, Friederike: Notizen auf einem Kamel: Gedichte, Frankfurt a. M. 1996.
- Mayröcker, Friederike: gegen die Decke des Zeltens dürstend. Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich Hölderlin-Preises, Bad Homburg, 7. Juni 1993, in: Dies.: Gesammelte Prosa IV. 1991–1995, hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten von Klaus Reichert/Heinz Schafroth, Frankfurt a. M. 2001, S. 508–512.
- Mayröcker, Friederike: Scardanelli, Frankfurt a. M. 2009.
- Mayröcker, Friederike: Danke oder: Ich lebe ja von Eselsbrücken, in: Die Presse (Spectrum), 29. Jänner 2011, S. VIII.
- Mayröcker, Friederike: vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahnsinn, Berlin 2011.
- Mayröcker, Friederike: études, Berlin 2013.
- Mayröcker, Friederike: cahier, Berlin 2014.
- Mayröcker, Friederike: fleurs, Berlin 2016.
- Raß, Michaela Nicole: Bilderlust – Sprachbild. Das Rendezvous der Künste: Friederike Mayröckers Kunst der Ekphrasis, Göttingen 2014.
- Stefa, Niketa: Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie, Würzburg 2011.
- Strigl, Daniela: „Ich denke in langsamen Blitzen“. Wie bei der Nicht-Erzählerin, Wort-Dompteuse und Skriptomanin Friederike Mayröcker der platonische Coitus zum Dauerzustand wird, in: Literaturen II 1/2 (2005), S. 51–53.

Maß und Unmaß. Grenzüberschreitungen im Gedichtband *Scardanelli*¹

Nicht selten wird in der Forschungsliteratur betont, dass Friederike Mayröckers Texte äußerste Intensität mit Disziplin kombinieren.² Ihr Zusammenspiel wird an zwei Stellen in Mayröckers Werk sogar eigens hervorgehoben. Im Abschnitt 7 (1982) der unter dem Titel MAIL ART³ zusammengefassten Auseinandersetzungen Mayröckers mit ihrer eigenen Schreibweise sind Maß und Unmaß ineinander verschränkt. Obwohl „die Kontrolle“⁴ und „das Schweifende (also die eigentliche poetische Substanz)“⁵ gegenübergestellt werden, sind diese für Mayröcker verwandten Begriffe mit Maß und Unmaß im Text keine sich ausschließenden Gegensätze. Vielmehr werden sie

1 Die vorliegende Arbeit wurde auf der Grundlage meiner Dissertation erstellt, die 2018 an der Universität Udine und der Universität Leipzig eingereicht wurde. Siddu, Stefania: „ich möchte leben Hand in Hand mit Scardanelli“: Friederike Mayröcker in dialogo con Friedrich Hölderlin nella raccolta lirica „Scardanelli“, Udine/Leipzig 2018 [Dissertation]. Vgl. im Folgenden auch meinen Überblicksartikel: Siddu, Stefania: Scardanelli (2009), in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2024, S. 71–75; vgl. auch Siddu, Stefania: Zur (Nicht-)Diskursivität in *Scardanelli*. Ein Versuch über Friederike Mayröckers Verhältnis zu Friedrich Hölderlin, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 157–179; Siddu, Stefania: Transgressionen. Friederike Mayröckers Gedicht *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* in italienischer Übersetzung, in: Sommerfeld, Beate/Degner, Uta (Hg.): Dimensionen des Transgressiven in Friederike Mayröckers Spätwerk. Wiesbaden 2025, S. 207–222 [im Druck]; sowie: Philipsen, Bart: Knallharte Gedächtniskunst. Friedrich Hölderlin als Intertext in Friederike Mayröckers *Scardanelli*, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 115–135; Thums, Barbara: „und immer noch voll Sehnsucht“. Figurationen des Idyllischen in Friederike Mayröckers *Scardanelli*, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 137–156; und Previšić, Boris: Hölderlins Polyphonie in Mayröckers *Scardanelli*. Von der alkäischen Ode zur Inter-Rhythmizität, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 181–197.

2 Auf dieses Verhältnis bei Mayröcker wurde unter den Stichworten Ekstase und Disziplin bereits aufmerksam gemacht in: Fetzer, Bernhard: Disziplin und Ekstase. Friederike Mayröckers Magische Blätter I–III, in: protokolle 2 (1991), S. 12–22; Kastberger, Klaus: Disziplin und Ekstase. Schaffensprozeß und literarisches Werk, in: Ders.: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“. Edition und Analyse, Wien 2000, S. 34–41.

3 Mayröcker, Friederike: Mail Art 7, in: Dies.: GP 2, 1978–1986, hg. v. Klaus Kastberger, Frankfurt a. M. 2001, S. 281–284, hier S. 284.

4 Ebd.

5 Ebd.

als sich notwendig ergänzende Bestandteile des dichterischen Schaffens dargestellt.⁶ Auf die Kombination von Maß und Unmaß greift *Durchschaubild Welt. Versuch einer Selbstbeschreibung*⁷ (1986) zurück. Der kurze Prosatext kleidet sie aber in andere Worte ein. Die Kontrolle über die schöpferische Freiheit gestaltet sich hier als Präzision der „Form“⁸. Das „Gefühl“⁹ wird neben der *wahnwitzigen, ungestümen* „Intuition“¹⁰ und dem „Verstand“¹¹ als wichtige Grundlage für das Schreiben präsentiert. Dabei wird das Gefühl in die Interaktion von Maß und Unmaß eingeführt.¹²

Die Kontrolle durch den Verstand darf jedoch nicht in einer drohenden Lähmung der kreativen Kühnheit enden. Wie im *Durchschaubild* angekündigt wird, heißt Schreiben eben: Grenzen überschreiten.¹³

Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass Mayröcker die Maßlosigkeit und ihr Verhältnis zum Maßvollen und zur formalen Kontrolle angesichts einer Grenzüberschreitung so reflektiert und inszeniert, dass Maß und Unmaß als etwas Untrennbares erscheinen. Das Schreiben soll weder moderat noch formal ungepflegt¹⁴, sondern emotionsgeladen und technisch präzise sein.

Das Maß ist ein Leitthema des abendländischen Denkens. An diese Tradition knüpft auch ein Autor wie Friedrich Hölderlin an¹⁵, dessen Werke seit dem 20. Jahrhundert weltweite Resonanz finden. Kein Wunder also, dass er einen besonderen Stellenwert im Werk Mayröckers hat. Das zeigt sich bereits darin, dass die Autorin 1993 in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich Hölderlin-Preises – später veröffentlicht unter dem

6 Vgl. ebd.: „[B]etörend das Wissen, daß Innovation vollkommen uneingeschränkt bleiben müsse, daß das Spontane nie dem Prinzip des Maßvollen untergeordnet werden dürfe, daß andererseits die Kontrolle über das Schweifende (also die eigentliche poetische Substanz) nie erlahmen dürfe“.

7 Mayröcker, Friederike: *Durchschaubild Welt: Versuch einer Selbstbeschreibung*, in: Dies.: GP 3, 1987–1991, hg. v. Klaus Kastberger, Frankfurt a. M. 2001, S. 125–131. Im Folgenden als *Durchschaubild* zitiert.

8 Ebd., S. 130.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd.: „Was die Intuition an Wahnwitz und Ungestüm wagt, wird vom Verstand gleichzeitig oder im nachhinein bedachtvoll, präzise und streng in wahrheitstreue Form gebracht, fixiert und versiegelt. So wird Ekstase zu einer Disziplin. Trotzdem hat es seine Richtigkeit, wenn ich sage: *ich reagiere fast nur vom Gefühl her*“.

13 Vgl. ebd.: „Ein Quell der Erfahrungen, Grenzüberschreitungen ist mir das Schreiben geworden“.

14 Vgl. Mayröcker, Friederike: *Mail Art 3*, in: Dies.: GP 2, S. 269–272, hier S. 271: „Man muß *damit nicht nur lange gehen*, sondern sich mit diesem Stück Poesie lange auseinandersetzen, wenn man es geschrieben hat, man muß lange korrigieren, feilen, Korrekturen von Korrekturen machen [...]“.

15 Vgl. Polledri, Elena: „...immer besteht ein Maas“. Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, Würzburg 2002.

Titel *gegen die Decke des Zeltés dürstend* – auf ihre enge „GEISTESVERWANDTSCHAFT“¹⁶ mit dem Dichter hinweist. Ihre poetische Affinität insbesondere zum Verfasser der Turmgedichte betont sie in ihrem Gedichtband *Scardanelli*.

Wie aber gestaltet sich vor dem Hintergrund dieser literarischen Beziehung in *Scardanelli* die Spannung zwischen Maß und Unmaß? Anhand der Analyse verschiedener Gedichte möchte ich zeigen, wie das den Mayröcker-Texten zugrundeliegende Prinzip der Grenzüberschreitung poetologisch, formal und motivisch durch den Bezug zu Hölderlin in *Scardanelli* bestätigt und verstärkt wird. Durch Grenzüberschreitungen wird der Möglichkeitsraum der Sprache exploriert, die sich somit als überbordende und stets *potenzierbare* Kraft erweist.

Den Ausgangspunkt für meinen Beitrag bildet der Entwurf eines Gedichts aus dem Friederike Mayröcker-Archiv der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Es handelt sich dabei um die erste Fassung des auf das Jahr 2003 datierten Gedichtes *selbstaugesandte Laute*, in der das Wort *Unmaß*, im Unterschied zum publizierten Text, explizit genannt wird.¹⁷ Im ersten Abschnitt zeige ich, wie im Entwurf der Bezug auf Hölderlin gestaltet wird. Den Übergang zur Analyse von *Scardanelli* bildet ein Exkurs zur Bedeutung der Intertextualität bei Mayröcker und insbesondere zur Relevanz ihrer Hölderlin-Bezüge. Im zweiten Teil wende ich mich bestimmten Manifestationen des Unmaßes in *Scardanelli* zu, mit punktuellen Verweisen auf *gegen die Decke*. In ihnen wird die intensive Auseinandersetzung der Autorin mit Hölderlin sichtbar. Schließlich sollen die Überschreitungsformen untersucht werden, mit denen dank der intertextuellen Verflechtung das Verhältnis von Unmaß und Maß sowie die damit verbundenen Konzepte von Grenze, Beschränkung¹⁸ und Stille¹⁹ gestaltet werden.

Die Interpretation des Mayröcker-Textes muss seine Komplexität und seine bewusste Widersprüchlichkeit²⁰ sowie Mayröckers Sprach- und Weltreflexion berücksichtigen.

16 Vgl. Mayröcker, Friederike: *gegen die Decke des Zeltés dürstend*. Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich Hölderlin-Preises, Bad Homburg v.d.H., 7. Juni 1993, in: Dies.: GP 4, 1991–1995, hg. v. Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 2001, S. 508–512, hier S. 510. Im Folgenden als *gegen die Decke* zitiert.

17 S. Typoskript, 2003, Stadt- und Landesbibliothek Wien, Vorlass Friederike Mayröcker, LQH0007846-ZPH 1336–3. Für *selbstaugesandte Laute* vgl. Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Gedichte, 1939–2003*, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004, S. 765–766. Die Archivmaterialien sind teilkatalogisiert und unbearbeitet. Die Sortierung erfolgt in chronologischer Reihenfolge entsprechend ihres Auftauchens in den Archiv-Mappen.

18 Diese Begriffsverwandtschaft spiegelt sich in der Etymologie des Wortes *Maß*. Vgl. dazu Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (Hg.): *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 12, Gütersloh 1991 (Nachdruck der Erstausgabe 1854–1971), (Bde. 1–33), Sp. 1721–1727, s. v. Masz, n.; Adelung, Johann Christoph (Hg.): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 3, Hildesheim/New York 1970 (Nachdruck d. Ausgabe Leipzig 1793–1801), (4 Bde.), Sp. 94–98, s. v. das Maß.

19 Eine kurze Einführung mit bibliografischen Angaben zum Begriff des Maßes findet sich in Polledri: Maas, S. 14–17.

20 Der bewusst widersprüchliche Aufbau ihrer eigenen Texte wird im ersten Abschnitt von Mayröckers MAIL ART hervorgehoben. Friederike Mayröcker: *Mail Art* 1, in: Dies.: GP 2, S. 267: „Was ich jetzt zu

Im vorliegenden Beitrag kommt es nicht darauf an, Mayröckers Werk unter Maßgabe einer theoretischen Stringenz zu betrachten. Vielmehr soll der Dynamik des Textes selbst so weit wie möglich Rechnung getragen werden. Dafür ist ein flexibler interpretatorischer Ansatz erforderlich, der sich auf eine eng am Text orientierte Analyse stützt, ohne dabei auf theoretische Bezugspunkte verzichten zu müssen. Die Deutungsmöglichkeiten, die im Folgenden ausgelotet werden, beanspruchen daher keine ausschließliche Gültigkeit.

1. Der Entwurf *selbstausesandte Laute*

In der ersten Fassung von *selbstausesandte Laute*, die hier aus Platzgründen nur ausschnittsweise zitiert werden kann, taucht das Wort *Unmaß* in Verbindung mit Simulation, Schreiben, Wahnwitz und Zerrissenheit des Herzens bzw. der Gefühle auf. Diese Konstellation steht in scharfem Kontrast zum Maß, das hier zurückgewiesen wird. Das Ich will das Dichten unbeschränkt betreiben, was gegenüber sich selbst und anderen eine gewisse Rücksichtslosigkeit impliziert. Kennzeichnend für Mayröckers Schreiben ist die typografische Ersetzung des Buchstabens ‚ß‘ durch ‚sz‘:

[...] über mich: eine die das irresein simuliert, die das lieblings
studium: ~~die dichtung~~ das DICHTEN weder ganz aufgeben noch mit masz
betreiben will, usw., sondern mit unmasz, eben wahnwitzig, mit zerrissenem
herzen [...]²¹

Dieser zitierte Abschnitt erweist sich im Hinblick auf den Begriff des *Unmaßes* in Bezug auf Scardanelli als äußerst relevant, denn er ist das Ergebnis einer produktiven Rezeption vergangener Hölderlin-Lektüren. Mayröcker schöpft aus der Hölderlin-Rezeptionsgeschichte Anregungen und Reflexionen über den Dichter, um sie entsprechend ihrer eigenen ästhetischen Auffassung zu re-funktionalisieren. Besonders wichtig für den vorliegenden Beitrag ist die 1978 erschienene Studie Pierre Bertaux' *Friedrich Hölderlin*.²² Dass Mayröcker Hölderlin durch Bertaux rezipiert, wird zunächst anhand des oben zitierten Entwurfs und dann anhand von *gegen die Decke* deutlich gemacht. Der französische Germanist postuliert in seinem Buch die umstrittene These der Simulation

meiner Arbeit sage, könnte nur eine Aussage über einen fiktiven Fixpunkt sein und müßte womöglich morgen widerrufen werden. Freilich erscheinen solche Fixpunkte mir beinahe ebenso oft, als ich Arbeiten zu Ende führe. Ich kann mich daran vergnügen, wie diese Punkte, in einer Reihe gesehen, einander widersprechen, ein Durcheinander von Stimmen ergeben, nie einen Chor“.

21 S. Typoskript, 2003, Stadt- und Landesbibliothek Wien, Vorlass Friederike Mayröcker, LQH0007846-ZPH 1336–3.

22 Bertaux, Pierre: *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt a. M. 1981.

des Wahnsinns: Hölderlin habe aus Angst vor einer eventuellen Verhaftung in den Tübinger Jahren „einen irren Geisteszustand vorgespielt“²³.

Genau diese These bildet für Mayröcker den Anlass zu ihrer Auseinandersetzung mit dem Begriff des Unmaßes in Verbindung mit Hölderlin. Eine Notiz aus derselben Mappe, die auch den Entwurf enthält, bezeugt dies. In ihr formuliert Mayröcker sowohl Bertaux' Forschungsfrage, ob Hölderlin, ein Simulant war²⁴, als auch die auf ein männliches Objekt bezogene Frage „einer, der das Irresein simuliert?“²⁵.

Als Synonym für Hölderlins „Simulation“²⁶ verwendet Bertaux das Wort „Maske“²⁷. Wie Mayröcker die Verknüpfung von Simulation und Maske anschlussfähig macht, lässt sich in erster Linie im Entwurf zu *selbstaugesandte Laute* beobachten. Im zitierten Abschnitt wird der Wahnsinn – der als „MANIA“²⁸ bei Mayröcker mit der Orakelsprache und der Poesie assoziiert wird – nicht nur durch das Wort *eben* (im explikativen Sinn von also) mit dem Unmaß in Verbindung gebracht. Vielmehr wird ihm auch eine zusätzliche Bedeutung zugeschrieben: Das Ich gibt vor, mit Wahnwitz zu schreiben, d. h. es fingiert einen psychotischen Zustand. Daraus lässt sich erahnen, dass für das schreibende Ich das Fingieren ein Mittel ist, sich mit dem Wahn des Dichtens intensiver zu befassen. Die *Simulation des Irreseins* wird mithin zu einem signifikanten Merkmal des poetischen Schreibens. Das schreibende Ich spielt etwas vor, trägt eine Maske, die es ihm ermöglicht, eine irrationale, künstlerische und höchst emotionale Seite zu zeigen und somit außerhalb der gesellschaftlichen Norm zu verbleiben. Sie dient ihm gleichzeitig dazu, über seine eigenen Grenzen hinauszugehen, anders zu sein als es selbst.

Steht aber Hölderlin unter dem Vorzeichen des Unmaßes? Hölderlin ist ja nicht in erster Linie als Simulant oder *verrückter Dichter* bekannt. Vielmehr wird er für die Kraft seiner Sprache geschätzt. In der Forschung gilt er einerseits als der Schriftsteller „der Sehnsucht ins Ungebundene [...], der seinen Entgrenzungsdrang nicht hat aushalten können“²⁹. Andererseits ist er ein Dichter, der sich an der Harmonie und der Mitte orientiert. Seine Dichtung versucht Gegensätze – einschließlich Maß und Unmaß – mit ihren Spannungen in sich zu vereinigen. Zu den Hauptthemen in Hölderlins Werk gehören sowohl das Wilde und das Chaos als auch die Ordnung und das Maßvolle.

23 Ebd., S. 133.

24 Vgl. ebd., S. 129.

25 Handschriftliche Notiz, 2003, Stadt- und Landesbibliothek Wien, Vorlass Friederike Mayröcker, LQH0007846-ZPH 1336–3. Bertaux' Frage wird durch „H. 1 Simulant?“ abgekürzt. Auch die Frage „[e]iner, der das Irresein simuliert?“ ist ein Zitat aus Bertaux: Hölderlin, S. 129.

26 Ebd., S. 134.

27 Ebd.

28 Mayröcker, Friederike: während der Himmel in Purpurfächern ertönt. Europa-Rede am 28.10.1993 in der Münchner Philharmonie, in: Dies.: GP 4, S. 485–489, hier S. 487: „Europa, das ist die kastalische Quelle in Delphi, Orakelquelle, Gleichnis für Poesie, Wortkunst, MANIA“.

29 Polledri: Maas, S. 11.

Durch die verschiedenen Schaffensphasen ist aber das Streben nach Maß und Stille konstant und vorrangig geblieben.³⁰

Durch ihre im Entwurf ausgedrückte Vorliebe für das Maßlose unterscheidet sich Mayröcker daher von Hölderlins Lob des Maßes, das in seiner Dichtung als das höchste Ziel bestimmt wird. Inwieweit dies auch für den Band *Scardanelli* gültig ist, soll im Folgenden überprüft werden. Der erste Schritt auf diesem Weg muss jedoch darin bestehen, einige Aspekte der Intertextualität in *Scardanelli* zu besprechen.

Exkurs zur Intertextualität als Maskierung

Bei Mayröcker ist der Verweis auf andere Texte eine im Laufe der Jahre verfeinerte Strategie. Dass Intertextualität³¹ als Textgenerator zu verstehen ist, wird ebenso lapidar wie eindeutig in *Scardanelli* formuliert: „schreiben je nach Lektüre“ (Sc, S. 52, v. 26)³². Dieser Ansatz und die Zusammenführung von Dichten und Simulation sind miteinander verzahnt. Ähnlich wie eine Maske und eine Erfahrung der Ekstase³³ steht das intertextuelle Schreiben an der Grenze zwischen Innen und Außen, Eigenem und Fremdem, die mittels typografischer oder lexikalischer (Um-)Gestaltung verwoben werden. Bei Mayröcker relativiert die Intertextualität die Präsenz des Ichs und bringt das Andere als Subjekt zur Wirkung. Gleichzeitig scheint dieses Schreibverfahren das Ich mit verstellter Stimme „durch fremdes Material maskiert“³⁴ auftreten zu lassen. Durch die Inszenierung einer mehrfachen Autorschaft³⁵ kann sich das Ich einer festgefügt

30 Vgl. ebd., S. 11–14.

31 Unter Intertextualität verstehe ich mit Ulrich Broich die bewusste Verwendung anderer Texte, die der Leser im einzelnen Text erkennen kann. Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 31.

32 Mayröcker, Friederike: *Scardanelli*, Frankfurt a. M. 2009. In *Scardanelli* experimentiert Mayröcker mit der Länge der Verse, um die Grenze zwischen Lyrik und Prosa zu überschreiten (vgl. z. B. S. 52–53). Beim Zitieren wird trotzdem die funktionale Bezeichnung Vers verwendet.

33 Laut Wolfgang Iser eröffnet die Maske für die Protagonisten einer literarischen Inszenierung die Möglichkeit, zugleich bei sich zu sein und aus sich herauszutreten. Vgl. Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991, S. 140: „Sie [die Maske; S.S.] ist Täuschung, sofern sie die Person verbirgt; sie ist Entschleierung, sofern sie durch die Bilder des Verbergens die Person als Mannigfaltigkeit ihrer Aspekte enthüllt. Sie ermöglicht den ek-statischen Zustand der Person: gleichzeitig bei sich und außer sich zu sein. Das macht sie dann auch zum Paradigma der Fiktionalität, die sich hier wie anderwärts als Täuschung entblößt, doch nur um zu bekunden, daß durch sie alles Täuschen gleichzeitig ein Entdecken ist.“

34 Mayröcker, Friederike: *brütt oder Die seufzenden Gärten*, in: Dies.: GP 5, 1996–2001, hg. v. Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 2001, S. 35–376, hier S. 353: „[I]ch meine du spürst den Atem des Schreibenden, auch wenn dieser sich durch fremdes Material maskiert, seine Stimme verstellt [...]“.

35 Vgl. Thums, Barbara: *Die Frage nach der „Schreibexistenz“*. Zum Verhältnis von Intertextualität und Autorschaft in Mayröckers „brütt oder Die seufzenden Gärten“, in: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit

Identität entziehen. Das Phänomen der vielfältigen Intertextualität bei Mayröcker zeigt die Brisanz der im 20. Jahrhundert viel diskutierten Frage nach der Textentstehung.

Mindestens drei Gründe sprechen dafür, dass von einer hohen Relevanz der Hölderlin-Bezüge für Mayröckers poetologische Selbstreflexion, für die Textkonstitution und damit für die Interpretation von *Scardanelli* auszugehen ist. Zunächst bezeichnet Mayröcker Hölderlin als das „große Vorbild“³⁶ ihrer Jugendzeit. Zudem greift die Autorin wiederholt das Bild der „kommunizierende[n] Gefäße“³⁷ aus ihrer Rede *gegen die Decke* auf, um die poetische Verwandtschaft zwischen sich und Hölderlin hervorzuheben. Schließlich dient Hölderlins Lyrik Mayröcker nicht nur als Vorbild und Inspirationsquelle, sondern sie gilt vor allem auch als Dichtung von zeitloser Gültigkeit. Dies lässt sich daran erkennen, dass die Autorin das berühmteste Gedicht Hölderlins, *Hälfte des Lebens*, in die Anthologie *Fünzig Gedichte des 20. Jahrhunderts* für die Zeitschrift *Text + Kritik*³⁸ aufnimmt. Durch das Ordnungsprinzip der Anthologie, die sich an der Entstehungszeit der Texte orientiert, hätte der Nachtgesang aus dem Jahr 1804 ausgeschlossen bleiben sollen. Durch eine auffällig abweichende Auswahllogik betont Mayröcker die heutige Aktualität Hölderlins.

Gefragt werden muss nach der Modalität und der Funktion intertextueller Bezugnahmen auf Hölderlin, die sich auf das Unmaß beziehen. Den im Entwurf *selbstaugesandte Laute* zitierten Begriff des Unmaßes hat Mayröcker dabei nicht akritisch auf *Scardanelli* übertragen.

2. Unmaß in *Scardanelli*

Laut Duden ist das Unmaß ein „allzu hohes Maß“³⁹. Im heutigen Sprachgebrauch sind die Wörter Übermaß, Maßlosigkeit, Exzess, Überschreitung, Ausschweifung, Überfülle, Zuviel mit dem Unmaß sinnverwandt.⁴⁰ Im Grimmschen Wörterbuch werden

(Hg.): „Rufen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2002, S. 87–105.

36 Mündliche Mitteilung Friederike Mayröcker an die Verfasserin am 21.03.2015 in Wien.

37 Mayröcker: *gegen die Decke*, S. 509.

38 Mayröcker, Friederike: *Fünzig Gedichte des 20. Jahrhunderts*: Ausgewählt von Durs Grünbein, Thomas Kling, Barbara Köhler, Friederike Mayröcker und Peter Waterhouse, in: *Text + Kritik*. Sonderband: *Lyrik des 20. Jahrhunderts XI* (1999), S. 5–6.

39 Dudenredaktion (Hg.): *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, Berlin⁸ 2015, Sp. 1852, s.v. Unmaß.

40 Vgl. ebd.; Klein, Wolf Peter/Schulz, Matthias: *unvuore, obirtrettung, vnmässige verzehrung, exceß*. Sprachhistorische Perspektiven auf vormoderne Exzesse, in: Burrichter, Brigitte/Wehr, Christian (Hg.): *Exzess: Formen der Grenzüberschreitung in der Vormoderne*, Würzburg 2018, S. 37–59.

Unmaß und *Exzess* mit Begriffen wie Übermut, Freiheit, Unordnung und Üppigkeit⁴¹ in Beziehung gesetzt. Abgesehen von einigen Ausnahmen – z. B. in der französischen Philosophie des 20. Jahrhunderts –,⁴² wurde das Phänomen nur begrenzt erforscht.⁴³ Während die antike Kunstauffassung durch das Streben nach dem richtigen Maß geprägt war, wird für die Beschreibung der zeitgenössischen Kunst heute oft der Begriff des Unmaßes verwendet. Die Kunst verkörpert nicht mehr, wie in der Antike, die Weltordnung, sondern die – wenn auch umstrittene – „Offenheit“⁴⁴, die unerschöpfliche Kreativität und die Vielfalt der Möglichkeiten im Gegensatz zum Alltäglichen und dem gebotenen Maß.⁴⁵ Aus dieser kunsttheoretischen Position eröffnen sich Perspektiven auf eine fruchtbare Lektüre von *Scardanelli*.

Vor dem Hintergrund der bisher skizzierten Überlegungen stellen sich folgende Fragen: Wie wirken sich die Hölderlin-Rezeption und die Attribute des Unmaßes auf die Gedichte von *Scardanelli* aus? Worauf verweist der Titel der Sammlung? Welcher intertextuellen Maske entspricht Hölderlin in Mayröckers Lyrikband?

Wie im Entwurf *selbstaugesandte Laute* erschließt sich auch in *Scardanelli* die Rolle des Unmaßes vor allem aus dem jeweiligen Kontext, da dieses Wort in der Sammlung nie explizit genannt wird. Welche Sprachbilder sind es nun, die das Unmaß entfalten oder zu ihm in Opposition stehen? Da sich die poetische Kraft der Gedichte nicht zuletzt Mayröckers nuancierter Auseinandersetzung mit Hölderlins Lyrik und Biografie verdankt, ist es auch wichtig, danach zu fragen, welche Zitate mit dem Konzept des

41 Vgl. Grimm: Wörterbuch, Bd. 24, Sp. 1165, s.v. Unmasz, n.; ebd., Bd. 24, Sp. 1165–1167, s.v. Unmasz, f.; ebd., Bd. 3, Sp. 1207, s.v. Excess, m.. Zum Unterschied zwischen *mez* (Neutrum) und *māza*, *māze* (Femininum) vgl. ebd. Bd. 12, Sp. 1721–1727, hier Sp. 1721, s.v. Masz, n.

42 Vgl. z. B. Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a. M. 1969. Viel früher als Foucault hatte sich Nietzsche mit dem Verhältnis von Maß und Unmaß auseinandergesetzt. Vgl. Nietzsche, Friedrich: Die Geburt des Tragischen Gedankens, in: Ders.: Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 1: Die Geburt der Tragödie: Unzeitgemäße Betrachtungen, hg. v. Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino, München³ 1999, S. 579–599, hier S. 593–594: „Alles was bis jetzt als Grenze, als Maßbestimmung galt, erwies sich hier als ein künstlicher Schein: das ‚Übermaß‘ enthüllte sich als Wahrheit“. Vgl. dazu Böning, Thomas: Die Artisten-Metaphysik: Der Weltstreit von Dionysos und Apoll, in: Ders.: Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche, Berlin 1988, S. 212–223.

43 Vgl. Burrichter, Brigitte/Wehr, Christian: Vorwort, in: Dies. (Hg.): Exzess, S. VII–IX, hier S. VII: „Diese vor- oder außerzivilisatorische Dimension des Exzessiven macht sicherlich einen guten Teil seiner überhistorischen Faszinationskraft aus. Einem westlich-eurozentrischen Kulturverständnis scheint sie so ferne zu stehen, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung eher in der Beschäftigung mit außereuropäischen Kulturen stattfand, also in Disziplinen wie der Ethnologie oder der philosophischen Anthropologie.“

44 Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1973, S. 53; Foken, Gesa: Offenheitszwang. Kritik der Offenheitsästhetik vor dem Hintergrund zeitgenössischer Zeichnung, Berlin 2017.

45 Vgl. Schuhmacher-Chilla, Doris/Wirxel, Julia: Vorwort, in: Dies. (Hg.): Maß oder Maßlosigkeit. Kunst und Kultur in der Gegenwart, Oberhausen 2007, S. 7–16, hier S. 8.

Unmaßes konvergieren, welche mit ihm kontrastieren und was sie hinsichtlich der dialogischen Beziehung zwischen den beteiligten Texten freilegen.

Wie Iser erläutert, bietet die Schäferdichtung den Spielraum für Prozesse wie Inszenierung, Überlagerung und Grenzüberschreitung, welche der Erfahrung der Ekstase ähnlich sind.⁴⁶ So überrascht es nicht, dass auch in *Scardanelli* das arkadische Motiv zu einer der tragenden Bedeutungsschichten wird. So wie der Hirte in der bukolischen Tradition eine Maske des Dichters ist, so entspricht die in poetischen Wettkämpfen gewonnene Herde den schönsten Versen.⁴⁷ Dieses Relationsmuster (Schafe/Dichtung vs. Schäfer/Dichter) zieht sich als Leitmotiv durch den ganzen Band. Zum ersten Mal taucht es in „*Apfelhäutchen*“, *Durs Grünbein / illuminiert von den Schaafen* (Sc, S. 11) auf. Hier wird die (Schreib-)Maschine zur Allegorie für die Poesie:

ungewaschen an der Maschine halb 4 Uhr morgens später
seitlich den Kopf an dem sprachlosen Lamm das mich
schlieferte endlich eigentlich Schaafes Locken dessen
Schäfer ich war im Traum

18.1.08

Zusammen mit dem Hirten verweisen bestimmte Tiere, Pflanzen und Insekten im Gedichtband auf eine idyllische Scheinlandschaft, die jedoch keine naive Idylle ist. Gerade durch den impliziten Anschluss an Arkadien kann der Anfang von *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*, „das Lamm wird zum Hirten der Hirte zum Lamm“ (Sc, S. 32, v. 1), die Figuration der bukolischen Maskierung und Grenzüberquerung durch ein Ineinanderkippen der Gegensätze aufgreifen und potenzieren. Noch greifbarer wird der bukolische Hintergrund durch die explizite Kennzeichnung von Tieren wie Schafen und Rindern mit dem Merkmal „welche der Poesie so verwandt“ (Sc, S. 42, v. 4) an einer späteren Stelle des Bandes.

In den Hölderlin-Bezügen berühren sich das idyllisch-pastorale Element und der Verweis auf den *furor poeticus* bzw. dichterischen Wahnsinn. Vieles erklärt sich, bezieht man das Leitwort *Schaafe* auf Hölderlins Aufenthalt im Tübinger Turm. Das Wort stammt aus dem Turmgedicht *Wenn aus dem Himmel*.⁴⁸ In *Scardanelli* tauchen Frag-

46 Vgl. dazu das Kapitel 2.4: Der ek-statische Charakter literarischer Fiktionalität, in: Iser: Das Fiktive, S. 129–145.

47 Vgl. Garber, Klaus: *Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur*, München 2007, S. 29.

48 Cfr. FHA 9, 67, V. 8–14: „Über dem Stege beginnen Schaafe[//]Den Zug, der fast in dämmernde Wälder geht.[/]Die Wiesen aber, welche mit lautrem Grün[//]Bedekt sind, sind wie jene Haide,[/]Welche gewöhnlicher Weise nah ist[//]Dem dunkeln Walde. Da, auf den Wiesen auch[//]Verweilen diese Schaafe“. FHA = Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Hölderlin Ausgabe*, hg. v. D. E. Sattler, Basel/Frankfurt a. M. 1975–2008 (20 Bde. u. 3 Supplemente). Diese ist die von Mayröcker verwendete

mente aus diesem Text mehrmals auf, sei es in direkten, d. h. markierten und daher offenbaren, sei es in kryptischen bzw. versteckten aber für die Textinterpretation wichtigen Zitaten.⁴⁹ Aufschlussreich hinsichtlich der Funktion von Hölderlins Präsenz im Band ist das Gedicht

mit Scardanelli

im Grunde deines Mundes, damals
wann weisz die Schwalbe dasz es Frühling
wird nachts nadelst du als Regen an mein Fenster ich
liege wach ich denke an die Nachmittage umschlungenen
Mitternächte, vor vielen Jahren diese Rosenkugeln die
Schaafe auf der dunklen Himmels Weide

19.1.08 (Sc, S. 12)

Klangfiguren, die unmittelbare Nebeneinanderstellung poetischer Bilder, die sparsame Interpunktion, die zur semantischen Überlagerung beiträgt, ermöglichen rätselhafte und gewagte Assoziationen. Die Verbindung zum Motiv des Schreibens lässt sich hier leicht erkennen. Der Mund könnte auf die Inspiration anspielen. Durch den Mund fließen Wort und Atem. Letzterer ist ein klassisches Symbol für die „Sprache“⁵⁰ und „die künstlerische Kreativität“.⁵¹ Der Blick wird dann ganz unmittelbar durch eine Frage ohne Interpunktionszeichen aus der Vergangenheit („damals“) in die Gegenwart gelenkt. Gefragt wird, zu welchem Zeitpunkt oder unter welchen Umständen die Schwalbe – traditionell als Zeichen des Tages- und Frühlingsanbruchs und bisweilen als Sängerin besungen – den Frühling erkennt. Die Frage könnte sich nach den Voraussetzungen für das Besingen eines Neubeginns und einer schöpferischen Zeit erkundigen, die, wie eine

Ausgabe, wie die Textanalyse zeigt. Für Zitate aus Hölderlins Lyrik in *Scardanelli* wird in der Arbeit daher diese Ausgabe herangezogen. Die Frankfurter Ausgabe reproduziert Hölderlins Handschriften, die teilweise unvollständig und überarbeitet sind. Deshalb bietet Sattlers Ausgabe „innerhalb der Textphasen“ unterschiedliche „Varianten eines Textfragments (Vers, Linie)“ (FHA 1, 10), die schwer zu zitieren sind. Aus praktischen Gründen wird beim Zitieren aus der FHA im vorliegenden Aufsatz kein Unterschied zwischen Versen und Linien gemacht.

49 So die Definition bei Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart² 1967, S. 15. Im Folgenden soll der Begriff *Zitat* für eine „wortlautliche Anführung“ (ebd.) reserviert werden, mit der nicht unbedingt buchstäblich-wörtliche Genauigkeit angestrebt wird, die jedoch von inhaltlichen Anspielungen unterschieden wird.

50 Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart² 2012, Sp. 28–30, hier S. 28, s.v. Atem.

51 Ebd.

Schwalbe, auch nach langer Abwesenheit zuverlässig zurückkehrt.⁵² Im dritten Vers und ohne Übergangssignale drängt sich den LeserInnen das Bild des Regens auf: „nachts nadelst du als Regen an mein Fenster“. Wie dieses Bild zeigt, übernimmt Mayröcker traditionelle Symbole nicht unverändert. Vom Himmel fällt kein *konventioneller* Regen. Angesprochen wird vielmehr ein Du, das paradoxerweise als Regen an das Fenster des Ichs nadelst. Einerseits kann das Regen-Du – wie in der Antike – für Fruchtbarkeit⁵³ stehen. Diese erotische Komponente ist im Sinne der bisherigen Ausführungen mit der ästhetischen Ebene verknüpfbar. Es könnte sich um eine poetische Befruchtung durch die Lektüre von Hölderlin-Texten handeln. Wie der Titel *mit Scardanelli* bereits ankündigt, ist der Dichter am Bildkosmos und der Bildkonstitution⁵⁴ beteiligt. Denn mit *Scardanelli* unterschrieb Hölderlin 27 seiner spätesten Gedichte. Andererseits weist das Verstreut-Sein des Regens auf eine Tendenz zur Selbstzerstörung hin, die zum Exzess gehört.⁵⁵ Die Ambivalenz ist auch später nicht aufzulösen: Der Nadelfall – der nicht nur im Herbst zu beobachten ist – setzt oft als Folge von Trockenheit ein und ist Symptom des Baumsterbens. Doch als Regen kann er vermutlich das Fenster befeuchten. Ähnlich wie bei Hölderlin werden auch hier die Gegensätze vereinigt, ohne dass die Spannung gemäßigt würde. Stattdessen löst sie sich am Schluss des Gedichts ins Maßlose auf. Das Fenster ist eine eindeutige räumliche Grenze, die die Trennung zwischen Innen und Außen verkörpert und zugleich zu ihrer Überschreitung einlädt. Zwar liegt das Ich im Bett, aber der letzte Vers macht die Verbindung zur Außenwelt sichtbar: Der Himmel wird dem Ich zur Projektionsfläche für seine sehnsuchtsvollen Erinnerungen. Der poetische Enthusiasmus nähert sich dem visionären Vermögen an, das man auch dichterischen Wahnsinn nennt und das mit dem Erinnern im vorletzten Vers in Beziehung gebracht wird. Aus dem Zusammenspiel von Erinnerung, Fantasie, Wahrnehmung und Dichtung ergibt sich eine die Realität überbietende *Himmellandschaft*. Ihre markanten Elemente sind „die *Schaafe*“ und die Dunkelheit.

Gerade die Assoziation von „*Schaafe*“ mit der Dunkelheit im letzten Vers des Gedichts scheint einen poetologischen Unterton zu erhalten. Wie bereits herausgestellt, verwendet Mayröcker „*Schaafe*“ als Signalwort bzw. Bild für eine inspirierte Sprache. Es ist bemerkenswert, dass die Dunkelheit als Raum der „*Schaafe*“/Dichtung dargestellt wird. Von hier aus deutet sich die Dunkelheit – oft zur Beschreibung der modernen Lyrik herangezogen – gerade nicht als Ort der Eindeutigkeit der poetischen Sprache an, sondern als Ort einer kryptischen und bildhaft-visionären Verdichtung.

52 Vgl. ebd., Sp. 384–385, s.v. Schwalbe.

53 Vgl. ebd., Sp. 337–338, s.v. Regen.

54 Zur Verwendung der Präposition *mit* im Titel eines Gedichts bei Mayröcker vgl. Kühn, Renate: Herme(neu)tik. Zur ersten Sequenz von Friederike Mayröckers ‚langem Gedicht‘ ‚Text mit den langen Bäumen des Webstuhls‘, in: Dies. (Hg.): Friederike Mayröcker oder „das Innere des Sehens“. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa, Bielefeld 2002, S. 41–104, hier S. 47.

55 Vgl. Burrichter/Wehr: Vorwort, in: Dies. (Hg.): Exzess, S. VII–IX, hier S. VII.

Dafür sprechen die oben geschilderten formalen Eigenheiten und die Ambivalenz des Gedichts. Vor allem aber deutet der Bezug auf das Hölderlin-Gedicht und die Figur Scardanelli in diese Richtung. Von dieser Folie ausgehend wird durch die Verbindung von Schafen und Dunkelheit diejenige von Schaf-Poesie und kreativem Wahnsinn bestätigt und verschärft. Zunächst sei darauf hingewiesen, dass Hölderlin mit dem Pseudonym *Scardanelli* einige seiner spätesten Gedichte aus der Zeit im Turm signiert. Hier verbringt er seine letzten Lebensjahre (1806–1843) durch den *Wahnsinn* isoliert. Es wird vermutet, dass das Wort Scardanelli von dem italienischen *scardassare* kommt, d. h. Wolle kämmen, eine den Geisteskranken zugeschriebene Beschäftigung.⁵⁶ Hinter dem Pseudonym verborgen schlüpft Hölderlin in die Rolle des vom inspirierten Wahnsinn ergriffenen Dichters.⁵⁷ Der Name Scardanelli fungiert aber nicht nur als „bewusste Maskierung“⁵⁸, sondern ist auch im Kontext der Dichtung zu betrachten, die während der Zeit im Turm entsteht. Besonders relevant für die vorliegende Untersuchung ist, dass Hölderlin durch liebliche und ideale Naturbilder in seinen Turmgedichten kalkuliert auf die Gattung der Idylle anspielt.⁵⁹ In diese Richtung führt auch die oben genannte Deutung des Dichternamens Scardanelli: *scardassare* ruft die idyllische Schäferdichtung und ihre Hirten ins Gedächtnis.⁶⁰

Es ist ebenso wichtig anzudeuten, wie die Sprache Hölderlins im Lauf der Zeit rezipiert wurde. Wie Bertaux in seiner Studie dokumentiert, spricht Hölderlin in der Turmzeit für Zeitzeugen unverständliche Worte aus⁶¹, man könnte sagen, seine Sprache wirkt *kryptisch*, d. h. befreit von einer logisch-kommunikativen Struktur. Sogar im vor seinem Turmaufenthalt entstandenen Werk spüren einige seiner Zeitgenossen eine geistige Verwirrung.⁶² Ohne die komplexe Rezeptionsgeschichte von Hölderlins Werk und Leben hier genau darlegen zu können, soll doch kurz hervorgehoben werden, dass in dem vielfältigen Prozess der Mythisierung Hölderlins der Begriff des Wahnsinns

56 Vgl. Oelmann, Ute: Fenstergedichte: Zu „Der Frühling“ und „Der Herbst“, in: Kurz, Gerhard (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Friedrich Hölderlin, Stuttgart 1996, S. 200–212, hier S. 207.

57 Vgl. dazu Oestersandfort, Christian: Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung, Tübingen 2006, S. 319: „Hölderlin gibt diese Dichterfigur [Scardanelli; S. S.] symbolisch. Dies ist nicht zu verwechseln mit einer Simulationsthese. Hölderlin simuliert nicht, sondern er zeigt vor Besuchern ein Rollenverhalten, das es ihm erlaubt, den bekannten Topos des ‚wahnsinnigen Dichters‘ symbolisch darzustellen.“

58 Oelmann, Ute: Späteste Gedichte, in: Kreuzer, Johann (Hg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2011, S. 403–409, hier S. 407. Nach Jakobsons Interpretation ist das Pseudonym Scardanelli ein Anagramm des Namens Hölderlin. Vgl. Jakobson, Roman/Lübbe-Grothues, Grete: Ein Blick auf „Die Aussicht“ von Hölderlin, in: Jakobson, Roman (Hg.): Hölderlin, Klee, Brecht: Zur Wortkunst dreier Gedichte, Frankfurt a. M. 1976, S. 27–96, hier S. 31–32.

59 Vgl. Oestersandfort: Turmdichtung, S. 303–308.

60 Ebd., S. 311.

61 Vgl. Bertaux: Hölderlin, S. 190–191.

62 Vgl. ebd., S. 195.

eine allmähliche Aufwertung erfährt. So stellt z. B. Bettine von Arnim in ihrem Buch *Die Günderode* (1840) Hölderlins ‚Wahnsprache‘ als Ausdruck des *furor poeticus* und als orakelhafte Äußerung dar.⁶³ Jahrzehnte später setzt sich die ahistorische Georgische Hölderlin-Stilisierung zum deutschen Seherdichter und Propheten durch, der die Rehabilitierung Hölderlins „in der Nachfolge Nietzsches“⁶⁴ durch Wilhelm Dilthey vorausgeht und der eine nationalsozialistische Pervertierung folgt. Noch Paul Celan wird im fragmentarischen und *dunklen* Duktus Hölderlins ein Vorbild finden.⁶⁵

Obwohl Mayröckers Gedicht in dieser Schreibweise „die Schaafe“ aus Hölderlins spätem Gedicht *Wenn aus dem Himmel* übernimmt und mit der Figur Scardanelli verbindet, wie der Titel nahelegt, gehört dieses Turmgedicht dennoch nicht zu den mit dem Namen „Scardanelli“ unterschriebenen Texten. Dass sich diese Verbindung für Mayröcker trotzdem ergibt, erklärt sich aus der Art und Weise, wie sie Hölderlins und seine Dichtung rezipiert. Mayröckers von kulturpolitischer Manipulation freie Rezeption fügt sich in die Traditionslinie der Aufwertung des ‚wahnsinnigen Dichters Hölderlin‘ ein. Das tradierte Hölderlin-Bild wird in Mayröckers poetologischer Darstellung jedoch mit dem Grundmuster der Maske überlagert.

Die Vorstellung, dass Hölderlin *maskiert* vortritt und dass seine Sprache im Turm durch den göttlichen Wahnsinn potenziert wird, liegt dem Zitat „Schaafe“ und der programmatischen Verwendung des Pseudonyms in Mayröckers Lyrikband zugrunde. Insbesondere durch die Aneignung der Unterschrift „Scardanelli“ im Gedicht *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich* Lametta (Sc, S. 18) wird die aus dem Entwurf zu *selbstaugesandte Laute* aufgenommene Idee der dichterischen Simulation des Irreseins optisch herausgestellt. Wer mit dem Namen „Scardanelli“ Gedichte unterschreibt, inszeniert sich als ein im Wahn inspirierter Dichter. Durch diese Strategie betont Mayröcker bei dem Pseudonym nicht nur die Funktion der Maske, sondern sie lanciert es auch als die poetische Maske bzw. Maske des Dichtens par excellence.

In ihrem neuen Kontext bietet die übernommene Signatur „Scardanelli“ zugleich einen Ansatzpunkt für einen intertextuellen Dialog, der die gezielte Abweichung zum Vorgänger Hölderlin als Bedingung für sprachliche Innovationen voraussetzt. Der offensichtliche Unterschied, der bei einem Vergleich zwischen diesem Gedicht Mayröckers und den Scardanelli-Gedichten Hölderlins auffällt, liegt in der angestrebten

63 Vgl. von Arnim, Bettine: *Die Günderode*, in: Dies.: *Werke und Briefe*, Bd. 1: Clemens Brentanos Frühlingskranz. Die Günderode, hg. v. Walter Schmitz/Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt a. M. 1986, S. 295–746, hier S. 548: „Ach einem solchen wie Hölderlin [...] müssen wir irgendwie begegnen [...]. – Mir sind seine Sprüche wie Orakelsprache, die er als der Priester des Gottes im Wahnsinn ausruft.“

64 Martens, Gunter: Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches. Stationen der Aneignung eines Dichters, in: HJb 23, 1982–1983, S. 54–78.

65 Vgl. Reitani, Luigi: „Hörst du Hölderlin noch?“ Zur lyrischen Nachwirkung Hölderlins nach 1945, in: Oelmann, Ute (Hg.): *Hölderlin-Entdeckungen. Studien zur Rezeption*, Stuttgart 2008, S. 31–45, hier S. 39.

Wirkung. Die „streng eingehaltene Form“⁶⁶ und die idyllische Landschaftsdarstellung in den Scardanelli-Gedichten versuchen, das Maßvolle in den Vordergrund zu stellen.⁶⁷ Im Gegensatz dazu sind die Sprachverwendung und die Naturbilder bei Mayröcker von Maßlosigkeit geprägt. Eine rhapsodische und spannungsgeladene Sprache integriert idyllische Elemente – inklusive Zitate aus Hölderlins Gedichten – in überspannte Erinnerungs- und Wahrnehmungsbilder.⁶⁸

Als Maske des dichterischen Wahnsinns ist Scardanelli in Mayröckers Band poetologischer Ausdruck für das Unmaß. In Hölderlins Inszenierung ist er übrigens „die Figur eines Dichters, der aus einem Übermaß an Sensibilität an der Melancholie leidet; [e]iner, der da wahnsinnig wird aus Gotttrunkenheit, aus Liebe und aus Streben nach dem Göttlichen“⁶⁹. Bei Mayröcker steht Scardanelli eben nicht nur mit dem poetischen Enthusiasmus, sondern auch mit der Vergänglichkeit und der Erinnerung in Verbindung⁷⁰, woraus die tiefsten Töne hervorbrechen können.

In ihrer Rede *gegen die Decke* weist Mayröcker auf „ein sympathetisches System von Gefühls- und Gedankenkanälen“⁷¹ zwischen ihr und Hölderlin hin. Sie nimmt an, dass dieses System die Ursache für den „REFLEX EINER GEISTESVERWANDTSCHAFT“⁷² zu dem Dichter sei. Diese Worte führen etwas ein, das sich wie eine kurze Liste von Gemeinsamkeiten mit Hölderlin ausnimmt. An dieser Stelle nennt Mayröcker explizit – unerwarteterweise nicht das Visionäre⁷³, sondern – eine „eher elegische Anschauung der Natur“⁷⁴. Erwähnt wird auch eine „leidenschaftliche Hingabe“⁷⁵ an die Kunst. Das Wort *Hingabe* birgt in sich eine zerstörerische Selbstaufgabe, die bereits im Entwurf zu *selbstaugesandte Laute* impliziert war und die in *gegen die Decke* auf eine Existenz als Außenseiter anspielt. Wie Mayröcker noch in *gegen die Decke* hinzufügt, „bedarf“⁷⁶

66 Vgl. Oestersandfort: Turmdichtung, S. 335.

67 Vgl. ebd.

68 Vgl. Mayröcker: Scardanelli, S. 18, v. 6–9: „wenn aus dem Himmel hellere Welle sich herabgegossen[/] die blüthenlosen Wälder (Schaafe) die Wasserfrau so lag in[/] seinen Armen ich es ist 1 Anschauen gewesen sagt Elke Erb im[/] Telefon in einem Tannich sah ich dasz Lametta“. Neben dem bekannten Zitat der „Schaafe“ findet sich hier noch ein Zitat aus *Wenn aus dem Himmel*, das sich aber von den Hölderlin-Versen unterscheidet: „Wenn aus dem Himmel hellere Wonne sich[/] Herabgießt“; FHA 9, 67, v. 1–2.

69 Oestersandfort: Turmdichtung, S. 321–322.

70 Das zeigt sich im schon erwähnten und mit „Scardanelli“ signierten Gedicht *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta*. Vgl. Mayröcker: Scardanelli, S. 18, v. 22–25: „als ich wie einst auf diese süße[/] Stadt FLORENZ von 1 Hügel aus heruntersah / jedoch und zu[/] den Alternden schon zählt man mich obwohl ich lieber mich ge-[/] sellen möchte zu den jungen“.

71 Mayröcker: *gegen die Decke*, S. 510.

72 Ebd.

73 Vgl. dazu Thums: Frage, S. 99.

74 Mayröcker: *gegen die Decke*, S. 510.

75 Ebd.

76 Ebd.

die künstlerische Hingabe eben „an der Wende zum dritten Jahrtausend einer moralischen, geistigen, seelischen Ausschließlichkeit, vielleicht Exzentrizität“⁷⁷. Damit scheint gemeint zu sein, dass Maßüberschreitungen unterschiedlicher Art das Spezifikum künstlerischer Betätigung sind, was freilich keine Neuheit in der Literatur darstellt.⁷⁸

Für die Präsentation eines dichterischen Selbstverständnisses als ein der „Öffentlichkeit“⁷⁹ entzogener Außenseiter bedient sich Mayröcker der Hölderlin-Rezeption. Dabei bezieht Mayröcker auf sich selbst die Bezeichnung „egozentrische, ja, autistische Lebensbeherrschung“⁸⁰. Bemerkenswert ist, dass Bertaux in seiner Studie Hölderlins Leben als Form von Autismus darstellt und diesen „Rückzug von der Umwelt“⁸¹ als Wesensmerkmal der künstlerischen Existenz gelten lässt. Bei manchen schöpferischen und „außerordentlich begabten Menschen“⁸² sei Autismus – ein Begriff, den Bertaux als gesellschaftliche Isolierung und Selbstbezogenheit versteht – konstitutiv. Durch den expliziten Verweis zunächst auf Bertaux und dann auf den Autismus in *gegen die Decke* stellt sich Mayröcker in ihrer Selbststilisierung in diese Tradition hochbegabter, sozial isolierter Künstler*innen. Bei Mayröcker scheint ein starker, aber nur temporärer und nicht absoluter Rückzug in eine innere und fantasievolle Welt – die z. B. in „in meinem Schädel“ (Sc, S. 31, v. 2) anklingt – Bedingung und Ausdruck zugleich ihrer Denk- und Fühlweise zu sein, die weit über die Norm hinausgeht. Der simulierte Wahnsinn trägt zur Steigerung des Irrationalen nur noch bei.

Die oben skizzierte Auseinandersetzung mit Hölderlin lässt sich auch in Scardanelli erkennen. In dieser Hinsicht ist „1 schöner[/] Wanderer mit Alpenhut und einer Blume in seiner[/] Hand“ (Sc, S. 10, v. 3–5) als Anspielung auf Hölderlins Lyrik deutbar. Erstens sind die Alpen bekanntlich ein wichtiger Bezugspunkt in Hölderlins Leben und Werk.⁸³ Zweitens werden z. B. in seiner Elegie *Brod und Wein* „Worte“ den „Blumen“⁸⁴ und „des Weingotts heilige Priester, [/] Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht“⁸⁵ den Dichtern gleichgesetzt. Besonders am Ende der siebten Strophe, in der die Möglichkeit der Dichtung hinterfragt wird, wird dem Bild des Dichters die soziale

77 Ebd.

78 Vgl. dazu insb. Schütte, Uwe: Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen, Göttingen 2006.

79 Mayröcker: *gegen die Decke*, S. 510.

80 Ebd.

81 Bertaux: Hölderlin, S. 445.

82 Ebd.

83 Während seines Aufenthalts in der Schweiz konnte Hölderlin von Hauptwil auf die Alpen blicken. Vgl. dazu Kempster, Lothar: Hölderlin in Hauptwil, Tübingen 1975. Ein Beispiel für die Präsenz der Alpen in Hölderlins Werk liefert die Ode *Unter den Alpen gesungen*; FHA 5, 846–847.

84 FHA 6, 250, V. 90: „Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehen“.

85 Ebd. 251, V. 123–124.

Isolation, ein Attribut des Außenseiters, zugeschrieben.⁸⁶ In der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts gilt Hölderlin selbst als „Wanderer, der sein Genie als Außenseiter der Gesellschaft verwirklichte und damit zum Urbild des modernen Dichtertums wurde“⁸⁷. Es lohnt sich, daran zu erinnern, dass Genie als „positive Steigerung von Erkenntnis und Intuition“ seit dem 19. Jahrhundert als Exzess wahrgenommen wird.⁸⁸

Insofern sollte in *Scardanelli* nicht übersehen werden, dass „1 schöner Wanderer“ auch im Gedicht *ekstatischer Morgen, für Linde Waber* (Sc, S. 14, v. 2) wiederkehrt und, wie der Titel bereits verrät, mit dem Maßlosen in Berührung kommt. Nicht von ungefähr heißt Ekstase bei Mayröcker: „was die Intuition an Wahnwitz und Ungestüm wagt“⁸⁹. Auf die Spur des Unmaßes im Gedicht führt die Verwendung von Adjektiven wie *blendend* und *mächtig*.⁹⁰

In der Sammlung wird dem Phänomen des Unmaßes, der Isolierung und der Wanderung grundsätzlich eine bestimmte Artikulation des Subjekts zugrunde gelegt. In *Venedig Phantasie* zum Beispiel wartet das Ich vergeblich auf eine überirdische Offenbarung. Diesen Mangel bringt das Ich mit einem Zustand des Ausgeschlossen-Seins in Verbindung: „blickte himmelwärts: aber der *alte* Engel zeigte sich nicht in-[/] dessen schon zu lange wandle ich in der Werkstatt der[/] Blumen wie 1 Unheiliger“ (Sc, S. 23, v. 5–7). Auch hier könnten die Blumen auf Hölderlins Assoziation mit den Worten anspielen. Diese Passage ist übrigens intertextuell verknüpft mit einem Entwurf Hölderlins zu *An die Deutschen*: „Ach zu lange zu lang wandl’ ich[/] Wie ein Unheiliger in des Künstlers[/] werdender Werkstatt“⁹¹. In beiden Gedichten wandelt das Ich mit dem Gefühl, aus einem ‚heiligen‘ Ort ausgegrenzt zu sein: dem Raum der Sprache bzw. der Kunst. An anderen Stellen der Sammlung stellt das Ich sein inneres Szenario vor: „die Bilder in meinem Kopf rasen wie irrwitzige“ (Sc, S. 36, v. 22). Hervorgerufen werden „die Schönheit des Wahns im[/] Herzen“ (Sc, S. 39, v. 25) und „Gesänge von Manie“ (Sc, S. 48, v. 1). Man könnte also sagen: Die in *Scardanelli* entworfene Dichterfigur bewegt sich allein oder zusammen mit dem Wahlverwandten Hölderlin im Zeichen des Unmaßes durch die Wörter.

86 Vgl. ebd., v. 119–122: „Indessen dünket mir öfters[/] Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu seyn, [/] So zu harren, und was zu thun indeß und zu sagen, [/] Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?“

87 Kohl, Katrin M.: *Poetologische Metaphern: Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin 2007, S. 385.

88 Vgl. Dombrowski, Damian: „Mostro d’ingegno“ und „Padron del mondo“: Berninis Exzesse, in: Burrichter/Wehr (Hg.): *Exzess*, S. 217–272, hier S. 217.

89 Mayröcker: *Durchschaubild*, S. 130.

90 Vgl. Mayröcker: *Scardanelli*, S. 14: „spiegelnd vom[/] blendenden See“ (v. 1–2) und „über die Wurzeln der mächtigen Bäume“ (v. 3).

91 Vgl. FHA 5, 528, v. 13–15.

Im Grunde wird aber Ekstase durch die formale Kontrolle im Schreibprozess Mayröckers „zu einer Disziplin“⁹² und mithin die Grenzüberschreitung zum tragenden Prinzip ihrer Texte. Mit dieser ‚disziplinierten Ekstase‘ wird in der formalen Anlage und in der motivischen Struktur von *Scardanelli* weiter experimentiert.

3. Überschreitungen: kein Unmaß ohne Maß

Man könnte – um sich in anderen Zusammenhängen verwendeter Worte zu bedienen – sagen, dass *Scardanelli* durch den „Versuch, überbordende Assoziationswelten in eine sprachlich exakte Form zu gießen“⁹³, entsteht. In dieser Hinsicht gibt es kein Unmaß ohne Maß. Das Unmäßige wird in den meisten Texten auf der formalen Ebene durch ein radikales Experiment mit der „Präsentation“⁹⁴ von dissonanten Gefühlen zum Ausdruck gebracht, wofür als paradigmatisches Beispiel das Gedicht *ich auch den weich' Kräutern, Höld.* (Sc, S. 31) stehen mag mit seinen Häufungen von Fragmenten und den meist unverbundenen Wörtern, vorwiegend Substantiven. Was zunächst als willkürliche Unordnung erscheinen mag, entpuppt sich bei einer tieferen Lektüre aber als ein präzis komponierter und von durchgehendem Rhythmus getragener Text. Das Unmaß wird durch sprachliche Mittel markiert, die einen Effekt des Überschusses erzeugen, wie Akkumulationen (v. 10–11: „versinke in Blumen Tränen Küssen Veilchen Vergiszmein[/] nicht Augen der Mutter Kehlen der Vögel“), Wiederholungen einzelner Laute (v. 5: „Venedig und Veilchen Vergiszmeinnicht Wahn und Wäldchen“), durch bestimmte Wörter und Ausdrücke (v. 3–4: „die Einsam-[/] keit tobt die Verzweiflung“) sowie assoziative und verdichtende Variationen (v. 16–18: „während die Tränen sind vom Himmel geflossen und sprieszend an den[/] Ästchen (Kätzchen) des Waldes in meinem Schädel des reinen Waldes[/] unter dem Himmel unsterblichen Himmel“).

In *Scardanelli* spiegelt die holprige Syntax die emotionale Intensität wider. Dabei ist die Sprache zerstückelt und der Redefluss oft unterbrochen. Durch Inversionen („so lag in[/]seinen Armen ich“ Sc, S. 18, v. 7–8) Ellipsen und Anakoluthe („während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich *Lametta* er-[/]scheint *Lametta* mir im *Tannich* welcher aber mit jg.Fichten[/]wie sie eng beisammen standen“ Sc, S. 18, v. 1–3) wirkt sie an verschiedenen Stellen befremdlich. Immer aber müssen sprachliche Regeln vorhanden sein, um wirksam gebrochen werden zu können. Das Fragment, das sogar das einzelne Wort zerfetzt, überbietet die konventionelle Form in Ausdruckskraft und lässt sich somit als textueller Marker der Überschreitung des gebotenen Maßes identifizieren. Die Verwandtschaft dieser Sprache mit Hölderlins Fragmenten, die das Ergebnis mehrfacher

92 Mayröcker: Durchschaubild, S. 131.

93 Foken: Offenheitszwang, S. 107.

94 Winko, Simone: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900, Berlin 2003, S. 116.

Revisionen und nicht eines ästhetischen Programms sind⁹⁵, erhellt die Anspielung „(diese robotisierende Sprache: als er anfang / Gaudium / wie 1[/]Roboter, abgehackt, zu sprechen)“ in „*Du Blüthe der Blüthen*“ Hölderlin (Sc, S. 36, v. 1–2). Bereits der Titel aktiviert diesen Zusammenhang, der auch durch Unterbrechungen des Gedankenganges in den Parenthesen suggeriert wird.

Das Übermaß macht das kompositorische Kalkül sichtbar, das – genauso wie bei Hölderlin⁹⁶ – eine unerlässliche Voraussetzung der Dichtung ist. Man kann also von einem nüchtern *bemessenen Unmaß*⁹⁷ sprechen. Diese Wechselwirkung zwischen Maß und Unmaß scheint der Vers „äuszerst sparsam: verschwenderisch in den Gefühlen“ (Sc, S. 36, v. 3) zu pointieren. In dieser Formulierung ist allerdings eine gewisse Ambivalenz unübersehbar. Es sollte als zweite Lesart nicht ausgeschlossen werden, dass „äuszerst“ als Synonym für *übermäßig* doch wieder ein Indikator für die eindeutig exzessive Note in Scardanelli ist. Zum Exzess gehört sowohl das Zuviel als auch das Zuwenig. Letzteres verkörpert z. B. die insgesamt spärliche Interpunktion. Sei es in der einen oder der anderen Variante des Exzesses: Das Übermaß bestimmt in jedem Fall Mayröckers Poetik. Indem im Text Grenzen ausgeweitet werden, wird das Potenzial der Sprache in einem dafür reservierten Rahmen freigesetzt. Erst durch die poetische Form gewinnt die Sprache an Freiheit und semantischer Tiefe.

Die Wortwahl zeigt, dass das Unmaß ein relativer Begriff ist. Damit eine Maßüberschreitung überhaupt stattfinden kann, muss zuerst eine Grenze definiert werden. Aus der Fülle der Textstellen greife ich im Folgenden nur wenige markante Beispiele heraus.

In *ekstatischer Morgen, für Linde Waber* wird der See durch die Angabe „zur rechten“ (Sc, S. 14) lokalisiert. Seine übermäßige Helle übersteigt allerdings die Grenze des Wassers und erfasst sogar den „Waldweg“ (Sc, S. 14, v. 1–2: „den spiegelnden Waldweg hinauf nämlich spiegelnd vom[/]blendenden See zur rechten“). „[D]as Gewölß der Wipfel“ (Sc, S. 14) wiederum stellt kein Hindernis für „das hohe Mittagslicht“ (Sc, S. 14) dar, das die Barriere stäubend durchdringt (v. 4–5: „während die klirrende Sonne nämlich das hohe Mittagslicht[/]stäubte durch das Gewölß der Wipfel“). Und noch begrenzen „die Föhren zur linken“ (Sc, S. 14) den Blick, doch ihre scharf umrissene Gestalt wird durch das Attribut „(windzerstoben)“ (Sc, S. 14, v. 6: „und die Föhren zur linken (windzerstoben)“) sogleich in Frage gestellt. Das Gedicht bildet somit einen

95 Vgl. Reitani, Luigi: *Matematica e frammento. Friedrich Hölderlin e la nascita della lirica moderna*, in: Brugnolo, Furio/Fassanelli, Rachele (Hg.): *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, Padova 2012, S. 15–33, hier S. 26.

96 Vgl. Polledri: Maas, S. 174.

97 Diese Formulierung variiert Daniela Strigl's Prägungen „[d]er kontrollierte Kontrollverlust, die kalkulierte Maßlosigkeit“. Strigl, Daniela: *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik*, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 51–73, hier S. 70.

Echoraum, in dem der Klang der Zerstreuung (v. 3: „nadelst du als Regen“) aus *mit Scardanelli* widerhallt.

Am Beispiel von *ekstatischer Morgen, für Linde Waber* und *mit Scardanelli* wird ersichtlich, dass bei Mayröcker der Himmel als Ursprung von Überschreitungsphänomenen gilt. Ausschweifend ist auch die Vorstellung, dass der Himmel eine Quelle von Wassermassen sei, die nicht durch den Regen, sondern durch eine Welle gebracht werden: „wenn aus dem Himmel hellere Welle sich herabgegossen“ (Sc, S. 18, v. 6). Wegen ihrer wandelbaren Beschaffenheit und rhythmisch fortgesetzten Bewegung steht die Welle, zusammen mit der Locke, in der Literatur für die unendlichen Ausdrucksformen der dichterischen Kreativität.⁹⁸ Ihre Unermesslichkeit hat eine Affinität zum Unmaß. Besonders zwei Beispiele veranschaulichen die Anwendungsvielfalt dieses Bildes in *Scardanelli*. In beiden Fällen greift Mayröcker explizit auf Hölderlin zurück. Im ersten Beispiel „wenn aus den Schnäbeln und Wolken hellere Welle sich[/]herabgegossen, Höld.“ (Sc, S. 30, v. 12–13) aus dem Gedicht *diese Gräslein im Teutoburger Wald* wähnest du *das die Weser* bedient sich Mayröcker der vertrauten Vogel-Metapher, um die Quelle des (dichterischen) Gesangs zu situieren. Die Autorin bearbeitet Hölderlins Vers „Wenn aus dem Himmel hellere Wonne sich[/]Herabgießt“⁹⁹ aus *Wenn aus dem Himmel*. Dadurch macht sie im Text die unbegrenzte schöpferische Wandlungsfähigkeit erfahrbar, die das Bild der Welle darstellt. Die künstlerische Entgrenzung wird durch eine sprachmächtige Fantasie inszeniert, indem das Maß des Vorbildes¹⁰⁰ mit einer Intensivierung des rhythmisch-musikalischen und bildlichen Elements ins Maßlose kippt.

Das Merkmal des Fließenden, das oft durch die Erwähnung von Tränen visualisiert wird, überträgt sich auf Gefühle, Gedanken und Wahrnehmungen, wobei paradoxerweise semantische Brüche an der Oberfläche gezeigt werden. Wie auch das zweite Beispiel aus *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* zeigt, stellt der assoziative und grenzüberschreitende Fluss von Bildern verborgene Zusammenhänge her¹⁰¹:

[...]

diesem Waldklang diesen Wildnissen ich erlag mich hingab, *das*
LUMEN / Licht meines Gewissens (Gebisses) – immer leiser
 wird mein Schlummer, Brahms, nämlich still auf dämmerndem
 Grunde *die Welle wellte* nach Hölderlin (Sc, S. 43, v. 10–13)

98 Vgl. Gutiérrez de Wienken, Geraldine: Auf den Wellen ist alles Welle. Die Welle in der Kunst und Literatur. Ein Beitrag zur Symbolik der Moderne, München 2008, S. 150 und 156.

99 FHA 9, 67, v. 1–2.

100 Das Maß verwirklicht sich in *Wenn aus dem Himmel* in einer sanften und ruhigen Landschaft. Vgl. ebd., v. 25–28: „Gewässer aber rieseln herab und sanft[/] Ist hörbar dort ein Rauschen den ganzen Tag;[/] Die Orte aber in der Gegend[/]Ruhen und schweigen den Nachmittag durch“.

101 Vgl. Textstelle in Siddu: Transgressionen, S. 216.

Der verfremdende Einsatz der Interpunktionen und des Adverbs „nämlich“ macht das widersprüchliche Zusammenspiel von Klüften und Brücken im Gang des Gedichts transparent. Der äußeren Form dieses Abschnitts entspricht auch seine innere Struktur, indem sich abstoßende Gegensätze ineinander gleiten. Die durch Brahms' Lied hervorgerufene Vorahnung des Endes steht der sich fortsetzenden Bewegung der Welle durch „nämlich“ gegenüber. Hier übernimmt Mayröcker das Bild der Welle aus Hölderlins *Gesang des Deutschen*, wobei sie das Verb „weilte“¹⁰² durch „wellte“ ersetzt, was, wie sich noch zeigen wird, Auswirkungen auf das Verhältnis von Maß und Unmaß hat. Vor dem Hintergrund der Wellen-Metapher wird der Kontrast zwischen dem alles lähmenden Tod und der dynamischen Lebendigkeit der dichterischen Fantasie spürbar. Letztere wird einerseits durch die Vergangenheitsform „wellte“ relativiert, andererseits wird die Welle der Kreativität durch die Bedeutungsnuance von „still“ im Sinne eines verborgenen Vorgangs näher bestimmt.¹⁰³

Erkennt man den Hölderlin-Bezug, wird die Neigung zum Unmaß bei Mayröcker bestätigt. In der Ode *Gesang des Deutschen* preist Hölderlin die maßvolle Natur und Kultur Deutschlands als Bedingung für die zukünftige Harmonie nach der napoleonischen Kriegszeit.¹⁰⁴ In *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* konturiert dagegen „diesem Waldklang diesen Wildnissen ich erlag mich hingab“ eine wilde Landschaft und verweist auf die spezifische Erfahrung des Maßlosen. Das Kompositum „Waldklang“ verdichtet ein traditionelles Bild für die Poesie. Im literarischen Wald verbergen sich Unheimlichkeiten, aber auch Möglichkeiten.¹⁰⁵ Der Wald ist mit der Konnotation des Wildes verbunden. Die Wildnis ist ein Schlüsselwort in Hölderlins Spätwerk, z. B. in dem hymnischen Entwurf *Tinian* („Süß ists, zu irren[/] In heiliger Wildniß“)¹⁰⁶. Sie bezeichnet das dem Maß entgegengesetzte Chaos und damit einhergehend eine bedrohliche, aber herbeigesehnte Entgrenzungserfahrung.¹⁰⁷ An das für Hölderlin grundlegende Motiv der Wildnis knüpft das Gedicht Mayröckers an. Die Disposition zur Überschreitung bis zur Lebensgefahr wird evoziert. Das Ich geht dem entgrenzenden Drang ohne Schutz nach: „diesem Waldklang diesen Wildnissen ich erlag mich hingab“. Dabei scheint die Parallele zwischen Wald und Wildnis darauf hinzudeuten, dass das Ich sich, mit Walter Benjamin gesprochen, nicht durch die

102 FHA 5, 629, v. 20.

103 Vgl. Textstelle in Siddu: Transgressionen, S. 216–217.

104 Ebd., v. 18–24: „Indeß die Töne schüchtern die Nachtigall[/] Auf schwanker Weide sang, und still auf[/] Dämmernden Grunde die Welle weilte[/] Und an den Ufern sah ich die Städte blühn[/] Die Edeln, wo der Fleiß in der Werkstatt schweigt, [/] Die Wissenschaft, wo deine Sonne[/] Milde dem Künstler zum Ernste leuchtet“. Zum Maß in *Gesang des Deutschen* vgl. Polledri: Maas, S. 249.

105 Vgl. Butzer/Jacob (Hg.): Lexikon, Sp. 470–471, s.v. Wald.

106 FHA 8, S. 769, v. 1–2.

107 Vgl. Polledri: Maas, S. 239–284.

„Kunstform“¹⁰⁸ vor der zersetzenden Kraft der Sprache schützt, sondern sich, wie der Geisteskranke, ihr „nackt und bloß“¹⁰⁹ völlig überlässt.¹¹⁰

Auf der Makroebene der Sammlung lässt sich ein Netzwerk vielfältiger semantischer Beziehungen erkennen, die das Verhältnis zwischen Maß und Unmaß fortlaufend konturieren.

Im Sinne von Beschränkung steht das Maß in *Scardanelli* auf einer Stufe mit der Demut. Der in der „DEMUTH“ (Sc, S. 20, v. 2) enthaltenen Selbstbändigung folgt in *ich öffne weinend die Tür und es fällt mir vor die Füße: fällt* als Kontrast „das nackte Gewässer[/]Höld.“¹¹¹. Der Kontrast ist nicht leicht erkennbar, wenn man dem markierten intertextuellen Verweis nicht nachgeht. Zuvor sollen jedoch noch kurz einige weitere Bemerkungen zu *Scardanelli* hervorgehoben werden. Der Gegensatz von „DEMUTH“, Übermut, wird in *die Lebens Wooge Höld. eigentlich Tödlein* explizit genannt. Den Übermut antizipiert symptomatisch „lebendiger Epheu“ („so grünte lebendiger Epheu DER ÜBERMUTH“),¹¹² der das zuvor erwähnte Gedicht abschließt: „Die entzündete Brust der Strophen an die[/]Hügel gelehnt während grüner lebendiger Epheu“¹¹³. Es handelt sich hierbei allesamt um Hölderlin-Zitate: „An die Bräutigamstage[/]Wo der Stolze die Demuth lernt“ aus einem Entwurf zu *Das Ahnenbild*¹¹⁴ und „Forteilend sucht er ein Besseres sich[/]Und die Wiesen des Ufers gefallen ihm nicht[/]Ins nakte Gewässer ins blüthenlose, muß er hinaus“¹¹⁵ aus einem Entwurf zu *Der Mensch*. In einem anderen Entwurf desselben Gedichts tritt das Wort „Übermuth“¹¹⁶ im Kontext der Suche auf. Von Übermut getrieben strebt der Mensch nach dem Besseren, verlässt das sichere Ufer und wagt sich in einen lebensfeindlichen Ort („Ins nackte Gewässer, ins blüthen-

108 Benjamin, Walter: Alexander Mette: Über Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten schizophrener und dichterischer Produktion, Dessau/Dresden 1928, 99 S. [Rezension], in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 3: Kritiken und Rezensionen, hg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M. 1991, S. 164–166, hier S. 165: „Die Urzeit – im Bilde zu reden: die Tiefsee – der Sprache, das ist das Medium, in das sie beide, der Dichter und der Kranke, herabtauchen. Der Lyriker tut es in der Taucherglocke der Kunstform, verantwortlich und auf Zeit, der Kranke nackt und bloß, so daß er bei den Schätzen da unten, die er zu heben nicht imstande ist, verbleibt.“

109 Ebd.

110 Vgl. Textstelle in Siddu: Transgressionen, S. 217–218.

111 Sc, S. 20, v. 1–3: „ich öffne weinend die Tür und es fällt mir vor die Füße : fällt[/] mir ein DIE DEMUTH und an der Türschwelle *das nackte Gewässer[/]* Höld.“

112 Ebd., S. 24, v. 8.

113 Ebd., S. 21, v. 30–31.

114 FHA 4, 269, v. 22–23.

115 FHA 5, 440, v. 29–31.

116 Ebd., 443, v. 23–30: „Der heiligen Natur der Götter[/] Mutter, der furchtbaren möchte er gleichen.[/] Ach! Darum reißt ihn Erde! Vom Herzen dir[/] Der Übermuth, und alle Geschenke sind[/] Umsonst, und deine zarten Bande, [/] Sucht er ein Besseres doch der Wilde.[/] Von seines Ufers duftender Wiese muß[/] Ins blüthenlose Wasser hinaus der Mensch“.

lose“) hinaus. Der lebendige Epheu¹¹⁷ in Hölderlins *Heidelberg* lässt sich als Zeichen für die überwältigende Lebenskraft der Natur deuten. Mayröckers Verwendungsweise dieser Zitate basiert auf ihrer spezifischen Hölderlin-Rezeption, die mit einer Konzeption von Dichten als „Übermut“¹¹⁸, d. h. als Unmaß zusammenhängt. Wer dichtet, muss übermütig genug sein, dem Schmerz zu begegnen und sich selbst im Namen der poetischen Welterforschung zu überwinden. Selbst die „DEMUTH“ scheint exzessiv ausgelebt, wenn es in *ich öffne weinend die Tür und es fällt mir vor die Füße: fällt* heißt „demütig[/]unterwürfig sogar kein Quentchen Stolz in mir“ (Sc, S. 20, v. 5–6).

Ein frevlerischer Übermut wird in *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3. Mai 2008* evoziert:

[...] *habe mich in 1 Schaf gekreuzigt*, stehe
am Fenster blicke in des Gewölks Locke nämlich diese Gewitter /
Götter im Leibe (auch) in dem getrüben Himmel wie Wächten (auch)
von Spätschnee [...] (Sc, S. 34, v. 3–6)

Gewitter und Götter sind nicht nur klanglich miteinander verbunden, sondern auch intertextuell. In Anspielung auf Hölderlins Bild des Dichters unter den göttlichen Gewittern in *Wie wenn am Feiertage* wird in Mayröckers Gedicht auf die in antiker Vorstellung strafbare Hybris verwiesen. In seiner fragmentarischen Hymne bringt Hölderlin den Mythos der Semele und die Mission des Dichters in Zusammenhang:

[...]
und ihr,
Erhebt [...] von heiligem Stral entzündet,
Die Frucht in Liebe gebo[r]en, der Götter u. Men-
[...]
[...] schen
[...] Werk
Der Gesang, [...]
damit er beiden zeuge(n), glückt.
So
wie Di(g)chter sagen, da sie sichtbar
fiel,

117 Vgl. ebd., 465, v. 33–36: „Ihr verjüngendes Licht über das alternde[/] Riesenbild, und umher grünte lebendiger[/] Epheu; freundliche Wälder[/] Rauschten über die Burg herab“.

118 Mayröcker: Durchschaubild, S. 130: „Vielleicht ist Dichten wirklich ein Übermut, wie Goethe zu bedenken gibt. Also ein unausgesetztes Rezipieren, ein unausgesetztes Registrieren der schaubaren, hörbaren Welt.“

[...]

Den Gott zu sehen (z)begehrte, sein Blitz auf Semeles Haus
Asche (tödtli)

Und die göttlichgetroffenen gebahr,

Frucht

D(en)ie (Sohn) des Gewitters, den heiligen Bacchus.

Und (alle) daher trinken himlisches Feuer jezt

Die Erdensöhne ohne (Z)Gefahr.

Doch uns [...]

[...] gebührt es, unter Gottes Gewittern

(Mit) Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu steh(n)en,

Des (Str)Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand

dem Volk

Zu fassen und (gehüllt) ins Lied

(l)Gehüllt die himlische Gaabe zu reichen.

nur

Deñ sind [...] reinen Herzens

Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände

[...] ¹¹⁹

Als Zeus auf Wunsch seiner übermütigen Geliebten Semele seine wahre Gestalt zeigt, vernichtet sie sein Blitz: Sie hält dem Unmäßigen nicht stand. Aus dieser Liebe und im Gewitter wird Bacchus geboren. Die Dichter können hingegen durch den Blitz das göttliche Übermaß unmittelbar empfangen und seine inspirierende Wirkung durch den gefahrlosen Gesang für die Menschen versprachlichen.¹²⁰

Auch das Ich in der zitierten Passage aus *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3. Mai 2008* erfährt übermütig die unmittelbare Begegnung mit dem Unmaß: Es scheut sich nicht, in die „Gewitter / Götter“ zu blicken. Zuvor nimmt das Subjekt die Rolle des (Selbst)Opfers ein: „*habe mich in 1 Schaf gekreuzigt*“. Verknüpft mit dem Schlüsselwort *Schaf*, schreibt dieses kurze Fragment den bereits bekannten Vorgang der selbstzerstörerischen Hingabe an die Kunst um. Poetologisch gelesen, wird die gesamte Passage – auf die der Schluss von *mit Scardanelli* vorzugreifen scheint (v. 5–6:

119 Zur genaueren Textdarstellung der Hymne sei an dieser Stelle verwiesen auf FHA 7, 105–106, v. 44–50 und 1–21. Auslassungen der Verfasserin innerhalb der Zitate dieser Hymne sind durch eckige Klammern und drei Punkte gekennzeichnet.

120 Vgl. Horn, Peter: Im Liede wehet ihr Geist. Hölderlins späte Hymnen, Oberhausen 2012, S. 88: „Wenn die Vereinigung von Zeus in seiner wahren Gestalt mit der Semele für diese noch tödlich verlief, so machte es das Opfer ihres Lebens möglich, dass die Dichter nun mit dem gefährlichen Blitz umgehen können.“

„die[/]Schaafe auf der dunklen Himmels Weide“) – zur Figuration des Unmaßes in der Dichtung. Bezeichnend dafür ist der Rückgriff auf die Locke als unbegrenzte Schöpferkraft der Dichtung („Gewölks Locke“) und auf die tradierte Vorstellung vom Poeta vates, d. h. dem Dichter als gottinspiertem Seher und Prophet. Er blickt über die Grenze der sichtbaren Welt hinaus und sieht, was anderen verborgen bleibt.

Doch in Hölderlins Gedicht wird die Ambition des Dichter-Sehers, mit Gott unmittelbar in Kontakt zu stehen, „als Hybris“¹²¹ eingeschränkt. Am Schluss der Hymne wird die Vermittlungsrolle zwischen Göttern und Menschen Gegenstand einer Krise:

[...]

Doch weh mir, weñ von

[...]

Ich sei genaht, die Himlischen zu schauen,
 Sie selbst, sie werfen mich tief(,)unter (L)die Lebenden,
 ins Dunkel,
 Den falschen Priester [...]
 daß ich
 [...] Das warnende Li(d)ed [...] den Gelehrigen singe,
 [...] ¹²²

Eine relative Entfernung vom Topos des selbstbewussten Dichter-Sehers zeigt Hölderlins *Hälfte des Lebens*.¹²³ Diese Rolle geht in diesem Gedicht verloren, aber ist nicht ganz vergessen. Hier wird das konventionelle Bild des Dichter-Schwans so ausgedeutet, dass die darin implizierte narzisstische Selbstüberschätzung infrage gestellt wird. Hervorgehoben wird z. B. in der Renaissance-Darstellung des Dichter-Schwans, dass er einzigartig, stolz, selbstbehauptend und vom furor poeticus ergriffen ist.¹²⁴ In *Hälfte des Lebens* wird die bloße Identifikation des Schwans mit dem Dichter durch drei Strategien untergraben. Erstens verhindert die Erwähnung mehrerer Schwäne die Einmaligkeit des Dichter-Schwans (v. 4: „Ihr holden Schwäne“). Zweitens ist das Ich als Sprecher identifizierbar und die Schwäne nur als Beobachtungsobjekt. Drittens ist die Landschaft nicht wie in der Tradition konventionalisiert, damit der Schwan als Schwan und nicht als

121 Menninghaus, Winfried: *Hälfte des Lebens: Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt a. M. 2005, S. 103.

122 FHA 7, S. 106, v. 38 und S. 109, v. 30–40.

123 *Hälfte des Lebens* ist nur fragmentarisch und unter der Überschrift *Die Schwäne* in ebd., S. 109 überliefert. In der Handschrift folgt diese Skizze der Hymne *Wie wenn am Feiertage*.

124 Vgl. Jakob, Michael: „Schwanengefahr“: Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans, München 2000, S. 233.

Dichter gedeutet wird. Das passt in die Grundstruktur des Gedichts, das keine enthusiastische Selbstbehauptung ist, sondern Ausdruck einer Krise und eines vorausgeahnten Gefühls von Isoliertsein.¹²⁵

Einen wichtigen Beweis, dass Mayröcker als gerüstete Leserin diesen dichterischen Topos abrufte und auf ihre eigene Weise in ihrem Lyrikband anwendet, liefert die Äquivalenz von Schwan und dem Dichter Scardanelli im Titel des Gedichts *der lächelnde weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* = *Scardanelli Version* (Sc, S. 25). Ist Scardanelli als Akteur und Maske des Unmaßes begriffen, evoziert der Schwan mit seinem Größenwahn und seiner Verbindung mit dem *furor poeticus* ebenfalls das dichterische Übermaß. Dem Unmaß entspricht in Mayröckers *Scardanelli Version* die Fülle an Wiederholungen, die Überlänge der Verse und ein einprägsames Wortmaterial. Sowohl die elliptischen Konstruktionen „o du prophetische“ (Sc, S. 25, v. 13) und „WILD am Waldrand“ (Sc, S. 26, v. 30) als auch Wörter wie „*overdressed*“ (Sc, S. 25, v. 12) und „*Pomp*“ (Sc, S. 25, v. 20) verweisen auf eine Grenzüberschreitung.

Mayröcker experimentiert mit dem Schwanen-Bild als Ausdruck der lyrischen Selbstbehauptung, sie spielt es durch. Doch profiliert sie keine einheitliche Dichterfigur. Worauf kommt es eben beim Bild „und scheu der Vogel der Nacht trauert“ in Vers 8 an (Sc, S. 25)? Vielleicht wird hier auf die traditionellen Attribute der Nachtigall als nächtlicher Sängerin angespielt. Sollen mit diesem antiken und leicht erkennbaren Topos Sehnsucht, Melancholie, Tod und Unscheinbarkeit¹²⁶ ausgedrückt werden? Diese Folie ist in *Scardanelli* sicherlich präsent. Die Nachtigall wird in der Sammlung mit den Attributen „*schüchtern*“ (Sc, S. 24, v. 7) und „*unscheinbar*“ (Sc, S. 37, v. 2) charakterisiert. Das erste Attribut „*schüchtern*“ ist als Hölderlin-Zitat gekennzeichnet („*indem die Töne schüchtern die Nachtigall*, Hölderlin“) ¹²⁷; es, wie auch „*der Vogel der Nacht*“ ¹²⁸, stammen aus *Gesang des Deutschen*. Beide Zitate werden aus ihrem ursprünglich geschichtsphilosophischen Kontext gelöst. Wie bereits erläutert, entspricht in Hölderlins Ode das Maß der Natur und Kultur Deutschlands, zu denen die Nachtigall gehört. Es wird zur Voraussetzung für eine Zeit des Friedens nach den französischen Kriegen.¹²⁹ Indem das Attribut „*schüchtern*“ in *Scardanelli* beibehalten wird, könnte die Nachtigall ein Gegenbild zum stolzen und selbstsicheren Schwan sein. Zu beachten ist jedoch, dass der scheue und trauernde „Vogel der Nacht“ in Mayröckers *Scardanelli Version* mit

125 Vgl. Menninghaus: *Hälfte des Lebens*, S. 48–62. Vgl. auch Jakob: *Schwanengefahr*, S. 243–250.

126 Vgl. Butzer/Jacob (Hg.): *Lexikon*, Sp. 290–291, s.v. Nachtigall.

127 Vgl. FHA 5, S. 629, v. 18–19: „Indeß die Töne schüchtern die Nachtigall[/] Auf schwanker Weide sang und still“.

128 Vgl. ebd., S. 633, v. 31–32: „und scheu der[/] Vogel der Nacht auf der Säule trauert“. Hier ist „der Vogel der Nacht“ die Eule der Minerva. Vgl. Kaiser, Gerhard: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, Bd. 1: Von Goethe bis Heine, Frankfurt a. M. 1996, S. 180.

129 Vgl. Polledri: *Maas*, S. 249.

dem Dichter und Freund Thomas Kling und seinem mutigen Verhalten gleichgesetzt wird. Auf einer Säule stehend scheint der Dichter flugbereit zu sein:

[...] und scheu der Vogel der Nacht trauert
wie einst Thomas Kling auf der geborstenen Säule mit ausgebreiteten
Flügeln ehe er starb dieser rauhe und zärtliche Held: Liebling
des Gesanges sein Aventüre Leben [...]
[...] indessen unbeweint werde ICH sein (Sc, S. 25, v. 8–11)

Für den direkten Verweis auf den 2005 an Krebs verstorbenen Künstler dient ein Foto als Anknüpfungspunkt, das für das Cover des letzten Gedichtbandes Klings, *Auswertung der Flugdaten*¹³⁰, verwendet wurde: Der Säulensteher Kling inszeniert sich mit seiner Körperhaltung humorvoll als Redner bzw. „großer Dichter“¹³¹. Auf dem erhöhten Standort nimmt er eine privilegierte aber zugleich einsame und gefährliche Position ein.¹³² Nach einer verbreiteten Deutung soll Kling unter dem Titel *Auswertung der Flugdaten* den Topos der Poetenexistenz als Höhenflug evoziert haben. Er soll darunter aber auch sein geplantes letztes Werk als die zu interpretierenden Flugdaten nach dem fatalen Absturz, dem erwarteten Tod präsentiert haben.¹³³ Liest Mayröcker dank diesem Titel Klings Gedichtband als Schwanengesang, Todeslied („der Vogel der Nacht trauert[/] wie einst Thomas Kling“)? Posiert Kling in ihrem Gedicht als selbstbewusster Schwan mit „ausgebreiteten[/] Flügeln“? Jedenfalls geht es in *Auswertung der Flugdaten* nicht nur um Krankheit und Vergänglichkeit, sondern auch um das Dichten selbst.¹³⁴ In der oben zitierten Passage entwirft Mayröcker eine Konzeption des dichterischen Schreibens, indem sie die bereits bekannten Merkmale verdichtet: Schmerz (v. 8: „trauert“), Selbstinszenierung und Kühnheit (v. 9–10: „auf der geborstenen Säule mit ausgebreiteten[/]Flügeln“; v. 11: „sein Aventüre Leben“), Selbstbezogenheit und Einsamkeit (v. 12: „unbeweint werde ICH sein“). Die Möglichkeit der Dichtung sieht aber Mayröcker in der Begegnung mit dem Anderen, hier mit Hölderlin und Kling.

130 Kling, Thomas: *Auswertung der Flugdaten*, Köln 2015. Titelblatt: Foto von Katharina Hinsberg.

131 Klimek, Sonja: Sterben als Sprach- und Selbstinstallation: „Arnikabläue“ und die Autorinszenierungen in Thomas Klings letztem Gedichtband, in: von Ammon, Frieder/Zymner, Rüdiger (Hg.): *Gedichte von Thomas Kling: Interpretationen*, Paderborn 2019, S. 251–268, hier S. 267.

132 Vgl. Korte, Hermann: Der Stylist auf der Säulenplattform. Thomas Klings Manhattan-Zyklen, in: von Ammon/Zymner (Hg.): *Interpretationen*, S. 181–209, hier S. 193: „Kling steht auf einem Säulenrest in der Pose eines Sprechers beziehungsweise Redners; die Stylitensäule ist der Platz des Poeten, der gleich dreifach eine erhobene Position hat: über Zuhörern und Zuschauern stehend, aber in einsamer Stellung und in einer letztlich gefährdeten Situation, die Standfestigkeit und Aufmerksamkeit erfordert.“

133 Klimek: *Sterben*, S. 255.

134 Vgl. ebd., S. 264; Burdorf, Dieter: Die Schönheit und der Tod, in: von Ammon/Zymner (Hg.): *Interpretationen*, S. 269–286.

Zum Schluss sei noch eine wichtige Auswirkung des Unmaßes skizziert. Maßloses Verhalten konnte in antiken Mythen durch göttliche Einäscherung bestraft werden. Vor dieser Folie lässt sich die Erwähnung der Asche im vorletzten Gedicht der Sammlung, *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab*, als Resultat des Unmaßes deuten. Im Text beklagt das Ich auf der Schwelle zwischen dem „fremde[n] Land“ (Sc, S. 51, v. 3) und „dieser Welt“ (Sc, S. 51, v. 6) seinen eigenen Tod. Der Text kann als Epitaph begriffen werden, wodurch eine Stimme aus dem Jenseits, mithin eine Überschreitung des reell Möglichen fingiert wird. Auffällig erscheint dabei, dass ein Du angesprochen wird. Mit Jonathan Culler gesprochen, ist das, was am radikalsten in der Lyrik formuliert wird, die Apostrophe. Sie stehe für die Anmaßung des Dichters, mit allen möglichen Wesen sprechen zu wollen und sogar deren Antwort zu erwarten.¹³⁵ Sie lässt sich daher als Indiz für Hybris, d. h. für Unmaß begreifen. Da aber das Ich in *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab* auch selbst abwesend ist, weil es sich paradoxerweise als „schon[/]tot“ (Sc S. 51, v. 4–5) deklariert, wird die ‚unmäßige‘ Funktion dieser Apostrophe zusätzlich gesteigert.

Es sei hier nur noch kurz auf das Motiv der Asche hingewiesen, das nicht zufällig aus Hölderlins Skizze *Sapphos Schwanengesang* stammt, wo die aufgrund ihres Übermaßes an Liebe eingäscherten altgriechischen Inseln beweint und erinnert werden.¹³⁶ Mayröcker kombiniert die Klage mit dem Bekenntnis der Liebe zur Erde und zum Leben. Abschließend darf hier der platonische Topos des Schwanengesangs, der am schönsten ist, bevor die Schwäne sterben,¹³⁷ nicht unerwähnt bleiben. Der Topos wird indirekt

135 Vgl. Culler, Jonathan: *Theory of the Lyric*, Cambridge 2015, S. 190: „Such blatant apostrophes have been central to the lyric tradition and mark the vatic aspect of that tradition: invoking all manner of things, and thus presuming the potential responsiveness of the universe, in what is the acme of poetic presumption [...]. Apostrophe is a palpable embarrassment, because it is a figure of all that is most radical, pretentious and mystificatory in the lyric: the flights of fancy or proclamation of vatic action that critics prefer to evade, as they discuss instead, for instance, the *theme* of the power of poetic imagination.“

136 Vgl. FHA 4, S. 250, v. 10: „Inseln der Freuden, [/] die ihr voll Asche seid und“. Das Gedicht lässt sich aufgrund des fragmentarischen Zustandes nicht leicht deuten. Auf gleichem Blatt befindet sich die spätere Fassung *Thränen*, die auch Mayröcker gelesen haben könnte. Hier betrauert das Ich den Untergang der altgriechischen Inseln und verwendet das Wort „allzudankbar“ (ebd., v. 53) als Ausdruck des Maßlosen. Zu *Thränen* vgl. Friedrich Beißners Erläuterung in: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, Bd. 2, 2: *Gedichte nach 1800: Lesarten und Erläuterungen*, hg. v. Friedrich Beißner, Stuttgart 1951, S. 514–520, hier S. 519: „Der Genius Griechenland hat auf Liebe sein Reich gegründet [...]. Das Übermaß aber der abgöttisch verehrten Liebe, des allzudankbaren Dienstes (v. 9–10) hat zum Untergang geführt, in dessen Trümmern nun eine Buße der Liebe fort dauert.“

137 Vgl. Platon: *Phaidon*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Phaidon, Politeia*, hg. v. Ernesto Grassi, Hamburg 1986, S. 36, 84e–85b. So spricht Sokrates zu Kebes und Simmias: „Und wie es scheint, haltet ihr mich in der Wahrsagung für schlechter als die Schwäne, welche, wenn sie merken, daß sie sterben sollen, wie sie schon sonst immer gesungen haben, dann am meisten und vorzüglichsten singen, weil sie sich freuen, daß sie zu dem Gott gehen sollen, dessen Diener sie sind. [...] [W]eil sie [die Schwäne; S. S.],

zitiert, indem auf Hölderlins Gedicht zurückgegriffen wird. In *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab* besingt das Ich seinen eigenen Tod, dessen Eintritt bzw. Endgültigkeit aber relativiert wird (v. 4–6: „ich bin schon[/] tot. Ich bin so traurig jetzt und habe Angst vor dem[/] Verlassen dieser Welt“). Nichtsdestotrotz ist der Tod, anders als für die Schwäne – die ein höheres Leben mit Freude erwarten –, ein schmerzlicher Verlust für das Ich.

Das mit Unmaß betriebene, selbstzerstörerische Dichten verleiht dem Gesang seine kraftvollste, das Maß *überschreitende* und dennoch präzise Gestalt. Dadurch, dass das Schreiben „Hand in Hand mit Scardanelli“ (Sc, S. 15, v. 9) erfolgt, erfährt der ekstatische Gesang eine weitere Potenzierung. Dafür werden die intertextuellen Bezüge auf Hölderlin immer wieder neu gestaltet, damit sie die entscheidende Kehrtwende vom Maß zum Unmaß nehmen.

Literaturverzeichnis

- Arnim, Bettine von: Die Günderode, in: Dies.: Werke und Briefe, Bd. 1: Clemens Brentanos Frühlingskranz. Die Günderode, hg. v. Schmitz, Walter/Steinsdorff, Sibylle von, Frankfurt a. M. 1986, S. 295–746.
- Philipsen, Bart: Knallharte Gedächtniskunst. Friedrich Hölderlin als Intertext in Friederike Mayröckers *Scardanelli*, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 115–135.
- Benjamin, Walter: Alexander Mette: Über Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten Schizophrenen und dichterischer Produktion. Dessau, Dresden 1928, 99 S. [Rezension], in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Kritiken und Rezensionen, hg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M. 1991, S. 164–166.
- Bertaux, Pierre: Friedrich Hölderlin, Frankfurt a. M. 1981.
- Böning, Thomas: Die Artisten-Metaphysik. Der Weltstreit von Dionysos und Apoll, in: Ders.: Metaphysik: Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche, Berlin 1988, S. 212–223.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.
- Burrichter, Brigitte/Wehr, Christian (Hg.): Exzess. Formen der Grenzüberschreitung in der Vormoderne, Würzburg 2018.
- Culler, Jonathan: Theory of the Lyric, Cambridge 2015.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1973.

meine ich, dem Apollon angehören, sind sie wahrsagerisch [...]. Ich halte aber auch mich dafür, ein Dienerschaftsgenosse der Schwäne zu sein und demselben Gotte heilig und nicht schlechter als sie das Wahrsagen zu haben von meinem Gebieter, also auch nicht unmutiger als sie aus dem Leben zu scheiden.“

- Fetz, Bernhard: Disziplin und Ekstase. Friederike Mayröckers Magische Blätter I–III, in: *protokolle* 2 (1991), S. 12–22.
- Foken, Gesa: *Offenheitszwang. Kritik der Offenheitsästhetik vor dem Hintergrund zeitgenössischer Zeichnung*, Berlin 2017.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a. M. 1969.
- Garber, Klaus: *Arkadien: Ein Wunschbild der europäischen Literatur*, München 2007.
- Gutiérrez de Wienken, Geraldine: *Auf den Wellen ist alles Welle. Die Welle in der Kunst und Literatur. Ein Beitrag zur Symbolik der Moderne*, München 2008.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, Bd. 2, 2: Gedichte nach 1800: Lesarten und Erläuterungen*, hg. v. Friedrich Beißner, Stuttgart 1951, S. 514–520.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke: Frankfurter Hölderlin Ausgabe*, hg. v. D. E. Sattler, Basel/Frankfurt a. M. 1975–2008 (20 Bde. u. 3 Supplemente) = FHA.
- Horn, Peter: *Im Liede wehet ihr Geist. Hölderlins späte Hymnen*, Oberhausen 2012.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991.
- Jakob, Michael: „Schwanengefahr“. *Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans*, München 2000.
- Jakobson, Roman/Lübbe-Grothues, Grete: Ein Blick auf Die Aussicht von Hölderlin, in: Roman Jakobson (Hg.): *Hölderlin. Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte*, Frankfurt a. M. 1976, S. 27–96.
- Kaiser, Gerhard: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart, Bd. 1: Von Goethe bis Heine*, Frankfurt a. M. 1996.
- Kastberger, Klaus: Disziplin und Ekstase. Schaffensprozeß und literarisches Werk, in: Ders.: *Reinschrift des Lebens: Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“. Edition und Analyse*, Wien 2000, S. 34–41.
- Kempter, Lothar: *Hölderlin in Hauptwil, Tübingen* 1975.
- Kling, Thomas: *Auswertung der Flugdaten*, Köln 2015.
- Kohl, Katrin M.: *Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin 2007.
- Kühn, Renate: Herme(neu)tik. Zur ersten Sequenz von Friederike Mayröckers ‚langem Gedicht‘ „Text mit den langen Bäumen des Webstuhls“, in: Dies. (Hg.): *Friederike Mayröcker oder „das Innere des Sehens“. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa*, Bielefeld 2002, S. 41–104.
- Martens, Gunter: Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches: Stationen der Aneignung eines Dichters, in: *HJb* 23, 1982–1983, S. 54–78.
- Mayröcker, Friederike: *Fünfzig Gedichte des 20. Jahrhunderts*, ausgew. v. Durs Grünbein, Thomas Kling, Barbara Köhler, Friederike Mayröcker u. Peter Waterhouse, in: *Text + Kritik, Sonderband: Lyrik des 20. Jahrhunderts XI* (1999), S. 5–6.
- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Prosa, Bd. 2: 1978–1986*, hg. v. Klaus Kastberger, Frankfurt a. M. 2001.
- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Prosa, Bd. 3: 1987–1991*, hg. v. Klaus Kastberger, Frankfurt a. M. 2001.

- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Prosa*, Bd. 4: 1991–1995, hg. v. Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 2001.
- Mayröcker, Friederike: *brüht oder Die seufzenden Gärten*, in: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. 5: 1996–2001, hg. v. Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 2001, S. 35–376.
- Mayröcker, Friederike: *selbstaugesandte Laute*, in: Dies.: *Gesammelte Gedichte: 1939–2003*, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004, S. 765–766.
- Mayröcker, Friederike: *Scardanelli*, Frankfurt a. M. 2009.
- Menninghaus, Winfried: *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt a. M. 2005.
- Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart ²1967.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt des Tragischen Gedankens*, in: Ders.: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München ³1999, S. 579–599.
- Oelmann, Ute: *Fenstergedichte. Zu „Der Frühling“ und „Der Herbst“*, in: Kurz, Gerhard (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Hölderlin*, Stuttgart 1996, S. 200–212.
- Oelmann, Ute: *Späteste Gedichte*, in: Kreuzer, Johann (Hg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2011, S. 403–409.
- Oestersandfort, Christian: *Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung*, Tübingen 2006.
- Platon: *Phaidon*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Phaidon, Politeia*, hg. v. Ernesto Grassi, Hamburg 1986, S. 36, 84e–85b.
- Polledri, Elena: „...immer bestehet ein Maas“. Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, Würzburg 2002.
- Previšić, Boris: *Hölderlins Polyphonie in Mayröckers Scardanelli. Von der alkäischen Ode zur Inter-Rhythmizität*, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): *Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie*, Stuttgart/Berlin 2020, S. 181–197.
- Reitani, Luigi: „Hörst du Hölderlin noch?“. Zur lyrischen Nachwirkungen Hölderlins nach 1945, in: Oelmann, Ute (Hg.): *Hölderlin-Entdeckungen. Studien zur Rezeption*, Stuttgart 2008, S. 31–45.
- Reitani, Luigi: *Matematica e frammento. Friedrich Hölderlin e la nascita della lirica moderna*, in: Brugnolo, Furio/Fassanelli, Rachele (Hg.): *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, Padova 2012, S. 15–33.
- Schuhmacher-Chilla, Doris/Wirxel, Julia: *Vorwort*, in: Dies. (Hg.): *Maß oder Maßlosigkeit. Kunst und Kultur in der Gegenwart*, Oberhausen 2007, S. 7–16.
- Schütte, Uwe: *Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*, Göttingen 2006.
- Siddu, Stefania: „ich möchte leben Hand in Hand mit Scardanelli“. *Friederike Mayröcker in dialogo con Friedrich Hölderlin nella raccolta lirica „Scardanelli“*, Udine/Leipzig 2018 [Dissertation].

- Siddu, Stefania: Zur (Nicht-)Diskursivität in *Scardanelli*. Ein Versuch über Friederike Mayröckers Verhältnis zu Friedrich Hölderlin, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 157–179.
- Siddu, Stefania: *Scardanelli* (2009), in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2024, S. 71–75.
- Siddu, Stefania: Transgressionen. Friederike Mayröckers Gedicht *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* in italienischer Übersetzung, in: Sommerfeld, Beate/Degner, Uta (Hg.): Dimensionen des Transgressiven in Friederike Mayröckers Spätwerk. Wiesbaden 2025, S. 207–222.
- Strigl, Daniela: Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers, Bielefeld 2009, S. 51–73.
- Thums, Barbara: Die Frage nach der „Schreibexistenz“. Zum Verhältnis von Intertextualität und Autorschaft in Mayröckers „brüht oder Die seufzenden Gärten“, in: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2002, S. 87–105.
- Thums, Barbara: „und immer noch voll Sehnsucht“. Figurationen des Idyllischen in Friederike Mayröckers *Scardanelli*, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 137–156.
- Winko, Simone: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900, Berlin 2003.

Wörterbücher

- Adelung, Johann Christoph (Hg.): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Bd. 1–4, Hildesheim/New York 1970 (Nachdruck d. Ausgabe Leipzig 1793–1801).
- Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart ²2012.
- Dudenredaktion (Hg.): Duden: Deutsches Universalwörterbuch, Berlin ⁸2015.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (Hg.): Deutsches Wörterbuch, Bd. 1–33, Gütersloh 1991 (Nachdruck der Erstausgabe 1854–1971).

Archivalien

- Handschriftliche Notiz, 2003, Stadt- und Landesbibliothek Wien, Vorlass Friederike Mayröcker, LQH0007846-ZPH 1336–3.
- Typskript, 2003, Stadt- und Landesbibliothek Wien, Vorlass Friederike Mayröcker, LQH0007846-ZPH 1336–3.

„Das Lebendige in der Poesie“. Mayröckers Hölderlin

1. Scardanelli und der einfache Schriftsinn

Hölderlin, so die Mayröcker-Spezialistin Inge Arteel, ist „die wohl wichtigste Bezugsfigur für Mayröckers Alterslyrik“¹. Ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht die Hölderlin-Rezeption in Mayröckers 2009 erschienenem Gedichtband *Scardanelli*,² der nicht von ungefähr große Forschungsaufmerksamkeit auf sich gezogen hat.³ Die Titelwahl sei, so Arteel, durchaus programmatisch zu verstehen, denn mit dem Namen Scardanelli als „das Pseudonym eines entmündigten Dichters, der nicht mehr Herr im eigenen Haus war“⁴, aktualisiere Mayröcker „die Hölderlin'sche Fragilität, körperlich und psychisch, wie auch dessen Demutsgestik, die sich das lyrische Ich in seiner schillernden Scardanelli-Spiegelung annimmt.“⁵ Dies trifft sicherlich zu; es gibt aber noch einen anderen Aspekt, der Hölderlins späteste Gedichte, seine sogenannten ‚Turmdichtungen‘, als Referenz für Mayröckers ‚Alterslyrik‘ ästhetisch attraktiv macht: Im Gegensatz nämlich zu den weitausholenden Horizonten der früheren Gedichte und ihren nur schwer auslotbaren geschichtsphilosophischen Implikationen bescheiden sich die ‚Turmgesänge‘ mit einer Ästhetik des Hier und Jetzt. Eine „Alleinherrschaft des Präsens“⁶ und der Ausfall eines expliziten Ichs nehmen keine Hierarchisierungen mehr vor, sondern präsentieren jedes Detail mit gleicher Geltung. Wichtiger noch verzichten die Texte auf alle

1 Arteel, Inge: Friederike Mayröcker (Meteore 11), Hannover 2012, S. 96.

2 Vgl. den Überblicksartikel von Siddu, Stefania: Scardanelli (2009), in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2024, S. 71–75.

3 Vgl. die Beiträge in Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020; Philippen, Bart: Knallharte Gedächtniskunst. Friedrich Hölderlin als Intertext in Friederike Mayröckers *Scardanelli*, S. 115–135; Thums, Barbara: „und immer noch voll Sehnsucht“. Figuren des Idyllischen in Friederike Mayröckers *Scardanelli*, S. 137–156; Siddu, Stefania: Zur (Nicht-)Diskursivität in *Scardanelli*. Ein Versuch über Friederike Mayröckers Verhältnis zu Friedrich Hölderlin, S. 157–179 und Previšić, Boris: Hölderlins Polyphonie in Mayröckers *Scardanelli*. Von der alkäischen Ode zur Inter-Rhythmizität, S. 181–197.

4 Arteel: Friederike Mayröcker, S. 97–98.

5 Ebd., S. 98. Zum Thema einer ‚demütigen‘, bescheidenen Autorschaft vgl. Oestersandfort, Christian: Hölderlins Pseudonym „Scardanelli“ als Künstlerkonfiguration einer Dichtung der Bescheidenheit, in: Jamme, Christoph/Lemke, Anja (Hg.): „Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes“. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins, München 2004, S. 311–341.

6 Böschstein, Bernhard: Hölderlins späteste Gedichte, in: Hölderlin-Jahrbuch 14/66 (1965), S. 35–56, hier S. 47.

Arten von Hintersinn. Hölderlins ‚Turmgesänge‘ begnügen sich demonstrativ mit einem einfachen Schriftsinn und stellten gerade in dieser Beschränkung eine Faszination für Autorinnen und Autoren des ästhetischen Modernismus dar, so zum Beispiel auch für Mayröckers Kollegin Elfriede Jelinek, die mit für sie ungewöhnlichem Pathos von den spätesten Gedichten Hölderlins spricht:

Hölderlin selbst, der späte, Verwirrte, der sich Scardanelli nennt, fällt schließlich ganz heraus aus dieser Volkes/Gottesstimme, aus der Sagenwelt, in der man weiß, was da zu sagen ist, und zwar, weil es ja von irgendwelchen Altvorderen gesagt worden ist [...] Der kranke Hölderlin schreibt vollkommen klar.⁷

Die Abstandnahme von den „Altvorderen“, von einem mit Autorität behafteten Sprechen, mündet in eine „vollkommen klar[e]“ Sprachverwendung, wie sie auch Mayröckers Eingangsgedicht kennzeichnet:

Hölderlinturm, am Neckar, im Mai

diese Prise Hölderlin
im hellroten Hölderlinzimmer /
im Korridor stehend
fällt mein Blick auf die roten Blumen im Glas
gesäumt von abgefallenen
Blütenblättern
nichts sonst /
das Zimmer leer nur die Vase der Blumen
zwei alte Stühle –
ich öffne ein Fenster
im Garten sagst du die Bäume
sind noch die gleichen wie damals
aber man hört einen Ton Musik es
glänzt die bläuliche Silberwelle

für Valerie Lawitschka

6.6.89⁸

7 Jelinek, Elfriede/Landes, Birgit (Hg.): Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften, München 1998, S. 16–17.

8 Mayröcker, Friederike: Scardanelli, Frankfurt a. M. 2009.

Dass Mayröcker dieses auf das Frühjahr 1989 datierte Gedicht, das bereits 1992 in dem Band *Das besessene Alter* publiziert worden war⁹, als Auftaktgedicht für den Band *Scardanelli* wählt, gibt ihm eine programmatische Bedeutung und macht für die darin sichtbar werdende Poetik des ‚einfachen Schriftsinns‘ eine längere Latenzzeit erkennbar.

Den Vers „nichts sonst“ (v. 7), der, zählt man die Überschrift mit, das topographische Zentrum des Gedichts darstellt, kann man in diesem Sinne nicht nur auf das fast „leer[e]“ „Zimmer“ (v. 8) beziehen, sondern auch auf die Poetik des Textes selbst, der ganz für die Wahrnehmung des Konkreten plädiert, ohne dieses nur als Trittbrett für weitergehende Bedeutungen zu instrumentalisieren. Meint man zunächst in den „abgefallenen Blütenblätter[n]“ (v. 5) ein Symbol für die Vanitas zu erkennen, wird dies von der folgenden Erwähnung der vegetabilen Welt mehr als in Frage gestellt, denn „die Bäume“ „im Garten“ „sind noch die gleichen wie damals“ (v. 11–12). Die abgefallenen Blütenblätter scheinen also tatsächlich nur für sich selbst zu stehen, für „nichts sonst“.¹⁰

Was Mayröckers *Scardanelli*-Lyrik mit Hölderlins ‚Turmgedichten‘ teilt, ist die radikale Diesseitigkeit ihrer Ästhetik. Zeichnete sich Hölderlins frühere, idealistische Dichtung dadurch aus, die unmittelbare Erlebniswelt des Gedichts imaginativ und intellektuell hin zu einem ‚Höheren‘ zu transzendieren – man denke beispielsweise an *Brod und Wein* –, kennt die ‚Turmdichtung‘ nur die Welt des Hier, des „Singulären“.¹¹ Dies soll an einem Beispiel veranschaulicht werden, das für Mayröckers Gedichtzyklus eine besondere Relevanz besitzt, da einzelne Formulierungen daraus zu Leitmotiven werden, die in der Mehrzahl der Gedichte auftauchen:

9 Mayröcker, Friederike: *Das besessene Alter: Gedichte 1986–1991*, Frankfurt a. M. 1992.

10 Eine Ausnahme aus dieser Bescheidung scheint eine poetologisch wendbare Lesart vieler Textelemente darzustellen. So könnte man in einer poetologischen Lektüre des Textes auch die Blumen als rhetorische ‚Blumen der Rede‘ interpretieren, wobei gerade die abgefallenen Blütenblätter die ästhetische Reduktion verbildlichen würden. – Ein solches „autoreflexives Netz poetologischer Bilder“, wie es Konstanze Fliedl für Mayröckers Dichtung generell herausgearbeitet hat, führt allerdings, dadurch scheint es auch in den *Scardanelli*-Texten gerechtfertigt, nicht vom Text weg, sondern gerade im Gegenteil zu diesem hin. Vgl. Fliedl, Konstanze: Je nachdem. Friederike Mayröckers ‚kommunizierende Gefäße‘, in: Bergermann, Ulrike/Strowick, Elisabeth (Hg.): *Literatur und Wissen: Festschrift für Marianne Schuller*, Bielefeld 2007, S. 213–230, Zitat S. 213.

11 Ich folge hier der Einschätzung von Philipsen, Bart: *List der Einfalt. Nachlese zu Hölderlins spätester Dichtung*, Bielefeld 1995, S. 160, der die „Singularität der Referenz“ betont. Jedoch meint er zugleich, es gäbe in den Turmgesängen „viele verschlüsselte Anspielungen“ (ebd., S. 14). Darüber hinaus gibt es Forschungspositionen, die den Gedichten einen ‚Geheimsinn‘ zusprechen, vgl. zuletzt z. B. Paul, Jacky Carl-Joseph: *Hölderlins Vermächtnis. Der „geheimere Sinn“ des Scardanelli-Zyklus*, Oberhausen 2014.

Wenn aus dem Himmel...

Wenn aus dem Himmel hellere Wonne sich
Herabgießt, eine Freude den Menschen kommt,
Daß sie sich wundern über manches
Sichtbares, Höheres, Angenehmes:

Wie tönet lieblich heilger Gesang dazu!
Wie lacht das Herz in Liedern die Wahrheit an,
Daß Freudigkeit an einem Bildniß –
Über dem Stege beginnen Schaafe

Den Zug, der fast in dämmernde Wälder geht.
Die Wiesen aber, welche mit lautrem Grün
Bedeckt sind, sind wie jene Haide,
Welche gewöhnlicher Weise nah ist

Dem dunkeln Walde. Da, auf den Wiesen auch
Verweilen diese Schaafe. Die Gipfel, die
Umher sind, nackte Höhen sind mit
Eichen bedeket und seltnen Tannen.

Da, wo des Stromes regsame Wellen sind,
Daß einer, der vorüber des Weges kommt,
Froh hinschaut, da erhebt der Berge
Sanfte Gestalt und der Weinberg hoch sich.

Zwar gehen die Treppen unter den Reben hoch
Herunter, wo der Obstbaum blühend darüber steht
Und Duft an wilden Heken weilet,
Wo die verborgenen Veilchen sprossen;

Gewässer aber rieseln herab, und sanft
Ist hörbar dort ein Rauschen den ganzen Tag;
Die Orte aber in der Gegend
Ruhen und schweigen den Nachmittag durch.¹²

12 Friedrich Hölderlins Werke werden im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke, hg. v. Friedrich Beißner, Stuttgart 1948–1985 unter Angabe der Sigle StA und Band- und Seitennummer. Hier: Hölderlin, Friedrich: Wenn aus dem Himmel..., StA 2, I, S. 269–270.

Hölderlins Gedicht geht ganz im emotionalen Erleben der wahrgenommenen Natur auf. Die wiederholt betonte Freude (v. 2; „lacht das Herz“, v. 6; „Freudigkeit“, v. 7; „Froh“, v. 19) gilt der Natur als „Wahrheit“ (v. 6), was hier wohl als Synonym mit Wirklichkeit zu verstehen ist, die ästhetisch genießend im Baumgart'schen Sinne wahrgenommen wird: als „Bildniß“ (v. 7). Vor allem die „Schaafe“ und die „verborgenen Veilchen“ werden in Mayröckers Gedichten vermehrt auftauchen und den Charakter einer Losung bekommen.

Wie nicht zuletzt die Rezeption dieser spätesten Hölderlin-Gedichte belegt, ist eine solche Beschränkung auf das Wahrgenommene nicht nur irritierend, sondern auch faszinierend:¹³ Sie setzt keinen Verweisungszusammenhang mehr in Gang, der in einem potentiell unendlichen Regress immer weiter weg führt von dem ‚eigentlich‘ Gesagten, sondern bleibt ganz bei *diesem*: die Aufmerksamkeit wird nicht abgelenkt, sondern verweilt und wird dadurch verstärkt. Die Scardanelli-Gedichte lassen sich daher als Modelle für Mayröckers Ekstase des Hier und Jetzt verstehen, die sich in ihrer Lyrik immer mehr durchsetzt: Eine Form von Entrückung nicht von den Dingen der konkreten Welt weg, sondern in größter Verbundenheit mit ihnen: „Die Evidenz der Bilder verscheucht die Frage nach dem Sinn“¹⁴. Die damit verbundene emotionale Emphase formuliert sehr deutlich ein Gedicht Mayröckers aus dem 2003 erschienenen Band *Mein Arbeitstirol*, in dem sich auch bereits ein Gedicht findet, das Scardanelli im Titel trägt („*jeder Zimmergast kam mir ungelegen*“. *Scardanelli*)¹⁵: „DIES DIES DIES DIESES ENTZÜCKEN ICH KLEBE AN DIESER ERDE“¹⁶: „Diese Erde“ umgreift in Mayröckers Lyrik allerdings nicht nur die äußere Natur, sondern – wie im Scardanelli durch Formulierungen wie „Gehirn (Gedicht)“ (Sc, S. 15, v. 22) oder „ZEILEN = Zeiten“ (Sc, S. 20, v. 23) oder auch „die entzündete Brust der Strophen“ (Sc, S. 21, v. 2) deutlich wird –, eine Totalität des Erlebbaren, die auch Artefakte, Kunstwerke¹⁷, Träume und Sprache umgreift; und es ist

13 Ute Oelmann spricht von einem „Umschlag von Irritation in Faszination“. Oelmann, Ute: Späteste Gedichte, in: Kreuzer, Johann (Hg.): Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2011, S. 403–409, hier S. 409.

14 Strigl, Daniela: Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektopoetik, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers, Bielefeld 2009, S. 51–73, hier S. 60.

15 Mayröcker, Friederike: „*jeder Zimmergast kam mir ungelegen*“. *Scardanelli*, in: Dies.: Gesammelte Gedichte 1939–2003, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004, S. 722–723. Unmittelbar voran geht das Gedicht „*ihr sicher gebauten Alpen*“, Hölderlin, ebd., S. 721–722. Ein Hölderlin im Titel tragendes Gedicht ist auch „*deinetwegen ist...*“ (Pindar / Hölderlin), ebd., S. 631.

16 Ebd., S. 692.

17 Zur konstitutiven Intertextualität vgl. Arteel, Inge/Müller, Heidy (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2002; zur Intermedialität z. B. Winkler, Andrea: Polaroides Geheimnis. Zum Bild des „Picasso Knaben“ in Friederike Mayröckers „brüht oder Die seufzenden Gärten“, in: Fliedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text, Frankfurt a. M./Basel 2005, S. 147–159.

für Mayröckers Poetik charakteristisch, dass zwischen diesen konventionell getrennten Bereichen nicht mehr kategorial unterschieden wird.¹⁸ Programmatisch beginnt Mayröckers Dankesrede anlässlich der Verleihung des Hölderlin-Preises 1993 mit der Evozierung einer lebendigen Fülle, in der alles zum poetischen Material werden kann:

Sekundenschlaf, Schleppen von Träumen: Andrang von Bildern: Wort Tang im Schwemmland des Traumes, nicht nachvollziehbar wenn nicht augenblicklich festgehalten, hinweggetragen vom leichten Wind als zartes flimmerndes Sommergewölk am Meer, sanfte Verfärbungen über dem Wasser am Horizont: Luftspiegelungen von Landschaft, wundersame Gebilde Tag oder Nacht (Köpfe oder Stürze der Tränen und Träume), wogende Kontinente.¹⁹

Wenn das zuletzt zitierte Gedicht am Ende inständig verkündet „ach ich KLEBE an diesem Leben an diesem LEBENDGEDICHT“ (GG, S. 693), meint die Bezeichnung „Lebendgedicht“ zugleich die Poesie des Lebens wie das Leben der Poesie, Mayröckers Poesie.

2. „Das Lebendige in der Poësie“

Mayröcker kann sich auch hier auf Hölderlin berufen, der ihr nach eigener Aussage schon „seit Jugendtagen die leuchtende Schrift an der Wand am Himmel im Buch“²⁰ war. In einem Brief an seinen Freund Neuffer formuliert er eine Einsicht, die vom „Lebendigen in der Poësie“ als wichtigstem ästhetischen Grundsatz ausgeht:

Das Lebendige in der Poësie ist jezt dasjenige, was am meisten meine Gedanken und Sinne beschäftigt. Ich fühle so tief, wie weit ich noch davon bin, es zu treffen, und dennoch ringt meine ganze Seele danach und es ergreift mich oft, daß ich weinen muß, wie ein Kind, wenn ich um und um fühle, wie es meinen Darstellungen an einem und dem andern fehlt, und ich doch aus den poetischen Irren, in denen ich herumwandle, mich nicht herauswinden kan.²¹

Hölderlins Brief reflektiert dieses Problem in Form einer bemerkenswerten Selbstanalyse, in welcher er als Grund die Furcht ausmacht, „von der Wirklichkeit in der innigen Theilnahme gestört zu werden, mit der ich mich gern an etwas anderes schließe“²².

18 Vgl. Arteel: Friederike Mayröcker, S. 96 und S. 98.

19 Mayröcker, Friederike: Gegen die Decke des Zeltes dürstend. Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises, Homburg, 7. 6. 1993, in: protokolle 1 (1994), S. 3–6, hier S. 3.

20 Mayröcker: Gegen die Decke des Zeltes dürstend, S. 3.

21 Hölderlin, Friedrich: An Neuffer, 12. November 1798, StA 6,1, S. 288–291, hier S. 289.

22 Ebd., S. 290.

Seine besondere „Empfindlichkeit“ („empfindlicher als andre“), die Fähigkeit zu „inni-ge[r] Theilnahme“, sieht er durch den Einfluß der „eiskalten Geschichte des Tags“ in Gefahr; formuliert aber nun die Einsicht, dass nur durch die Integration der vermeintlich schädigenden Wirklichkeit, durch die Konfrontation mit dem „Gemeine[n] und Gewöhnliche[n] im wirklichen Leben“ dichterische „Lebendigkeit“ zu erreichen ist.²³ Als Konsequenz aus der Selbsteinsicht leitet Hölderlin eine weitgehende Revision seines ästhetischen Programms ab, in der nun alles in den poetischen Text einfließen darf:

Weil ich zerstörbarer bin, als mancher andre, so muß ich um so mehr den Dingen, die auf mich zerstörend wirken, einen Vortheil abzugewinnen suchen, ich muß sie nicht an sich, ich muß sie nur insofern nehmen, als sie meinem wahrsten Leben dienlich sind. Ich muß sie wo ich sie finde, schon zum voraus als unentbehrlichen Stoff nehmen, ohne den mein Innigstes sich niemals völlig darstellen wird. Ich muß sie in mich aufnehmen, um sie gelegentlich (als Künstler, wenn ich einmal Künstler seyn will und seyn soll) als Schatten zu meinem Lichte aufzustellen, um sie als untergeordnete Töne wiederzugeben, unter denen der Ton meiner Seele um so lebendiger hervorspringt. Das Reine kan sich nur darstellen im Unreinen und versuchst Du, das Edle zu geben ohne Gemeines, so wird es als das Allerunnatürlichste, Ungereimteste dastehn, und zwar darum, weil das Edle selber, so wie es zur Äußerung kömmt, die Farbe des Schicksaals trägt, unter dem es entstand, weil das Schöne, so wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, von den Umständen unter denen es hervorgeht, nothwendig eine Form annimmt, die ihm nicht natürlich ist, und die nur dadurch zur natürlichen Form wird, daß man eben die Umstände, die ihm nothwendig diese Form gaben, hinzunimmt.²⁴

Hölderlins bekannter Aufruf „Komm! ins Offene, Freund!“²⁵ aus dem Elegienfragment *Der Gang aufs Land* formuliert diese neue Poetik, die auch das „Unreine[]“ und „Gemeine“ integriert, also keine ästhetische Vorauswahl trifft. Mayröckers ‚Lebendigkeitspoesie‘ liegt eine ebenso grenzenlose Offenheit zugrunde, wie sie in ihrer Hölderlin-Rede als „Zufall“ poetologisch reflektiert wird:

Durch ein Vorüberstreifen: durch solches Luftgestöber: der kleine Kamm fällt von der Kante des Wandschranks, so war ich ein Überdrusz, so war ich ein Ärgernis für meine Menschen-umgebung, Magnolienfalle, so nämlich wie ich umgehe mit den Zufälligkeiten des Lebens, sage ich, könnte man den Schlusz ziehen, die Zufälle: die Enigmas des Schreibens geschähen mir in ebenderselben Weise, ich finde im Zufall, im Random Erlebnis ein graues Jäckchen mit

23 Ebd., S. 291 u. S. 290.

24 Ebd., S. 290.

25 Hölderlin, Friedrich: *Der Gang aufs Land*. An Landauer, StA 2,1, S. 84–85, v. 1.

grüner Borte zum Beispiel, vor drei Jahrzehnten gefertigt: Mutters Handarbeitskünste, etc., enorme Kleider.²⁶

In der Formulierung „Random Erlebnis“ spricht sich der entscheidende Umstand aus, dass in ihrer Lyrik nicht einfach Zufälle gesammelt werden, sondern dass diese jeweils auch seelisch ‚erlebt‘ werden, also emotional geladen sind. Dies macht auch die Leidenschaftlichkeit der *Scardanelli*-Gedichte aus – und markiert zugleich eine gewichtige Differenz zu Hölderlins spätesten Gedichten, deren Affekte höchst reduziert sind. Es überrascht daher nicht, dass sich Mayröckers Hölderlin-Referenzen nicht auf dessen Scardanelli-Zeit beschränken, sondern auch Texte aus dem Spätwerk zwischen 1800 und 1806 integrieren, so einige Elegien, Hymnen(entwürfe), die sogenannten ‚Nachtgesänge‘, die 1806 als letzte eigenhändige Veröffentlichung Hölderlins zu Lebzeiten entstanden und auch das berühmte Gedicht *Hälfte des Lebens* enthalten.²⁷ Diese Gedichte sind ein Zeugnis dafür, dass Hölderlins Lebendigkeitspoesie nicht nur eine inhaltliche Öffnung für alle Arten von ästhetischen Widerparten umfasst, sondern sich auch die poetische Sprache selbst öffnet: Sie wird hochgradig individuell und Ausdruck eines Erlebens, dem die konventionellen Ausdrucksmöglichkeiten nicht genügen. In seiner Vorrede zur *Friedensfeier* bringt Hölderlin dies auf den Punkt: „Sollten [...] einige eine solche Sprache zu wenig konventionell finden, so muß ich ihnen gestehen: ich kann nicht anders.“²⁸ Hölderlins bereits 1797 verkündete „Revolution der [...] Vorstellungsarten“²⁹ scheint im Spätwerk praktisch umgesetzt. Die Originalität der Sprache, der eine eben-solche Wahrnehmung korrespondiert, löst zugleich eine theoretische Reflexion aus Hölderlins Aufsatzfragment *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* ein. Dort heißt es:

Indem sich nemlich der Dichter mit dem reinen Tone seiner ursprünglichen Empfindung in seinem ganzen innern und äußern Leben begriffen fühlt, und sich umsieht in seiner Welt, ist ihm diese eben so neu und unbekannt, die Summe aller seiner Erfahrungen, seines Wissens, seines Anschauens, seines Denkens, Kunst und Natur wie sie in ihm und außer ihm sich darstellt, alles ist wie zum erstenmale, eben deßwegen unbegriffen, unbestimmt, in lauter Stoff und Leben aufgelöst, ihm gegenwärtig, und es ist vorzüglich wichtig, daß er in diesem Augenblicke nichts als gegeben annehme, von nichts positivem ausgehe, daß die Natur und Kunst, so wie er sie kennen gelernt hat und sieht, nicht eher spreche, ehe für ihn eine Sprache da ist, d. h. ehe das jezt Unbekannte und Ungenannte in seiner Welt eben dadurch für ihn

26 Mayröcker: Gegen die Decke des Zeltes düstend, S. 3.

27 Menninghaus bescheinigt bereits diesen eine „Tilgung oder [einen] Kurzschluß der allegorischen Dualität herkömmlicher Art“. Menninghaus, Winfried: *Hälfte des Lebens*. Versuch über Hölderlins Poetik, Frankfurt a. M. 2005, S. 46–47.

28 Hölderlin, Friedrich: *Friedensfeier*, StA 3, S. 531–538, hier S. 532.

29 Hölderlin, Friedrich: *Brief an Johann Gottfried Ebel*, StA 6,1, S. 228–230, hier S. 229.

bekannt und nahhaft wird, daß es mit seiner Stimmung verglichen und als übereinstimmend erfunden worden ist[.]³⁰

Diese bemerkenswerte Passage von der ‚Erfindung‘ einer Sprache, die eine neue Welt-erfahrung möglich macht, durch eine „ursprüngliche“, also höchst individuelle „Empfindung“, die „nichts als gegeben annehme, von nichts positivem ausgehe“, der alles „unbegriffen, unbestimmt, in lauter Stoff und Leben aufgelöst“ erscheint, scheint als ästhetischer Kommentar auch für Mayröckers Spätwerk fruchtbar – artikulieren sich doch in ihren *Scardanelli*-Gedichten weniger bloße Wahrnehmungen als vielmehr intensive Erlebnissplitter:

„Apfelhäutchen“, *Durs Grünbein / illuminiert von den Schaafern*

ungewaschen an der Maschine halb 4 Uhr morgens später
seitlich den Kopf an dem sprachlosen Lamm das mich
schlieferte endlich eigentlich Schaafes Locken dessen
Schäfer ich war im Traum

18.1.08 (Sc, S. 11)

Das kurze Gedicht macht deutlich, dass es in der Darstellung nicht um Vollständigkeit einer Szenerie geht³¹, sondern vielmehr darum, einzelne Erlebnismomente aufzurufen und zueinander in Beziehung zu setzen, um eine Dynamik von Licht und Schatten in Gang zu bringen. Es würde im Kontext der vorliegenden Ausführungen zu weit führen, Hölderlins diffizile, fragmentarisch gebliebene Ausführungen zum „Wechsel der Töne“³² in Gänze nachvollziehen zu wollen; es sei nur daran erinnert, dass in ihnen die Bewegung eines Wechsels grundlegend dafür ist, den Eindruck von Lebendigkeit zu erzeugen. Wenn Hölderlin vom naiven, idealischen und heroischen Ton spricht³³, ist dabei deutlich der Einfluss von Schillers Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* herauszuhören, welche die Idylle und Elegie von einer Gattung zu einer

30 Hölderlin, Friedrich: Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes, StA 4,1, S. 241–265, hier 263–264. Spatium im Orig.

31 Vgl. Reitani, Luigi: Verwandlungen und Fragmente. Zur späten Lyrik Friederike Mayröckers, in: Kastberger, Klaus/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur, Wien 1996, S. 53–68, hier S. 54.

32 StA 4,1, 238. Vgl. dazu die klassische Studie von Ryan, Lawrence J.: Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960.

33 Vgl. z. B. Hölderlin, Friedrich: Wechsel der Töne, StA 4,1, S. 238–240.

„Empfindungsweise“ umdefiniert und – in ihren sentimentalischen Varianten – als zweistimmige Spannungszustände charakterisiert.³⁴

Einen ähnlichen Wechsel produzieren Mayröckers Gedichte – im obigen Beispiel durch die Evokation eines somnambulen Zustandes zwischen kreativer Überwachtheit und Übermüdung, bei dem der Text zwischen Halluzination und Hypnose hin und her pendelt. Das häufige Fließen von Tränen³⁵ ist dabei wie im Horizont des 18. Jahrhunderts ein Signal für ein im konkreten Sinne *bewegtes* Gefühl, sodass es nur folgerichtig ist, wenn in einem Großteil der Fälle gar nicht zu klären ist, ob das Ich aus Trauer oder Glück weint – oder aus einer Mischung von beidem. Bereits Moses Mendelssohn hebt darauf ab, „daß das Weinen eine aus Lust und Unlust vermischte Empfindung sey“:

Das Weinen ist eine vermischte Empfindung von Lust und Unlust, und entspringt aus der anschauenden Erkenntniß des Kontrasts zwischen einer Vollkommenheit, und Unvollkommenheit, die uns beide sehr nahe gehen. [...] Wenn die Unlust über das gegenwärtige Unglück so groß und lebhaft ist, daß sie in der Seele herrschet, und alle Nebengriffe unterdrückt; so sind unsere Augen trocken, wir stehen mit versteinerten Blicken da, und können nicht weinen. Alsdenn erst, wenn die Nebengriffe in der Seele wiederum erwachen, wenn wir unser gegenwärtiges Unglück mit vergangenem Glücke vergleichen können; so werden wir wehmüthig, das Herz wird leichter, und das starre Auge erweicht zu wollüstigen Thränen, die dem Betrüben angenehmer sind, als die reizendste Sinnenlust. Braucht es mehr, um zu beweisen, daß das Weinen eine aus Lust und Unlust vermischte Empfindung sey, und daß man alsdenn nicht allemal unglücklich ist, wenn man es kann zu Thränen kommen lassen?³⁶

Der Vergleich – also die imaginative Kopräsenz – zweier unterschiedlicher Seelenzustände wirkt emotional bewegend und das Fließen der Tränen ist dann nur äußeres Zeichen einer inneren Bewegtheit. So bestehen auch die immer wieder elegischen Stimmungen der *Scardanelli*-Gedichte in einem In-Beziehung-Setzen von einem Moment „damals“ oder „einst“³⁷ und einem Jetzt, wobei das in der Vergangenheit Erlebte jedoch emotional genauso präsent ist bzw. poetisch präsent gemacht wird wie die Gegenwart. Nicht die für die Elegie typische Empfindung von „Distanz“³⁸ also kommt zum Zuge; Mayröckers Gedichte arbeiten im Gegenteil an einer Schaffung von Kopräsenz. In

34 Vgl. hierzu Degner, Uta: *Bilder im Wechsel der Töne. Hölderlins Elegien und ‚Nachtgesänge‘*, Heidelberg 2008, S. 30ff.

35 Vgl. z. B. Mayröcker: *Scardanelli*, S. 13, 15, 17, 18, 20, 22 und *passim*.

36 Mendelssohn, Moses: *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* (nach der umgearbeiteten Fassung von 1771), in: Ders.: *Ausgewählte Werke. Studienausgabe Band I: Schriften zur Metaphysik und Ästhetik 1755–1771*, hg. v. Christoph Schulte/Andreas Kennecke/Grażyna Jurewicz, Darmstadt 2009, S. 241–271, hier S. 256.

37 Mayröcker: *Scardanelli*, S. 7, 12, 13, 14, 15, 24, 25 und *passim*.

38 Schuster, Jörg: *Poetologie der Distanz. Die ‚klassische‘ deutsche Elegie 1750–1800*, Freiburg i. Br. 2002.

dieser Funktion kommen nun auch die vielen Hölderlin-Zitate ins Spiel. *Scardanelli* adaptiert Hölderlins Prätexte im Modus einer ‚Präsentmachung‘: Seine Dichtung wird als etwas aktuell ‚Fühlbares‘ dargestellt und in diesem Zusammenhang ist bereits im Eröffnungsgedicht das Detail hervorzuheben, dass Mayröcker Hölderlins Imperfekt aus der Ode *Der Nekar* – „Glänzte die bläuliche Silberwelle“³⁹ – in ein Präsens transponiert. Zwar ist der dadurch übermittelte visuelle Gehalt durch den Genius Loci auch räumlich in ein Naheverhältnis gerückt: Das Ich von Mayröckers Gedicht befindet sich im Hölderlinturm in unmittelbarer Nachbarschaft des Neckarufers und kann dessen „bläuliche Silberwelle“ auch *in realiter* erblicken. Doch auch ohne dieses topographische Surplus vermag es das aufgerufene Hölderlin-Zitat, den nur erinnerten literarischen Text als „Ton“, als akustische „Musik“ wahrnehmbar zu machen.⁴⁰ Diese Anwesenheit von etwas Abwesendem artikuliert sich auch am Anfang des zweiten Gedichts des Zyklus: „erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich / spreche nicht da ist“ (S. 9, v. 1–2). Auch hier widerspricht die Abwesenheit („nicht da ist“; v. 2; „dieser / rasche Abschied“, v. 6–7) dem anwesend gemachten „du“, dessen direkte Ansprache im Zentrum des Gedichts (v. 7) steht. Wieder ist das durchgehende Präsensstempus auffällig; auch wenn man den in Vers 7 thematisierten Abschied auf den abwesenden ‚Der‘ (v. 1) zu beziehen versucht ist, bleibt die Chronologie und auch Topographie der Ereignisse zwischen dem (mutmaßlich Wiener) „BURGER CAFÉ“ und den „Steine[n] von Syphnos“ (v. 7) ungeklärt, ja ‚aufgehoben‘ in der Kopräsenz der Evokationen.

3. „Wo die verborgenen Veilchen sprießen“

Damit ist ein Charakteristikum der dichterischen Sprache Mayröckers angesprochen, das die Forschung immer wieder hervorgehoben hat und das Mayröcker nicht nur mit Hölderlins Spätwerk, sondern auch mit anderen Autoren der Moderne teilt: Je persönlicher und unvermittelter das lyrische Sprechen wird, desto schwieriger gestaltet sich der verstehende Nachvollzug für die Leserin/den Leser.⁴¹ *Scardanelli* spricht seiner eigenen Poetik zufolge ja auch nicht zu diesen, sondern zu einem abwesenden, intimen Du, das die Erinnerungen teilt, die die Leserin/der Leser nur intuitiv nachvollziehen kann.

39 Hölderlin, Friedrich: *Der Nekar*, StA 2,1, S. 17–18, v. 8.

40 Die Kombination von unterschiedlichen Zeitmomenten wird im Eingangsgedicht schon in der Datierung deutlich: Das Datum 6. Juni kongruiert nicht mit der Monatsangabe im Titel, „im Mai“. Mit dem Datum 1989 stellt das Gedicht zudem seinen eigenen zeitlichen Abstand zu dem folgenden aus: das nächste Gedicht stammt aus dem Jahr 2004. Vgl. Mayröcker: *Scardanelli*, S. 7.

41 Dies betont schon Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg/Wien ²1996, S. 508: „Die Texte scheinen sich durchgehend dagegen zu wehren, Ansatzpunkte zur Verfügung zu stellen, die über eine bildliche und syntaktische Einheit hinausführen können.“

Doch entfaltet sich daraus eine besondere Rezeptionsästhetik, die gerade darauf zielt, eine emotionale Rezeptionsfähigkeit zu aktivieren.⁴² Die Reduktion der sinngebenden Interpretationsarbeit und der kontextuellen ‚Verschwiegenheit‘ korrespondiert nämlich mit einer Intensivierung der *tonalen* Emotionalität. In Bezug auf Hölderlins späte Dichtungen hält Menninghaus fest, dass „das scheinbar einfache Setzen und Nennen natürlicher Realien [...] mit einem gewaltigen Hof von Ungesagtem, von zurückgelegter Entfernung, von Leid, Anstrengung und Glück ihres Erscheinens umgeben“⁴³ sind – was sich in seiner Analyse im metrischen Ton bemerkbar macht.

Auch Mayröckers Eingangsgedicht legt den Akzent auf den Ton, und zwar ganz explizit: „aber man hört einen Ton Musik *es [!] glänzt die bläuliche Silberwelle*“ (Sc, S. [7], v. 13–14), heißt es am Ende. Der „Ton“ von Hölderlins Dichtung also vermag es allein, die Zeit zu überschreiten und in die Gegenwart hineinzureichen. Eine solche Gabe der Dichtung, sich tonal zu übertragen, scheint umso ‚fühlbarer‘ zu werden, je abwesender Verstehenskontexte sind. Bei Hölderlin geschieht dies zum Beispiel in einem Gedicht wie *Andenken*, dessen intensive Emotionalität gerade aus einem Verschweigen des Liebesobjekts zu resultieren scheint.⁴⁴

Mit den kursiv gedruckten „*seltenen Tannen*“ kommt es im zweiten *Scardanelli*-Gedicht zum ersten Zitat aus Hölderlins ‚Turmgeseang‘ *Wenn aus dem Himmel...*, dem, wie bereits erwähnt, eine Leitmotivfunktion zukommt. Dies gilt insbesondere für den Vers „Wo die verborgenen Veilchen sprossen“⁴⁵, der im Text variiert mehrmals auftaucht.⁴⁶ Die Besonderheit des zitierten Verses in Hölderlins Gedicht besteht darin, dass er der einzige des Textes ist, der das Tempus Präteritum trägt und damit eine Vergangenheitsdimension artikuliert. Verborgen waren daher nicht nur die sprießenden Veilchen, verborgen bleibt auch das mit der Erinnerung verbundene persönliche Erlebnis – wenngleich seine emotionale Intensität zum Ausdruck kommt. Dass diese übertragen wird, beweist schon die Präsenz dieser Leerstelle mit emotionaler Suggestivkraft im Mayröcker’schen Gedichtzyklus.

Wie Hölderlins Gedicht verfahren auch Mayröckers *Scardanelli*-Variationen: Einzelheiten, Details, Bruchstücke fungieren als Brennpunkte, in welchen die emotionale Kraft des Erlebens versteckt, verkapselt ist und durch die sie wieder entfacht werden kann.

42 Vgl. bereits Strigl: Vom Rasen (Furor), S. 51–52: „[E]s besteht doch kein Zweifel darüber, daß das Leseerlebnis, beim professionellen Leser wie beim Amateur, ein stark affektives ist, daß Mayröckers Literatur eine Qualität innewohnt, die den Rezipienten zu berühren und zu rühren, aufzuwühlen, mitzureißen imstande ist.“

43 Menninghaus: Hälfte des Lebens, S. 47.

44 Hölderlin, Friedrich: *Andenken*, StA 2,1, S. 188–189. Vgl. die Lektüre von Franz, Michael: Hölderlins Gedicht „Andenken“, in: Arnold, Heinz Ludwig/Döhler, Andreas (Hg.): *Friedrich Hölderlin (Edition Text & Kritik)*, München 1996, S. 195–212.

45 Hölderlin, Friedrich: *Wenn aus dem Himmel...*, StA 2,1, S. 269–270, v. 24.

46 Mayröcker: *Scardanelli*, S. 13, 14, 15, 16.

Explizit artikuliert wird dies im Gedicht *Der lächelndes weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* = *Scardanelli Version*, in dem sich ein privater Schmerz äußert, welcher der Leserin/dem Leser jedoch nicht vollständig transparent wird und vielmehr im paradoxen Modus einer offenen Verborgenheit verbleibt:

die verblühten Mimosen in der zerscherbten Vase die ehemals blühen-
den duftenden Sträusze: Süsse der Bäume: nun nur noch Gespenst
Gestrüpp Skelett (wie auch wir dereinst usw.) und ahmt die kl.Schrit-
te die immer wehrloseren Schritte des Leibs der Seele / und immer
(nimmer) habe verborgen ich lebenslang den Schmerz die Panik die
Einsamkeit [...] (Sc, S. 25, v. 13 –18)

Die gegenständliche Welt lässt sich nicht überliefern, denn alles ist einem Vergehensprozess unterworfen; was bleibt aber, ist die Fähigkeit der Dichtung, Gefühle zu transportieren, nämlich im Modus einer „immer (nimmer)“-Verborgenheit: denn auch wo sich Gefühle nicht explizit aussprechen, artikulieren sie sich in der sprachlichen Tönung. „[O]ft ich weinend und blöde“ (Hölderlin)⁴⁷, heißt es in dem *Grunewald*-Gedicht. Die Kursivierung mit dem Autornamen Hölderlin suggeriert ein Zitat, das es in dieser Form in Hölderlins Dichtung nicht gibt. Es markiert allerdings die immense Emotionalität, die vielen seiner Texte zugrunde liegt und die von Mayröcker aufgenommen wird.

4. Urmodell Sappho

Damit ruft Mayröcker einen ganz bestimmten Hölderlin auf, und zwar einen ‚Sapphischen‘. Einen solchen stellte wenige Jahre vor Mayröckers *Scardanelli* in demselben Verlag – Suhrkamp – das Hölderlin-Buch von Winfried Menninghaus vor, der über die metrische Analyse von Hölderlins Gedicht *Hälfte des Lebens* die sapphische Autor-Persona Hölderlins freilegte.⁴⁸

Hatte man seit Norbert von Hellingraths bahnbrechender Hölderlin-Edition Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem die Pindar-Nachfolge Hölderlins akzentuiert – die ‚männlich‘ konnotierten ‚vaterländischen Gesänge‘ –, so entdeckt Menninghaus’ Studie Hölderlins ‚weibliche‘ Seite wieder, die ihm zufolge schon Hölderlins Zeitgenossen vertraut war, im Weiteren aber mehr und mehr verdeckt worden sei. Die bereits in der Antike geläufige, um 1800 wieder verstärkt diskutierte Dichotomie von Pindar und Sappho beschreibe, so Menninghaus, zwei Grundmodelle des Lyrischen: Auf der einen Seite

⁴⁷ Ebd., S. 38.

⁴⁸ Menninghaus, *Hälfte des Lebens*. Vgl. zu diesem Aspekt auch Siddu, *Zur (Nicht-)Diskursivität*, S.161.

diene Pindar im „Register des Repräsentativ-Erhabenen“⁴⁹ als „Vorbild für eine Lyrik, die sich [...] an öffentlich gefeierten Wettkampfsiegern, den Geschichten ihrer Familien, den Städten ihrer Herkunft, der imaginären Anbindung ihrer Taten an Mythen und an einem von priesterlichen Ambitionen durchdrungenen Selbstverständnis des Dichters orientiert“⁵⁰ – auf der anderen Seite stehe Sappho für eine „Patho- und genauer Allographie von erotischen Obsessionen, Trennungssituationen und Alternserfahrungen“, die Hölderlins Zeit als „um so aktueller für den modernen Raum lyrischen Sprechens“ empfunden habe.⁵¹ In beiden Dichtern entgegengesetzt sei die „Rolle der (imaginären) Stimme“:⁵² So betont bereits Friedrich Schlegel, in Pindars Liedern artikuliere sich „eine öffentliche Stimme, keine einzelne“.⁵³ Sapphos Stimme stehe „dagegen radikal für sich selbst“: Sie mache „Einzelheit und Individualität zum Prinzip“ und „suche[] gewöhnlich nur die individuellen Gefühle [...] auf das kräftigste und klarste auszudrücken.“⁵⁴ Wie Menninghaus resümiert, steht „[d]er moderne Begriff der lyrischen Verbindung von Sprache, Musik, individueller Stimme und ‚Stimmung‘ [...] Sappho [...] weitaus näher als Pindar.“⁵⁵ Die antike Dichterin sei daher „von herausragender Bedeutung für die Definition dessen, was seit Ende des 18. Jahrhunderts ‚lyrisch‘ heiß[e]“ – und Hölderlins dichterische Sappho-Rezeption habe daran „erheblichen Anteil“⁵⁶.

Bereits für Pseudo-Longin ist Sappho nicht nur eine Dichterin des Emotionalen, sondern eine Intensivierungs-Künstlerin. Am Beispiel von Sapphos vielleicht berühmtestem Gedicht *Jenen wähn ich Göttern am meisten gleichend* beschreibt er die künstlerischen Verfahren der „Auswahl“ und „Verbindung“, die ihrer Dichtung zu pathetischer Kraft verhelfen:⁵⁷

Sappho entnimmt die Symptome der Liebesleidenschaft jeweils deren Begleiterscheinungen in der Wirklichkeit selbst. Wie aber beweist sie ihre Meisterschaft? Indem sie die auffallendsten und heftigsten Symptome kunstvoll auswählt und ebenso kunstvoll miteinander verbindet.⁵⁸

Nachdem er das Gedicht zur Gänze zitiert hat, kommentiert Pseudo-Longin:

49 Menninghaus, *Hälfte des Lebens*, S. 8.

50 Ebd., S. 8–9.

51 Ebd., S. 9.

52 Ebd., S. 75.

53 Zitiert nach ebd.

54 Zitiert nach ebd.

55 Ebd., S. 76.

56 Ebd., S. 9. Hölderlin äußert sich in seinem Magisterexamen zur „Geschichte der schönen Künste unter den Griechen 1790“ ausführlicher zu Sappho, bescheinigt ihr „unnachahmliche[] Heftigkeit“, aber auch „kühne[n] männliche[n] Geist“. Hölderlin, Friedrich: *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen*, StA 4,1, S. 189–206, hier S. 196.

57 Longinus: *Vom Erhabenen*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Otto Schönberger, Stuttgart 1988, S. 31.

58 Ebd.

Bewunderst du nicht, wie sie zugleich Seele und Leib, die Ohren, Zunge, die Augen, die Haut, alles, als sei es ihr entfremdet und zerstoßen, zusammensucht und in grellem Wechsel Kälte zugleich und Hitze spürt, ohne Verstand besonnen ist (sie schwebt ja entweder in Furcht oder ist dem Tode nah), so daß nicht nur ein Affekt an ihr hervortritt, sondern eine Versammlung von Affekten. Alles derartige geschieht wirklich mit Liebenden, doch die Auswahl, wie ich sagte, des Bedeutendsten und die Vereinigung zu einem Ganzen schufen das vollendete Kunstwerk.⁵⁹

Sapphos „Meisterschaft“ liegt damit für Longin nicht in einer einfachen Umsetzung von Leben in Kunst, sondern in einem bestimmten „kunstvoll[en]“ Umgang der „Verdichtung“⁶⁰ und Verbindung – beides Verfahren der dichterischen Intensivierung, welche Sapphos – und auch Mayröckers – Dichtung dynamisieren („Wechsel“) und mit Pathos aufladen.

In der Tat ist es dieser ‚weibliche‘, sapphische Hölderlin, an den Mayröcker anknüpft⁶¹ und es kann daher nicht überraschen, dass es aus der Zeit der Arbeit an *Scardanelli*, nämlich von Anfang 2009, auch ein an Sappho adressiertes Gedicht gibt, in dem sie die antike Dichterin direkt anspricht:

an Sappho

dasz du von deinen Knien sprichst die einst weisen
Schmetterlingen gleich der Sonne dem Mond entgegenahnten jetzt
aber in deinem Alter den Dienst dir versagend nun nicht mehr
tanzen und schweben hat mir die Tränen. Auch mir versagen
die Knie den Dienst obwohl noch vor wenigen Jahren ausschreitend
doch und *Geistling*

30.01.09⁶²

59 Ebd., S. 33.

60 Ebd., S. 31.

61 Vgl. die Passage aus Mayröckers Dankesrede zum Hölderlin-Preis, in der sie von „weiblichen [!] silbernen Schnüre[n]“ als Verbindungslinien zwischen Hölderlin und sich selbst spricht: „tatsächlich scheint es etwas wie Parallelität, nein ein System kommunizierender Gefäße zwischen seinen, Hölderlins, Schreibbildern und meinen eigenen zu geben, dies sei in aller Bescheidenheit vorgebracht.“ Mayröcker: Gegen die Decke des Zeltes dürstend, S. 3.

62 Mayröcker, Friederike: dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif. Gedichte 2004–2009, Frankfurt a. M. 2009, S. 332. Mayröcker bezieht sich hier womöglich auf einen 2004 aufgefundenen Papyrustext, über den in vielen Zeitungen berichtet wurde. Die Prosaübersetzung der NZZ lautet folgendermaßen: „Wieder, ihr Mädchen, bringe ich diese schönen Gaben der veilchenegürteten Musen, indem ich die gesangliebende, helltönende Leier zur Hand nehme. Vertrocknen liess mir die Haut, die zart einst war, nun das Alter, Furchen sind darin, weiss wurden die Haare aus schwarzen. Schwer ist mir das Herz gemacht, die Knie tragen nicht, die doch einst leicht waren zu tanzen, jungen Rehen gleich. Aufseufzen

Auch die *Scardanelli*-Texte werden immer wieder zum klagenden Artikulationsraum, nicht zuletzt über die Erfahrung des Alters, wenn auch nur *en passant*: So lesen wir einmal ein in Klammern gesetztes „aber es fallen auseinander meine Gebeine“ (Sc, S. 16, v. 17) oder ein „meine letzten Jahre“ (Sc, S. 30, v. 15). Immer aber ist in großer Nähe auch die Jugend präsent, ja, die ‚Fühlbarkeit‘ der Jugend scheint sich durch die Todesgegenwärtigkeit zu verstärken. In einem *Scardanelli* unterschriebenen Gedicht heißt es: „zu/ den Alternden schon zählt man mich obwohl ich lieber mich ge-/ sellen möchte zu den jungen (*Ros' ihrer Wangen*)“ (Sc, S. 18, v. 23–25). Oder in *Bedenken von der Liebe*: „wie endlose Jugend / (verglüht) und endlos das Alter dieser verglühende Äther. [...] ALS ICH SPRACH ZU DIR WIE NAH/ DER TOD MIR und dasz ich Jahr für Jahr mir Aufschub erlehe[.]“ (Sc, S. 27, v. 11–17) So erweist sich noch das Motiv der Endlichkeit als Katalysator einer intensiven Erfahrung, ganz im Sinne Hölderlins. „Das tiefe Gefühl der Sterblichkeit“, so stellt dieser fest, „entflammt den Menschen, daß er viel versucht, übt alle seine Kräfte, und läßt ihn nicht in Müßiggang gerathen.“⁶³

Literaturverzeichnis

- Arteel, Inge: Friederike Mayröcker (Meteore 11), Hannover 2012.
- Arteel, Inge/Müller, Heidy (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2002.
- Böschstein, Bernhard: Hölderlins späteste Gedichte, in: Hölderlin-Jahrbuch 14/66 (1965), S. 35–56.
- Degner, Uta: Bilder im Wechsel der Töne. Hölderlins Elegien und ‚Nachtgesänge‘, Heidelberg 2008.
- Fliedl, Konstanze: Je nachdem. Friederike Mayröckers ‚kommunizierende Gefäße‘, in: Bergmann, Ulrike/Strowick, Elisabeth (Hg.): Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller, Bielefeld 2007, S. 213–230.
- Franz, Michael: Hölderlins Gedicht „Andenken“, in: Arnold, Heinz Ludwig/Döhler, Andreas (Hg.): Friedrich Hölderlin (Edition Text & Kritik), München 1996, S. 195–212.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke, hg. v. Friedrich Beißner, Stuttgart 1948–1985.
- Jelinek, Elfriede /Landes, Birgit (Hg.): Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften, München 1998.

muss ich oft – doch was könnte ich tun? Alterslos kann man als Mensch nicht werden. Denn wie man glaubte, dass einst Tithonos die rosenarmige Eos, die wir unvernünftig nennen, bis ans Ende der Welt trug, dass sie ihn zum ewig jungen Bräutigam hätte, doch ihn ergriff dennoch das zitternde Alter, ihn, der vergeblich eine unsterbliche Gattin hielt [...]. Zitiert nach Maehler, Herwig: Auch Sappho klagte über das Alter, in: Neue Zürcher Zeitung, 1. Dezember 2004. <https://www.nzz.ch/article9Z37E-ld.326140>, letzter Zugriff: 18.07.2024.

63 Hölderlin, Friedrich: Reflexion, StA 4,1, S. 233–236, hier S. 235.

- Longinus: Vom Erhabenen, Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Otto Schönberger, Stuttgart 1988.
- Maehler, Herwig: Auch Sappho klagte über das Alter, in: Neue Zürcher Zeitung, 1. Dezember 2004. <https://www.nzz.ch/article9Z37E-Id.326140>, letzter Zugriff: 18.07.2024.
- Mayröcker, Friederike: Das besessene Alter. Gedichte 1986–1991, Frankfurt a. M. 1992.
- Mayröcker, Friederike: Gegen die Decke des Zeltes dürstend. Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises, Homburg, 7.6.1993, in: protokolle 1 (1994), S. 3–6.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Gedichte 1939–2003, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004.
- Mayröcker, Friederike: dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif. Gedichte 2004–2009, Frankfurt a. M. 2009.
- Mayröcker, Friederike: Scardanelli, Frankfurt a. M. 2009.
- Mendelssohn, Moses: Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen (nach der umgearbeiteten Fassung von 1771), in: Ders.: Ausgewählte Werke. Studienausgabe Band I: Schriften zur Metaphysik und Ästhetik 1755–1771, hg. v. Christoph Schulte/Andreas Kennecke/Grażyna Jurewicz, Darmstadt 2009, S. 241–271.
- Menninghaus, Winfried: Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik, Frankfurt a. M. 2005.
- Oelmann, Ute: Späteste Gedichte, in: Kreuzer, Johann (Hg.): Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar ²2011, S. 403–409.
- Oestersandfort, Christian: Hölderlins Pseudonym „Scardanelli“ als Künstlerkonfiguration einer Dichtung der Bescheidenheit, in: Jamme, Christoph/Lemke, Anja (Hg.): „Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes“. Zur späten Hymnik und Tragödien-theorie Friedrich Hölderlins, München 2004, S. 311–341.
- Paul, Jacky Carl-Joseph: Hölderlins Vermächtnis. Der „geheimere Sinn“ des Scardanelli-Zyklus, Oberhausen 2014.
- Philipsen, Bart: List der Einfalt. Nachlese zu Hölderlins spätester Dichtung, Bielefeld 1995.
- Philipsen, Bart: Knallharte Gedächtniskunst. Friedrich Hölderlin als Intertext in Friederike Mayröckers *Scardanelli*, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 115–135.
- Previšić, Boris: Hölderlins Polyphonie in Mayröckers *Scardanelli*. Von der alkäischen Ode zur Inter-Rhythmisierung, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 181–197.
- Reitani, Luigi: Verwandlungen und Fragmente. Zur späten Lyrik Friederike Mayröckers, in: Kastberger, Klaus/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur, Wien 1996, S. 53–68.
- Ryan, Lawrence J.: Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990, Salzburg/Wien ²1996.
- Schuster, Jörg: Poetologie der Distanz. Die ‚klassische‘ deutsche Elegie 1750–1800, Freiburg i. Br. 2002.

- Siddu, Stefania: Zur (Nicht-)Diskursivität in *Scardanelli*. Ein Versuch über Friederike Mayröckers Verhältnis zu Friedrich Hölderlin, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 157–179.
- Siddu, Stefania: *Scardanelli* (2009), in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2024, S. 71–75.
- Strigl, Daniela: Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers, Bielefeld 2009, S. 51–73.
- Thums, Barbara: „und immer noch voll Sehnsucht“. Figurationen des Idyllischen in Friederike Mayröckers *Scardanelli*, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 137–156.
- Winkler, Andrea: Polaroides Geheimnis. Zum Bild des „Picasso Knaben“ in Friederike Mayröckers „brüht oder Die seufzenden Gärten“, in: Fliedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text, Frankfurt a. M./Basel 2005, S. 147–159.

Natur schreiben:

Friederike Mayröckers *Ich sitze nur GRAUSAM da*

1.

Friederike Mayröckers *Ich sitze nur GRAUSAM da* (2012) versammelt Aufzeichnungen, die zeitlich nur ungefähr bestimmbar im Sommer 2010 einsetzen. Sie enden mit einem „Supplement am 19.2.2011“ überschriebenen Eintrag, der in die Zeit nach dem Tod des schreibenden Ich führt:

ich rühre mich nicht von der Stelle sage ich zu Rumi oder E.S., ich sitze nur grausam da – begleite mich nach meinem Tod noch 1 Zeit wie wenn ich noch lebte das würde mir wohl tun. Nämlich ich werde das Wahrnehmbare der anderen Welt inniger erfahren so als hieltest du noch meine Hand, weil mit verdorbenen Augen werde ich *auf dem Rücken des Sees* umherirren und nach deiner Hand suchen (*welche übersät mit Parmaveilchen*). (grausam, [S. 143])¹

Die eingeschränkte Mobilität und die Gebrechlichkeit im Alter, der nahe Tod sowie die Liebe, Sehnsucht und Trauer nach dem im Jahr 2000 verstorbenen Lebensgefährten Ernst Jandl bestimmen die Schreibhaltung von Friederike Mayröckers Alterswerk: eine Schreibhaltung, die in *Ich sitze nur GRAUSAM da* zu einem Titel geworden ist, der sich in immer neuen Varianten und Konstellationen durch den gesamten Text zieht und die aufgezeichneten Erinnerungen, Träume, die Dialoge mit vertrauten und geliebten Menschen sowie die intensive Austauschbeziehung intoniert, in die das schreibende Ich mit der Natur und ihren Erscheinungen tritt. Das ‚Nur-grausam-Dasitzen‘ ist ein Modus, sich der Trauer und Melancholie des Alters sowie den Ängsten angesichts des nahenden Todes zu stellen, diesem aber auch etwas entgegensetzen:²

alles so BOHREND einerseits, alles so berauschend andererseits, im Alter verhärtet: versteift sich alles, man trachte lieber nach Verzauberung und Verklärung und Schönheit, *knospenden Giottoebäumen* (grausam, [S. 72])

1 Mayröcker, Friederike: *Ich sitze nur GRAUSAM da*, Berlin 2012, unpaginiert.

2 Zum „Schreiben als Überlebensakt, der das Unabwendbare hinausschiebt, das Verstummen, das Ende“ vgl. auch Cramer, Sybille: Zeitlichkeit und Subjektivität. Zum Alterswerk Friederike Mayröckers, in: *Manuskripte: Zeitschrift für Literatur* 50/189–190 (2010), S. 38–42, hier S. 39.

Das Knospende, die in Sprache gefasste und die Wahrnehmung verzaubernde Schönheit der Natur sollen – so die Vorstellung, die der gesamte Text performativ umsetzt und die sein letzter Satz nochmals pointiert – als Figurationen des Jugendlichen, Lebendigen und der Liebesbande dem Alter widerstreiten und den Übergang in die Wahrnehmungswelt nach dem Tod erleichtern.³

Dieser Vorstellung entsprechend endet das Supplement mit einem Blütenmeer von Parmaveilchen. Dieser ergänzende Zusatz folgt dem letzten Texteintrag vom 18.2.2011: Dieser wiederum bezeichnet die Beziehung zum „Intimus“ Ely als „Veilchen Verhalten“ und schließt ab mit „*Ende Februar der 2. Knospenspaziergang steht bevor*“ (grausam, [S. 141]). Mit den Veilchen bzw. präziser mit den Parmaveilchen wird jene betörend duftende und gefülltblühende Veilchenart ins Spiel gebracht, der eine heilende Wirkung bei Augenkrankheiten, Sehschwächen und Melancholie nachgesagt wird und die in der Blumensprache des 19. Jahrhunderts Genügsamkeit und Demut symbolisierte. Es wird so am Textende ein Kontext erstellt, der mit Blick auf die Ankündigung des ‚2. Knospenspaziergangs‘ die Möglichkeit eröffnet, die vorliegenden Aufzeichnungen als ersten Knospenspaziergang und darin als Versuch anzusehen, die Härten und Verhärtungen des Alters zu verflüssigen, dem Herbst des Alters mit einer frühlingshaft-lebendigen Jugendlichkeit zu begegnen, mit einer Schönheit und Pracht versprechenden Knospenkunst, die das schreibende Ich in den Zustand belebender Verzückung versetzt.⁴ Solange dieses Natur-Schreiben im Sinne jener die traditionelle Blumensprache in Erinnerung rufenden Knospenkunst gelingt, solange es gelingt, immer wieder aufs Neue einen ekstatischen, aus der Zeit herausgehobenen Zustand herbeizuschreiben, in dem das Ich den Liebsten begegnen und sich über die Sprache der Blumen mit ihnen austauschen kann, gelingt es auch, den Tod hinauszuschieben.

Auch wenn die anvisierte Erfahrung ekstatischer Begeisterung dieser schriftgläubigen Knospenkunst nicht im gängigen Verständnis glaubensmäßig gebunden ist, ist sie doch der mystischen Erfahrung durchaus vergleichbar.⁵ Die auch mystischen Texten

3 Allgemein zu Dimensionen des Performativen bei Mayröcker vgl. Strohmaier, Alexandra: Prosa und/als Performanz. Zur performativen Ästhetik Friederike Mayröckers, in: Dies. (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers, Bielefeld 2009, S. 121–140. Zu Mayröckers Schreiben aus der Perspektive der Jugendlichkeit vgl. von Samsonow, Elisabeth: „Dies Ganze muß selig werden.“ Zu Friederike Mayröckers Bedeutung in der Gegenwart, in: Strohmaier (Hg.): Buchstabendelirien, S. 33–49, hier S. 46: „Just damit scheint mir der *geradezu entfesselte Erfolg Mayröckers in der Gegenwart* zusammenzuhängen, dass sie in pointierter Weise die Tendenz zum vielheitlichen und sogar Transgender-Ich aus der Perspektive einer sich immer wieder in die Position des jugendlichen Krisen-Ich begebenden Autorin verkörpert.“ Folgende Stelle von *Ich sitze nur GRAUSAM da* lässt sich auch als Kommentar zu dieser Einschätzung lesen: „ich wurde (bin) *deklassiert* als heranwachsendes Mädchen“ (S. 38).

4 Für die Perspektivierung des Schreibens von Interesse ist in diesem Kontext auch, dass in der Botanik die Knospe, d. h. der jugendliche Zustand eines Sprosses, auch als Auge oder Gemma bezeichnet wird.

5 Vgl. zu diesem Verständnis von Ekstase als innerer Erfahrung Bataille, Georges: Die innere Erfahrung. Nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953, aus d. Franz. übers. v. Gerd Bergfleth, München

eigene metonymische Struktur, die Mayröckers Schreiben seit jeher bestimmt⁶, wird in Mayröckers Alterswerk zusehends auch zu einem Anschreiben gegen den Tod, der von Text zu Text hinausgeschoben wird. Dabei verschlingen sich die einzelnen der jüngeren und jüngsten Texte ineinander dergestalt, dass im jeweils vorliegenden Text bereits der nächste angekündigt und auf diese Weise ein lebendiger Textzusammenhang erstellt wird. So setzt auch *Ich sitze nur GRAUSAM da* gleich in seinem ersten Satz mit der Ankündigung des nächsten Schreibprojekts ein:

ich rühre mich nicht von der Stelle ich sitze nur grausam da, sage ich zu Ely, der Anfang scheint nicht traurig genug, Petrarca, der Titel des nächsten Buches vielleicht ‚études‘, unfaszbar die Plumage, es gibt diese Nachtfalter welche die Tränen der Menschen trinken, sage ich zu Ely, Beweinung / Bewaldung der Seele, sage ich, die Zacken der Berge die Zacken der Tulpen – [...]. (grausam, S. 7)

Und an späterer Stelle wird ein weiteres Schreibprojekt erwogen, wobei mit der Nennung Jean Genets sowie der Gleichsetzung von Blumen und Augen nicht nur ein Hinweis auf das angekündigte Schreibprojekt gegeben wird, sondern darin auch ein Fingerzeig auf das im Folgenden noch näher auszuführende poetologische Verfahren des vorliegenden Textes zu sehen ist:

das nächste Buch solle »fleur« heißen, sage ich zu Ely, (wo deine Augen Rosen sind, Jean Genet), ich meine seine Augen dasz sie Blumen waren, immer sah ich seine Augen dasz sie Blumen waren, graublaue Seidenblumen hier und dort in den Wiesen und Hecken. (grausam, S. 40–41)

Tatsächlich wird 2013 ein Bändchen unter dem Titel *études* publiziert werden, das seinerseits den Auftakt zu einer mit *cahier* (2014) fortgesetzten und mit *fleurs* (2016) abgeschlossenen Trilogie bildet. Auch diese Notizbändchen, die ebenfalls vom Grau der Trauer und Melancholie des ‚Nur-grausam-Dasitzens‘ grundiert sind, werden auf je eigene Weise im Erschreiben eines lebendigen und bunten Blumenmeers die Erfahrung beglückender Schreibekstasen ermöglichen. Überdies werden auch sie, auch

1999, S. 13: „Ich verstehe unter innerer Erfahrung das, was man gewöhnlich mystische Erfahrung nennt: die Zustände der Ekstase, der Verzückung oder wenigstens einer meditativen Gemütsbewegung. Aber ich denke weniger an die glaubensmäßige Erfahrung, an die man sich bisher halten musste, als an eine entblößte Erfahrung, die selbst ihrer Herkunft nach von Bindungen an einen beliebigen Glauben frei ist.“

6 Zur mystischen Struktur von Mayröckers Romanen um 1990 vgl. Thums, Barbara: Metamorphosen von Leib und Seele. Die Schreibexerzitien Friederike Mayröckers in „Abschiede“, „mein Herz mein Zimmer mein Name“ und „Stilleben“, in: Melzer, Gerhard/Schwar, Stefan (Hg.): Friederike Mayröcker, Graz/Wien 1999, S. 65–90.

darin *Ich sitze nur GRAUSAM da* fortsetzend, die Blumensprache der Liebe mit einer Tränensprache verknüpfen.⁷

Natur-Schreiben in den jüngeren und jüngsten Texten Friederike Mayröckers meint also eine ganz spezifische Weise, sich mit der sinnlichen Pracht und Schönheit der Natur im Allgemeinen und der Vielfalt der Blumen im Besonderen auseinanderzusetzen. Es wird in diesen Texten ein schreibendes Ich präsentiert, das beständig von Bäumen, Sträuchern, Zweigen und insbesondere von Blumen umgeben ist, die bei Spaziergängen in die Natur, in Ausflugslokalen und in Blumenläden ebenso wie auf dem Fenstersims, dem Tisch oder Boden der eigenen Wohnung begegnen. Mit all diesen Bäumen, Sträuchern, Zweigen, Blumen, aber auch mit vielen anderen Dingen des alltäglichen Lebens tritt das schreibende Ich in ein reges und lebendiges Austauschverhältnis mitführender Teilhabe. Austauschverhältnisse zwischen Lebendigem und Nicht-Lebendigem, zwischen Organischem und Anorganischem werden auch in aktuellen Kulturtheorien reflektiert, die sich einer Neuverhandlung der Verhältnisbeziehung zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen und anderen materiellen Dingen widmen. Will man Friederike Mayröckers Natur-Schreiben in den Kontext solcher Überlegungen stellen, so ist nicht nur zu berücksichtigen, dass es sich hier um eine sehr spezifische Wechselbeziehung zwischen schreibendem Ich und es umgebender Natur handelt, weil die hier inszenierte Blumen- zugleich eine Tränensprache der Liebe ist. Vielmehr ist auch zu berücksichtigen, dass dieses sehr spezifische Natur-Schreiben durch ein weiteres Austauschverhältnis organisiert wird: Es ist dies jenes mit *Ich sitze nur GRAUSAM da* in forcierter Weise einsetzende Gegenseitigkeitsverhältnis, das die genannten Texte Mayröckers mit der Blumensprache Jean Genets und Jacques Derridas eingehen.⁸ Dieses gründet in

7 Zur Verknüpfung von Blumen- und Tränensprache der Liebe vgl. etwa aus Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013, S. 70: „keiner hat zu mir gesprochen ich habe lange geschlafen da ist 1 fremde Welt aber irre in einer fremden Welt wie fegen die losen Blätter ich habe meinen Liebsten lange nicht gesehen ich habe ihm lange meine Hand nicht mehr gereicht wir haben uns lange nicht mehr geküsst was ist geschehen 1 gebrochenes Licht die verblühten Veilchen die verlorene Sprache die losen Blätter in einer losen Welt die milde LOSIGKEIT die Perlenschnüre der Tränen [...]“. Vgl. außerdem etwa aus Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014, S. 7: „»einen Augenblick eine Sekunde lang war ihr Gesicht weich und betrübt vielleicht zündete (sie) 1 Zukunft an usw. irgend Terminologie der Fische sas wie Bündel auf (Klo)Brille habe die Gärten liebkost wie regardez, regnete heftig wie LOERKE, klebten mir an der Wange goldgelbe Korbblütler (auf Steinboden, sagst du) wie Fell wie schönes dichtes Fell der hohen Wälder, standest auf der Spitze des Hochwalds während die Korbblütler mit ihren Zähnen auf dem Steinboden während die Tränen über deine Wangen [...]“. Vgl. schließlich etwa aus Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016, S. 45: „Wie würde es anders sein als dasz ich in Sehnsucht an dich denke, da ich lese in deinem phantasierten Angesicht: da du in solcher Ferne hab' mich erbrochen : habe meine Seele erbrochen in dieser meiner störenden Raserei, so Schwalbensachen! momentan bisz ich mir die Hand ab, am Morgen das Alpenveilchen der Tränen, damals küsste er mir die Fuszknöchel usw.“

8 In einem Interview mit Marcel Beyer, in dem auch die Bezüge zu Jean Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* und Jacques Derridas *Glas* angesprochen werden, sagt Mayröcker über ihre Blumensprache, dabei eine imaginäre Hortensie in die Luft zeichnend, es seien „immer noch diese

Mayröckers wiederholter Lektüre von Jacques Derridas *Glas. Totenglocke*⁹, dessen weitreichende floriographische Implikationen seither alle Texte Mayröckers strukturieren, insbesondere aber im Titel *fleurs* evident geworden sind.¹⁰ Die systematische Relevanz, die *Glas* für Mayröckers Natur-Schreiben besitzt, erhellt sich überdies mit Blick auf die Überblendung von autobiographischer Erfahrung und (sprach)philosophischer Reflexion, die *Ich sitze nur GRAUSAM da* mit der Blumensprache Jacques Derridas teilt.¹¹ Die Prosaschrift *Ich sitze nur GRAUSAM da* nimmt also mit ihrer autobiographisch codierten Floriographie, in der die sinnliche Pracht und Schönheit der Blumenwelt von jener der Sprache nicht zu trennen ist, eine Schlüsselposition in Friederike Mayröckers Alterswerk ein: Sie ist deshalb in besonderer Weise geeignet, um den poetologischen Gehalt von Mayröckers intensiv geführtem Dialog mit der Natur zu erfassen. Ausgehend davon lässt sich dann weiter fragen: Gibt es Anschlussmöglichkeiten zu jenen Neuverhandlungen der Beziehung zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen und anderen

Deinzendorf-Reminiszenzen“, die es bewirkten, dass sie sich „manchmal fühle wie diese Blume“ und fügt hinzu: „Es ist fast wie ein Austausch zwischen der Blume und mir.“ Vgl. dazu Beyer, Marcel: Eine Gleichung von mathematischer Eleganz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Juli 2016. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marcel-beyer-besucht-friederike-mayroecker-14313553-p7.html?printPaggedArticle=true#pageIndex_7, letzter Zugriff: 02.08.2024. Vgl. dort auch den Hinweis auf Mayröckers genaue botanische Kenntnisse und das von ihrem Vater 1936 im „Selbstverlag Franz X. Mayröcker, Wien, V. Anzengruebergasse 17“ herausgegebene Bändchen *Heimische Beeren, Pflanzen und Pilze und ihre Verwendung im Haushalt. Mit Bestimmungstabelle und Blütenkalender*.

- 9 Derrida, Jacques: *Glas. Totenglocke*, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek und Markus Sedlaczek, München 2006. Zum expliziten Verweis auf die Praxis der Wiederholungslektüre in *Ich sitze nur GRAUSAM da* vgl. dort S. 97–98: „was werde ich lesen wenn ich GLAS (von JD) ausgelesen haben werde, sage ich zu Ely, diese einzige Lektüre, sage ich, werde ich GLAS von vorne zu lesen beginnen – jetzt wo sich 1 tiefe Kluft zwischen meiner Auszenwelt und meiner Innenwelt aufgerissen hat, so dasz ich nur noch theaterspiele sobald ich einen Schritt vors Haus wage, [...]“ Zu Mayröckers intensiver Lektüre von *Glas* vgl. auch ihre Empfehlung für den weihnachtlichen Büchertisch: „ich meine es nimmt mich wunder seit etwa 6 1/2 Jahren lese ich in GLAS von Jacques Derrida. Das Buch ist zerlesen sein Leim oder Leib hat sich aufgelöst es ist empfindlich wie Glas [...] Ich erlebe Wunder mit GLAS was mein Schreiben angeht: ich schlage das Buch z. B. auf Seite 142 auf und erblicke 3 Kolumnen geheimnisvoller Texte. Links die Anstrengung v.Hegel, mittig das Zitat eines Jean Genet Textes („wie ein Tagebuch eines Diebes, das man in allen Richtungen wird durchlaufen müssen, um dort alle Blumen abzuschneiden oder einzusammeln“) und rechts, in Kursivdruck, nierenwärts, nochmals ein Zitat von Jean Genet. Nun ja, GLAS ist mein Morgengebet: ein Wort eine Wortfolge macht, dasz ich anfangs in mein Zeichenheft zu schreiben : ich lasse mich anstecken von dieser Sprache ich erbreche mich ich erbreche Gemüt und Gedanken in höchster Erregung etc.“ Vgl. DIE ZEIT Nr. 49, 19. Dezember 2014: Bücher für Weihnachten. Welches Buch verschenken Sie? <http://www.zeit.de/2014/49/weihnachtsgeschenke-buecher-tipp-schriftsteller/komplettansicht>, letzter Zugriff: 02.08.2024.
- 10 Der Notizband mit dem Titel *fleurs* ist der 2016 erschienene letzte Teil der mit *études* (2013) und *cahier* (2014) begonnenen Trilogie Friederike Mayröckers.
- 11 Vgl. dazu auch die als Zitate gekennzeichneten Phrasen „(„Emotion von Blumen“, JD)“ und „die Sprache der Blumen““ (S. 30).

materiellen Dingen, die im Zeichen lebendiger Austauschbeziehungen und mitfühlender Teilhabe stehen und/oder Kultur als Poiesis von Lebendigkeit auffassen? Erschließen sich dabei auch Differenzen? Und wenn ja, welche Vorschläge zur Differenzierung zwischen literarischen und nichtliterarischen Auseinandersetzungen mit der Natur können der Spezifik von Mayröckers Natur-Schreiben entnommen werden?

2.

Die Natur erhält in *Ich sitze nur GRAUSAM da* einen kreativen und agenziellen Status. Das weibliche Ich, um dessen Wahrnehmungen und Befindlichkeiten das Schreiben kreist, wird nicht als isoliertes Selbst präsentiert, sondern als Teilnehmerin in einem Austauschprozess und Beziehungsverhältnis mit anderen Lebewesen und Dingen, seien dies nun entgegenglühende weiße Wollhandschuhe (grausam, S. 12), seien es „rosa Heftumschläge“ (grausam, S. 13) oder die Stirn berührende Feigenbaumblätter (grausam, S. 18).

Das *Herzzerreißende der Dinge*, um mit einem Mayröcker-Titel zu sprechen, ist auch für *Ich sitze nur GRAUSAM da* leitend. In dem Text von 1985 wird das Schreiben – so Inge Arteel – im Horizont einer „herzzerreißenden“ Sterblichkeit¹² thematisiert. In diesem Sinne herzzerreißend ist in *Ich sitze nur GRAUSAM da* etwa ein Apfelbäumchen, welches das Mitleid des schreibenden Ich erregt:

da war dieses 1 wenig verkrüppelte Apfelbäumchen in Rohrmoos, auf dem Weg ins Tal, das nicht mehr wirklich tragen wollte, sage ich, aber dann doch 2 oder 3 blasse Äpfelchen hervorbrachte, die man ihm nicht wegnehmen = pflücken durfte oder wollte, der Anblick herzzerreißend, ich wüszte wo er stand, seine schwarzen Äste verrenkt, knorrig, ohne Lebenskraft wie kränkelnde Knospen die in ihrer Jungfräulichkeit gealtert waren, sie waren verkümmert, hatten sich nicht entfalten können, auch gibt es solche MENSCHENKNOSPEN die sich nie haben entfalten können [...]. (grausam, S. 95)

Das Apfelbäumchen erhält mit seinen ‚jungfräulich gealterten Knospen‘ fast schon eine personale Identität. Und umgekehrt gibt es Menschen, die wie Pflanzen sind, jene „Menschenknospen“ nämlich, „die sich nie haben entfalten können“. Eine Unterscheidung zwischen Pflanzlichem und Menschlichem wird in dieser Szene also nicht getroffen: Was beide verbindet, ist ihre Lebendigkeit, aber auch ihre Sterblichkeit. Deshalb lautet in der Perspektive des hier narrativ erzeugten Wechselverhältnisses von Pflanzlichem und

12 Arteel, Inge: Stirb und werde: Der Subjektbegriff in Friederike Mayröckers „Das Herzzerreißende der Dinge“, in: Germanistische Mitteilungen 55 (2002), S. 67–77, S. 68.

Menschlichem die entscheidende Frage, ob und wie sich diese Lebendigkeit entfalten kann und ob sie ausreicht, um Früchte hervorzubringen, die gepflückt werden können.

Medien all dieser Verbindungen zwischen Ich und Umwelt sind die Blumen, die in enzyklopädischer Fülle den gesamten Text geradezu überschwemmen. Vor allem die Blüten, mithin die Aspekte Befruchtung und Reproduktion, stehen immer wieder im Vordergrund und erklären die enge Verknüpfung der Themen Liebe, Sexualität und Erotik.¹³ In der traditionellen Floriographie, v. a. in der Literatur des 19. Jahrhunderts, wurde die Sprache der Blumen im Sinne einer eindeutig lesbaren symbolischen Codierung von Gefühlen verstanden.¹⁴ Dies ändert sich in der Literatur der Moderne, die Blumen werden nun in ihrer Bedeutung wandelbar und ambig. Wenn sie also einerseits aufgrund ihrer Fülle und Pracht als geradezu schamlos, andererseits aber auch als zart und geheimnisvoll gelten können, dann steht ihre Widersprüchlichkeit im Vordergrund.¹⁵ Dies gilt auch für die widersprüchliche und Ambiguitäten produzierende Sprache der Blumen, wie sie Mayröcker in *Ich sitze nur GRAUSAM da* inszeniert. Diese Blumensprache referiert nicht nur auf die Themen Liebe, Sexualität und Erotik, sondern integriert über eine breit entfaltete Metaphorik des Verwelkens mit dem Ende aller Befruchtung und Reproduktion auch den Tod.¹⁶

Dabei ist die emotionale Austauschbeziehung, in die das schreibende Ich mit seiner Umwelt tritt, dann besonders intensiv, wenn sie gekoppelt ist an Träume oder Erinnerungen. So kann die deutliche Erinnerung an das Aussehen einer Blume der Kindheitstage, an die Skabiose, das Ich „mit Glücksgefühlen“ überschwemmen (grausam, S. 47) und dazu führen, „dass ich die Erinnerung an diese Beete von Skabiosen zu umarmen und küssen verlangte“ (grausam, S. 48). Oder es führt die „besinnungslose Würze“, die den Blättern der Nussbäume entströmt, wenn man sie als Kind „zwischen den Fingern“ zerrieb, zu „1 Schwindel [...] wie beim Küssetauschen“ (grausam, S. 49–50). An Topoi der Romantik erinnernd scheint auch hier die Sprache der Blumen zugleich die Sprache der Liebe zu sein, die in die Zeit einer glücklichen Kindheit führt und die Idee des Idyllischen aufruft. Denkbar wäre es aber auch, die hier vorliegende Form des

13 Vgl. dazu sowie zur Markierung und Überschreitung von „Grenzen des Sagbaren“ durch die Verwendung der Blumensprache Schwan, Alexander: „Blumen müssen oft bezeugen, was die Lippen gern verschweigen“. Floriographie als Sprache der Emotionen, in: Räuchle, Viktoria/Römer, Maria (Hg.): Gefühle, Sprechen. Emotionen an den Anfängen und Grenzen der Sprache, Würzburg 2014, S. 199–223, hier S. 200 und S. 206.

14 Vgl. die Ausführungen zur Popularität der Blumensprache im 19. Jahrhundert in: Kranz, Isabel/Schwan, Alexander/Wittrock, Eike: Einleitung, in: Dies. (Hg.): Floriographie. Die Sprachen der Blumen, Paderborn 2016, S. 9–32, hier S. 26.

15 Vgl. zur Ambiguität der Blumensprache in der Literatur der Moderne, dabei Bezug nehmend u. a. auf Rilke, Proust, Genet, Ponge, Cixous und Derrida: Sartillot, Claudette: Herbarium, Verbarium. The Discourses of Flowers, Lincoln [u. a.] 1993.

16 Zu bedenken ist dabei stets, dass diese komplex entfaltete Blumensprache ebenso auf den Körper des schreibenden Ich bezogen ist wie auf das Schreiben selbst.

Natur-Schreibens im Sinne einer „Romantik 2.0“ zu verstehen und sie zu Konzepten des Material Ecocriticism und damit auch zu jenen neueren Ansätzen einer ‚Natur-Kultur‘ ins Verhältnis zu setzen, die sich im Horizont des Material Ecocriticism, der Environmental Humanities oder des Ökofeminismus für die Wechselwirkungen und Austauschbeziehungen zwischen organischer und anorganischer Welt interessieren:¹⁷ So etabliert etwa Andreas Weber in seiner Studie *Enlivenment. Eine Kultur des Lebens. Versuch einer Poetik für das Anthropozän* die Kategorien ‚Lebendigkeit‘ und ‚Teilhabe‘ als grundlegend für ein neues, im Zeichen einer Romantik 2.0 stehendes Denken des Mensch/Natur-Verhältnisses.¹⁸ Seine Poetik für das Anthropozän steht Konzepten des Material Ecocriticism, der Environmental Humanities und des Ökofeminismus sehr nahe.¹⁹ Es geht ihm um eine Kultur des Lebens, deren Basis „produktive[] und expressive[] Austauschbeziehungen“ von Organismen sind, um einen fühlenden, das heißt auch um einen mitfühlenden und poetischen Zugang zur Welt: Die „poetische Dimension“ der Welterschließung sei die „Welt unserer Gefühle“ und unserer verleugneten „organischen Existenz“, außerdem sei das rationale Denken und die empirische Beobachtung der Aufklärung zu ergänzen um die Dimensionen der ‚empirischen Subjektivität‘ der Lebewesen und der ‚poetischen Objektivität‘ sinnhafter Erfahrungen.²⁰ Anders formuliert: Kultur müsse im Sinne einer Poesis von Lebendigkeit verstanden werden.

17 Die Begriffsbildung ‚Natur-Kultur‘ bezieht sich auf das ökologische Konzept der Wechselwirkung von biologischen und symbolischen Zyklen alles Organischen und der materiellen, anorganischen Welt sowie auf die auch für den materiellen Ecocriticism leitende Vorstellung eines lebendigen Zusammenhangs aktiver Agenzien. Zur Definition des Material Ecocriticism vgl. Sullivan, Heather I.: *New Materialism*, in: Dürbeck, Gabriele/Stobbe, Urte (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*, Weimar/Wien, 2015, S. 57–67, hier S. 58: „Material Ecocriticism ist [...] der Bereich des Ecocriticism, der sich sowohl für immaterielle Umwelt – Natur, Land, Wildnis – interessiert als auch für die Art und Weise, wie die Beziehungen zwischen den Energien, Stoffen, Lebewesen und Informationen ablaufen und gedeutet werden. Diese Beziehungen und Wechselwirkungen geschehen als kreativer Austausch der anorganischen und organischen Stoffe, und diese werden in der modernen industrialisierten Zeit, im Anthropozän, umso mehr durch menschliche Handlungen beeinflusst und hervorgebracht.“ Zu einer feministischen Perspektive innerhalb des Material Ecocriticism vgl. Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil (Hg.): *Material Ecocriticism*, Bloomington 2014. Sie kritisieren wissenschaftliche Traditionen, die von Natur als etwas passiv Weiblichem ausgehen, und betonen die körperliche Teilnahme an der Welt.

18 Weber, Andreas: *Enlivenment. Eine Kultur des Lebens*, Berlin 2016. „Romantik 2.0“ ist dort eines der Unterkapitel von Kapitel 6 „Poetische Objektivität“.

19 Zur poetischen Dimension des Material Ecocriticism vgl. auch Sullivan: *New Materialism*, S. 58: „Der Material Ecocriticism bietet also eine Denkstruktur an, um zu ergründen, wie man diese verändern und sich verändernden materiellen Schichten und Formen der physischen Welt als eine aktive ‚Erzählung‘ begreifen kann, als eine aktive, sich erweiternde kreative Erzählung, die nicht nur die Menschen, sondern auch die ‚Elemente‘ oder die Formen der Materie schaffen. [...] das Ziel ist, die Informationen oder ‚Erzählungen‘ der materiellen Welt mit den Erzählungen und Texten der menschlichen Autoren zusammenzudenken, um zu sehen, wie die Kreativität der allgemeinen biosemiotischen Wechselwirkungen Form annimmt und zum Ausdruck kommt.“

20 Weber: *Enlivenment*, S. 31 und S. 67.

Wenn im Folgenden die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Mayröckers Natur Schreiben mit solchen Konzepten gestellt wird, dann, um zu sehen, inwiefern man aus dieser Perspektive von der verblüffenden Aktualität einer Literatur sprechen kann, deren ekstatisches Schreiben offenbar Zeit und Raum außer Kraft setzt, das sich indes für Diskurse jenseits von Kunst und Literatur nicht zu interessieren scheint.

Einen ersten Ansatzpunkt liefern die variantenreich inszenierten Verflechtungen von corporalem und schreibendem Ich.²¹ Den genannten ‚Natur-Kultur‘-Konzepten vergleichbar wird in *Ich sitze nur GRAUSAM da* ein weiblicher Körper in Szene gesetzt, der nicht als passiv konstruiert ist, sondern als aktiv an der Welt teilhabend und in vielfältige Austauschprozesse mit seiner Umwelt involviert. So heißt es etwa „ich vermähle mich mit den Objekten, nehme ihre Gestalt an, [...]“ (grausam, S. 127). Diese aktive Teilhabe bezieht sich insbesondere auf Vorgänge der Natur und ist von der zunehmenden Immobilität des Ich nicht zu trennen, die im Titel *Ich sitze nur GRAUSAM da* anklingt: Einerseits überlässt sich das zunehmend zum bloßen Dasitzen verurteilte Ich ganz seinen Träumen und Erinnerungen, andererseits aber wird das Verhältnis von Ich und Umwelt bzw. die Verbindung von Körper und Seele zur Außenwelt beständig reflektiert. Dabei wird der Körper explizit als weiblicher und vor allem als offenes und für andere Elemente durchlässiges System präsentiert.²² So verströmen sich Körperflüssigkeiten in die Umwelt – Ströme von Tränen, die das Ich immer wieder vergießt, sowie Ausdünstungen,²³ Erbrochenes, Schleim²⁴ und Blut –, aber es dringen

21 Vgl. dazu Strohmaier, Alexandra: Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers, Paderborn 2008.

22 Vgl. etwa Alaimo, Stacy: *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington 2010, S. 2: Alaimo denkt den menschlichen Körper als offenes und für andere Elemente durchlässiges System. Sie nennt dieses offene System *trans-corporeality*: „Imagining human corporeality as trans-corporeality in which the human is always enmeshed with the more-than-human-world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from ‚the environment‘“.

23 Vgl. etwa folgende Stellen: grausam, S. 10: „Ich bin krank, ich habe Ausdünstung, Wadenkrampf, [...]“; oder S. 11: „[...] ich roch meinen schweißstriefenden Körper, Traumentzug, dunkle schleimige Absonderungen aus dem linken (kranken) Auge, [...]“.

24 Besonders interessant ist die Verbindung des Schleims mit dem Lesen, Exzerpieren und Schreiben im Kontext der Inspirationstopik auf S. 85: „ich wollte nur zu Hause sitzen und lesen und exzerpieren und durch das Lesen und Exzerpieren einen Anstosß empfangen für das eigene Schreiben, oft genügte ja 1 Wort, 1 Zeile, 1 Absatz, um einen solchen Ansatz für das eigene Schreiben zu empfangen, sagte ich, wenn ich huste, huste ich meist einen Schleim aus, was ich früher nicht getan hatte, ich hatte nie einen Schleim ausgehustet, [...]“.

auch Düfte,²⁵ Sensationen sowie Blumen und Tiere in das Ich ein.²⁶ Diese Offenheit und Durchlässigkeit des Körpers strukturiert das Begehren nach Entfaltung des Ich und erhöht seine Sensibilität, macht es aber auch angreifbar.²⁷

Schreiben und Empfinden sind dabei nicht zu trennen, der offene, mit seiner Umwelt kommunizierende Körper gefährdet auch das Schreiben. Entsprechend wird der Schreibbeginn als „1 waghalsiges Unternehmen“ bezeichnet und explizit mit der Reflexion über die eigene körperliche Befindlichkeit verknüpft:

dieser Wald war 1 mit Schmetterlingen knorriger Wald mit Schmetterlingen Libellen Doubles von Jasmin in welche ich mich stürzte, es gab uralte Bäume welche um ihre Taille ein Band aus Eisen und dicke Wurzeln, Füszchen von Wurzeln mancherlei Tische von Wurzeln, ich trippelte schwermütig darüber hin, suchte Seilschaft, ging auf und ab, [...]“ (grausam, S. 9)

Auffällig ist zunächst die inszenierte Ununterscheidbarkeit von Natur und Kultur, eine ‚Natur-Kultur‘ also, in der das schwermütige Ich nach Seilschaft sucht. Sodann sind die genannten Tiere, Schmetterlinge und Libellen, Flugtiere, wobei v. a. die Schmetterlinge mit der Vorstellung von Metamorphose, Wiedergeburt, Unsterblichkeit oder Auferstehung verbunden sind.²⁸ Die Suche nach einer Seilschaft mit der ‚Natur-Kultur‘ bezieht sich mithin auf den Neueinsatz eines Schreibens im Zeichen von Spiritualität, aber auch von Krankheit, Alter und Tod:

ich ging verloren es machte mir Mühe auszuschreiten ich suchte immer wieder nach einem Waldplätzchen, es gab eines da sprudelte Wasser, es gab ein leckendes Hündchen, ich sas mit

25 Vgl. etwa die Verknüpfung von Duft, Schlaflosigkeit, Atemlosigkeit und Schreiben mit Derridas *Glas* auf S. 51: [...] dasz ich nicht wieder einschlafen konnte – vermutlich weil der betäubende Duft der Madonnenlilien im Flur sich wölkte, ich meine der Duft flutete in meine Schlafkammer, [...] es war so dasz der betörende Duft der weissen Lilien der in meine Schlafkammer gedungen war, mir den Atem nahm also dasz ich nach Luft rang (was den atemlosen Text nach Luft ringen liesz“ usw.), das voluminöse Buch war zerlesen, [...]“.

26 Vgl. etwa „es umgibt mich ein Veilchen rumort in der Brust usw.“ (grausam, s. oben, S. 136), oder: „der heilige Geist ist mir in den Mund geflogen“ (S. 127) sowie: „die Zerbrechlichkeit des Rosenstrauchs auf dem Abtritt [...] von Verfall gezeichnet, drang in mich ein, ich hockte mich nieder zu ihm, dem Rosenbusch und durchwühlte liebevoll seine wilde wenngleich hinfällig werdende Pracht die vielen Geschirrtücher auf meinem Maschinenschreibtischchen, die Erzengel spucken ihm.“ (S. 70–71) Oder die Vorstellung der Schriftstellerei als „1 kl.Tier“, das im „Brustkasten“ des Ich „krabbelt“ (S. 48).

27 So kann etwa der Duft von „1 blanker Schnee oder Quelle von Puderzucker“ das Ich „niederschmetter[n]“ (S. 134).

28 Zur Bedeutung der Vogelwelt und der Levitation „im Kontext einer ekstatischen Gestimmtheit“ der Texte Mayröckers sowie zu deren „Transformation der heiligen Begeisterung [...] in eine Naturerotik als Naturmystik“ vgl. Strigl, Daniela: Vom Rasen (Furor): Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik, in: Strohmaier (Hg.): Buchstabendelirien, S. 51–73, hier S. 59 und S. 65.

Ely und starrte auf das Geschehen in meinem Körper was da alles versagte versiegt war was wehtat und krüppelte usw., [...]. (grausam, S. 9)

Die Austauschbeziehung zwischen Ich und Umwelt wird zum Schreibkonzept, und auch auf sprachlicher Ebene kommt es zu Austauschbeziehungen zwischen knorrigem Wald und krüppeligem Körper.²⁹ Der Blick in die Natur ist fesselnd und schmerzlich, „als bedeutete es den Abschied von dieser Welt und einen Blick in eine andere Welt, welche obwohl von gr. Schönheit, mir Angstgefühle beibrachte, usw.“ (grausam, S. 32)

Die Schwellenposition dieser „SCHRIFTSTELLEREI“, die als aufreibendes Schreiben „mit der Seele“ bezeichnet wird, welche als „1 kl. Taschenlampe“ die „finstersten Winkel der Welt“ (grausam, S. 48) ausleuchtet, erschließt sich auch durch eine unerklärliche und Angst einflößende Distanz selbst zu befreundeten Menschen.³⁰ Nähe und gelingender Austausch scheint nur mit der ‚Natur-Kultur‘ möglich:

Als stünde ich vor der Gruppe der 1 wenig struppigen Olivenbäume in welchen während der Gespräche mit den Freunden mein Blick sich verfing und mich ablenkte, meine Gedanken auseinanderfallen liesz, wie Spielkarten, nämlich damals, [...], das struppige Aussehen der 3 Olivenbäume welche aus Orvieto hierherverpflanzt worden waren, die Tränen erpreszte, was mich alles ablenkte so dasz es zu keinem Austausch von Gefühlen oder Erfahrungen kommen konnte, was meine Unsicherheit und Verstörung steigerte, ich meine ich erhob mich und *PARLIERTE* mit jenen Oliven- und Oleanderbäumen welche am Rande des Gartens mir ihre Äste entgegenzustrecken schienen [...]. (grausam, S. 47)

Insgesamt lässt sich beobachten, dass mit großer Energie gegen die Grundstimmung der Trauer und Melancholie angeschrieben wird³¹, und zwar durch das Erzählen von all den Glückserfahrungen, welche die Ausflüge in die Welt der Erinnerung und in die Welt des Schreibens ermöglichen. Ich möchte hier von einer narrativen Strategie der Idyllisierung des eigenen Lebens sprechen, in der die Natur zum maßgebenden Partner des corporalen Ich auf der Suche nach Erregungszuständen wird, die Lebendigkeit versprechen. Deutlich wird dies etwa, wenn zu lesen ist:

29 Insgesamt wird hier ein Subjekt der Teilhabe entworfen, welches eine radikale Offenheit sowohl gegenüber der eigenen Körperlichkeit als auch gegenüber der Umwelt impliziert.

30 Als „Seelen Unfall“ (grausam, S. 49) bezeichnet das Ich etwa den scheiternden Austausch mit den aus dem Auto winkenden und sprechenden Freunden: „wie festgewachsen“ und „gelähmt“ bleibt das Ich auf „Distanz“, als hätte es „1 unbegreifliche Angst [...] daran gehindert“, sich zu nähern. (grausam, S. 48–49)

31 Zur Sonne der Melancholie vgl. auch: „Was diese *verschmierte* Sonne angeht, verdränge, vertreibe ich sie, wische sie mit der Hand weg als verscheuchte ich ein obstinates Insekt : Fleischfliege, Hornisse, etwa.“ (grausam, S. 64)

es sind nicht die Szenen die ich erinnere, es sind vielmehr die diese Szenen begleitenden *Sensationen* [...]. (grausam, S. 68)

Oder wenn Erinnerungen als Erregung erzeugende Schmerzempfindungen dargestellt werden:

Ich hatte *die Empfindungen von damals* aufleben lassen, ich war imstande, sie aus nächster Nähe in ihrer tiefen Intimität zu betrachten, ich meine während ich sie aus nächster Nähe betrachtete, *sie heranzoomte*, vergasz ich zu atmen so erregt war ich, im Grunde hatte ich es mit Nacktheiten zu tun, mit offenen Wunden, die mir Schmerzen beibrachten: 1 Horde Schmetterlinge 1 Rudel Wölfe: die Empfindungen von einst lagen blank wie offene Wunden, und ich begann meine Wunden zu lecken – (grausam, S. 130)

Die Spezifik von Mayröckers Natur-Schreiben lässt sich im Ausgang von dieser Kopplung der Erinnerung mit erregenden Schmerzempfindungen präziser erläutern. Die Empfindungen sind streng genommen Textempfindungen, denn die Erinnerung bezieht sich stets auch auf den Schreibprozess selbst.³² So führt dieses Zitat über den Verweis auf die Schmetterlinge zu jener Reflexion über den Schreibbeginn zurück, die in den knorrigen Wald mit ‚Füszchen und Tischen von Wurzeln‘ geführt hatte. Und von eben diesem Wald ist auch an jener späteren Stelle nochmals die Rede, die jene zu Bildern einer inneren Landschaft gewordenen Empfindungen in Korrespondenz zu Bildern aus der Landschaftsmalerei setzt:

1 Feldweg der in die Tiefe des Waldinneren führt, nämlich die Nähe Gerhard Richters zu Caspar David Friedrich, sage ich, oder Landschaften in Unschärfe. Dieser »Tisch« von Gerhard Richter mit den ausgestreckten von sich gestreckten Tischfüßen und der WOLKEN ROMANTIK der Tischplatte, ich meine was diesen »Tisch« von Gerhard Richter angeht, mit der verwilderten Tischplatte, berührt er mich in seiner absonderlichen Erscheinung, verschwistert sich mit meinem Maschinenschreibttischchen in seiner düsteren Abschüssigkeit und Schräge was mich befürchten lässt dasz alles zusammenkracht usw. (grausam, S. 31)

Natur-Schreiben in *Ich sitze nur GRAUSAM da* ist derart zwar als Darstellung von Austauschbeziehungen im Sinne der ‚Natur-Kultur‘ zu verstehen, zumal ja mit der Romantik explizit die für die entsprechenden methodischen Konzepte paradigmatis-

32 Vgl. dazu auch Arteel, Inge: Nach dem Bilder- und Berührungsverbot. Kunst und Erotik in „die Umarmung, nach Picasso“, in: Strohmaier (Hg.): Buchstabendelirien, S. 97–120, hier S. 98: „Tatsächlich inszeniert sich das schreibende Ich in seinem Umgang mit der als Schreibmaterial fungierenden Umwelt als parasitäres Wesen und ist umgekehrt auch der vehement affektierenden Einwirkung dieser Umwelt ausgesetzt.“

sche Epoche zitiert wird.³³ Es meint jedoch mit seiner Aufwertung des Materiellen stets auch die Materialität der Schrift, die zu keinem wie auch immer verstandenen Ursprung der Natur führt, sondern zu immer neuen und anderen Zeichen. In diesem Sinne lässt sich das Zitat „1 Horde Schmetterlinge 1 Rudel Wölfe“ (grausam, S. 130) auch programmatisch für die in Mayröckers *Ich sitze nur GRAUSAM da* inszenierten Austauschbeziehungen zwischen Seele und Körper bzw. zwischen Spiritualität und Materialität lesen – zumal unter folgenden Voraussetzungen: Erstens nämlich, wenn man hinzufügt, dass Wörter Wölfe sind, „die sich in einander verkrallen (dank der Sprache und Seife des Stils, usw.)“ (grausam, S. 94). Zweitens, wenn man in den Blick nimmt, dass diese ineinander verkrallten und verknallten Wölfe Sätze hervorbringen³⁴, die eine „Sprache der Blumen“ (grausam, S. 30) formieren.³⁵ Schließlich drittens, wenn man bedenkt, dass das Lecken der Wunden auch ein Lecken ist, mit dem die „PASSION“ des schreibenden Ich „Wort für Wort aus den Lieblingsbüchern meiner Bibliothek, solche *Liebkosungspoësie* –“ (grausam, S. 65) leckt.

An dieser Stelle ist es notwendig, auf Derridas *Glas* für Mayröckers Natur-Schreiben einzugehen, denn dorthin hat die Spur des dichten floriographischen Verweisungsnetzes mit den letztgenannten Zitaten geführt. Genauer ist nach dessen systematischem Stellenwert sowie danach zu fragen, in welcher Weise sich *Ich sitze nur GRAUSAM da* diesen Text incorporiert, um ihn für die eigene Blumensprache fruchtbar zu machen.

3.

Derridas *Glas* ist neben vielem anderen auch eine Relektüre der traditionellen wie der modernen Floriographie. Die auch schon bei Jean Genet zu findende³⁶, eigentümliche

33 Vgl. dazu auch Kyora, Sabine: „ob es nicht mühsam sei am Rand der Straße zu wandern“. Wandern, Pilgerschaft und Vagabundieren in Friederike Mayröckers Prosa, in: Strohmaier (Hg.): Buchstabendelirien, S. 141–155, hier S. 147 „In der Einverleibung der Natur durch das Subjekt zeigt sich die Dynamik der Entgrenzung, die für den Schreibprozess unabdingbar ist, sie führt aber auch die moderne Umformulierung des romantischen Motivs ein weiteres Mal vor.“ Vgl. ebd.: „In dieser Konstellation von Sprache und Natur erscheint die Natur dann als Material, das die Schreibende für das eigene Vorhaben verwendet.“

34 Wobei es mit Blick auf die floriographische Metapherntheorie interessant ist, dass in dem auf S. 133 wiederholten Verweis von Wörtern auf Wölfe das Vergleichspartikel ‚wie‘ ausgespart bleibt: „die Wörter (=Wölfe) sich in einander verkrallen oder verknallen, waren wir in unserer Verzauberung in einander verkrallt nämlich verknallt, usw., *meine Angst dasz ich ins Messer falle*, und die Wörter pfeifen darauf“ JD.

35 Anschaulich wird dieses Verfahren in Passagen wie dieser: „1 spätes Turner Bild im Fenster, es war in der Nacht dasz diese geschürzte Unterlippe einer sich entfaltenden Lilienknospe, es war in der Nacht dasz dieser Satz geschlüpft war, [...]“ (S. 55)

36 Jean Genets Rembrandt-Text *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* wird 1967 in der Zeitschrift *Tel Quel* so in zwei Spalten – eine über Genet und eine

Textgestalt von Derridas *Glas* setzt jenes Prinzip der Dialogizität, das auch Mayröckers Texte strukturiert, typographisch um und performiert eine Hin-und-Her-Bewegung zwischen zwei gleich breiten Spalten, von denen die Schrift der linken Spalte kleiner und dichter gedruckt ist. Immer wieder schneidet sich in diese beiden Spalten eine dritte, nochmals kleinere Schrifttype ein. Die inhaltliche Bestimmung der beiden sich wechselseitig kommentierenden Spalten – die linke widmet sich Hegels Dialektik des absoluten Geistes, die rechte Jean Genets Feier von Erotik und Begehren im Horizont eines homosexuellen Liebesideals – betrifft das Verhältnis von Geist und Körper, das auch für Mayröckers Texte konstitutiv ist.

Derridas Floriographie besitzt sprachtheoretische Implikationen, die sich aus der Konfrontation einer in Hegels *Phänomenologie des Geistes* entfalteten Blumenreligion mit der Blumenmetaphorik in Jean Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* ergeben. Derrida lässt eine Philosophie des Geistes gegen eine des Körpers antreten, um seine metaphysikkritische Theorie der Metapher performativ zu realisieren. Hierzu gehört auch, dass er die traditionelle Floriographie, in der die Codierung von Blumen aus der Phänomenalität realer Pflanzen abgeleitet wird und in der die rhetorische Verwendung von Blumen auf der Idee einer eindeutig decodierbaren Bedeutung basiert, imitierend aufgreift: Auf diese Weise dekonstruiert er am Beispiel des Heliotrops – der Pflanzengattung der Sonnenwenden – die Vorstellung ihrer Symbolhaftigkeit und damit auch jede Blumenrhetorik, die eine eigentliche Bedeutung von Metaphern voraussetzt.³⁷ Der unhintergehbare „Entzug der Metapher“, für den Derridas Metaphertheorie insgesamt argumentiert, kommt in der sich der Sonne zukehrenden, sich drehenden und windenden Pflanze zur Anschauung.³⁸ Derrida läutet also der traditionellen Floriographie mit ihrem Versuch eindeutiger Bedeutungszuweisung die Totenglocke und versteht die Literatur als gepresste Blumen: „Immer gibt es, abseits jeden Gartens, eine gepresste Blume in einem Buch.“³⁹

über Rembrandt – abgedruckt, dass sich die einander gegenüberliegenden Spalten jeweils wechselseitig kommentieren.

37 Vgl. etwa: „Fort sind jene, die glaubten, daß die Blume bedeute, symbolisiere, metaphorisiere, metonymisiere, daß man dabei sei, die Signifikanten und die antiken Figuren in einem Register zu erfassen, die Blumen der Rhetorik zu klassifizieren, sie zu kombinieren, zu ordnen, sie um den phallischen Bogen/die phallische Arche herum [...] zu einer Garbe oder einem Strauß zu binden.“ Derrida: *Glas*, S. 48b.

38 Vgl. dazu Derrida, Jacques: *Der Entzug der Metapher*, übers. v. (Anm. 9: Aus dem Franz. v.) Alexander G. Düttmann u. Iris Radisch, in: *Die paradoxe Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M. 1998, S. 197–234. Vgl. dazu: „Metapher heißt also Heliotrop, heißt zugleich der Sonne zugewandte Bewegung und Drehbewegung der Sonne.“ Derrida, Jacques: *Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text*, in: *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1999, S. 229–290, hier S. 270. Zu Derridas Metaphertheorie in florigraphischer Perspektive vgl. Menke, Bettine: *Wort-Blüten*, in: *Kranz/Schwan/Wittrock (Hg.): Floriographie*, S. 63–92.

39 Vgl. dazu Derrida: *Die weiße Mythologie*, S. 289.

Ausgeführt wird diese Dekonstruktion der Blumenrhetorik⁴⁰ v. a. mittels einer Semantik des Bindens und des Schneidens; wiederholt spielen Messer, abgeschlagene Köpfe, sich verstreute Blumensamen, ins Grab fallende oder welkende Blumen eine systematisch relevante Rolle. So werden Blumen bzw. ihr Duft mit Ausdünstungen des Körpers assoziiert und in den Kontext der Frage danach gestellt, was mit Resten geschieht;⁴¹ Blumen werden mit dem Tod, aber auch mit der Kunst in Verbindung gebracht;⁴² das Schneiden und Binden von Blumen wird mit der Textproduktion verglichen⁴³, und der Stängel mit dem Stilus gleichgesetzt.⁴⁴ Sodann wird die Geschlechtlichkeit von Blüten⁴⁵ mit der Dissemination analogisiert und insofern eine Verbindung zwischen Blume, Spucke, Speichel und Text hergestellt, als das Bildfeld der Sexualität und Reproduktion in Beziehung gesetzt wird mit dem Gleiten des Signifikanten und dem Wuchern der Bedeutung.⁴⁶

In diesem Rahmen ist auch das Bild des im Geäst sitzenden Adlers bedeutsam, der mit scharfem Blick seine Beute ausspäht, um sich dann plötzlich auf diese herabzustürzen. Ausgehend von diesem Bild wird die Dekonstruktion von Hegels dialektischer Figur der Aufhebung vollzogen, und zwar durch Überblendungen mit Motiven aus Jean Genets Texten, etwa aus dem *Tagebuch eines Diebes* oder aus *Notre-Dames-des-Fleurs*. Die volkstümlich auch „Handschuhe Unserer Lieben Frau“ genannte Akelei spielt dabei eine ebenso wichtige Rolle wie der Diebstahl.⁴⁷ Am Handschuh, der umgedreht werden kann, demonstriert Derrida die Überschneidung von natürlichen und künstlichen Blumen, von Kastration und Jungfräulichkeit, oder allgemeiner, die Umkehrbarkeit des Signifikanten und die Zirkulation der Zeichen. Und über die etymologische Verbindung von Flug und Diebstahl zeigt er, dass Hegels Idee der Aufhebung eine „Chimäre“ ist und „die Polysemie [verschlimmert]“⁴⁸. All dies ist eingebettet in Derridas Relektüren von Hegels Philosophie der Familie: Wenn Hegel Familie und Religion auf eine Vater-Sohn-Abfolge reduziert, so holt Derrida die dadurch ausgeschlossene Mutter auf dem Weg seiner Relektüre von Genets literarischen Texten wieder in den Diskurs zurück.

40 Von Symbolisierungen in der Floriographie ist nach Derrida nicht auszugehen, denn „zumindest überschneidet die Blume/Blüte (*fleur*) (ist gleich Kastration, Phallus usw.) die Jungfräulichkeit im allgemeinen, die Vagina, die Klitoris, die ‚weibliche Sexualität‘, die matrilineare Genealogie, das Signum (*seing*) der Mutter, das unangetastete Signum (*seing integral*), das heißt die Unbefleckte Empfängnis. Daher haben die Blumen nichts Symbolisches mehr. ‚Sie symbolisieren nichts.‘“ Derrida: Glas, S. 55b. Vgl. dazu auch Sartiliot: *Herbarium, Verbarium*, S. 26–32.

41 Vgl. Derrida: Glas, S. 67bf.

42 Vgl. ebd., S. 65b.

43 Vgl. ebd., S. 22b, 74b und 85b.

44 Vgl. ebd., S. 27b.

45 Vgl. ebd., S. 276bff.

46 Vgl. ebd., S. 159b und S. 167b.

47 Vgl. ebd., S. 66b.

48 Vgl. ebd.

Mayröckers *Ich sitze nur GRAUSAM da* greift all diese Bildfelder wiederholt und in immer neuen Varianten auf und lässt sich dergestalt als Poetisierung von Derridas sprachphilosophischen Analysen verstehen. Für Mayröckers Text, der aus der Grundstimmung heraus verfasst ist, dass dem schreibenden Ich bereits die Totenglocke läutet, erscheint eine Konsequenz aus Derridas floriographischer Theorie der Metapher offenbar als besonders anregend – diejenige nämlich, dass auch die eindeutige Zuordnung von Blüte zu Jugend und ver- oder abgeblühter Blüte zu Alter fragwürdig wird: Wenn ausgehend davon festzuhalten ist, dass das Verblühen bereits dem Blühen angehört⁴⁹, dann lässt sich folglich auch der Gedanke produktiv machen, dass das Verblühen ohne das Blühen nicht zu denken ist. Es ist eben dieses Wechselverhältnis von Blühen und Verblühen, das *Ich sitze nur GRAUSAM da* produktiv macht und das einen lebendigen, potenziell unabschließbaren Textkörper hervorbringt.

Es kann also festgehalten werden, dass die Austauschbeziehungen, die der Text mit *Glas* unterhält, zu dessen grundlegendem Strukturierungsprinzip wird⁵⁰, dass es sich mithin um eine transformierende Aneignung handelt, die auch zu Verschiebungen und neuen Akzentsetzungen führt. So werden etwa die Entschiedenheit und Genauigkeit, mit denen *Ich sitze nur GRAUSAM da* den philosophische Gehalt von Derridas Blumensprache poetisiert und dabei auch ethisiert, in der Art und Weise erkennbar, wie die einverlebten Bildfelder zu Medien der Reflexion über die Gewalt der Einverleibung werden:⁵¹ das immer wiederkehrende Blumenschneiden, die immer wieder neu inszenierten Messer und Schnittwunden sind hier zu nennen, dann die Angst des schreibenden Ich, im Verlauf der Textproduktion ‚ins Messer zu fallen‘ (grausam, S. 135), und schließlich die Kennzeichnung der Einverleibung fremder Texte als Diebstahl (grausam, S. 45)⁵² sowie die enzyklopädisierende Nennung der Blumennamen „ohne Kenntnis von Botanik“ als Betrug (grausam, S. 23). Dies entspricht nicht nur einer Depotenzierung jener Vorstellungen von schöpferischer Originalität und göttlicher Inspiriertheit des dichterischen Schaffens, auf die in Mayröckers Text mit den Vögeln und Schmetterlingen angespielt ist, sondern einer Anbindung von Derridas sprachphilosophischer Floriographie an eine in *Ich sitze nur GRAUSAM da* praktizierte Ethik des Schreibens, in der die Austauschbeziehungen des Ich mit seiner Umwelt durch die

49 Vgl. dazu Menke: Wort-Blüten, S. 80.

50 Vgl. dazu auch: „ich meine alles müsse im nachhinein in den Totenglocken des JD widerhallen [...]“ (grausam, S. 134)

51 Allgemein zur Gewalt des schreibenden Ich in Bezug auf die Einverleibung und das Hineinziehen in den kreativen Prozess bei Mayröcker vgl. Kyora: mühsam, S. 451.

52 Letzteres wird gewissermaßen als Diebstahl des Diebstahls kenntlich, wenn das Derrida-Zitat „wie ein Tagebuch eines Diebes, das man in allen Richtungen wird durchlaufen müssen, um dort alle Blumen abzuschneiden oder einzusammeln“ (Derrida: Glas, S. 142b), das sich auf einen Text Jean Genets bezieht, in diesem Kontext anzitiert wird (grausam, S. 45). Vgl. zur Einverleibung von Jean Genets Text außerdem die markierten Zitate auf S. 136 und S. 137.

explizite Nennung von Quellen der Inspiration sowie von Dialogpartnern transparent gemacht werden.

Eine weitere Verschiebung im Prozess dieser transformierenden Einverleibung lässt sich auch im Hervorheben der Materialität und Korporalität der Zeichen beobachten, wodurch auch die in *Glas* angelegte autobiographische Dimension stärker akzentuiert wird. So bezieht *Ich sitze nur GRAUSAM da* die Materialität und Korporalität der Zeichen nicht nur auf den Textkörper, sondern auch auf den Körper des schreibenden Ich. Damit wird auch der wiederholte Verweis auf die Blumen schneidende und Sträusse bindende Mutter nicht nur sprachphilosophisch, sondern auch autobiographisch und poetologisch lesbar. Die Relektüre von Hegels Philosophie der Familie, mit der *Glas* den systematischen Ausschluss der Mutter wieder in den philosophischen Diskurs zurückgeholt hatte, transformiert *Ich sitze nur GRAUSAM da* in eine Aufwertung der Position der Mutter für das eigene Schreiben. In diesem Zuge formen die Passagen über die eigene Familiengeschichte und die idyllischen Szenen der Kindheit ein Narrativ der Lebendigkeit sowie ein Begründungsnarrativ für jene spezifische Art und Weise Natur zu schreiben, die gleichsam als Schutzschild gegen die Ängste und Bedrohungen angesichts von Alter, Krankheit und Tod aufgestellt wird. Dass beide Aspekte der Floriographie, nun wieder ganz im Sinne von Derridas floriographischer Metapherntheorie, nicht zu trennen sind, bestätigen jene selbstreflexiven Passagen, die den Prozess des Natur-Schreibens mit den Prozessen von Einverleibung, Verdauung und Ausscheidung analogisieren und derart die gleichsam existenzielle Notwendigkeit von Austauschbeziehungen mit der Umwelt deutlich machen:

»ich habe Hunger«, schreie ich zu Ely, »schaff mir zu essen« etc., ausgestreute Gladiolen, kl.Schwerter ganze Sträusze von Schwertern, sage ich, lasz uns Gänseblümchen, Sauerampfer, Baumfarne essen [...]. (grausam, S. 49)

Oder:

am Morgen 1 zerdrückte vertrocknete Mohnblume in meinem Bett mit abgetrenntem Stengelchen – ich muszte die ganze Nacht auf ihr gelegen sein, sie besasz noch ihre Farbe und ihren kaum wahrnehmbaren Duft, mein Anus hatte sie ausgebrütet, [...]. (grausam, S. 102)⁵³

53 Vgl. dazu auch folgende Passage aus Derridas *Glas*: „das Wesen der Rose ist ihr Nicht-Wesen: Ihr Duft als sich verflüchtender. Daher ihre die Ausdünstung (*effluve*) betreffende Affinität mit dem Furz oder dem Rülpsen: diese Exkreme werden nicht bewahrt, ja nicht einmal geformt. Der Rest bleibt nicht (*Le reste ne reste pas*). Daher sein Interesse, seine Abwesenheit von Interesse. Wie könnte die Ontologie sich eines Furzes bemächtigen? Sie kann immer die Hand auf das legen, was im Scheißhaus übrigbleibt (*reste*), nie aber auf die Duftwolken (*floues*), die die Rosen verströmen. Man muß also die Anthropie eines Textes lesen, der die Rosen furzen lässt.“ (S. 67b).

Auffällig ist hier überdies das Wörtlich-Nehmen von Metaphern, wenn Blumen Wörter sind, die sich ineinander verkrallen bzw. verknallen,⁵⁴ wenn Einverleibung die Aufnahme von anderen Texten meint, wenn im Kontext einer die traditionelle Floriographie zitierenden Sprache der Liebe von erbrochenen Blumenblüten die Rede ist⁵⁵ oder glückliche Schreibmomente dann gegeben sind, wenn die „Darmflora grünt“ (grausam, S. 126) und die „Knospenspaziergänge“ (grausam, S. 127) schöne Blüten hervorbringen.

Natur-Schreiben, so wie es in Friederike Mayröckers *Ich sitze nur GRAUSAM da* praktiziert wird, bietet durchaus – um die Argumentation auf ihre Ausgangsfragen zurückzuführen und zum Schluss zu kommen – Anschlussmöglichkeiten zu jenen Neuverhandlungen der Beziehung zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen und anderen materiellen Dingen, die im Zeichen lebendiger Austauschbeziehungen und mitführender Teilhabe stehen und/oder Kultur als Poiesis von Lebendigkeit auffassen. Gleichwohl lässt es sich nicht problemlos auf aktuelle Konzepte des Material Ecocriticism beziehen. So haben die textstrukturierende Funktion von Derridas *Glas* sowie die sich aus der transformierenden Aneignung ergebenden Verschiebungen deutlich gemacht, dass sich die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Konzepten des Material Ecocriticism und Mayröckers Natur-Schreiben auf einer inhaltlichen Ebene nicht angemessen klären lassen. Anschlussmöglichkeiten erschließen sich vielmehr in struktureller und semiotischer Hinsicht. Die für dekonstruktive Verfahren wie dasjenige von *Glas* kennzeichnende und auch Mayröckers Natur-Schreiben charakterisierende Zurückweisung starrer und hierarchisch organisierter Oppositionsverhältnisse sind auch für die Aufwertung lebendiger Austauschbeziehungen und mitführender Teilhabe in Konzepten einer ‚Natur-Kultur‘ konstitutiv. Doch läutet Mayröckers Floriographie nicht nur der abendländischen Metaphysik mit ihrer Priorisierung des Geistes vor dem Buchstaben die Totenglocke. Vielmehr nimmt sie jene Metaphern, mit denen Derrida den Entzug der Metapher in Szene setzt, wörtlich und radikalisiert damit auch das bei Derrida wirksame poetische Verfahren. Über eine ebenso breit entfaltete Metaphorik der Fruchtbarkeit und Blütenpracht, aber auch der Jungfräulichkeit und Heiligkeit faltet *Ich sitze nur GRAUSAM da* die Materialität und Korporalität auf das ihr vermeintlich Entgegengesetzte zurück, um daraus in und durch die Sprache ekstatische Zustände belebender Verzückung zu ermöglichen. In dieser Perspektive heißt Natur-Schreiben,

54 Dies erinnert an Kleists *Penthesilea*, was insofern nicht abwegig ist, als sich mehrfach Verweise auf Kleist finden: etwa auf S. 22 der Verweis auf die „Lektüre von Kleists »Marquise von O.«“ und auf S. 45 der Vergleich „im heftigen Kleist wie wenn ich sagte im heftigen Regen“.

55 „[...] ach mit Wachs, seine Briefe waren versiegelt, sage ich zu Ely, ohne dasz ich angeben hätte können von welcher Farbe diese Siegel waren, ich glaube rot vielleicht aristokratisch? Man musste es aufbrechen um den Brief öffnen zu können, was zur Folge hatte dasz der Brief eine Flut von Blüten erbrach : Jasmin Orchideen Rosenblätter Ginsterblüten Anemonen – sie quollen aus dem erbrochenen Brief, das Briefpapier war blaszblau, die Handschrift zart, schwer zu entziffern.“ (grausam, S. 117)

Floriographie als unabschließbaren Text schreiben und das Prinzip ansteckender Befruchtung zur Grundlage einer Poetik zu machen, die das Schöpferische der Sprache als lebendigen Prozess versteht, der seinerseits belebende Effekte erzeugt. Es erschließen sich mithin Differenzen sowohl zu Konzepten des Material Ecocriticism als auch zu Derridas sprachphilosophischer Floriographie. Dies bringt die genuin ästhetische Orientierung von Mayröckers Natur-Schreiben mit sich, die untrennbar verknüpft ist mit der Frage, wie der Trauer und Melancholie des Alters und den Ängsten angesichts des nahenden Todes ästhetisch begegnet werden kann. In diesem Kontext erweist sich das Natur-Schreiben in *Ich sitze nur GRAUSAM da* als durchaus offen für das, was in der nichtliterarischen Umwelt geschieht, und als bereit, mit nichtliterarischen Formen des Wissens – sei es über die Natur oder die Sprache – in einen produktiven Austausch zu treten. Es ist dies aber stets ein Austausch, der eine Differenz zwischen literarischem und nichtliterarischem Wissen aufrechterhält, um die Entdifferenzierung zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen und anderen materiellen Dingen immer wieder aufs Neue und gemäß den jeweils spezifischen Problemen, denen sich jedes Schreibprojekt stellt, poetologisch zu realisieren. Für *Ich sitze nur GRAUSAM da* ist dies, folgt man seinem Beginn, das Problem, „nicht traurig genug“ anzufangen und „verwirrt“ zu sein, „was die Vorgangsweise des Schreibens angeht“ (grausam, S. 7). Trauer und Verwirrung werden dabei sowohl mit Phänomenen der Natur als auch mit Verweisen auf Derridas Blumensprache in *Glas* in Verbindung gebracht. Die Spannung von Differenz und Entdifferenzierung, die Mayröckers Natur-Schreiben allgemein auszeichnet, ist mithin für den ‚Knospenspaziergang‘ und für die Blumen- und Tränensprache der Liebe in *Ich sitze nur GRAUSAM da* von diesen spezifischen Austauschverhältnissen her zu bestimmen. Dabei zeigt ein genauer Blick auf das nichtliterarische Wissen, mit dem die Trauer am Textbeginn ins Bild gesetzt wird, weshalb jene durch die sinnliche Pracht und Schönheit der Natur evozierten beglückenden Schreibekstasen von den Tränen leben, die jene dem Leben wie der Umwelt des schreibenden Ich zugewandte Sprache der Blumen bewässern. Denn „es gibt diese Nachtfalter welche die Tränen der Menschen trinken“ (grausam, S. 7) wirklich, dieses Wissen ist unter Naturforschern ebenso bekannt wie jenes von den Vogeltränen trinkenden Nachtfaltern.⁵⁶ In *Ich sitze nur GRAUSAM da*

56 Vgl. dazu den Artikel *Verhalten: Tränenreiche Mahlzeit* in GEO Nr. 01/06. <http://www.geo.de/natur/tierwelt/9286-rtkl-verhalten-traenenreiche-mahlzeit>, letzter Zugriff: 02.08.2024 sowie die Hinweise in Marcel Beyers *Im schwarzen Licht*, erschienen in: Beyer, Marcel: Das blindgeweinte Jahrhundert. Bild und Ton, Berlin 2017. *Im schwarzen Licht* kreist um das seit Anfang des 20. Jahrhunderts bekannte Wissen um Vogeltränen trinkende Nachtfalter als ein die Vorstellungskraft übersteigendes Phänomen. Beyer sieht darin ein Indiz dafür, dass „eine *Geschichte der Tränen* [...] unausdenkbar [bleibt]: Sie reicht, wo auch immer man ihren Anfangspunkt setzen wollte, weit in die Zukunft hinein, so wie sie weit in die Vergangenheit reicht, in eine Welt jenseits der Menschen, in der, [...] Nachtfalter schlafende Vögel anfliegen, um sich sacht in ihrem Nacken niederzulassen, mit dem Saugrüssel das Augenlid abzutasten, die Lücke zwischen den Nickhäuten zu suchen, am Rand des Augapfels Halt zu finden und endlich die sich fortlaufend bildende Tränenflüssigkeit zu schlürfen, ohne den Vogel in seiner Ruhe zu stören.“

jedoch wird dieses Wissen nicht in seiner Bedeutung für die Naturforschung relevant, hier scheint es vielmehr um nachaktive poetische Falter zu gehen, die dem schlafenden Ich die Tränen der Trauer wegtrinken und derart die Voraussetzung für die Tränen bilden, die das Ich bei seinen beglückenden Schreibekstasen vergießt.

Literaturverzeichnis

- Alaimo, Stacy: *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington 2010.
- [Anonym]: Verhalten. Tränenreiche Mahlzeit in GEO Nr. 01/06. <http://www.geo.de/natur/tierwelt/9286-rtkl-verhalten-traenenreiche-mahlzeit>, letzter Zugriff: 02.08.2024.
- [Anonym]: Bücher für Weihnachten. Welches Buch verschenken Sie?, in: Die Zeit Nr. 49, 19. Dezember 2014. <http://www.zeit.de/2014/49/weihnachtsgeschenke-buecher-tipp-schriftsteller/komplettansicht>, letzter Zugriff: 02.08.2024.
- Arteel, Inge: Stirb und werde. Der Subjektbegriff in Friederike Mayröckers „Das Herzerreißende der Dinge“, in: Germanistische Mitteilungen 55 (2002), S. 67–77.
- Arteel, Inge: Nach dem Bilder- und Berührungsverbot: Kunst und Erotik in „die Umarmung, nach Picasso“, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 97–120.
- Bataille, Georges: *Die innere Erfahrung. Nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953*, aus d. Franz. übers. v. Gerd Bergfleth, München 1999.
- Beyer, Marcel: Eine Gleichung von mathematischer Eleganz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Juli 2016. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marcel-beyer-besucht-friederike-mayroecker-14313553-p7.html?printPagedArticle=true#pageIndex_7, letzter Zugriff: 02.08.2024.
- Beyer, Marcel: Im schwarzen Licht, in: Ders.: *Das blindgeweinte Jahrhundert. Bild und Ton*, Berlin 2017, S. 255–269.
- Cramer, Sybille: Zeitlichkeit und Subjektivität. Zum Alterswerk Friederike Mayröckers, in: *Manuskripte: Zeitschrift für Literatur* 50/189–190 (2010), S. 38–42.
- Derrida, Jacques: *Der Entzug der Metapher (Le retrait de la métaphore, deutsch)*, übers. v. Alexander G. Düttmann u. Iris Radisch, in: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a. M. 1998, S. 197–234.
- Derrida, Jacques: *Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text*, in: Engelmänn, Peter (Hg.): *Randgänge der Philosophie*, übers. v. Gerhard Ahrens [u. a.], Wien ²1999, S. 229–290.
- Derrida, Jacques: *Glas*, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek u. Markus Sedlaczek, München 2006.

(S. 267–268). Beyer gibt seinen in *Das blindgeweinte Jahrhundert* versammelten Texten zu Formen des „Tränenschreibens“ und der „Tränenpolitik“ die „Eröffnungsfrage“ eines auf den August 2009 datierten Briefes von Friederike Mayröcker als Motto mit (S. 268–269). Es lautet: „wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?“, Jacques Derrida“.

- Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil: *Material Ecocriticism*, Bloomington 2014.
- Kranz, Isabel/Schwan, Alexander/Wittrock, Eike (Hg.): *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, Paderborn 2016.
- Kyora, Sabine: „ob es nicht mühsam sei am Rand der Straße zu wandern“. Wandern, Pilgerschaft und Vagabundieren in Friederike Mayröckers Prosa, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 141–155.
- Mayröcker, Friederike: *Ich sitze nur GRAUSAM da*, Berlin 2012.
- Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013.
- Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014.
- Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016.
- Menke, Bettine: Wort-Blüten, in: Kranz, Isabel/Schwan, Alexander/Wittrock, Eike (Hg.): *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, Paderborn 2016, S. 63–92.
- Samsonow, Elisabeth von: „Dies Ganze muß selig werden“. Zu Friederike Mayröckers Bedeutung in der Gegenwart, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 33–49.
- Sartiliot, Claudette: *Herbarium, Verbarium. The Discourses of Flowers*, Lincoln [u. a.] 1993.
- Schwan, Alexander: „Blumen müssen oft bezeigen, was die Lippen gern verschweigen“. *Floriographie als Sprache der Emotionen*, in: Räuchle, Viktoria/Römer, Maria (Hg.): *Gefühle, Sprechen. Emotionen an den Anfängen und Grenzen der Sprache*, Würzburg 2014, S. 199–223.
- Strigl, Daniela: Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 51–73.
- Strohmaier, Alexandra: *Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers*, Paderborn 2008.
- Strohmaier, Alexandra: Prosa und/als Performanz. Zur performativen Ästhetik Friederike Mayröckers, in: Dies: (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 121–140.
- Sullivan, Heather I.: *New Materialism*, in: Dürbeck, Gabriele/Stobbe, Urte (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*, Weimar/Wien 2015, S. 57–67.
- Thums, Barbara: Metamorphosen von Leib und Seele: Die Schreibexerzitien Friederike Mayröckers in „Abschiede“, „mein Herz mein Zimmer mein Name“ und „Stilleben“, in: Melzer, Gerhard/Schwar, Stefan (Hg.): *Friederike Mayröcker*. Graz/Wien 1999, S. 65–90.

„Bist Halb-Pflanze, bist Glyzinie“ – ekstatische Modi ästhetischer Subjektivität in Friederike Mayröckers ‚Blumenwerk‘

Ekstase als Außer-sich-Geraten und Verzückung, vom griechischen ἐξ-ίστασθαι *ex-hístasthai*, ‚aus sich heraustreten, außer sich sein‘ bezeichnet eine wichtige Qualität von Friederike Mayröckers Literatur und steht für intensive psychische Zustände, Erleuchtungs- und Entgrenzungserlebnisse oder Transzendenzerfahrungen. Ekstatisches Außer-sich-Sein bedeutet damit in ihren Texten immer auch den Zugang des Subjekts zu normalerweise unzugänglichen Wirklichkeitsbereichen und andersartigen Wahrnehmungsmöglichkeiten: Reine Begeisterung und rauschartiger Überschwang gehen einher mit Zustandsveränderungen des Bewusstseins, dessen Weitung und oftmals Erhöhung in eine spirituelle Dimension. Gerade in ihren jüngsten Werken entwickelt Mayröcker ihre ganz eigene poetische Nomenklatur, die sämtliche Facetten des Ekstatischen umschreibt. Sie reicht von eher konventionellen Selbstattributionen wie „Ich bin entzündet! entzückt! usw.“ im Prosaband *Pathos und Schwalbe* (2018)¹ oder dem in ihrem ‚Schreibheft‘ *cahier* (2014) handschriftlich vermerkten „ich brenne“², bis hin zu idiosynkratischen Bildern der Verzückung und euphorischer Erleuchtung wie „bin ganz baff“ (c, S. 53), „ich war baff ich war ganz baff“ (c, S. 52), ein „kurzes Rasen (mir schwebt etwas vor)“ (c, S. 152) oder auch des narkotischen Zustands des „high“-Seins in ihrem jüngsten Buch *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* (2020).³

Auf die ekstatische Verfasstheit von Mayröckers Schreiben ist in der Forschung vielfach verwiesen worden. Samuel Moser versucht, die religiösen Implikationen der bei Mayröcker gestalteten Ekstasen als „Erfahrung einer Grenze“⁴ fassbar zu machen, die mit der Öffnung des Ichs in Augenblicken bedingungsloser Hingabe korreliert und in eine Wechselwirkung mit der Askese als einer tiefen Sammlung und Konzentration des schreibenden Subjekts eintritt.⁵ Auch Klaus Kastberger und Inge Arteil verweisen auf Mayröckers gleichermaßen disziplinierte wie ekstatische Schreibpraxis und betonen

1 Mayröcker, Friederike: *Pathos und Schwalbe*, Berlin 2018, S. 222.

2 Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014, S. 59.

3 Mayröcker, Friederike: *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete*, Berlin 2020, S. 186.

4 Moser, Samuel: Was für ein beglückender Aufwand. Die Religion der Schriftstellerin. Zu Friederike Mayröckers Stilleben, in: Kastberger, Klaus/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *„In Böen wechselt mein Sinn“*. Zu Friederike Mayröckers Literatur, Wien 1996, S. 123–139, hier S. 128.

5 Vgl. ebd., S. 133.

damit den produktiven Aspekt des Ekstatischen.⁶ Insbesondere in ihrer Lyrik erkennt Daniela Strigl ein „Bekenntnis zu Entgrenzung und Außer-sich-Sein“⁷, welche nicht nur eine „Steigerung von Daseinsintensität“⁸ bewirkt, sondern letztlich die Grundvoraussetzung des Schreibens bildet. So sei Mayröckers Poetik ohne den „Hang zur furiosen Entgrenzung“ und die „verschiedenen Äußerungsweisen des Außer-sich-Seins“⁹ kaum vorstellbar. In ihren Texten wird – wie Barbara Thums am Beispiel von *Und ich schüttelte einen Liebling* (2005) herausgestellt hat – ein rasendes „Schreiben im Ausnahmezustand“¹⁰ entfacht, eine literarische Produktion auf höchster Erregungsstufe, die oftmals durch eine spirituelle Sinnebene überblendet wird. Ein aus ekstatischen Zuständen hervorgehendes Schreiben bedeute daher „immer auch Warten auf Inspiration, mithin Warten auf die Einflüsterungen einer höheren (Wort-)Wahrheit, die im Seinsmodus enthusiastischer Hingabe“¹¹ vom schreibenden Subjekt empfangen werden. Dieser nicht willkürlich herstellbare „Rauschzustand“¹² versetzt das Ich in einen herausgehobenen Wahrnehmungsmodus, der es für die dichterische Eingebung disponiert.

Solche Erleuchtungserlebnisse im Modus ‚heiliger Begeisterung‘ hat die Dichterin selbst mehrfach in poetologische Aussagen gefasst. In einem Gespräch mit Bodo Hell wird „eine Gottesfürchtigkeit, eine Art kindlicher Gläubigkeit, daß man eigentlich nur durch den Heiligen Geist arbeiten kann“¹³ benannt, und an anderer Stelle heißt es: „Man könnte das Schreiben als Euphorie des Schreibenden bezeichnen. Man muss in einem Ausnahmezustand sein, um schreiben zu können. [...] ich glaube an einen Heiligen Geist, an einen Geist, der über mir ist und mich zu einem gewissen Grade lenkt, mir Einflüsterungen gibt.“¹⁴ Bis in die späten Bände wird das Warten „auf die

6 Vgl. Kastberger, Klaus: Disziplin und Ekstase. Schaffensprozeß und literarisches Werk, in: Ders.: *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht*. Edition und Analyse, Wien 2000, S. 34–41; Arteel, Inge: Friederike Mayröckers ekstatisches Schreiben. Im Rhythmus der vielen wahren Worte, in: Manojlovic, Katharina/Putz, Kerstin (Hg.): *Im Rausch des Schreibens. Von Musil bis Bachmann*, Wien 2017, S. 50–64, hier S. 50.

7 Strigl, Daniela: Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 51–73, hier S. 70.

8 Ebd., S. 53.

9 Ebd.

10 Thums, Barbara: Schreiben im ‚Ausnahmezustand‘. Friederike Mayröckers *Und ich schüttelte einen Liebling*, in: Strohmaier (Hg.): *Buchstabendelirien*, S. 177–194.

11 Ebd., S. 178.

12 Ebd., S. 177.

13 „es ist so ein Feuerrad“. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker in deren Wiener Arbeitszimmer – am 28. September 1985, in: Mayröcker, Friederike: *GP 3, 1987–1991*, hg. v. Klaus Kastberger, mit Nachworten von Klaus Kastberger und Ursula Krechel, Frankfurt a. M. 2001, S. 179–201, hier S. 194.

14 Friederike Mayröcker im Interview mit Hilke Prillmanns „Die Droge Dichtung – Hölle, Höhle oder Himmel“, *Welt am Sonntag*, 15. Juli 2001. Zit. Thums: *Schreiben im Ausnahmezustand*, S. 177.

Ausschüttungen des Heiligen Geistes etc.“ (c 14) thematisiert und in *fleurs* (2016)¹⁵ als ein inspiriertes ekstatisches Schreiben „IN ERLEUCHTUNG“ (f, S. 108) umschrieben, das in der „heilige(n) Morgenstunde“ (f, S. 15) statthat, wenn das Regime des kontrollierenden Wachbewusstseins gelockert ist. Besonders in *cahier* erkundet Mayröcker die „Gewalt des Ekstatischen“ (c, S. 189) und bekräftigt damit das Fundament ihrer Poetik: „was nicht aus dem Feuerschlund kommt, ist nichts wert“ (c, S. 106). Die Provokation ekstatischer Zustände im Schreiben ist über die Gattungsgrenzen hinweg der Fluchtpunkt von Mayröckers Schreibpraxis. Solcherlei Grenzziehungen werden denn auch von der Autorin gelassen beiseitegeschoben: „ob Vers oder Prosa darauf kommt es nicht an – es kommt nur darauf an, wie sie angezogen sind, ich meine die Wörter, die mir meine Eingebung eingibt, [...] darauf kommt es an, in Böen wechselt mein Sinn.“¹⁶

Die dichterische Ekstase, wie sie in Mayröckers Texten konturiert wird, entzündet sich häufig an der Natur, wie im Gedicht „habe gerade die Sprache erfunden rasende Sprache“, wo der übermächtige Schmerz nach dem Tod des Lebensgefährten Ernst Jandl „die Ekstase selbst, diese Elster“ auf den Plan ruft, die sich aus einer äußersten Nähe zur „Natur, gepinnt auf die eigene Körperhaut“ speist und in einem „Pelargonienblatt auf den Steinfliesen im Flur“ materialisiert.¹⁷ In einem kurz vor dem Tod Jandls entstandenen Gedicht wird der ‚Ausnahmestand‘ des lyrischen Ichs mit dem sprachgewaltigen Akkord „DIES DIES DIES ENTZÜCKEN ICH KLEBE AN DIESER ERDE“ (GG, S. 692–693) beschworen und Trauer und Verzweiflung eine euphorische Naturbegeisterung entgegengehalten. Das Bild des jubelnden Geliebten in einer „Baumkrone“ verbindet sich mit hymnischen Naturbildern, die Bewusstseinszustände der „Trunkenheit“, einer „ekstatische[n] Trauer“ spiegeln, wie sie der „mystischen Ekstase“ anhaften.¹⁸ Malven und Holunderbäume mutieren dabei zu „wilden Monsstranzen“, die auf das Allerheiligste verweisen und dem Text eine spirituelle Dimension einschreiben.

Alle Aspekte des Ekstatischen, die in Mayröckers Spätwerk an Virulenz gewinnen, werden im titellosen, mit den Worten „sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit“ beginnenden Gedicht aus dem Friedrich Hölderlin gewidmeten Band *Scardanelli* (2009) zusammengeführt – im hohen Ton der heiligen Begeisterung, der das Bezugsfeld des Religiösen aufruft und in die Form des Gebets gegossen wird, treten hier romantische Naturbegeisterung, Liebesverzückung und poetische Ekstase zusammen. Dabei wird auch die „Tollheit“ der Ekstase selbst beschworen, als eine die dichterische Sprache durchwirkende göttliche Inspiration:

15 Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016.

16 Mayröcker, Friederike: *als es ist. Texte zur Kunst*, Salzburg 1992, S. 98–99.

17 Mayröcker, Friederike: „habe gerade die Sprache erfunden, rasende Sprache“, in: *Dies.: Gesammelte Gedichte 1939–2003*, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004, S. 754–755, hier S. 755.

18 De Felip, Eleonore: *Metaphern gegen den Tod. Friederike Mayröckers ekstatische Trauergedichte*, in: Zocco, Gianna (Hg.): *The Rhetoric of Topics and Forms*, Berlin/Boston 2021, S. 29–38, hier S. 34.

sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast
 die Blumenkränzchen mir ins Haar gedrückt da ich 1
 Kind. Vom Schein des Monds, geblendet war vom Lilien-
 glanz des hl.Gestirns von dessen Angesicht, das Meere
 wälzt und ruft und wieder lässt, und wurde längst
 erforscht an jenem Tag, als wir geflüchtet Hand in Hand
 durch Wälder Büsche Rosengärten oh solch Verzückungen.
 [...] ¹⁹

Das Gedicht ist damit paradigmatisch für die ekstatische Verfasstheit des Schreibens in der letzten Schaffensphase. Im Spätwerk werden Blumen und Pflanzen zu Trägern einer berausenden Verzückung, die den Furor des Schreibens entbindet. Das in Mayröckers jüngsten Texten, der Trilogie *études*, *cahier* und *fleurs* sowie den beiden letzten Prosabänden *Pathos und Schwalbe* und *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* gestaltete Verhältnis zur Pflanzenwelt soll im Folgenden auf seine ekstatischen Dimensionen befragt werden. Das Ekstatische steht dabei als Erlebnis- und Schreibmodus samt seinen poetologischen Implikationen im Zentrum. Zwangsläufig lenkt die Untersuchung wie auch immer gearteter Zustände des Außer-sich-Geratens den Blick auf das Subjekt des Schreibens und rückt damit auch die Frage nach der spezifischen ästhetischen Subjektivität in den Mittelpunkt, die sich – so die These – insbesondere in Mayröckers Spätwerk aus ekstatischer Gestimmtheit entfaltet.

1. Auf dem Wege zum ekstatischen Subjekt – Mayröckers Blumensprache

Blumen sind von Beginn ihres Schreibens an ein „favorisiertes Referenzmedium für die Poetik Mayröckers“²⁰ und werden insbesondere in den jüngeren Werken zum obstinaten Thema: Dolden, Blüten und Ranken mäandrieren durch die Texte, vor allem durch *fleurs* schlingt sich ein florales Flechtwerk von Pflanzenbildern. Es erfolgt eine Hinwendung zur Natur, mit der an die Naturlyrik von Goethe, Klopstock, vor allem aber Hölderlin angeschlossen werden soll. So ist denn auch in der Forschung vielfach von Mayröckers „Blumensprache“²¹ oder „Blumenwerk“²² die Rede. Blumen und

19 Mayröcker, Friederike: Scardanelli, Frankfurt a. M. 2009, S. 49.

20 Vgl. Thums, Barbara: *fleurs*. Friederike Mayröckers Blumensprache, in: *literatur für leser* 2/40 (2017), S. 101–115, hier S. 102.

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. Lartillot, Françoise: Friederike Mayröckers Blumenwerk in *Pathos und Schwalbe*, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): *Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie*, Stuttgart/Berlin 2020, S. 253–280.

Pflanzen halten ein „archive poétique“²³ für Mayröckers Schreiben bereit, sie sind in Schreibszenen integriert und bilden das Schreibmaterial. Vor allem treten sie auf den Plan, wo Gefühle artikuliert werden, und sind oftmals in Liebesdialoge eingebunden. Die in Mayröckers Texten entfaltete ‚Sprache der Blumen‘ scheint sich damit auf dem Terrain der Floriographie zu bewegen.²⁴ Allerdings wird in ihren Werken die floriorigraphische Praxis einer konventionalisierten Blumensprache überschritten, indem die Namen der Blumen zum Ausdruck einer überbordenden Liebesekstase werden, die in einer traditionellen Blumensymbolik nicht mehr aufhebbar ist: „jemand schenkt mir 1 Rosenblatt es verschlieszt mir die Lippe dasz ich kein Wort mehr.“ (é, S. 192). Die Aposiopese signalisiert hier die ekstatische Erfahrung, für die das schreibende Ich keine Worte findet.

Eine Betrachtung von Mayröckers Blumenwerk aus der Perspektive des Ekstatischen scheint demnach lohnenswert. Die Texte verweisen auf Zustände beseligter Verzückung und kaum zu benennende Empfindungen, welche die Grenzen der Sprache umspielen und das Alltagsbewusstsein transzendieren. Fast sämtlich werden sie in Sprachbilder gefasst, die dem Bildbereich des Botanischen entstammen, so etwa in *études* (2013)²⁵: „bin sehr verwildert, alles in uferlos FLEUR“ (é, S. 111); „alles ist so verwildert, bin nur vorübergehend hier“ (é 109), oder auch in *fleurs*: „war sehr umbuscht“ (f, S. 124), variiert in *Pathos und Schwalbe* als „war ich UMBUSCHT“ (PS, S. 254). Blumen und Pflanzen werden zu Katalysatoren ekstatischer Entgrenzung und psychischer Ausnahmezustände: „besoffen ach 1 Rose [...] bin sehr verwildert, als flöge ich“ (é, S. 130); „hatte Delir hatte Delirium [...] fassungslos bin ich Grasbüschel Würzelchen“ (é, S. 131); „die grünen Bosketten ich meine Büsche [...] die dahinscheidenden Waldsträusze schwärmerischen Platanen Maiglöckchen Waldmeister“ mutieren zu „Quellen abstrakter Ekstasen“ (é, S. 149), d. h. solcher, die sich von jeglicher Referenzialität gelöst haben und als reine ekstatische Gestimmtheit zu denken sind. Pflanzen provozieren rauschhafte Zustände, eine „Trance der Natur“ (c, S. 53), sie werden mit mariologischen Bedeutungen befrachtet und in einen religiösen Kontext eingebettet, womit auf die spirituelle Dimension der Ekstase angespielt wird – wenn beispielsweise die „Madonnenlilien“ (f, S. 14) im heimatlichen Garten evoziert werden, ähnlich wie bereits im Hölderlin-Zyklus *Scardanelli*, wo von den „Gottesblumen in D.“ (Sc, S. 16) die Rede ist. Noch wenn in *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* die Heilige Afra aufgerufen wird (vgl. *morgens*, S. 185, 187), deren ikonographische Attribute der Baum und das Feuer sind, wird die heilige Ekstase mit dem Erlebnis der Natur verbunden.

23 Lartillot, Françoise : Les fleurs vives de Mayröcker. Au long des pages de *cahier*, in : Europe. Revue littéraire mensuelle 93/1033 (2015), S. 254–259, hier S. 256.

24 Zur Sprache der Blumen oder ‚Floriographie‘ vgl. etwa Kranz, Isabel: Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache, Berlin 2014; Kranz, Isabel/Schwan, Alexander/Wittrock, Eike (Hg.): Floriographie. Die Sprachen der Blumen, Paderborn 2016.

25 Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013.

Das durch Blumen entfesselte Außer-sich-Geraten erstreckt sich auf die Zeiterfahrung und lässt die lineare Zeitordnung ins Driften geraten. Dank ihrer Fähigkeit, „Erinnerungen sinnlich zu fixieren“²⁶, ermöglichen Blumen ein Heraustreten aus der kalendrischen und linear fortschreitenden Zeit, das in ästhetische Eigenzeiten hinüberleitet. Vor allem der Duft von Blumen gestattet die sinnliche Vergegenwärtigung von Erinnerungen und das Ausscheren aus dem chronologischen Lebensverlauf, das Zeit-Ekstasen entbindet:²⁷ „die zarten Blumen im Garten (so!) verzehrten mich, entsagte dem Weltleben entsann mich (endlich) meiner Jugend etc., meines Liebesfuzses“ (é, S. 76). Das Florale wird damit zum Integral von Außen- und Innenwelt, Blumen mobilisieren die Erinnerung an geliebte Verstorbene, die eigene Kindheit und Jugend, vor allem aber bringen sie die Schreibende auf die „Spuren meines Liebesgedächtnisses“ (c, S. 89). Oftmals sind es die gemeinsam mit dem Lebensgefährten Ernst Jandl verbrachten Momente, die in die Gegenwart zurückgeholt werden und diese zugleich überschreiten, indem sie an den ewigen Zyklus pflanzlichen Lebens gekoppelt werden: „aber manchmal stehst du am Tor und winkst zurück. Nämlich so, Tag für Tag, Jahr für Jahr, es blüht mir die ewige Blütezeit“ (é, S. 137). Nicht nur die Präsensform, sondern auch das in den späten Texten rekurrente, Gleichzeitigkeit anzeigende Zeitadverb „indes“ (é, S. 37, 41) indiziert ebenso wie die Fügung „in einem nu“ (é, S. 33, 41) die Aufhebung des Zeitflusses in der schwebenden Zeiterfahrung des *nunc stans*. Solch beglückende Erlebnisse wurzeln in den Gärten des familiären Heims in Deinzendorf, wo Mayröcker einen Großteil ihrer Kindheit verbrachte. Hier wurde oftmals der ganze Tag „im Garten verschwelgt“ (é, S. 9): „ich dahintreibend durch den Morgen vergessend den Lauf der Stunden, Tage, wie einst in D.“ (é, S. 157).

Die Eigenzeit des Vegetabilen ist es also, welche den Erfahrungshorizont der Schreibenden stiftet, Pflanzen geben Zeitlichkeit und ihre Rhythmen vor und bedingen Prozesse der Transition.²⁸ Das Verwelken der Blumen, „verblühte Blumen auf dem Küchentisch“, „dies Sterben von SONNENBLUME“ (f, S. 55), „auf dem Küchenboden das vertrocknete (trauernde) Rosenblatt“ (c, S. 16) konfrontieren das schreibende Subjekt mit Tod und Verlusterfahrungen. Allesamt sind Mayröckers Blumen- und Pflanzenbilder Variationen auf die Vergänglichkeit der Natur und alles Irdischen, wenn etwa das Gras als Vanitas-Metapher aufgerufen wird (vgl. PS, S. 31; morgens, S. 112) oder eine „zerknitterte() Rose welche schwarzes Gewand“, ein verblühter Veilchenstrauß „nämlich sein hingebungsvolles Verblüht- und Verblichensein“ (PS, S. 62) auf die Unabwendbarkeit des Sterbenmüssens hindeuten. In herausgehobenen Zuständen misst die Autorin sich mit dem Tod als der letzten Grenze des Bewusstseins, indem sie nicht

26 Lartillot: Friederike Mayröckers Blumenwerk, S. 258.

27 Zum Begriff der Zeit-Ekstase vgl. Bohrer, Karl Heinz: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, München 2003.

28 Vgl. Sommerfeld, Beate: études, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2024, S. 185–188, hier S. 187.

nur die intensive Erfahrung der „Todesnähe“ (f, S. 82) evoziert oder schlaglichtartig die Becketts *Warten auf Godot* entnommene Formel „(rittlings ins Grab)“ (morgens, S. 89) in die Texte einfügt, sondern selbst noch den eigenen Tod antizipiert: „ereilte mich der Tod“ (f, S. 24); „sprossen die Veilchen auf meinem Grab“ (é, S. 65); „umwallt v. Toten bin ich, selber tot.“ (f, S. 149) Bereits der Prosatext *Stilleben* (1992) markiert den transitorischen Zustand des Sterbens als ein „Hinüberwechseln“²⁹, das quasi aus dem Jenseits betrachtet wird: „die Todesmarke habe ich schon überschritten“³⁰. Mayröckers Texte entstammen einem „Zwischenreich“ (morgens, S. 112), sie sind von der Todeserfahrung umfungen und vermögen sich – ähnlich wie die in *fleurs* mehrfach aufgerufenen „Gesprächsblätter“ Franz Kafkas (f, S. 106, 148) – den Lebenden nur unter höchster Anstrengung verständlich zu machen.

Gerade die späten Werke lassen sich damit als Manifestationen von Schwellenerfahrungen lesen. Indem sie „die Erfahrung einer Grenze“³¹ anzeigen, die nur im Zustand der Ekstase überschritten werden kann, wird die mediale Funktion des Dichters als *poeta vates* ausgespielt, der in enger Verbindung zum Numinosen, Jenseitigen und Göttlichen steht und das Transzendente mit dem Irdischen vermittelt. In der Transgression dieser äußersten Lebensgrenze gründet die spirituelle Dimension von Mayröckers Blumensprache, die über die Schwelle des Todes hinweg mit dem Lebensgefährten kommuniziert, dem geliebten „Mützchen“, wie sie ihn unter Anspielung auf dessen Gedichtband *die bearbeitung der mütze* (1978) apostrophiert: „eine sterbende Anemone eine gestorbene/ Teerose und dgl., 1 völlig verwelkter Blumen-/ strausz im Fenster [...] »inbrünstig Mützchen ade«“ (f, S. 125). Mayröckers Blumenwerk lässt sich damit als Totenklage begreifen³², dabei transportieren Blumen jedoch auch eine euphorische Daseinsintensität, die gegen die Endlichkeit des Lebens aufgeboten wird: „möchte in brausenden Gärten spazieren/ brennenden/ Gärten mit dir usw., NEIN keinen Tod keine Wandlung kein/ Verderben“ (é, S. 38). Blumen und Pflanzen adressieren somit auch Fragen der Lebenskraft, Verlebendigung und Wiederbelebung.³³ Wenn der Geliebte in *études* gleichsam als auferstandener Christus „mit Leinenbänden umwunden in einer feurigen Blütezeit“ (é, S. 110) erscheint oder das Kirchenfest Fronleichnam als Feier der Blumen und der leibhaften Gegenwart Christi in der Eucharistie anklingt (vgl. é,

29 Mayröcker, Friederike: *Stilleben*, in: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. 4, 1991–1995, hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten von Klaus Reichert und Heinz Schaefroth, Frankfurt a. M. 2001, S. 7–208, hier S. 11.

30 Ebd., S. 65.

31 Moser: Was für ein beglückender Aufwand, S. 128.

32 Vgl. Thums: *fleurs*. Friederike Mayröckers Blumensprache, S. 109.

33 Vgl. Middelhoff, Friederike: *Animal Studies und Plant Studies. Eine Verhältnisbestimmung*, in: Stobbe, Urte/Kramer, Anke/Wanning, Berbeli (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*, Berlin [u. a.] 2022, S. 71–95, hier S. 87; vgl. ebenfalls Sommerfeld: *études*, S. 187.

S. 136), spielt die ekstatische Liebeserfahrung über die Finalität des Todes hinaus in den Bereich des Religiösen hinüber.

Auch wenn die Dichterin sich in *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* wiederholt als Schamanin bezeichnet (vgl. morgens, S. 179, 71), so akzentuieren solche Attribuierungen das spirituelle Moment der Ekstase. Der Schamanismus wird als spirituelle Praxis mit ihrer die Ich-Grenzen überschreitenden Ekstase ins Spiel gebracht, als „Überschreiten der profanen menschlichen Verfassung“³⁴ – wie es bei Mircea Eliade heißt –, um nach dem „freiwilligen Verlassen des Körpers“³⁵ auf einer Seelenreise in ein Jenseits in die Welt der Geister zu gelangen und in dieser spirituellen Sphäre, in der die Gesetze von Zeit und Raum aufgehoben sind, Zwiesprache mit den Toten zu halten. Mayröckers Texte haben vieles mit solchen Bewusstseinsreisen gemein: Bereits in *Stilleben* wird das Heraustreten des Geistes aus dem Körper in der Ekstase als „das Fallen in diesen durchgepausten Zustand, zwischen Seele und Leib“³⁶ metaphorisiert und in *cahier* in ironischer Brechung mit mariologischen Bedeutungen angereichert: „Madonna! Die Seele zischte mir aus dem Leib.“ (c, S. 122, 191) Spielerisch-erwägend werden unterschiedliche Modi und Muster religiöser bzw. spiritueller Erfahrung aufgerufen, um Bewusstseinszustände zwischen Wachen und Schlafen zu konturieren, eine Art von Trance, in der Alltagsverstand und äußere Sinneswahrnehmung ausgeblendet werden und die ‚Seele‘ sich öffnet, um Botschaften aus der Welt der Geister zu empfangen.

Ähnlich wie im Schamanismus sind bei Mayröcker nicht nur Lebende und Verstorbene, sondern auch Mensch und Natur innig miteinander verbunden – die Natur wird nicht nur als lebendig, sondern auch als beseelt erfahrbar. Hierbei ist es die ekstatische Annäherung des Subjekts an die Pflanzenwelt, welche die Blumen zum Leben erweckt:

auf dem Frühstückstisch in der Küche hat das Mimosenbäumchen sich neu belebt zaghaft 1
neuer Trieb wie Händchen mir entgegen haben meine Tränen seine Blätter neu belebt grüne
ZIERDE in meinen Augen haben seine Wurzeln sich neu erfrischt usw., während draußen der
Sturm während mein Herz sich bäumt wie die Büsche am Hang, (é, S. 52).

Tränen werden hier zum Ausdruck einer Empfindsamkeit, welche die Grenze zum Floralen überwindet. Das Übersteigen des eigenen Selbst im Zustand des Außer-Sich-Seins verbindet sich mit der Fähigkeit, die Sprache der Pflanzen zu verstehen: „Blättchen des Mimosenbaums auch sie kennen Abend- und Morgenstunde (= erschöpft oder erfrischt), man soll sprechen zu ihnen sie berühren sie mit Tränen besprühen“ (é, S. 53); „fünf blaue Hyazinthen singend wie März-Vögelchen mit zarten Schwingen: haben sich geöffnet während niemand zuhause! flüstern [...] ob ich verstehen könne“ (f, S. 120). Es

34 Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, Frankfurt a. M. 1975, S. 102.

35 Ebd., S. 443.

36 Mayröcker: Stilleben, S. 112.

wird hier ein Schreibkonzept verwirklicht, das eine Ethik der Verwobenheit anvisiert, indem es den Menschen in ein entgrenztes, auch die Pflanzenwelt einbeziehendes Kommunikationsgefüge eingliedert: „dieses Jasminbäumchen in der Küche, sage ich, tippe mit meinem Finger in seine Erde ob er dürstet oder zufrieden, [...] wir blicken einander lange an [...] wir flüstern einander zu“ (é, S. 109).

Solche Stellen gehen über eine Anthropomorphisierung der Natur im Sinne der Romantik hinaus, welche eine ‚Sprache der Blumen‘ nur im Modus metaphorischer Uneigentlichkeit gelten ließ. Der Naturwahrnehmung des Subjekts entspricht vielmehr ein Sich-Zeigen und Sich-Äußern, ein Aus-sich-Heraustreten bei den Dingen der Natur.³⁷ Der Natur selbst kann damit – wie Gernot Böhme annimmt – eine ekstatische Seinsweise unterstellt werden³⁸, und die euphorisierte Wahrnehmung wird zur „Entsprechung zu diesem Grundzug der Natur, ekstatisch zu sein“³⁹. Eine solche ästhetische Subjektivität, die Natur in ihren Ekstasen erkennt, wird bei Mayröcker entworfen. Die Texte konturieren Zustände, die das Alltagsbewusstsein transzendieren und das Subjekt für neue Wahrnehmungsmöglichkeiten empfänglich machen: „lila Hortensie: hört sie etwa was ich spreche, [...] reicht sie Händchen?“ (morgens, S. 7). Ekstase kommt hierbei als schwärmerische Begeisterung zum Tragen, die ‚queere‘, die Speziesgrenzen transzendierende Visionen von beseelten Pflanzen hervortreten lässt: „die Blumen *lugten um die Ecke*, [...] es war unglaublich: mit rosa Köpfchen die Blumen, lugten, [...] schwankten ich konnte nicht aufhören sie zu bestaunen und zu belauschen“ (PS, S. 148). Das Mayröcker’sche Subjekt erfährt sich als Teil einer Welt lebender Wesen, womit auf den romantischen Topos einer seelenvollen Natur rekurriert wird, der gleichsam in den Modus des Zitats erhoben wird. So lässt sich etwa die poetische Gewissheit, dass „die Natur beseelt sei“ (f, S. 127), bis zu Ludwig Tiecks Blumengedicht zurückverfolgen, in dem zu lesen ist: „Blumen sind uns nah befreundet,/ Pflanzen unserm Blut verwandt“.⁴⁰

Wenn Blumen mit naturpoetischer Semantik aufgeladen werden, vollzieht sich – wie Daniela Strigl nachweist – „eine Transformation der heiligen Begeisterung“ romantischer Naturlyrik in eine „Naturerotik als Naturmystik“⁴¹ – bzw. in „Blümchensex“ (é, S. 149), wie Mayröcker selbst ironisch pointiert, wobei Georges Batailles *Le langage des fleurs*⁴², in dem Blumen als sexuelle Metaphern erscheinen, ein zentraler Referenztext zu sein scheint⁴³, aber auch Hölderlins hymnische Naturlyrik als fernes Echo anklingt,

37 Vgl. Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2013, S. 257.

38 Vgl. ebd., S. 243.

39 Ebd., S. 259.

40 Tieck, Ludwig: „Blumen“ (1821), in: Ders.: *Gedichte. Zweiter Teil*, hg. v. Michael Holzinger, Berlin 2013, S. 225.

41 Strigl: *Vom Rasen (Furor)*, S. 65.

42 Bataille, Georges : *Le langage des fleurs*, in : *Documents* 1/3 (1929), S. 160–164.

43 Zum Versuch einer Lektüre Mayröckers über Batailles Blumen-Essay vgl. etwa Doran, Sabine: *Writing van Gogh and Francis Bacon. Mayröcker’s New Gesamtkunstwerk*, in: *Yearbook of German-American Studies*, March 2011, S. 116–138, hier S. 123–124. Zugleich beruft sich Bataille auf die Romantik, die

wenn etwa das Hymnenfragment *Da ich ein Knabe war* mit der Zeile endet: „Und lieben lernt' ich/ Unter den Blumen.“⁴⁴ In einem steten Changieren zwischen dem Erhabenen und dem Sexuellen werden Blumen auch bei Mayröcker mit der Liebesekstase in Verbindung gebracht und in erotische Verhältnisse verstrickt: „grünes Bouquet das mir das Herz ergrünen lässt und erblühen lässt [...] wie sich die grünen Stiele im Wasser wie schmiegsame, Gliedmaszen, ineinander aneinander umschlingen, *ach wie sie es treiben*“ [...] (*bin entflammt*)“ (PS, S. 86). In diesem ‚Fuhrwerken‘ „mit Eros, Blume und Reverie“ (f, S. 81) wird ein alle Lebewesen durchquerendes Begehren modelliert: Pflanzen, die ihre Ärmchen ausstrecken (vgl. morgens, S. 44), „eine sich mir zuneigende Hyazinthe“ (f, S. 83) oder die „sich selbst enthüllenden Rosenblätter welche ich küsse“ (é, S. 31) rufen die erotische Ekstase auf den Plan und werden zur Gelenkstelle von Poesie und Sinnlichkeit. Die Texte entwerfen Szenarien einer polymorphen Liebeslust, die das Florale umgreifen bzw. von diesem inspiriert werden. Dabei wird eine Liebesprache zum Einsatz gebracht, die ontologische Grenzen überschreitet und ‚queere‘ Variationen auf die Blumensprache der Floriographie durchspielt: „Entzündung der Rose, die errötende Blume und wie sie ins Herz gelodert [...] hatte geküsst 1.grüne Blättchen hinter Parkgitter“ (é, S. 20).

Die ekstatische Verfasstheit des Subjekts setzt synergetische Energien frei und stiftet affektive Kopplungen von Mensch und Natur. Vor allem in *Pathos und Schwalbe* wird ein Berührt-Werden von der Pflanzenwelt ins Feld geführt, ein Außer-sich-Geraten, das Zustände bestürzender Ergriffenheit entfacht. Während die Schwalbenmetapher im Titel als Chiffre euphorischer Trunkenheit lesbar wird, verweist das ‚Pathos‘, entlehnt vom griechischen ‚Leidenschaft‘, mit Bezug auf das Verb ‚erleiden‘ bzw. ‚erdulden‘ auf die Ambivalenz der Entgrenzungserfahrung und bringt die ekstatische Erfahrung als Mitleiden ins Spiel.⁴⁵ Es wird eine radikale Offenheit modelliert, in der sich das schreibende Ich der Welt aussetzt, in einer überhand nehmenden Empathie, welche die Subjekt-Objekt-Differenz in einen Resonanzraum überführt, in dem die Stimmen der Natur widerhallen. Die Responsivität des ekstatischen Subjekts umfasst „die welken Beete des Krankenhausgartens *schreiend* in der Dämmerung“ (PS, S. 257), „untröstliche Ästchen“ (é, S. 66), weinende Nelken (vgl. morgens, S. 24) und „klagende Hundsveilchen“ (morgens, S. 69).

Blumen eine spirituelle Gerichtetheit zuspricht, da sie über eine geheime Sprache verfügen, die zwischen der Natur und Gott vermittelt. Vgl. Taussig, Michael: *The Language of Flowers*, in: *Critical Inquiry* 1/30 (Autumn 2003), S. 98–131, hier S. 117–121.

44 Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 1: *Gedichte*, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992, S. 208.

45 Vgl. Sommerfeld, Beate: „Wenn die Flamme aus der Leinwand schieszt“. Faltungen inspirierten Sprechens in der ekphrastischen Lyrik Friederike Mayröckers, in: *Arteel/De Felip* (Hg.): *Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie*, S. 35–55, hier S. 48; zu einer bei Mayröcker entfalteten „Ethik des Mitleidens“ vgl. Arteel, Inge: *Friederike Mayröcker*, Hannover 2012, S. 44–45.

Ausdruck der ins Grenzenlose gesteigerten Empfindsamkeit und der Öffnung des Ichs im ekstatischen Modus absoluter Hingabe ist das Leitmotiv des Weinens: „ich weine mir die Augen aus [...] ich lebe in einem fast ständigen *Delirium*“ (PS, S. 69). Auch hier kommt die „Tränensprache“⁴⁶ Mayröckers zum Tragen, die abseits vom Logos auf eine schrankenlose Ergriffenheit durch andere Wesen pocht. Die Tränen pathetischer Betroffenheit „»kollern aufs Papier, werden Äpfelchen, Strophen«“ (PS, S. 101) und lösen den Furor des Schreibens aus: „1 Tränenstrom = eine Raserei“ (f, S. 126). In Anlehnung an Derrida entfaltet Mayröcker ihre Blumensprache als „Tränenrede“⁴⁷: „da liegen ein paar krumme Ästchen auf dem Küchenboden aus einem abgeblühten Tulpenstrausz ich weine mir die Augen aus“ (PS, S. 239–240), eine „Gladiole sticht mir ins Herz und verwundet es, zieht ihm die Haut ab, lässt es bluten“ (PS, S. 115). Im Zustand der Ekstase driften die Begrenzungen des Subjekts, „wird das Ich infizierbar, porös“⁴⁸. Mit diesen osmotischen Austauschprozessen zwischen Mensch und Blume wird zugleich eine Öffnung für ein Denken und Empfinden zur Disposition gestellt, das den Blickwinkel des Floralen einnimmt und so einer Dezentrierung humaner Perspektiven zuarbeitet.⁴⁹ Wenn in *Pathos und Schwalbe* erklärt wird: „ich schaue aus den Augen [...] einer Blume“ (PS, S. 78), macht sich das schreibende Ich im Modus des Außer-sich-Seins die vegetabile Sichtweise zu eigen, indem es an der Seinsweise pflanzlicher Wesen partizipiert. Die Blume, die sich der Atmosphäre öffnet, aufgehende Hyazinthenblüten (vgl. f, S. 120) sind für Mayröcker das Leitbild einer Offenheit, welche die Begrenzungen des Subjekts durchlässig werden lässt und zu ekstatischen Zustandsveränderungen des Bewusstseins hinüberleitet: „weh mir ich sah zu wie die grüne Knospe der Amaryllis sich zu öffnen begann da hielt ich den Atem an“ (PS, S. 63).

In Anlehnung an das Florale entfalten Mayröckers Texte somit eine Poetik des Sich-Öffnens, die unvermutete Allianzen zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Anthropomorphen stiftet. Wenn das Ich sich danach sehnt, sich aufzulösen in einen Baum oder Grashalm⁵⁰, wird ein immersives Weltverhältnis behauptet, das dem Floralen entlehnt ist, denn aus der Perspektive der Pflanzen existiert – so schreibt Emanuele Coccia – keine materielle Unterscheidung zwischen uns und der übrigen Welt.⁵¹ Für das

46 Vgl. Beyer, Marcel: Friederike Mayröcker. Logos und lacrima, in: Der Hammer. Die Zeitung der Alten Schmiede 3/74 (2015), S. 2–5, hier S. 4.

47 Mayröcker, Friederike: „77, oder wollen Sie mit mir über Tränen sprechen, Jacques Derrida“, in: Dies.: dieses Jäckchen (nämlich) der Vogel Greif. Gedichte 2004–2009, Frankfurt a. M. 2009, S. 341.

48 Moser: Was für ein beglückender Aufwand, S. 134.

49 Vgl. Sommerfeld, Beate: fleurs, in: Strohmaier/Arteel (Hg.): Mayröcker-Handbuch, S. 193–196, hier S. 194.

50 Vgl. Mayröcker: Stilleben, S. 39.

51 „The world of immersion is an infinite expanse of fluid matter in its permeability: everything aims to penetrate the world and be penetrated by it.“ Coccia, Emanuele: The Life of Plants. A Metaphysics of Mixture, Medford 2019, S. 32. Zu einer neo-materialistischen Lesart vgl. auch Sommerfeld, Beate: „Es blühte mir die Bude voll“. Friederike Mayröckers Blumensprache aus neo-materialistischer Perspektive,

Mayröcker'sche Subjekt gilt demnach ebenso wie für die Pflanze, dass in der Welt zu sein eine fundamental immersive, auf wechselseitiger Durchdringung fußende Erfahrung bedeutet. Die Grundlagen dieses Eintauchens in die Natur wurden in den Gärten der Kindheit Mayröckers in Deinzendorf geschaffen, wo sich die Dichterin im „Blattwerk des Gartens“ verlor: „damals [...] tauchte ich aus dem Gezweig empor“ (PS, S. 187), küsste „die weissen Lilien“, „welche so hoch wie ich oder höher“ (f, S. 9). Im Zustand beseligten Überschwangs werden hier ontologische Grenzen verflüssigt und in affektive Austauschprozesse überführt. So gesteht die Dichterin in einem Gespräch mit Marcel Beyer, es seien „immer noch diese Deinzendorf-Reminiszenzen“, die bewirkten, dass sie sich „manchmal fühle wie diese Blume“: „Es ist fast wie ein Austausch zwischen der Blume und mir.“⁵² Befeuert von der Ekstase, erfährt das Mayröcker'sche Subjekt ein lustvolles Versenken in vegetabile Welten, das mit einer Weitung des Bewusstseins einhergeht und ein metamorphotisches Prinzip anklingen lässt:

manchmal fühle ich mich auch als Baum, ich kann mich vollkommen mit einer Pflanze, einem Tier identifizieren, da war ein Baum auf einer Anhöhe in Rohrmoos, ich habe beim Anblick dieses Baums (mit einer wunderbar weiten Krone) das Gefühl gehabt, ich bin dieser Baum ich strecke meine Arme weit aus ich stehe ganz in einer wunderbaren Freiheit da und blicke in die Welt ...⁵³

Vor allem in den späten Bänden initiiert die Annäherung an vegetabile Seinsformen Prozesse der Entgrenzung und Transformation und bringt die menschlich-pflanzliche Symbiose als transitorischen Vorgang der Verwandlung ins Spiel: „habe mich in einen Gegenstand verwandelt zum Beispiel in Ränzlein oder, Schwertlilie, Wiesenschaumkraut, Glockenblume“ (PS, S. 92); „rasend das Gebüsch ich bin UMBUSCHT, aus meinen Fingern Füßen Armen die Erlenblättchen sprieszen, so steh ich da als grüner Baum“ (é, S. 68). An solchen Stellen entfaltet sich eine Poetik der Verwandlungen, die Edith Anna Kunz als konstitutiv für Mayröckers Spätwerk bestimmt hat⁵⁴ – alles ist im Fluss und unentwegten Transformationen unterworfen. Solcherlei Metamorphosen sind weder als ein Seinszustand noch als ein zielgerichteter Übergang zu erfassen, sondern als genuine Unabgeschlossenheit ungewisser Seinsweisen. Diese transitorische, hybride Existenzform eines „lebendig mutierenden Organismus“, wie sie dem Mayröcker'schen

in: Godlewicz-Adamiec, Joanna/Piszczałowski, Paweł/Szybisty, Tomasz/ Włodarczyk, Justyna (Hg.): *Literature and Botany*, Göttingen 2025, S. 317–331.

52 Beyer, Marcel: Eine Gleichung von mathematischer Eleganz, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juli 2016. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marcel-beyer-besucht-friederike-mayroecker-14313553-p7.html?printPaggedArticle=true#page_Index_7, letzter Zugriff: 30.07.2024.

53 Mayröcker: „es ist so ein Feuerad“. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker, S. 194.

54 Kunz, Edith Anna: *Verwandlungen. Zur Poetik des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*, Göttingen 2004.

Ich innewohnt, liegt jenseits jedweder Dichotomie und kennzeichnet „eine begehrende radikale Offenheit“⁵⁵. Trotz der diffusen und ungerichteten Umgestaltungen, welche das Subjekt bei Mayröcker durchläuft, wird es immer wieder aufs Neue gesetzt, nicht jedoch als ein mit sich selbst identisches, sondern ein prozessuales Ich, dessen fortwährende zentrifugale Entgrenzungsbewegungen kaum noch arretierbar scheinen: „bist Halb-Pflanze“ (c, S. 58), „bist blaue Glyzinie bist Hundsveilchen“ (morgens, S. 118). Das dergestalt geweitete Ich ist eingefaltet in die Natur, tritt ein in Nachbarschaftszonen mit Tieren und Pflanzen, wobei sich eine Subjektivität kundtut, die aus sich selbst heraustritt und sich im Zustand des Außer-sich-Seins über die ontologischen Grenzziehungen zwischen dem Menschlichen und Nicht-Anthropomorphen hinwegsetzt.

Ekstatisches Heraustreten aus den Beschränkungen der Subjektidentität bedeutet somit, in eine Zone der „Ununterscheidbarkeit“⁵⁶ einzutreten und sich in Zwischenzuständen aufzuhalten, die Mayröckers Texte in hybriden, spezieübergreifenden Konfigurationen und bizarren Kippfiguren ausloten: „Ich wachte auf und erschrak, weil an meinem Kopf ein Geweih oder Zopf usw.“ (morgens, S. 67) In surrealen Bildern, die das Biomorphe mit dem Anthropomorphen zusammendrängen, wird ein Queering der Identitäten inszeniert: „Auf einem Foto aus einem Kopfe: meines Kopfes schien, ein Halm, zu sprieszen“ (morgens, S. 163).⁵⁷ Die menschliche und vegetabile Seinsformen miteinander verschränkende halluzinative Erweiterung und Intensivierung der Wahrnehmung lässt vor allem in *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* „something of the vegetal being in us“⁵⁸ hervortreten: „aus meinem Kopf, sprossen die Wälder“ (morgens, S. 185) ist da zu lesen, „mein Blütenstand“ oder die „Knospe die in mir siedelt“ (morgens, S. 158). Auch in *études* benannte „ausschwärmen[en]de“ „Denkprozesse“ (é, S. 184) verweisen auf die Anverwandlung des Denkens an vegetabile Formen und zugleich auf das schwärmerische Moment der Ekstase.

Die euphorischen Zustände dieser Austauschverhältnisse verdanken sich Interaktionen und Resonanzen, die sich in grenzüberschreitenden Prozessen ständig selbst hervorbringen. Dabei wird eine affektive Energie entbunden, die das Subjekt in multiple Intensitäten auflöst. Was hier entworfen wird, ist eine Subjektivität, die sich durch ontologische Offenheit und Affizierbarkeit auszeichnet und für Verbindungen mit anderen Wesen öffnet. Das dergestalt konturierte ekstatische Subjekt ist ein plurales Subjekt im Sinne von Jean-Luc Nancy, das der Geschiedenheit von Identitäten abschwört und sich in seinem ‚Mit-Sein‘ mit der Umwelt, den Pflanzen und den Tieren in aller ‚Vielheit‘

55 Barad, Karen: Verschränkungen. Aus d. Engl. v. Jennifer Sophia Theodor, Berlin 2015, S. 124.

56 Deleuze, Gilles: Kritik und Klinik. Aus d. Franz. v. Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 2000, S. 11.

57 Zu den Überblendungen tierischer, pflanzlicher und menschlicher Wesen im Kontext surrealistischer Ästhetiken vgl. Sommerfeld, Beate: Tier-Werden. Friederike Mayröckers surrealistische Naturbilder, in: Dies. (Hg.): Trajektorien der österreichischen Gegenwartsliteratur, Wiesbaden 2023, S. 205–229, hier S. 210–211.

58 Marder, Michael: Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life, New York 2013, S. 182.

erfährt.⁵⁹ In diesem Sinne hat Julia Weber für die „Dezentrierung und Vervielfältigung von Subjektivität“ bei Mayröcker den Begriff des ‚multiplen Subjekts‘ vorgeschlagen,⁶⁰ im hier zur Rede stehenden Kontext ein fortwährend verschobenes, diffraktiertes Ich, das aus den Verschränkungen mit anderen Wesen emergiert, stets nur in einer Ko-Emergenz sowie in der „Verpflichtung gegenüber dem ‚Anderen‘ fassbar, die irreduzibel und materiell an das Selbst gebunden ist und es durchwirkt.“⁶¹

Mayröcker scheint damit auf dem Wege zu einer ästhetischen Subjektivität zu sein, die sich im Modus des Ekstatischen konstituiert und zu tun hat mit „emptying out the self, opening it out to possible encounters with the outside“⁶² und die sich, indem sie das surrealistische Prinzip der ‚kommunizierenden Gefäße‘⁶³ verwirklicht, für die Impulse der Außenwelt offenhält. Gestaltet wird hier ein transitorisches, zugleich parasitäres Subjekt, das auf der Schwelle angesiedelt ist und sich in altersspezifische Seinsweisen verstricken lässt, im Zustand des Außer-sich-Geratens von sich selbst absieht und zwischen die Dinge gleitet. Dieses ekstatisch gestimmte Subjekt hat die Struktur einer Transgression und ist deshalb nie dingfest zu machen, sondern allenfalls von seinen Entgrenzungsbewegungen her begreifbar.

2. Poetologische Dimensionen: Schreib- und Sprachekstasen

Das Florale und der ekstatische Schreibprozess sind bei Mayröcker aufs Engste miteinander verschlungen. Noch und gerade für die jüngsten Bände gilt das Motto: „*in jeder Zeile indes, eine Blume*“ (morgens, S. 21). So steht das Blumenbouquet, das der Dichterfreund Marcel Beyer ihr nach einer Lesung abnahm (vgl. morgens, S. 192), für die poetische Verwandlung der Blumen. In *fleurs* wird die Poetisierung der Blumennamen bereits im Titel markiert und signalisiert das Schreibprogramm der Überführung des Floralen in eine Sprache der Blumen: „statt Buchstaben Blütenblätter“ (f, S. 149).

Die Genealogie von Mayröckers poetischem Blumenwerk lässt sich bis zum ‚Pfingstereignis‘ der dichterischen Inspiration im Garten von Deinzendorf zurückverfolgen, das die Autorin folgendermaßen poetisiert: „es war an einem Pfingsttag, ich saß am Fenster und schaute in diese Wildnis hinaus, und da hat plötzlich eines der Gebüsche zu

59 Vgl. Nancy, Jean Luc: Being Singular Plural, Stanford 2000, S. 58.

60 Vgl. Weber, Julia: Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker, Leiden/Boston 2010, S. 7.

61 Barad: Verschränkungen, S. 162.

62 Braidotti, Rosi: Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti, New York 2011, S. 152.

63 Vgl. Fliedl, Konstanze: Je nachdem. Friederike Mayröckers kommunizierende Gefäße, in: Bergermann, Ulrike/Strowick, Elisabeth (Hg.): Weiterlesen. Literatur und Wissen, Bielefeld 2007, S. 213–230, hier S. 215.

brennen begonnen“⁶⁴. Dichterische Erleuchtung durch den Heiligen Geist wird hier mit dem biblischen brennenden Dornbusch verbunden, der die Bildbereiche des Göttlichen aufruft und die religiöse Ekstase der Gotteserfahrung anklingen lässt. Daher wird das Deinzendorf ihrer Kindheit für die Dichterin erklärtermaßen zu einer „hl.Hostie welche ich tagtäglich auf meine kl.Zunge, die Büsche rauschten im Morgenwind die Zweige der Kirschbäume blühten ins Fenster die Maulbeerbäume bluteten zu meinen Füßen welche nackt usw.“ (f, S. 37). Indem sie mit der Eucharistie als einer *unio mystica* mit Christus parallelisiert wird, nimmt die Naturerfahrung im Wahrnehmungsmodus des Ekstatischen mystische Qualitäten an. Dabei entspinnt sich ein Netz metonymischer Verkettungen und Verschiebungen, welche die Euphorie inspirierten Schreibens in den Bereich des Sakralen verlagern bzw. aus diesem heraus entfalten, wenn etwa ein „Couvert mit blaszrosa Pfingstrosen oder mit Strophen v.blaszrosa Pfingstrosen“ (morgens, S. 172) auf Erleuchtungserlebnisse im Zustand heiliger Begeisterung anspielt.

Fast ausnahmslos sind solche „Ausschüttungen des Heiligen Geistes“ (c, S. 14) Naturerlebnissen geschuldet. Die Texte stellen ein Lauschen auf die Einflüsterungen der Natur zur Disposition, welches das aus sich heraustretende, entgrenzte Subjekt für dichterische Eingebungen in Stellung bringt: „was souffliert uns NATUR?“ (morgens, S. 156) – eine Formel, die Derridas Essay *Die soufflierte Rede* entnommen ist und die Entkräftung des subjektzentrierten Bewusstseins aufnimmt, das der Philosoph als betörenden Wahn entlarvt.⁶⁵ Mit Derrida hält Mayröcker diesem selbstgewissen Bewusstsein ex-zentrische, d. h. das Subjekt de-zentrierende Zustände furioser Entgrenzung entgegen, die als Modus literarischer Produktion und Grundbedingung des Schreibens ausgewiesen werden: „ob wir von etwas angefasst: angeweht: angesprochen werden [...] ob es uns mit seinen mächtigen Schwingen“ (PS, S. 46) berührt, wird zur *conditio sine qua non* einer Schreibpraxis, die höchsten dichterischen Ansprüchen genügt, nämlich „unbändig, ich meine *schreiend*, schreiben zu können“ (PS, S. 15). Schwärmerisch-ekstatische Naturbegeisterung dient somit nicht zuletzt der Selbstbefeuerung poetischer Rede und wird zum Movens sich überstürzender Schreibergüsse im herausgehobenen Zustand dichterischer Ekstase: „der Duft blühender Veilchensträusze im Fenster und schreibe und schreibe als wollte ich meinen Geist aufgeben“ (é 116); „wenn ich im Garten weile / bin ich beim Schreiben hingerissen“ (é, S. 146). Die ritornellartig wiederkehrende Formel „(Ekstase der Hollerblüten)“, zuweilen mit dem Zusatz: „bin sehr angefeuert“ (f, S. 58) wird zum Kürzel einer „Erschütterung“ (PS, S. 98), die ein „Zittern“ (PS, S. 248) in die Sprache bringt. Es wird ein Schreiben in zitternder Erregung konturiert, welches die Namen der Blumen auf ihr ekstatisches Potenzial abklopft und dieses auf den

64 Mayröcker: „es ist so ein Feuerrad“. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker, S. 188.

65 Vgl. Derrida, Jacques: *Die soufflierte Rede*, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Aus d. Franz. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M. 1976, S. 259–302, hier S. 268ff. Den Hinweis verdanke ich Vogel, Juliane: *Nachpost. Das Flüstern der Briefstimmen in der Prosa Friederike Mayröckers*, in: Kastberger/Schmidt-Dengler (Hg.): *In Böen wechselt mein Sinn*, S. 69–85, hier S. 81.

Schreibprozess überträgt: „ach zarte Wildnis des Stadtparks in welchem die strömenden Büsche v.Jasmin, so Füllhorn-Sprache am frühen Morgen, der dem Spatz nachzitternde Zweig“ (f, S. 124).⁶⁶

Noch in *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* werden Pflanzen mit dem Schreibprozess enggeführt: „Meine Texte entstehen durch *sich fortpflanzende Augen!*“ (morgens, S. 52), heißt es hier, die eigene literarische Produktion wird als „Pflanzenschrift“ (morgens, S. 125) und „Knospenkunst“ (morgens, S. 14) apostrophiert, von den Strophen eines Gedichts ist die Rede, die von Bäumen „stürzen“ (morgens, S. 37), „sich von den Ästen eines Baumes lösen oder Gebüsch, hineilend (!) geschlängelter Garten“ (morgens, S. 43). Solche Parallelisierungen gehen über eine metaphorisierende Verwendung des Botanischen, aber auch reine metapoetische Reflexion hinaus. Vielmehr wird eine halluzinative Gegenwärtigkeit von Sprache evoziert, die auf den ekstatischen Schreibvortrag hindeutet und den Rausch dichterischer Produktion an eine das Alltagsbewusstsein außer Kraft setzende Verzückung koppelt, um in neue Bereiche der Wahrnehmung hinüberzuleiten: „ich sehe die Zeilen vor mir ehe ich sie aufschreibe“ (morgens, S. 189).

Pflanzen sind also, so will es scheinen, komplexen selbstreferenziellen Imaginationsprozessen unterworfen und fügen sich zu einem impliziten poetologischen Subtext. Zuweilen werden Blumen und Pflanzen zu konventionalisierten poetologischen Metaphern, wenn etwa „die blaue Blume“ (f, S. 149) des Novalis als Verkörperung der Poesie aufgerufen wird. Das vor allem in Mayröckers Trilogie rekurrente, polyvalente Element des „Ästchens“ mutiert hingegen zum Inbild der Dichtkunst als einer Sprache der Gefühle und der Ekstase⁶⁷, die symbolische Zuschreibungen in Bewegung versetzt: „oh du mein grünes Ästchen [...] wie deine weissen Blüten mir aus dem Herz gesprossen“ (é, S. 34); „(untröstliche Ästchen weisst du bin entgeistert)“ (é, S. 66). Das den ekstatischen Schreibprozess figurierende „Idol“ des Ästchens hat poetologische Signalfunktion und zeigt den Furor des Schreibens an: „Hatte vergessen, dir zu sagen, dasz meine Schriften immer nur das Idol des »Ästchens« vor Augen hatten, fieberhaft verstreute Gedanken, inmitten Meeres, von Blumen“ (c, S. 25). Jenseits etablierter Versatzstücke der Naturlyrik steht es für einen nicht stillzustellenden und sich endlos verzweigenden Schreibfluss unter dem Signum ekstatischer Gestimmtheit, der im Modus des Rasens über die Grenzen des Textes hinausdrängt, wobei dieser durch die Verflüssigung seiner tektonischen Merkmale einer Erosion unterliegt.⁶⁸ Anstatt die affektive Energie einem geschlossenen Werk zuzuführen, zersetzt sie den Text in einer weit ausgreifenden, zentrifugalen Bewegung: „1 Buch schreiben mit lodernden Augen: mit geschwärzten Stellen, [...] welches mit seinen Ästen langte ins Tal usw.“ (f, S. 119). Das „usw.“ signalisiert performativ

66 Vgl. Sommerfeld: fleurs, S. 196.

67 Vgl. Sommerfeld: études, S. 187.

68 Vgl. Lartillot: Friederike Mayröckers Blumenwerk, S. 576.

den furiosen, über die Satzgrenzen hinwegfegenden Schreibstrom „über den Blattrand hinaus als seien es kl.Blütenblätter oder Ästchen in eine zitternde Seligkeit verstreut“ (f, S. 55).

Das Flechtwerk vegetabler Formen wird so zum Modell für eine mäandrierende, in ein Dickicht aus Verästelungen ausufernde Schreibbewegung. Ungeordnet assoziativ und wuchernd, breitet diese sich zu „Flächen von wildem Sprach Fleisch“ (é, S. 44) aus und materialisiert sich im „Gestrüpp auf meinem Schreibtisch“ (é, S. 61), das sich keiner textuellen Ordnung mehr einverleiben lässt. Viel eher hat Mayröckers Blumenwerk die Struktur eines Rhizoms – notabene eine der Botanik entlehnte Metapher – und folgt einer Logik der Verschlingung, wie sie auch dem Floralen eignet. Mayröckers literarisches Verfahren basiert somit auf einer sprachlichen Osmose botanischer Prozesse, die zum Vorbild poetischer Gestaltungsprinzipien avancieren und sich zu einer „Phytopoetik“⁶⁹ verbinden: Kaum lässt sich entscheiden, ob Pflanzen materiell im Text präsent sind oder als Elemente eines Sprachgewebes einer poetischen Struktur entwachsen. Wenn die Texte sich vegetabilen Seinsweisen zuwenden und Homologien zwischen botanischen Prozessen und poetischen Verfahren herstellen, rücken damit Dimensionen einer floral bzw. pflanzlich organisierten Ästhetik in den Blick.

Indem ihre späten Werke eine figural-literale Rhetorik von Blütezeit, Verästelung, Wucherung und Verwandlung entfalten, lässt Mayröcker sich von Derridas Apologie der Blumen leiten, die in *Glas / Totengeläut* in Anlehnung an Jean Genets Blumensprache entworfen wird. Mayröcker gesteht, Bände wie *études* und *fleurs* seien „sehr beeinflusst durch Jean Genet, der ja fast in Blumen badet, und durch Jacques Derrida. Seit zehn Jahren begleitet er mich, gerade lese ich zum dritten Mal ‚Das Glas‘“⁷⁰. Die „gläserne Sprache“ (f, S. 56) Derridas besitzt für Mayröcker eine ekstatische Dimension, die den Bereich des Religiösen berührt und das rauschhafte Moment des Schreibprozesses konnotiert: „Nun ja, GLAS ist mein Morgengebet: ein Wort eine Wortfolge macht, dasz ich anfangs in mein Zeichenheft zu schreiben : ich lasse mich anstecken von dieser Sprache ich erbreche mich ich erbreche Gemüt und Gedanken in höchster Erregung“ (f, S. 80). Wie Derridas Buch endet *fleurs* „mitten im Satz,“ (f, S. 145) am Kulminationspunkt der dichterischen Ekstase.

Die florale Abundanz der Blumenromane Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943) und *Miracle de la rose* (1946), die in *Glas* für eine im Zeichen von Erotik und Begehren ste-

69 Stobbe, Urte/Kramer, Anke/Wanning, Berbeli: Einleitung: Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung, in: Dies. (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen*, S. 11–31, hier S. 17.

70 Mayröcker, Friederike: *Die Welt*, 17.10.2013. Zit. Lartillot, Françoise: Lire le poststructuralisme en poète. Résistance tropologique de Friederike Mayröcker dans les *études* (2013), in: *Études Germaniques* 4/276 (2014), S. 559–580, hier S. 560. Zu den Bezügen auf *Glas* und Genets Blumensprache vgl. ebenfalls Thums: *fleurs*. Friederike Mayröckers Blumensprache, S. 105–108; vgl. ebenfalls den Beitrag von Barbara Thums in diesem Band.

hende Sprache stehen⁷¹, wird für Mayröcker zum Musterfall einer ekstatischen Blumen- und Liebessprache. So sind etwa die Eingangsszenarien von *fleurs* eng an den Beginn von *Miracle de la Rose* angelehnt: Ebenso wie Genet die Transfiguration des Geliebten in eine Rose evoziert⁷², lässt sie Rosenbilder durch ihren Text gleiten („der rosige Morgen“, „Rosensteig“, die „weisze[] Rose deines Ohr’s“ f, S. 8), die mit den Erinnerungen an den verstorbenen Lebensgefährten verflochten werden. Im Gefolge Genets beschwört Mayröcker eine sich verströmende Sprache der Liebe, eine überbordende Sprache des Exzesses, des ungestillten Verlangens und der Ekstase, welche die Hierarchien von Logos und Gefühl entmächtigt: „diese Zeilen wenn sie so eng umschlungen: wenn sie so hingerissen wenn sie so angeflammt“, so ist in der Handschrift der Dichterin auf dem Rückblatt von *fleurs* zu lesen – gewissermaßen als poetische Signatur.

Ihre ganze Wirkmächtigkeit entfaltet Genets Blumenwerk für Mayröcker erst in Verbindung mit Derridas kritischer Re-Lektüre der traditionellen Floriographie in *Glas*. Wie bei Derrida wird die konventionelle Blumensymbolik durch eine disseminative Behandlung⁷³ der Blumennamen unterlaufen, die als „Stegreifblumen“ (morgens, S. 155) performativen Charakter annehmen und spontane Bedeutungsschöpfungen mittels poetischer Eingebung ins Spiel bringen. Blumen blitzen auf dem Wege einer unkontrollierbaren Bedeutungsstreuung im Text auf, welche die ekstatische Wucht noch kleinster Wortelemente auslotet und sich in einem ‚Verlesen‘ realisiert, das Worteingebungen zu provozieren sucht: „habe mich VERLESEN : taucht das Wort [...] GÄNSEBLÜMCHEN auf“ (PS, S. 90) oder „der Doktor sagte »Petal« ich hörte »petal« was Blütenblatt bedeutet“ (PS, S. 205).⁷⁴ Durch die „winzigen Mutationen“ (PS, S. 130) wird ein disseminatives Spiel mit floralen Benennungen getrieben, welches das Florale mit dem Schreibprozess verklammert: So werden aus Narzissen „Notizen“ (PS, S. 93), die „*Knospe*“ zur „*Kopie*“ (PS, S. 124), Tulpen zu „Tupfen“ (PS, S. 258). Derridas Dekonstruktion wird so mit der dichterischen Ekstase zusammengeführt: Indem die Sprache ihrer Eigenbewegtheit überlassen wird, dem Zusammenschießen der Teilchen, das sich im poetischen Prozess wie von selbst vollzieht⁷⁵, werden dem Sprachmaterial selbst ekstatische Qualitäten

71 Vgl. Lartillot: Friederike Mayröckers Blumenwerk, S. 574; Vgl. Sommerfeld: *fleurs*, S. 193–196, hier S. 195–196; vgl. ebenfalls dies.: da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete, in: Strohmaier/Arteel (Hg.): Mayröcker-Handbuch, S. 201–204, hier S. 203.

72 Vgl. Genet, Jean : *Miracle de la Rose*, Paris 1946, S. 25–26.

73 Darauf, dass das dekonstruktive Verfahren der ‚dissémination‘ auch den pflanzlichen Vorgang der Ausstreuung von Samen benennt und auf diesem Wege das Botanische mit dem Sprachlichen verschränkt, hat Sonja Martinelli verwiesen. Vgl. Martinelli, Sonja: Friederike Mayröckers *Text mit Linnés berühmter Blumen-Uhr*. Vom Öffnen und Schließen der Blüten und Wörter, in: Arteel/De Felip (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie, S. 93–113, hier S. 95.

74 Zu Mayröckers Poetik des ‚Verlesens‘ mit Bezug auf Derrida vgl. den Beitrag von Konstanze Fliedl in diesem Band.

75 Vgl. Mayröcker, Friederike: „Es schießt zusammen.“ Gespräch mit Siegfried J. Schmidt (März 1983), in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Friederike Mayröcker, Frankfurt a. M. 1984, S. 260–283, hier S. 269.

zugestanden, die im poetischen Prozess freigesetzt werden, in einer „Seligmachung der Sprache solch 1 Exzesz u.s.w. Näglein statt Nelken“ (c, S. 191).

Den dekonstruktiven Verfahren Derridas, den Mayröcker als Dichter liest, gewinnt sie somit ekstatische Eigenschaften ab – ermöglichen sie doch das sprachliche Erzeugen rauschafter glückseliger Zustände, beglückende „Sprachekstasen“ (PS, S. 109), welche oftmals als Liebesekstase modelliert und damit an das Subjekt rückgebunden werden. So wird das Verhältnis zum Schreibmaterial an Zustände erotischer Verzückung gekoppelt, wenn die Schreibende sich etwa als sprachverliebt umschreibt (vgl. morgens, S. 59). Wie für Derrida und Genet sind die Namen der Blumen damit auch für Mayröcker „erotisch ausstrahlende Dinge“⁷⁶, dabei ist es – wie Alexandra Strohmaier herausgestellt hat – „die Sprache selbst, die als Objekt der Lust fungiert“⁷⁷, und auch die Dichterin selbst beschreibt das Schreiben als „eine Art von Liebesakt“⁷⁸, ein „Liebesspiel mit der Sprache“⁷⁹. Im Zuge einer erotischen Durchdringung des Sprachmaterials werden die Mitteilungsfunktionen von Sprache suspendiert und mittels kombinatorischer oder disseminativer Bearbeitung der Sprache – in Analogie zu schamanischen Praktiken – bewusst Zustände tranceartiger Entrückung herbeigeführt, die über das ästhetische Kalkül hinausweisen und ins Spirituelle hinüberspielen. Wenn die Dichterin sich selbst als Schamanin begreift, so wird damit zum einen auf die spirituelle Verfasstheit ihrer Spracheingebungen angespielt, zum anderen aber auch auf die Intentionalität des sprachlichen Erzeugens ekstatischer Zustände.

Das Diskursfeld des Ekstatischen ermöglicht es also, „den Ereignischarakter einer dem Subjekt unverfügbaren“, selbstbewegten Sprache und das (spirituelle) Erleuchtungserlebnis des ästhetischen Subjekts zusammenzudenken, das „im Zustand enthusiastischer Hingabe“ dichterische Einflüsterungen empfängt.⁸⁰ Die Ekstase bringt damit immer wieder das Subjekt zur Geltung und verweist auf die spezifische, in Mayröckers Literatur waltende ästhetische Subjektivität. Mit dem Insistieren auf dem ekstatischen Erfahrungsmodus des schreibenden Ichs führen die Texte der späteren Schaffensphasen über die Sprachexperimente der österreichischen Neo-Avantgarde hinaus. Zwar ist diese sich bei Mayröcker konstituierende Subjektivität kein metaphysisches Konzept im Sinne der „Bestimmung eines Grundes“, wohl aber weist sie eine „Gegenwendigkeit“ gegenüber vorherrschenden Subjektdiskursen wie etwa im Poststrukturalismus oder einer

76 Moser: Was für ein beglückender Aufwand, S. 135.

77 Vgl. Strohmaier, Alexandra: „Bekenntnisse haben nichts mit der Wahrheit zu tun“. Zur Performativität der Prosa Friederike Mayröckers. Punktuelle Anmerkungen, in: Lartillot, Françoise/Le Née, Aurélie/Pfabigan, Alfred (Hg.): „Einzelteilchen aller Menschengehirne“. Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers (Spät-)Werk, Bielefeld 2012, S. 115–130, hier S. 122.

78 Mayröcker: „es ist so ein Feuerrad“. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker, S. 183.

79 Mayröcker, Friederike: Mail Art, in: dies.: MB [1], Frankfurt a. M. 1983, S. 9–35, hier S. 12.

80 Vgl. Thums: Schreiben im Ausnahmezustand, S. 178.

breit verstandenen Postmoderne auf⁸¹, wird doch das Mayröcker'sche Subjekt gerade in seiner ekstatischen Entgrenzung als Ausstrahlungspunkt des Schreibens fassbar.

3. Schlussbemerkung

Sowohl im botanischen, als auch skripturalen Sinne sind Blumen und Pflanzen bei Mayröcker Träger von Affekten und ekstatischer Verzückung, sie werden zu Katalysatoren rauschhafter Ausnahmezustände, die sich Symbolisierungen entziehen, die Schrift zersetzen und Bedeutungen diffundieren lassen. Über Blumen verhandeln die Texte stets auch die Möglichkeit einer Überführung der Abundanz einer ekstatischen Sprache der Gefühle in das Schreiben – vielleicht die wichtigste und durchgängigste Problemkonstante von Mayröckers Literatur. Insbesondere in ihrem Spätwerk wird das Flüchtige der Einflüsterungen des ‚Heiligen Geistes‘ herausgestellt, die umgehend schriftlich fixiert werden müssen, um nicht unwiderruflich verloren zu gehen: „wie Luftgeister entschweben die Worte wenn man sie nicht gleich notiert hat“ (PS, S. 55). Mayröckers Blumenwerk ist damit aufgespannt zwischen den Polen euphorischer Erregung und Schriftwerdung, die mit den Formeln „Blumen Entzündung im cahier“ (é, S. 131) „Blumen verwelkt im CAHIER“ (é, S. 125) abgesteckt werden. Gerade die jüngsten Werke umkreisen anhand von Blumen das Erlebnis dichterischer Eingebung, die sich den Ordnungen der Schrift verweigert. Auf dem Wege der Befragung des ekstatischen Potenzials, welches das Florale für Mayröcker bereithält, lassen sich somit Einsichten in die transgressive Dimensioniertheit ihres (Spät-)werks insgesamt gewinnen.

Wenn in Mayröckers Blumensprache die Facetten des Ekstatischen durchgespielt werden, so wird dabei nicht zuletzt eine ästhetische Subjektivität konturiert, die traditionelle Subjektbegriffe transzendiert. In einer radikalen Hinterfragung von Subjektidentität erkundet die Dichterin jenseits der wegbrechenden Kategorien und Domänen Möglichkeiten, andere Arten von Subjektivität zu denken. Fixe Identitätspositionen werden ausgesetzt oder in die Schwebe versetzt, um ein Subjekt ins Spiel zu bringen, das sich fortwährend selbst übersteigt, in furioser Entgrenzung aus sich heraustritt und zwischen die Dinge gerät. Das Außer-sich-Geraten des schreibenden Ich bewirkt dessen Weitung und Auffaltung in eine irreduzible, unhintergehbare Pluralität. Das dabei mobilisierte Begehren ist den Blumen abgeschaut, wie es die letzten Zeilen von *cahier* – gleichsam in einer Art Coda – im hohen Ton reiner Begeisterung besingen: „indes die grünen Fluren = das KüszdieHand der Blumen Ästchen und Magnolienbüsche sich vor mir öffnete und mich umschlang,“ (c, S. 192). Die Öffnung des Ichs im ekstatischen

81 Vgl. Menke, Christoph: Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik, in: Graevenitz, Gerhart von (Hg.): Konzepte der Moderne. Germanistische Symposien Berichtsbände, Stuttgart 1999, S. 593–611, hier S. 594.

Seinsmodus bedingungsloser Hingabe ist es, die zu einer hymnischen Feier der Natur hinüberleitet. Die Gewalt des Ekstatischen ist dann nicht etwas, was einem Subjekt zu-stößt oder beim Subjekt aufhört, sondern etwas, was sich zwischen den Dingen ereignet und Mayröckers Schreiben immer wieder neu und anders als Potenzial durchwirkt.

Literaturverzeichnis

- Arteel, Inge: Friederike Mayröcker, Hannover 2012.
- Arteel, Inge: Friederike Mayröckers ekstatisches Schreiben. Im Rhythmus der vielen wahren Worte, in: Manojlovic, Katharina/Putz, Kerstin (Hg.): Im Rausch des Schreibens. Von Musil bis Bachmann, Wien 2017, S. 50–64.
- Bataille, Georges: Le langage des fleurs, in: Documents 1/3 (1929), S. 160–164.
- Barad, Karen: Verschränkungen. Aus d. Engl. v. Jennifer Sophia Theodor, Berlin 2015.
- Beyer, Marcel: Friederike Mayröcker: logos und lacrima, in: Der Hammer. Die Zeitung der Alten Schmiede Nr. 3/74 (2015), S. 2–5.
- Beyer, Marcel: Eine Gleichung von mathematischer Eleganz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (1. Juli 2016). http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marcel-beyer-besucht-friederike-mayroecker-14313553-p7.html?printPagedArticle=true#page_Index_7, letzter Zugriff: 30.07.2024.
- Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a. M. 2013.
- Bohrer, Karl Heinz: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, München 2003.
- Braidotti, Rosi: Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti, New York 2011.
- Coccia, Emanuele: The Life of Plants. A Metaphysics of Mixture, Medford 2019.
- De Felip, Eleonore: Metaphern gegen den Tod. Friederike Mayröckers ekstatische Trauergedichte, in: Zocco, Gianna (Hg.): The Rhetoric of Topics and Forms, Berlin/Boston 2021, S. 29–38.
- Deleuze, Gilles: Kritik und Klinik. Aus dem Franz. v. Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 2000.
- Derrida, Jacques: Die soufflierte Rede, in: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Aus dem Franz. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M. 1976, S. 259–302.
- Doran, Sabine: Writing van Gogh and Francis Bacon. Mayröcker's New Gesamtkunstwerk, in: Yearbook of German-American Studies (March 2011), S. 116–138.
- Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, Frankfurt a. M. 1975.
- Fliedl, Konstanze: Je nachdem. Friederike Mayröckers kommunizierende Gefäße, in: Bergermann, Ulrike/Strowick, Elisabeth (Hg.): Weiterlesen. Literatur und Wissen, Bielefeld 2007, S. 213–230.
- Genet, Jean: Miracle de la Rose, Paris 1946.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 1: Gedichte, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992.
- Kastberger, Klaus: Disziplin und Ekstase. Schaffensprozeß und literarisches Werk, in: Ders.: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*. Edition und Analyse, Wien 2000.

- Kranz, Isabel: Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache, Berlin 2014.
- Kranz, Isabel/Schwan, Alexander/Wittrock, Eike (Hg.): Floriographie. Die Sprachen der Blumen, Paderborn 2016.
- Kunz, Edith Anna: Verwandlungen. Zur Poetik des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers, Göttingen 2004.
- Lartillot, Françoise: Lire le poststructuralisme en poète. Résistance tropologique de Friederike Mayröcker dans les *études* (2013), in: *Études Germaniques* 4/276 (2014), S. 559–580.
- Lartillot, Françoise: Les fleurs vives de Mayröcker. Au long des pages de *cahier*, in: *Europe. Revue littéraire mensuelle* 93/1033 (2015), S. 254–259.
- Lartillot, Françoise: Friederike Mayröckers Blumenwerk in *Pathos und Schwalbe*, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poésie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 253–280.
- Marder, Michael: Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life, New York 2013.
- Martinelli, Sonja: Friederike Mayröckers *Text mit Linné's berühmter Blumen-Uhr*. Vom Öffnen und Schließen der Blüten und Wörter, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poésie, Stuttgart/Berlin 2020, S. 93–113.
- Mayröcker, Friederike: Mail Art, in: Dies.: Magische Blätter [I], Frankfurt a. M. 1983, S. 9–35.
- Mayröcker, Friederike: „Es schießt zusammen.“ Gespräch mit Siegfried J. Schmidt (März 1983), in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Friederike Mayröcker, Frankfurt a. M. 1984, S. 260–283.
- Mayröcker, Friederike: als es ist. Texte zur Kunst, Salzburg 1992.
- Mayröcker, Friederike: Stilleben, in: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. 4, 1991–1995, hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten von Klaus Reichert und Heinz Schaforth, Frankfurt a. M. 2001, S. 7–208.
- Mayröcker, Friederike: „es ist so ein Feuerrad“. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker in deren Wiener Arbeitszimmer – am 28. September 1985, in: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. 3, 1987–1991, hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten von Klaus Kastberger und Ursula Krechel, Frankfurt a. M. 2001, S. 179–201.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Gedichte 1939–2003, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004.
- Mayröcker, Friederike: dieses Jäckchen (nämlich) der Vogel Greif. Gedichte 2004–2009, Frankfurt a. M. 2009.
- Mayröcker, Friedrike: *Scardanelli*, Frankfurt a. M. 2009.
- Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013.
- Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014.
- Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016.
- Mayröcker, Friederike: *Pathos und Schwalbe*, Berlin 2018.
- Mayröcker, Friederike: da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete, Berlin 2020.
- Menke, Christoph: Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik, in: Graevenitz, Gerhart von (Hg.): Konzepte der Moderne. Germanistische Symposien Berichtsbände, Stuttgart 1999, S. 593–611.

- Middelhoff, Friederike: Animal Studies und Plant Studies. Eine Verhältnisbestimmung, in: Stobbe, Urte/Kramer, Anke/Wanning, Berbeli (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen*. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung, Berlin [u. a.] 2022, S. 71–95.
- Moser, Samuel: Was für ein beglückender Aufwand. Die Religion der Schriftstellerin. Zu Friederike Mayröckers Stilleben, in: Kastberger, Klaus/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *„In Böen wechselt mein Sinn“*. Zu Friederike Mayröckers Literatur, Wien 1996, S. 123–139.
- Nancy, Jean Luc: *Being Singular Plural*, Stanford 2000.
- Sommerfeld, Beate: „Wenn die Flamme aus der Leinwand schieszt“: Faltungen inspirierten Sprechens in der ekphrastischen Lyrik Friederike Mayröckers, in: Arteel, Inge/De Felip, Eleonore (Hg.): *Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie*, Stuttgart/Berlin 2020, S. 35–55.
- Sommerfeld, Beate: Tier-Werden. Friederike Mayröckers surrealistische Naturbilder, in: Dies. (Hg.): *Trajektorien der österreichischen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden 2023, S. 205–229.
- Sommerfeld, Beate: *études 2024*, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): *Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2024, S. 185–188.
- Sommerfeld, Beate: *fleurs 2024*, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): *Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2024, S. 193–196.
- Sommerfeld, Beate: da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): *Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2024, S. 201–204.
- Sommerfeld, Beate: „Es blüdete mir die Bude voll“ – Friederike Mayröckers Blumensprache aus neo-materialistischer Perspektive, in: Godlewicz-Adamiec, Joanna/Piszczałowski, Paweł/Szybisty, Tomasz/Włodarczyk, Justyna (Hg.): *Literature and Botany*, Göttingen 2025, S. 317–331.
- Stobbe, Urte/Kramer, Anke/Wanning, Berbeli: Einleitung: Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung, in: Dies. (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen*. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung, Berlin u. a. 2022, S. 11–31.
- Strigl, Daniela: Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 51–73.
- Strohmaier, Alexandra: „Bekenntnisse haben nichts mit der Wahrheit zu tun“. Zur Performativität der Prosa Friederike Mayröckers. Punktuelle Anmerkungen, in: Lartillot, Françoise/Le Née, Aurélie/Pfabigan, Alfred (Hg.): *„Einzelteilchen aller Menschengehirne“*. Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers (Spät-)Werk, Bielefeld 2012, S. 115–130.
- Taussig, Michael: The Language of Flowers, in: *Critical Inquiry*, 1/30 (Autumn 2003), S. 98–131.
- Tieck, Ludwig: *Gedichte*. Zweiter Teil, hg. v. Michael Holzinger. Berlin 2013.
- Thums, Barbara: Schreiben im ‚Ausnahmestand‘. Friederike Mayröckers *Und ich schüttelte einen Liebling*, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 177–194.
- Thums, Barbara: *fleurs*. Friederike Mayröckers Blumensprache, in: *literatur für leser* 2/40 (2017), S. 101–115.

- Vogel, Juliane: Nachtpost. Das Flüstern der Briefstimmen in der Prosa Friederike Mayröckers, in: Kastberger, Klaus/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): „*In Böen wechselt mein Sinn*“. Zu Friederike Mayröckers Literatur, Wien 1996, S. 69–85.
- Weber, Julia: Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer *Subjektivität* bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike *Mayröcker*, Leiden/Boston 2010.

Verlesen. Friederike Mayröckers Lektüren

1. Schwebende Sprachbilder

In Mayröckers auf den 6. August 2005 datierten Gedicht „*Ich bin in Trauer tiefer als du denkst*“ (Dusan Kovacic) aus der Sammlung *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* finden sich folgende Zeilen:

[...] als ich im kalten Zimmer (in Nässjö)
unter die Decke (raubte) *verlesen* während
die Schwalben funkeln [...]¹

Durch Versalien hervorgehoben ist hier ein zentraler Begriff in Mayröckers Poetik. Denn auf den ersten Blick fällt natürlich sein Doppelsinn ins Auge: ‚verlesen‘ kann ‚aus‘- oder ‚handverlesen‘ meinen, oder aber ‚sich lesend irren‘. In letzterem Sinn hat Mayröcker 1988, im Gespräch mit Marcel Beyer, den Umgang mit ihrem Zettelmaterial beschrieben: Diese ‚aufgelesenen‘ Wörter würden oft nicht „im Rohzustand“ übernommen, sondern nach einer entsprechenden Bearbeitung:

[...] oft verlese ich mich, und das sind dann die ergiebigsten Sachen. Ich verlese mich sehr oft eigentlich, wahrscheinlich, weil ich flüchtig lese. Auch auf der Straße verlese ich mich, und das ergibt dann oft ganz wunderschöne Sachen. Verhören, das ist eh klar, Verhören und Verlesen.²

Bereits 1970 hatte sie diesen Effekt noch präziser als „Verschiebung“ und „Verfremdung“ bezeichnet:

Ich könnte Ihnen sagen, wie ich Gedanken, Erfahrungen, Eindrücke und Erlebnisse, Motivisches, Vorgefundenes und Übernommenes einsetze, wie manchmal durch ein zufällig aufgefangenes Wort, durch eine festgehaltene Aufschrift, durch eine ‚Verhörung‘ oder ‚Verlesung‘ irgendeines Zusammenhanges sich etwas weiterbewegt in meinem Bewußtsein: dasz

1 Mayröcker, Friederike: *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*. Gedichte 2004–2009, Frankfurt a. M. 2009, S. 73, v. 16–18.

2 [Beyer, Marcel:] Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer. Marcel Beyer im Gespräch mit Friederike Mayröcker am 28. März 1988 in Wien, in: *Zwischen den Zeilen* 2/3 (Januar 1994), S. 64–81, hier S. 77.

solche unscheinbaren punktuellen Verschiebungen und Verfremdungen eine Kettenreaktion von Konstellationen auslösen, die ich sonst nicht nach stundenlangem Nachdenken oder Experimentieren gefunden hätte.³

In solchem Sinn kommt das Wort dann noch einmal in *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* vor, in dem auf den 12. Mai 2007 datierten folgenden Gedicht:

wenn ich das Fenster öffne am Morgen duftet
 es von den Wiesen und Bergen (Floren) am Horizont nach
 Lianen Lilien Linden und Moos, Narzissen und Nachtviolen und ich musz
 weinen, stehe weinend am Fenster denke an D., damals in D., der Spur
 dem Schatten nachweinend des Vorgartens Gartens der beiden
 Birnbäume vor dem Haus dem Fliederbaum in der linken
 Ecke des Innenhofs. Weit sieht man heute zu den schimmernden
 Wolken am Ende des Himmels weit fliegt man heute mit den ersten
 Schwalben des Mai, Kühle fächelt der Morgenwind und die Wipfel
 der Bäume – wo ist die Mutter die Rebärten Uferhänge und
 Pfade die Espen Rosmarinsträucher Zypressen, mit einem
 Auge habe ich mich verlesen verloren an diese Schönheit habe
 Sehnsucht habe Zuflucht nach allen Menschen (JVG, S. 169)

Der Text hat sehr wenig von mayröckertypischer Verschlüsselung: Eindeutig ist der Fensterblick auf einen Frühlingsmorgen in der Natur. Allenfalls ist die Initiale D. aufzulösen, unschwer erkennbar verbirgt sich dahinter das verlorene Kindheitsparadies Deinzendorf. In einem beschwingten daktylischen Rhythmus werden die vergangene und die gegenwärtige Naturschönheit übereinandergeblendet. Gebunden durch Alliterationen, Wiederholungen und Parallelismen erscheint das Gedicht widerstandslos lesbar, mit Ausnahme der letzten Passage: „mit einem / Auge habe ich mich verlesen verloren an diese Schönheit“. Die ‚einäugige‘ Verlesung nimmt wunder, ebenso wie die ungewöhnliche Konstruktion „Zuflucht nach“, die sonst lediglich für Örtlichkeiten gebraucht wird; hier werden die temporale und die spatiale Dimension von Sehnsucht und Zuflucht in eine sylleptische Schwebel gebracht.

Bei ‚verlesen‘ kommen hier aber noch weitere Bedeutungsnuancen ins Spiel. In der Kombination mit ‚verloren‘ kann es etymologisch nur eine synonymische Formel bilden (wie etwa ‚nackt und bloß‘): Für diese Bedeutung führt das deutsche Wörterbuch etwa einen Beleg aus Schillers Nachdichtung von Gozzis *Turandot* auf: „der ist verlesen und

3 Mayröcker, Friederike: *MAIL ART* [entst. 1970], in: Dies.: MB [1], Frankfurt a. M. 1983 (es 1202), S. 9–35, hier S. 22.

verloren“⁴. Über den semantischen Zusammenhang wird dabei ein wenig spekuliert: Entweder komme der Gebrauch von ‚verlesen‘ im Sinn von ‚ausgesondert‘ oder aber im Sinn von ‚verurteilt‘, wenn also ein Urteil ‚verlesen‘ worden sei. Auch diese Bedeutungsdimension, etwas werde (laut) verlesen, schwingt mit; und das Reflexivum hat ebenfalls, laut Grimm, ein zweifaches Verständnis: ‚sich verlesen‘ heißt, sich lesend in etwas vertiefen, beim Lesen zu lange verweilen, oder eben, sich lesend irren.

Die bestechende Vieldeutigkeit hat es natürlich zu einem Mayröcker-Schlüsselwort gemacht. Obwohl der von ihr gebrauchte Begriff ‚Verschiebung‘ auch auf eine psychoanalytische Implikation hindeuten könnte, spielt die Freudianische Assoziations- oder Traumtechnik, anders als etwa bei Ingeborg Bachmann, hier wohl kaum eine Rolle. „*Is fecit, cui profuit*“, schreibt Freud: „Wir dürfen annehmen, daß die Traumverschiebung durch den Einfluß [der] Zensur, der endopsychischen Abwehr, zustande kommt“⁵. Verlesen und Versprechen wiederum sind nach Freud ‚Störungen‘, also Indikatoren unbewusster Tendenzen, die zwar unterdrückt werden, sich aber auf diese Weise eine Stimme verschaffen:

Egoistische, eifersüchtige, feindselige Gefühle und Impulse, auf denen der Druck der moralischen Erziehung lastet, bedienen sich bei Gesunden nicht selten des Weges der Fehlleistungen, um ihre unleugbar vorhandene, aber von höheren seelischen Instanzen nicht anerkannte Macht irgendwie zu äußern. Das Gewährenlassen dieser Fehl- und Zufallshandlungen entspricht zum guten Teile einer bequemen Duldung des Unmoralischen.⁶

Die Erweiterungen, die Freud während des Ersten Weltkriegs der *Psychopathologie des Alltagslebens* hinzufügte, lassen allerdings darauf schließen, dass es nicht nur um individuelle Unterdrückungsmechanismen geht. Die Erzählung von der Soldatenmutter, die, gefragt, bei welcher Einheit ihr Sohn stationiert sei, darauf antwortet: „bei den 42er Mördern“ – statt Mörsern –,⁷ veranschaulicht die Doppeldeutigkeit, die der Begriff „Zensur“ hier wohl auch annehmen kann. Auf diese Weise lässt Ingeborg Bachmann die Fehlleistungen im Roman *Malina* funktionieren: Für die Ich-Erzählerin ist der Verleser „Sommermorde“ statt „Sommermode“⁸ ein Symptom nicht für eigenes Verdrängtes,

4 Schiller, Friedrich: Turandot Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi [1802], in: Ders.: Fragmente – Übersetzungen – Bearbeitungen, hg. v. Jörg Robert u. Albert Meier, München/Wien 2004 (Sämtliche Werke III), S. 821–913, hier S. 840 (II,1).

5 Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Über den Traum, Frankfurt a. M. 1999 (Gesammelte Werke II/III), S. 314.

6 Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens (Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum), Frankfurt a. M. 1999 (Gesammelte Werke IV), S. 306.

7 Ebd., S. 81.

8 Bachmann, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt, Bd. 3.1: Malina [1971], bearb. v. Dirk Göttsche unter Mitwirkung v. Monika Albrecht, München/Zürich 1995 (Kritische Ausgabe), S. 537.

sondern für die Verdrängungsleistung einer Gesellschaft, die den fortwährenden Krieg zwischen den Geschlechtern nicht zur Kenntnis nehmen will.

Nichts davon bei Mayröcker. Ausdrücklich spricht sie davon, dass sich durch Verhör oder Verlesung „etwas weiterbewegt in meinem Bewußtsein“, schließt also offenbar die Mechanik des Unbewussten aus. „Verschiebung“ ist im Zusammenhang mit „Verfremdung“ daher wohl eher im Sinn Viktor Šklovskijs zu lesen. Verfremdung, ostranenie, ist laut Šklovskijs berühmtem Aufsatz *Kunst als Kunstgriff* (1916) die künstlerische Technik schlechthin:

Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern.⁹

Bei der ‚Entautomatisierung‘ handle es sich darum, „einen Gegenstand aus seiner gewöhnlichen Wahrnehmung in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung zu versetzen, das heißt, eine spezifische semantische Verschiebung.“¹⁰ Šklovskij demonstriert zuerst – anhand von Tolstois Prosa – eine Darstellungstechnik, die Phänomene wie Strafe, Besitz, Krieg oder Opfer aus ihren ideologischen Verankerungen reißt und als absurde Inszenierungen veranschaulicht; danach aber gibt er – anhand von Volkserzählungen – Beispiele erotischer Metaphorik, die nun durchaus freudianisch funktionieren. Erst dann geht er auf die „bewußt gehemmte, gebremste“, „konstruierte“ Sprache der Poesie ein.¹¹ Da die deutsche Übersetzung von Gisela Drohla 1966 erschienen war, ist es nicht unplausibel, dass Mayröcker 1970 die Šklovskij'sche Terminologie aufnahm, wenn sie von „Verfremdung“ und „Verschiebung“ sprach. Denn ‚Entautomatisierung‘ ist nun ganz gewiss ein Grundsatz von Mayröckers Poetik; durch Verlesen und Verhören entstehen ästhetische Phänomene (wie sie sagte: „wunderschöne Sachen“).

Gerade in Hinblick auf die Form dieser Fehlleistungen lohnt sich nun ein Blick auf Freuds eigene Quelle, die Studie *Versprechen und Verlesen* von dem Sprachwissenschaftler Rudolf Meringer und dem Neuropathologen Karl Mayer, erschienen 1895. In dieser linguistisch-psychiatrischen Kooperation wird versucht, Sprech- und Lesefehler nicht

9 Šklovskij, Viktor: *Kunst als Kunstgriff*, in: Ders.: *Theorie der Prosa*, hg. u. übers. v. Gisela Drohla, Frankfurt a. M. 1966, S. 7–27, hier S. 14.

10 Ebd., S. 24. – Rolf Fieguth hingegen übersetzte statt „Verschiebung“ „Übertragung“ und statt „Kunstgriff“ „Verfahren“, vgl. Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren*, in: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (UTB 40), München 1971, S. 5–35 („Übertragung“: S. 31).

11 Šklovskij: *Kunst als Kunstgriff*, S. 25–26.

als Zufall anzusehen, sondern als Phänomene, die durchaus bestimmten Regeln, also psycho-physischen Gegebenheiten, folgen. Klassifiziert wird u. a. nach folgenden Parametern: ‚Vertauschung‘, also Verschiebung von Satzteilen, Worten oder Lauten; ‚Antizipation‘, ‚Postposition‘, ‚Contamination‘, ‚Substitution‘, ‚Ausfall‘ und ‚Dissimulation‘.¹² Schon auf den ersten Blick entsprechen diese Abweichungen rhetorischen und metrischen Operationen: die ‚Vertauschung‘ oder Verschiebung von Adjektiven etwa der Technik der Enallagé (zitiert wird Adolf Kußmauls Anekdote von einem Professor, der einem Schüler den Besuch seiner „ausgezeichneten Vorlesungen über Chemie mit anorganischem Fleiße“ bescheinigte¹³; eine freudianische Deutung liegt auch hier nicht fern); ‚Antizipationen‘ und ‚Postpositionen‘ erscheinen mitunter als Neologismen, ‚Contaminationen‘ als Zeugmata. ‚Ausfälle‘ und ‚Dissimulationen‘ sind in jedem Fall als Ellipsen und Elisionen bestimmbar. Besonders ergiebig aber erscheinen die ‚Substitutionen‘. Schon die Kategorie selbst lässt sich mit der rhetorischen Operation der ‚immutatio‘ mühelos verschwestern. Die Beispiele – in diesem Zusammenhang wird häufig aus der Literatur zitiert – erscheinen als Tropen, über eine Ähnlichkeitsrelation als Metaphern. Was dann entsteht, nennen Meringer und Mayer sehr schön und ebenfalls metaphorisierend, „schwebende“ oder „vagierende“ Sprachbilder“: „Sie sind, wenn auch noch unter der Schwelle des Bewußtseins, so doch noch in wirksamer Nähe, können leicht durch eine Aehnlichkeit des zu sprechenden Komplexes herangezogen werden und führen dann eine Entgleisung herbei oder kreuzen den Zug der Wörter“¹⁴. Ein Beleg aus Shakespeares *The Merry Wives of Windsor*¹⁵, nämlich der Satz: „The Gentleman had drunk himself out of his five sentences“ – statt: „five senses“ – erweist sich darüber hinaus als witzige Paronomasie und insofern als figura etymologica, als beide Worte auf das lateinische ‚sentire‘ zurückgehen; Shakespeares ‚Versprecher‘ erscheint also als das, was er ist: eine hochpoetische Operation.

Unter diesem Aspekt lassen sich Mayröckers ‚Verleser‘ nun in den Blick nehmen. Klaus Kastberger hat etwa für die *Reise durch die Nacht* (1984) eine Beispielreihe zusammengestellt für die Operationen mit, wie er schreibt, „metaphorischen und phonetischen Relationen“; sie ließen sich aber auch als Quasi-Verleser bezeichnen.¹⁶ Mit

12 Vgl. Meringer, Rudolf/Karl Mayer: Versprechen und Verlesen. Eine psychologisch-linguistische Studie, Stuttgart 1895.

13 Ebd., S. 16.

14 Ebd., S. 73.

15 Ebd., S. 72.

16 Vgl. Kastberger, Klaus: Lebensmetapher / Todesallegorie: Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“, in: Kastberger, Klaus/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): In Böen wechselt mein Sinn: Zu Friederike Mayröckers Literatur, Wien 1996, S. 102–118, hier S. 106. – Auch Alexandra Strohmaier gibt entsprechende Beispiele: „Als Verschriftlichung eines Verlesens bzw. Verschreibens inszenieren die phonematischen Permutationen die Differenz in der Wiederholung, durch die Deviation von der Norm, und indizieren die Simultaneität bzw. Reziprozität von Lesen und Schreiben in der poetischen Praxis“; Logos, Leib und Tod: Studien zur Prosa Friederike Mayröckers, München/Paderborn 2008, S. 180.

der Meringer/Mayer'schen Terminologie könnten sie noch exakter als ‚Ausfälle‘, ‚Dissimulationen‘ und ‚Substitutionen‘ beschrieben werden, etwa „Redekurs“ und „Rekurs“ als ‚Ausfall‘, „Adern“ und „Anden“ als ‚Dissimulation‘, „Dämmern“ und „Dämon“ als ‚Substitution‘. Besonders ergiebig sind natürlich jene Substitutionen, die das Schreiben selbst betreffen, also etwa „Papiere“ und „Papageien“ oder „Schleier“ und „Scheiber“. Bringt das letztere das Gewebe, die Textur mit dem Verfasser zusammen, erweisen sich die Papiere als das Echo des gesprochenen Wortes. Hier sind durchaus semantische Brücken vorhanden, die eine poetologische Lektüre ermöglichen. Der ‚Verleser‘ suggeriert hier einen Umsprung – aus dem „Vesper-“ wird ein „Vexierbild“ –, der einen deutbaren Zusammenhang ergibt.¹⁷ Allerdings hat die durchaus radikalere späte Lyrik mitunter den „Vexiercharakter“ sehr viel stärker herausgestellt: Dem verborgenen anderen Sinn lässt sich nicht mehr so leicht auf die Spur kommen.

2. Doppelsinn und Dialogizität

‚Verlesen‘ kann also ein poetisches Verfahren, oder, um nochmals Šklovskij zu zitieren, ein „Kunstgriff“ sein. Als solcher wird er in Mayröckers Prosa von den schreibenden ‚Ich‘-Stimmen ins Spiel gebracht: So heißt es in *Stilleben* (1991):

Wenn ich etwas lese in meinen Aufzeichnungen und lese es mehrmals hintereinander, lese ich Wörter mit, die gar nicht dastehen – dann weiß ich, daß diese falsch gelesene Version als endgültig richtige Version gelten muß: man muß diesem unterströmenden Fingerzeig nachgeben, sich von diesen unterströmenden Hinweisungen leiten lassen, etc.¹⁸

Oder in *Lektion* (1994):

[...] wenn ich in meinen Aufzeichnungen lese, sage ich zu B., wenn ich mich da verlese, sage ich zu B., weiß ich, so muß diese Stelle heißen: indem ich mich verlese, lese ich die endgültige Fassung des Textes [...] ¹⁹

Beide Stellen insistieren auf der ‚Richtigkeit‘ der Verlesung und deuten auf eine, wenn nicht freudianische, dann doch kreative Plausibilität der Fehlleistung: Sie wird nicht als tiefenpsychologische, sondern als poetische ‚Intuition‘ verstanden und berücksichtigt. Wendet man den Begriff allerdings auf Mayröckers Lektüren an, so ließe sich die Inter-

17 Mayröcker, Friederike: *Reise durch die Nacht*, Frankfurt a. M. 1984, S. 82, 97, 125, 11, 38–39, 79, 124.

18 Mayröcker, Friederike: *Stilleben*, Frankfurt a. M. 1991, S. 176.

19 Mayröcker, Friederike: *Lektion*, Frankfurt a. M. 1994, S. 218.

textualität ihrer Texte, über die ja sehr viel geschrieben worden ist,²⁰ noch einmal anders bedenken. Einerseits markieren Mayröckers Texte, wie man auch vielfach bemerkt hat, ihre Bezüge auf andere durch Angabe des Autors, Kursivierung oder Ähnliches. Andererseits benützen sie auch Autornamen und Text als Rätselchiffren; in diesem Sinn ‚appropriieren‘ Mayröckers Texte ihre ‚Vorlagen‘. Ein zentraler Aspekt literarischer Appropriationstechniken, das hat Magnus Wieland in einem schönen Aufsatz ausgeführt, sei die „Suspendierung des sprachlich-semantischen Verständnispotentials zugunsten einer visuellen und materiellen Erfahrbarkeit des ‚Textes‘, indem das Ausgangsmaterial nicht einfach nur kopiert, sondern manipuliert, verändert und ‚unleserlich‘ gemacht wird.“ Bei kanonischen Texten bestünde die Ironie des Verfahrens dann darin, dass das betreffende Vorwissen dennoch ins Spiel kommt: „Der ästhetische Reiz der Appropriation“ entstehe daraus, „dass das unkenntlic[h] Gemachte doch bestens bekannt und damit stets hintergründig präsent ist und den Rezeptionskontext bestimmt“.²¹

Nun trifft auf Mayröckers Texte nicht zu, dass sie ihr Material ‚unleserlich‘ machen, aber sie ‚verlesen‘ es im Doppelsinn des Auslesens und des poetischen Lesefehlers. Das vieldiskutierte intertextuelle Verhältnis zu Jacques Derridas *Postkarte*, vor allem in Mayröckers Prosa, etwa *brütt oder Die seufzenden Gärten* (1998), wurde beschrieben als eine Art geteilter Echoraum:

Wenn ‚Sprechen‘ und Schreiben einerseits immer die Abwesenheit des ‚Senders‘ miteinschließt, ja voraussetzt, die Botschaft von jeher ‚nachträglich‘, wenn überhaupt, ankommt und sie andererseits immer einem Ruf – einem ‚Telephonanruf‘, dem ‚Ja‘ – folgt, der schon da ist, dann ist der Anfang aus den Angeln gehoben – und die Relevanz aller Fragen, die um ein Original, den Ursprung kreisen[.] Einfach gesagt: Es gibt nur Echos, und das Ich in Brütt und jenes in der Postkarte, ihre Weisen zu sprechen, ihre Worte, mischen ihre Echos in eine unendliche Reihe anderer.²²

Dies entspricht zwar Julia Kristevas (und Renate Lachmanns) Intertextualitätsbegriff: Ihm zufolge wird die Dimension der Zeit im Textuniversum eingedampft, weshalb es keinen linearen Vektor des ‚Einflusses‘ geben muss. Das Konzept des komplizenhaften und atemporalen Dialogisierens berücksichtigt aber nicht, dass gerade ein ‚Echo‘ nie gegeben werden kann, sondern dass sich jede (literarische) Replik den vorgängigen Text zum Material macht, ihn sich aneignet, ‚appropriiert‘. Mayröckers Aussagen, sie

20 Vgl. vor allem: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2002.

21 Wieland, Magnus: about:blank. Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé, in: Gilbert, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zu Appropriationen von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 193–216, hier S. 195.

22 Winkler, Andrea: Schatten(spiele). Poetologische Denkwege zu Friederike Mayröcker: In „brütt oder Die seufzenden Gärten“ (POETICA 74), Hamburg 2004, S. 109.

besitze „keine poetische Ethik“, oder es gehe in ihrem Schreiben „nicht ganz anständig“ zu,²³ haben wohl auch (wiewohl unüberhörbar ironisch) mit dem schlechten Gewissen hinsichtlich solcher Besitzergreifungen zu tun. Dabei sind ihre Appropriationen ja gerade markiert, und zwar durchaus als ‚Fehlleistungen‘: Gerade die Derrida-Lektüre wird so eingeführt: „in der Tat war es so, daß ich auf Umwegen an dieses Buch DIE POSTKARTE von Derrida geriet, ich hatte es mir vor ungefähr 15 Jahren gekauft, und es hatte mich damals ziemlich genarrt, ich meine ich hatte mich vernarrt in es“. Chiastisch arrangiert wird hier eine Silben-Substitution; darauf folgt nun auch noch eine weitere Fehlleistung, nämlich das „Verlegen“, das Buch „tauchte nie wieder auf“²⁴. Gerade Derridas Thesen von Verschiebung und Verspätung werden so ironisch inszeniert. Auch die Markierung von Autorennamen, Texten oder Zitaten folgt damit der Suspendierung von Bedeutung. Unter diesem Aspekt erscheint das „VERLESEN“ im eingangs genannten Gedicht „*ich bin in Trauer tiefer als du denkst*“ als poetologischer Indikator dieser Appropriation:

23 [Kastberger, Klaus:] „Jedenfalls geht es bei mir nicht ganz anständig zu.“: Zwei Gespräche mit Friederike Mayröcker zur Technik ihrer literarischen Produktion (März 1994, April 1995), in: Ders.: Reinschrift des Lebens: Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“: Edition und Analyse, m. e. Vorw. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Wien/Köln/Weimar 2000, S. 439–452, hier S. 449 (im Kontext geht es hier um das ‚Kokettieren‘ mit dem Leser).

24 Mayröcker, Friederike: brüht oder Die seufzenden Gärten, Frankfurt a. M. 1998, S. 303–304.

flackernder Schädel, meiner. Ein schräger Schein der Morgen-
 sonne im Fenster Viereck graues Gewölk . . die zarte
 Figur des Freundes der Freundin, *danke mein*
Kind: die Stimme am Telefon, der alten Putzfrau der ich versprach
 1 wenig Geld, *danke mein Kind* – es erinnerte mich an
 T.S.Eliots *Waste Land* (danke mein Kind) oh ich sitze im kl.Garten
 am Mittelmeer, heute noch auf dem Wege zu dir aber
 nach Ischl. Die Meridian Rede des Paul Celan, hingeworfene
 Vögel. Trage die alten Kittelchen : seien wärmer als frisches
 Gewand usw., (be)schreibe die Wirklichkeitsform, sah aus dem blutenden
 Fenster *mit entzündetem Vergnügen* und es heult der Wind (»will
 immer studieren«), zieh mich rasch an / religiöses Wolkenmeer, denke
 so viel an dich möchte dich wiedersehen, so verzaubert die
 Schreibkammer dasz ich weinen musz . . dies getippteste
 Begräbnis: eine Art Waldes Maschine, wie die Wolken rasen
 über den Himmel, als ich im kalten Zimmer (in Nässjö)
 unter die Decke (raubte) *verlesen* während
 die Schwalben funkelten und ich im Kalender schaute der wievielte
 August, Klaus Schöning sagte, in unserem Alter ist alles symbolisch

Abgesehen von dem Titelzitat, das auf den serbischen Dramatiker Dušan Kovačević zurückgeführt wird, sind zumindest die Stellen „danke mein Kind“, „mit entzündetem Vergnügen“ und „will immer studieren“ als zitiert ausgezeichnet, dazu kommt noch der explizit referierte Ausspruch des mit Mayröcker befreundeten Hörspielregisseurs Klaus Schöning. Die angegebenen Quellen – kanonische Werke im wahrsten Sinn, nämlich T. S. Eliots *Waste Land* und Paul Celans Büchnerpreisrede – sind aber keineswegs als ‚Zitatenspender‘ zu verstehen – es sei denn, man nähme das „danke mein Kind“ als Erweiterung des trockenen „Thank you“ aus der Monologpassage der kartenlesenden Madame Sosostris aus dem *Waste Land*.²⁵ Vielmehr stehen beide Texte hier als die Paradigmen moderner Poesie und Poetologie, gleichsam als Leseanweisung: das *Waste Land* wird angespielt als ein Zitatengeflecht, als eine performative Vorführung der „fragments I have shored against my ruins“ (diese Fragmente wider mein Scheitern angedämmt).²⁶ Die montierten ‚Partikel‘ hat Durs Grünbein als „freie Radikale“ bezeichnet, die sich an immer neue Bedeutungen binden²⁷ – eine ihrerseits radikale, aber sehr treffende Metapher, die sich auf die Konstellationen von Mayröckers Gedichten übertragen lässt. In diesem Sinn könnte man „dieses getippteste Begräbnis“ lesen: als Anspielung auf den

25 Vgl. Hesse, Eva: T. S. Eliot und Das wüste Land. Eine Analyse, Frankfurt a. M. 1973, S. 12.

26 Ebd., S. 40f.

27 Vgl. Grünbein, Durs: Weshalb „The Waste Land“ das große, prophetische Poem unserer Zeit ist, in: Die Zeit, 16. Oktober 2008, <https://www.zeit.de/2008/42/L-Gruenbein>, letzter Zugriff 09.07.2025.

ersten Teil des *Waste Land*, *The Burial of the Dead*, das als ein ‚getipptes‘, also fiktives, Begräbnis, als versprochenes „Totenamt“ (so die Übersetzung von Eva Hesse)²⁸, zugleich als das ‚Antippen‘ eben dieses intertextuellen Zusammenhangs. Und der seltsame Superlativ „getippteste“ könnte eine ‚Verlesung‘ sein, entweder der „Tippse“ (typist), die in *Waste Land* ihren melancholischen Auftritt hat²⁹, oder aber, als ‚Contamination‘, eine Zusammenziehung von, zum Beispiel, ‚flüchtigst getippt‘. Tatsächlich aber ist die Wendung ein Selbstzitat aus *brütt*, dort im Kontext eines abgewehrten Begehrens: „du wendest dich ab, das tiefste Begräbnis, das tiefste das tippendste das getippteste Begräbnis von Wollust“. (*brütt*, S. 109) Hier wird die ‚Contamination‘ von „tiefst“ und „tippend“ explizit vorgeführt.

Was Paul Celans Büchnerpreis-Rede (1960) betrifft, ist sie als das große Manifest einer Dichtung des Gedenkens und der Begegnung gelesen worden, als Plädoyer für das „Gegen-Wort“, das den Tod dialektisch aufhebt, indem es sich aus allen tödlich-geläufigen Sinnbezügen sprengt:

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*.³⁰

Auf dieses Schlüsselwort, *Meridian*, folgt nun in Mayröckers Gedicht die Wendung „hingeworfene Vögel“ – sie performiert nun einerseits die These, dass die Routen der Zugvögel den Meridianen folgen. Andererseits substituieren die „hingeworfene[n] Vögel“ – wie das „getippteste Begräbnis“ – auch Geschriebenes, ersetzen etwa ‚hingeworfene‘, also auf das Papier geworfene, Zeilen oder Wörter, die gleichsam dem *Meridian* Celans folgen würden. Es könnte sich aber auch um eine Enallagē handeln (also *Meringer/Mayers* ‚Verschiebung‘): ‚Hingeworfen‘ wird den Vögeln das Futter, also fungierten sie in dieser Lesart selbst als das (Lese-)Futter, emblematisch für den Dichter, der sich vor den Leser ‚hinwerfen‘ muss. Aus den Verlesungen entspringt so eine Poetologie.

3. Coda: Textrezeption und Traubenlese

Schon 1988 hat Siegfried J. Schmidt die Schwierigkeiten beim Lesen von Mayröckers Texten konzise zusammengefasst: Offenbar verlangten sie den Verzicht auf eine „intentionale Kohärenzbildung“. Aber auch für Literatur gelte das „allgemeine Kohärenzpos-

28 Hesse: T. S. Eliot, S. 10–11.

29 Vgl. ebd., S. 24–25.

30 Celan, Paul: *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hg. v. Bernhard Böschstein u. Heino Schmull u. Mitarb. v. Michael Schwarzkopf u. Christiane Wittkop, Frankfurt a. M. 1999 (Werke/Tübinger Ausgabe), S. 12.

tulat“, nach welchem ein Verstehensprozess mit einem „kohärente[n] Kommunikat“ endet. Schmidts Vorschlag, als alternative Rezeptionshaltung eine subjektorientierte Bereitschaft zu emotionaler Erfahrung einzuüben, rechnet allerdings durchaus damit, dass diese individuellen Rezeptionsprozesse dann nicht mehr durch Text- oder Verhaltenswissenschaft erfassbar wären.³¹

Demgegenüber sind die Mechanismen der ‚Verlesung‘ in Mayröckers Texten ja durchaus beschreibbar. Allerdings wäre es natürlich sinnvoll, die eigene Lesehaltung nun auch als ‚Verlesung‘ zu reflektieren. Gerade in Bezug auf Derrida und seinen eigenen Verleser³² macht das Sinn: Als Derrida 1986 in Irvine zu einer Tagung über *The States of Theory* eingeladen war, verlas er sich und hielt das Thema für *The State of Theory*; damit, so nahm er an, sei Kalifornien gemeint, was natürlich institutionentheoretisch auch etwas über den Status von Theorie aussagt. Der Verleser – eine Elision – führt nun aufgrund der Polysemie des Wortes ‚state‘ genau vor, was Derrida im Sinn hat, und gilt gewissermaßen als Modellfall für Dekonstruktion. In diesem Sinn hat sich *jede* Lektüre verlesen: Die uneinholbare, sich immer verschiebende Bedeutung eines Textes kann ja immer nur verfehlt werden, eine dekonstruktive Lektüre hingegen rechnet mit dem plötzlichen Einfall eines neuen und gegenläufigen Sinns.

So könnten Mayröckers Texte auch als Aufforderungen gelten, sich zu ‚verlesen‘. Unter diesem Aspekt ergibt sich eine neue Lektüremöglichkeit der Stelle „(raubte) VERLESEN“. Das durch die Klammerzeichen gleichsam wie durch eine hieroglyphische Kartusche ausgezeichnete Wort muss erst einmal ‚entziffert‘ werden. Verliest man sich nun aktiv, also permutiert man das Lautmaterial, ergibt sich einmal die anagrammatische Lesung ‚braute‘, was Assoziationen zum Nebelbrauen oder zum metaphorischen ‚Zusammenbrauen‘ eines Gedichts zulässt, sich aber im Zusammenhang mit „unter die Decke“ wohl auch auf das alte Verbum ‚brauten‘ für ‚heiraten‘ bzw. ‚Beilager halten‘ oder ‚beiliegen‘ beziehen ließe. Zweitens aber ergibt sich durch Permutation die Lesung ‚traube‘, die zur ursprünglichen Wortbedeutung des ‚Verlesens‘ zurückführt; die Traubenlese ist also bildliches Modell der Rezeption und im Text zugleich die performative Vorführung einer Verlesung. Um diese Bedeutung zu entziffern, muss man sich aber in der Tat wiederum und neu verlesen.

31 Vgl. Schmidt, Siegfried J.: Erzählen ohne Geschichte. F. Mayröcker oder ein Exempel einer konstruktivistischen Narratologie, in: Zeitschrift für Germanistik 10/4 (1989), S. 397–405, hier S. 403–405.

32 Vgl. Derrida, Jacques: Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen [1986; a. d. Franz. v. Susanne Lüdemann], Berlin 1997, S. 1.

Literaturverzeichnis

- Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2002.
- Bachmann, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt, Bd. 3.1: Malina [1971], bearb. v. Dirk Göttsche unter Mitwirkung v. Monika Albrecht, München/Zürich 1995 (Kritische Ausgabe).
- [Beyer, Marcel:] Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer. Marcel Beyer im Gespräch mit Friederike Mayröcker am 28. März 1988 in Wien, in: Zwischen den Zeilen 2/3 (Januar 1994), S. 64–81.
- Celan, Paul: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien, hg. v. Bernhard Böschstein u. Heino Schmult u. Mitarb. v. Michael Schwarzkopf u. Christiane Wittkop, Frankfurt a. M. 1999 (Werke / Tübinger Ausgabe).
- Derrida, Jacques: Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen [1986; a. d. Franz. v. Susanne Lüdemann], Berlin 1997.
- Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens (Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum), Frankfurt a. M. 1999 (Gesammelte Werke IV).
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Über den Traum, Frankfurt a. M. 1999 (Gesammelte Werke II/III).
- Grünbein, Durs: Weshalb „The Waste Land“ das große, prophetische Poem unserer Zeit ist, in: Die Zeit, 16. Oktober 2008, <https://www.zeit.de/2008/42/L-Gruenbein>, letzter Zugriff 09.07.2025.
- Hesse, Eva: T. S. Eliot und Das wüste Land: Eine Analyse, Frankfurt a. M. 1973.
- [Kastberger, Klaus:] „Jedenfalls geht es bei mir nicht ganz anständig zu.“ Zwei Gespräche mit Friederike Mayröcker zur Technik ihrer literarischen Produktion (März 1994, April 1995), in: Ders.: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“. Edition und Analyse, m. e. Vorw. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Wien/Köln/Weimar 2000, S. 439–452.
- Kastberger, Klaus: Lebensmetapher / Todesallegorie: Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“, in: Ders./Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur, Wien 1996, S. 102–118.
- Mayröcker, Friederike: MAIL ART [entst. 1970], in: Dies.: Magische Blätter [I], Frankfurt a. M. 1983 (es 1202), S. 9–35.
- Mayröcker, Friederike: Reise durch die Nacht, Frankfurt a. M. 1984.
- Mayröcker, Friederike: Stilleben, Frankfurt a. M. 1991.
- Mayröcker, Friederike: Lection, Frankfurt a. M. 1994.
- Mayröcker, Friederike: brütt oder Die seufzenden Gärten, Frankfurt a. M. 1998.
- Mayröcker, Friederike: dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif: Gedichte 2004–2009, Frankfurt a. M. 2009.
- Meringer, Rudolf/Mayer, Karl: Versprechen und Verlesen: Eine psychologisch-linguistische Studie, Stuttgart 1895.

- Schiller, Friedrich: Turandot Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi [1802], in: Ders.: Fragmente – Übersetzungen – Bearbeitungen, hg. v. Jörg Robert u. Albert Meier, München/Wien 2004 (Sämtliche Werke III), S. 821–913.
- Schmidt, Siegfried J.: Erzählen ohne Geschichte. F. Mayröcker oder ein Exempel einer konstruktivistischen Narratologie, in: Zeitschrift für Germanistik 10/4 (1989), S. 397–405.
- Šklovskij, Viktor: Kunst als Kunstgriff, in: Ders.: Theorie der Prosa, hg. u. üs. v. Gisela Drohla, Frankfurt a. M. 1966, S. 7–27.
- Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren [üs. v. Rolf Fieguth], in: Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa (UTB 40), München 1971, S. 5–35.
- Strohmaier, Alexandra: Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers, München/Paderborn 2008.
- Wieland, Magnus: about:blank. Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé, in: Gilbert, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zu Appropriationen von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 193–216.
- Winkler, Andrea: Schatten(spiele). Poetologische Denkwege zu Friederike Mayröcker. In „brütt oder Die seufzenden Gärten“ (POETICA 74), Hamburg 2004.

Friederike Mayröckers tropologische Dezentrierung als Widerstand in *études*, *cahier*, *fleurs*

„Und Genet hat gesagt dass sein Theater sich an Tote richte.
da ist was (...)“¹

In der Trilogie *études* (2013), *cahier* (2014), *fleurs* (2016)² sei die Eigenart ihrer dichterischen Arbeit, so Friederike Mayröcker, auf ihre Auseinandersetzung mit einem sogenannten ‚französischen‘ Universum zurückzuführen. Gewiss weist die sprechende Instanz einerseits in *études* nicht ohne Humor auf die Schwierigkeit einer Rezeption in Frankreich hin: „keine Chance als postsurrealistischer Dichter in der frz. Tradition fuszzufassen“ (é, S. 134).³ Andererseits bewegen sich die Werke sehr wohl auf ein ‚französisches‘ Universum zu, wie Mayröcker in einem Interview mit der *Welt* vom 17. Oktober 2013 sagt:

Das Buch hat den Titel „études“, und da habe ich so einen Hang, immer wieder französische Wörter einzufügen, und die wiederholen sich dann auch, zum Beispiel „fleurs“. Natürlich ist das auch sehr beeinflusst durch Jean Genet, der ja fast in Blumen badet, und durch Jacques

- 1 Mayröcker, Friederike: MB 6, Frankfurt a. M. 2007, S. 98. MB 6 sind poetologische Texte aus der Zeit zwischen 1998 und 2005.
- 2 Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013; Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014; Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016. Aus diesem Ensemble sollte laut einer Notiz der Autorin eine Tetralogie werden, doch werden wir stets von Trilogie sprechen, da in der Zeit der Entstehung dieses Aufsatzes das Werk eine Trilogie geblieben war. Dieser Aufsatz stützt sich auf einen auf Französisch erschienenen Aufsatz zu *études*, der ausgearbeitet und ins Deutsche übersetzt wurde. Lartillot, Françoise: Lire le poststructuralisme en poète: Résistance tropologique de Friederike Mayröcker dans *études* (2013), in: *Études Germaniques* 276/4 (2014), S. 559–580.
- 3 Dies erinnert u. a. an Mayröckers Statement aus den 1970er-Jahren: „[ich] sehe [...] mich eingekleidet zwischen den beiden Monstren Dadaismus und Surrealismus und in einer Art Doppelbeziehung zu ihnen stehend [...]“. Mayröcker, Friederike: „DADA“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 55 (1975), S. 230–231. Mayröcker deutet an, dass sie weit davon entfernt sei, sich mit diesen Bewegungen zu identifizieren, sodass der Satz auch als nachträgliche Auflehnung gegen die Kritik verstanden werden kann, die Mayröckers Werk vorschnell etikettierte und damit seine Bedeutung minderte, ihre Texte zu einem epigonalen Surrealismus abstempelte und dadurch ihre Rezeption im Ausland und insbesondere in Frankreich verhinderte. Wir erlauben uns hier auf unsere ältere Untersuchung hinzuweisen: Lartillot, Françoise: Les choix de Friederike Mayröcker et Ernst Jandl: tierce voix de la poétologie quand le syndrome fait rage/ en Autriche, in: *Austriaca* 95 (1993), S. 93–117. Vgl. auch Le Née, Aurélie: Friederike Mayröcker et le surréalisme selon André Breton, in: *Études Germaniques* 276/4 (2014) S. 527–544.

Derrida. Seit zehn Jahren begleitet er mich, gerade lese ich zum dritten Mal „Das Glas“. Ich lese ihn als Dichter. Er hat mich am Gängelband, sein „Glas“, die „Postkarte“ ...⁴

Und auch in *fleurs* wird betont:

die englische Sprache war eine alte Liebe in mir aber ich konnte diese Liebe nicht wiederbeleben : die Liebe zur französischen Literatur, zur französischen Sprache (welche ich leider nicht beherrschte) nahm immer grözere Dimensionen an, mir träumte, wie früher in meinen Jugendjahren das Englische, nun das Französische : also ich hatte mich in die französische Sprache verliebt. Ich überlegte: welchen Titel sollte ich dem 4. Teil der Tetralogie geben? ich verfiel auf »lune« oder »amour« oder »bourgeon« oder –

»rat« (was »Ratte«

bedeutete) ich meine

wollte ich meine

Leser düpieren?)“

(f, S. 93)

Überhaupt besteht Mayröcker auf einer Zugehörigkeit zu einer bestimmten französischen Dichtung (die Max Bense „progressistisch“ nennt⁵) und einem ‚französischen‘ Denken des Textes (vor allem durch den beharrlichen Bezug auf Derrida).⁶ Abgesehen davon werden bei der Lektüre der Trilogie und anderer Texte aus ihrem Umfeld Überschneidungen mit anderen, als französisch wahrgenommenen Bewegungen sichtbar. In

4 Vgl. Jandl, Paul: „Eigentlich heule ich ja beim Schreiben“, in: Die Welt, 15. Juni 2013. https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article117146663/Ich-heule-ja-beim-Schreiben.html, letzter Zugriff: 18.07.2024.

5 Max Bense spricht vom progressistischen Flügel der französischen Poesie, womit er Werke von Francis Ponge, Jean Genet und Henri Michaux meint. Vgl. Bense, Max: Die französische Literatur... [Zu Francis Ponge, die literarische Praxis.], in: Kritisches Jahrbuch 1 (1966), S. 18–21. Es sei daran erinnert, dass Max Bense der Herausgeber von Mayröckers *metaphorisch* war, das er in die Reihe 1964 aufnahm, die er mit Elisabeth Walther leitete. Jandl hatte 1963 in Stuttgart die Verbindung hergestellt. Vgl. Arteel, Inge: Friederike Mayröcker, Hannover 2012, S. 48.

6 Man könnte zumindest die häufige Erwähnung von Derrida durch Mayröcker mit einer gewissen Rezeption des Poststrukturalismus durch die Dichterin verbinden (der sonst nach einschlägigen Standardwerken wie der Präsentation von Stefan Münker und Alexander Roesler durch das Triumvirat Derrida, Deleuze, Lyotard vertreten ist). Den Poststrukturalismus unterscheiden wir mit Andreas Kablitz von der Dekonstruktion. Vgl. Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): Poststrukturalismus, Stuttgart/Weimar 2012; laut Kablitz sind die für diese Bewegung zentralen Denkfiguren die der Arbitrarität und der *différence/différance*, die mit der Vorstellung einer „etablierten“ Spur, die er mit der rhetorischen Figur der Metonymie verbindet, zusammenhängt. Vgl. Kablitz, Andreas: Arbitrarität und Differenz – vom prekären Erfolg des Poststrukturalismus: Überlegungen zur Archäologie der Literaturwissenschaft, in: Poetica 43/3–4 (2011), S. 205–225. Zur Rezeption von Derrida siehe auch den Aufsatz von Eleonore De Felip in diesem Band.

den *Magischen Blättern VI* werden vor allem Mallarmé und Valéry genannt.⁷ Angenommen wird generell, dass der Titel *cahier* eine Anspielung auf Valérys *Cahiers* (auf Deutsch unter dem Titel *Cahiers/Hefte* erschienen) ist, in denen Valéry selber auf der Suche nach den Prinzipien der Konstitution seines Selbst ist. Als mögliche Antizipation dieses Bezugs heißt es in *études*: „die CAHIERS sind 1 Buch ohne Entwicklung, vom Hocken Ducken und Schleichen nämlich sodasz, ich das Buch schon 3x gelesen habe.....“ (é, S. 105).

Mayröckers Dichtung führt in ein Gewirr von Texten und Kommentaren, da sie sich an der ‚Kreuzung‘ verschiedener Poetiken und literarischer Traditionen positioniert: Einerseits führt sie zu Texten, die man unter dem breiten Begriff des Postsymbolismus zusammenfassen könnte (vorausgesetzt, man akzeptiert diese Bezeichnung für die Dichtung von Mallarmé sowie für die von Valéry und seinen Nachfolgern), andererseits zur progressistischen Dichtung (Michaux, Genet und Ponge⁸) sowie schließlich zu einer poststrukturalistischen Lektüre von Texten. In der Tat erwähnt auch Derrida (wir beschränken uns hier auf den poststrukturalistischen Autor, den Mayröcker in ihren Texten bevorzugt meint) die Schriften von Mallarmé, Genet und Ponge, die er aus der Perspektive der Dekonstruktion liest.⁹

Außerdem werden in der Sekundärliteratur zu Mayröcker sehr häufig poststrukturalistische Methoden der Analyse verwendet.¹⁰ Dabei kommt es nicht selten vor, dass

7 Vgl. MB VI, S. 123, 141, 159 u.v.m., außerdem beziehen sich viele Gedichte auf die Fragen, die die mallarmäische Ästhetik aufwirft. Vgl. Lartillot, Françoise: Subjektivität im Spätwerk von Friederike Mayröcker: Erfahrbarkeit des Überraschenden, in: Dies./Le Née, Aurélie/Pfabigan, Alfred (Hg.): „Einzelteilchen aller Menschengehirne“. Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers (Spät-)Werk, Bielefeld 2012, S. 11–30, hier insbesondere S. 20–25.

8 Vgl. zu Michaux Mayröckers Antwort auf eine Frage von Marcel Beyer: „viele will ich in der Nähe haben, wie zum Beispiel den Michaux, den brauche ich immer in der Nähe. Und den Roland Barthes, also zum Beispiel Fragmente einer Sprache der Liebe, das habe ich mir dreimal gekauft, weil ich es immer wieder lesen wollte und es nie gefunden habe.“ Mayröcker, Friederike: Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer. Marcel Beyer im Gespräch mit Friederike Mayröcker am 28. März 1988 in Wien, in: Zwischen den Zeilen, August 4 (1994), S. 64–81. <https://www.engeler.de/beyermayroecker.html>, letzter Zugriff: 18.07.2024; zu Ponge in *cahier*: „als sei es schon Frühling, Vorfrühling, lese ich zum unzähligsten Mal Francis Ponges's »Gnoske des Vorfrühlings«“ (c, S. 171). Zu Mayröckers Genet-Bezügen gibt es unzählige Beispiele, die Mayröcker oft aus Derridas *Glas* übernimmt.

9 Jean Genet wird insbesondere in *Glas* ausführlich erwähnt. Ponge steht bei Derrida im Mittelpunkt von *Signeponge* und *Déplier Ponge*. Mallarmés Lyrik ist der Gegenstand einer Kontroverse zwischen Jacques Derrida und Jean-Pierre Richard. Vgl. Derrida, Jacques: *La double séance*, Paris 1971. Dass Derrida selber gerne auf mallarmäische Schreibtechniken zurückgreift, wird ausführlich von Rudy Steinmetz dargestellt. Vgl. Steinmetz, Rudy: *Les styles de Derrida*, Bruxelles 1994; Vincent Kaufmann wirft einen kritischen Blick auf diese Aneignung. Vgl. Kaufmann, Vincent: *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris 2011.

10 Ich möchte hier nicht die ganze Bandbreite der Sekundärliteratur zu Mayröckers Werk darstellen, denn trotz einer anfänglichen Spärlichkeit der Untersuchungen nehmen die Studien zu ihrem Werk allmählich an Umfang und Bedeutung zu. Aber man kann im Großen und Ganzen zwei Hauptströmungen

Mayröcker die in der Sekundärliteratur erschienenen Analysen ihres Werks rezipiert und montageartig in ihren Text wieder einfügt. Dadurch entsteht eine weitere Zirkulation, ein zusätzlicher Widerhall von Theorien, die auf ihre Texte ausstrahlen. Zugleich werden dieselben aber auch zurechtgerückt.

Darüber hinaus stellt die sprechende Instanz auch metapoetische Reflexionen über ihr eigenes Werk an. In *cahier* postuliert sie, sie habe in *études* den Impuls übertragen, den sie von der „Himmelfahrt eines Ästchens“ erhalten hatte: „als ich an den Etüden arbeitete, schwebte mir die Himmelfahrt eines Ästchens vor“ (c, S. 98). Eine andere Variante dieser Aussage lautet: „ach mir schwebt etwas vor, als ich die Etüden schrieb schwebte mir das Wort Ästchen vor es begleitete mich immerzu (28.5.)“ (c, S. 94). Reproduziert wird hier die Mallarmé'sche Geste, nämlich die des Rückgriffes auf bestimmte religiöse Begriffe wie die Himmelfahrt, die bei Mallarmé die angestrebte Reinheit der Lyrik evozieren könnte, bei Mayröcker aber eine ekstatische Stimmung

unterscheiden, was die Verwendung von poststrukturalistischen Kategorien angeht: Entweder gehen die Interpreten philologisch oder werkgenetisch vor und beziehen sich eher sekundär, wenn überhaupt, auf die poststrukturalistischen Kategorien. In diese Reihe gehören etwa Kastberger, Klaus: Reinschrift des Lebens: Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“: Edition und Analyse, Wien 2000 (hier bezieht sich der Autor eher auf die Prosopopöie, wie sie von Paul De Man definiert wurde). Oder aber die Interpretation beruft sich auf die Wahlverwandschaft zwischen Mayröckers Werk und poststrukturalistischen Kategorien; dann dienen letztere als eine Art Grammatik des Mayröcker'schen Textes und der Verfahren der Verschiebung oder der gleitenden Signifikation, die über das Werk verstreut sind, was auch zu einer Gesamtdeutung führen kann. Vgl. etwa Strohmaier, Alexandra: Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers, München 2008; Bjorklund, Beth: Das Ich erschreiben. Derrida, Picasso und Bach in Mayröckers *brüht*, in: Arteel, Inge/Müller, Heidy M. (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2001, S. 107–122; auch grundsätzlicher Arteel, Inge: gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988–1998, Bielefeld 2007; Reumkens, Noël: Kunst, Künstler, Kontext und Konzept. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 753), München 2013. Frühere Deutungen des Werks, insbesondere konstruktivistische, hatten diese Verfahren schon erwähnt. Manchmal werden diese eigentlich tropologischen Analysen mit feministischen Deutungsansätzen kombiniert, so bei Juliane Vogel, die diese mit Julia Kristevas Theorien verbindet. Vgl. Vogel, Juliane: Liquid words oder die Grenzen der Lesbarkeit. Schriftbewässerung in der Prosa Friederike Mayröckers, in: Arteel/Müller (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“, S. 153–164, oder bei Inge Arteel (ebd.), die auf Judith Butler hinweist. Eine auffällige Ausnahme bilden Valérie Baumanns Untersuchungen. In einem Text, der auf dem Begriff der „Circa-confession“ fußt, lässt sie die Nuancen dieses Begriffs schillern. Dies erlaubt ihr auf subtile Weise, Kontiguitätsbeziehungen zwischen Derridas und Mayröckers Welt zu zeigen und dennoch beide Welten zu unterscheiden. Vgl. Baumann, Valérie: Circa-Confession. Oder wieviel Derrida braucht das Ich bei Mayröcker, in: Lartillot/Le Née/Pfabigan (Hg.): „Einzelteilchen aller Menschengehirne“, S. 71–84. Zwei Ausnahmen bilden Edith Anna Kunz' und Aurélie Le Nées Untersuchungen, die sich auf bestimmte Schreibverfahren in der Prosa und der Lyrik Mayröckers konzentrieren, ohne eine Verbindung mit dem Poststrukturalismus herzustellen. Vgl. Kunz, Edith Anna: Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers, Göttingen 2004; Le Née, Aurélie: La poésie de Friederike Mayröcker – une „œuvre ouverte“, Bern [u. a.] 2013.

erzeugt. Gemeinsam ist außerdem beiden die Faszination für die Worte als Mittel der dichterischen Verflechtung.¹¹ In *fleurs* wird ein Derrida-Kommentar zu Genet aus *Glas* zitiert: „wie ein Tagebuch eines Diebes, das man in allen Richtungen wird durchlaufen müssen, um dort alle Blumen abzuschneiden oder einzusammeln“ (f, S. 80). Er lässt sich indes auch gut auf Mayröckers eigene Dichtung beziehen. Ihr Schreiben versteht sich somit nicht mehr als Inszenierung der aus allen Sträußen abwesenden Blume¹², sondern eher als Resultat eines gleichzeitigen Pflückens und Sammelns von abgeschnittenen Blumen. Sie nimmt also an dem teil, was Vincent Kaufmann etwas ironisch „das Abenteuer der Literaturtheorie“ nennt, welches ja, so Kaufmann, aus einer Konkatenation von (post-)symbolistischen und poststrukturalistischen Universen resultiert.¹³

Dennoch betont Mayröcker die hohe Bedeutung der Arbeit an und mit der Sprache, indem sie darauf hinweist, dass sie all diese Autoren „als Dichter“ liest.¹⁴ Es lässt sich daher feststellen, dass in den direkten oder indirekten Verweisen auf die zitierten Universen sowie in den Entlehnungen aus der französischen Sprache eine dem Text inhärente Bewegung sichtbar wird. Diese kann sowohl auf Identität als auch auf Differenz gerichtet sein und zudem, wie diese ersten Überlegungen bereits zeigen, sowohl affektbeladen als auch spielerisch sein.

Um diese Bewegung in Richtung auf ein ‚französisches‘ Universum zu beschreiben, wird die tropologische Qualität von Mayröckers Schreibweise im Folgenden mit Fokus auf das französische Erbe in den Blick genommen. Dabei sollen zwei tropologische Ebenen herausgestellt werden, die zwei Graden der Komposition der Trilogie entsprechen.¹⁵

11 Siehe den berühmten Satz von Mallarmé, gerichtet an Degas, von dem Paul Valéry berichtet : „Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *c'est avec des mots*.“ Valéry, Paul : „Degas, Danse, Dessin“, in: Ders.: *Œuvres*, Bd. 2, Paris 1960, S. 1208 („Verse macht man nicht mit Ideen, mein lieber Degas. Man macht sie mit Worten.“ Valéry, Paul: „Tanz, Zeichnung und Degas“, übers. v. Werner Zemp, Frankfurt a. M. 1962, S. 319).

12 Um Mallarmés geflügeltes Wort „l'absente de tout bouquet“ einmal mehr zu zitieren. Mallarmé, Stéphane: *Avant-dire au „Traité du verbe“ de René Ghil (1886)*, in: Ders.: *Œuvres complètes (La Pléiade)*, Paris 1945, S. 857.

13 Vincent Kaufmann betont insbesondere, dass sich dadurch bestimmte Figuren anderen Figuren gegenüber durchsetzen: wie die Synchronie gegen die Diachronie, der existenzielle Stellenwert des Sprechens, der Antireferentialismus, die Überdeterminiertheit der Bezüge zwischen verschiedenen Teilen eines Diskurses, die Remotivierung oder Übermotivierung eines Teils des linguistischen Zeichens, das nach de Saussure arbiträr sein sollte, oder auch der Bezüge zwischen den linguistischen Zeichen. Vgl. Kaufmann: *La faute à Mallarmé*, S. 46–55.

14 Eigentlich behauptet sie, dass sie Derrida als Dichter liest („ich lese ihn als Dichter“), was sich auch auf andere Autoren übertragen lässt. Vgl. Jandl, Paul: „Eigentlich heule ich ja beim Schreiben“. Damit deutet sie gewiss an, dass sie sich zwar von der Derrida'schen Tropologie inspirieren lässt, deren philosophische Richtung jedoch umkehrt, indem sie sie dichterisch aufwertet. Davon wird später die Rede sein.

15 Diese Deutungsebenen sind auf die von Hans Robert Jauss definierte Trias bezogen, nämlich Poiesis, Aisthesis, Katharsis. Dieser Bezug geht allerdings mit einer Anverwandlung einher, welche die Besonderheit der Mayröcker'schen Lyrik ausmacht und die Tendenz zur Eintracht der Jauss'schen Ästhetik

Zunächst wird untersucht, wie der Text die Bedingungen einer offenen Reflexivität herstellt. In der Folge werden die Figuren betrachtet, die in diesem offenen Raum eine ordnende Bewegung schaffen – Figuren, die anhand der hier als Markierung dienenden französischen Einschübe erkannt werden können, die jedoch auch anhand von größeren isotopischen und tropologischen Konstanten, die im Dienste einer prozessualen Mimesis stehen, zu identifizieren sind.

1. Reflexive Poiesis

Was bei der Betrachtung der Texte der Trilogie ins Auge sticht – wenn es auch bei Mayröcker nichts Neues ist – ist die Art, wie die konventionellen Kriterien der textuellen Identifikation unterwandert werden.

1.1 Entstehen des Textes – Emporsteigen des Denkens

Die in den drei Bänden präsentierten Textmomente bilden zunächst jeweils ein Ganzes. Sie sind datiert und reihen sich einer Chronologie folgend aneinander: Im ersten Band vom 22. Dezember 2010 bis zum 16. Dezember 2012, im zweiten Band vom 19. Dezember 2012 bis zum 19. März 2014 und im dritten Band vom 24. März 2014 bis zum 25. Mai 2015. Wohlgemerkt aber verschieben sich die von den Bänden abgedeckten Zeitspannen, sie verlagern sich allmählich vom Winter in den Frühling. Außerdem ist es nicht möglich, Anfang und Ende dieser Texte zu bestimmen, weder einzeln noch in ihrem Bezug zueinander.

Hier wie sonst bei Mayröcker wird der Text von einer Stimme (einer halb-narrativen, halb-lyrischen Instanz) gesprochen, die keine feste Position hat.¹⁶ Genauer gesagt hat diese Stimme keinen Ursprung, mimt aber stets den Versuch, ihre eigene Ursprungshaftigkeit aufzudecken oder wieder wachzurufen, was man an den ersten Seiten des Bandes *études* zeigen könnte. Nimmt man an, dass der Text auf Seite 9 des Bandes *études* „und fragen alle...“ den Band eröffnet, fällt sofort ins Auge, dass diese Etüde selbst schon ein Geleitwort in Form eines Selbstzitates enthält („habe fast den ganzen

infrage stellt. Vgl. Jauss, Hans-Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982. Jauss unterscheidet zwischen drei Ebenen: 1. Poiesis, die produktive Seite der ästhetischen Erfahrung (entwerfen und erkennen), 2. Aisthesis, die rezeptive Seite der ästhetischen Erfahrung (man sieht mehr als man weiß), 3. Katharsis, die kommunikative Leistung der ästhetischen Erfahrung (movere et conciliare).

16 Wie die Stimme in den Mayröcker'schen Texten ‚durchscheint‘, haben wir in einem anderen Text mehr als Reflex einer Novalis'schen denn einer Hegel'schen Auffassung von Stimme gedeutet. Vgl. Lartillot, Françoise: „L'Après-coup“: destins d'une notion dans l'écriture de Friederike Mayröcker, années soixante-dix, in: *Cahiers d'Études Germaniques* 4 (2009), S. [213]–231, hier S. 217–218.

Tag mit BUBI im Garten verschwelgt [...]“ (é, S. 9). Außerdem geht diesem Text noch ein kurzer Text voran, der eine Frühfassung der Etüde sein könnte und als Faksimile eines Manuskripts abgedruckt ist (*[frischgefallener Schnee=]*) (é, S. 8). Diesem Faksimile geht nun wiederum ein von Jean Paul entlehntes Geleitwort voraus („»und ich hasse doch, sogar im Roman, alles Erzählen so sehr« *Jean Paul*“) (é [7]), das seinerseits einer in Druckbuchstaben gesetzten Widmung folgt: „für mein alles Edith S.“ (é, S. [6]). Vor dieser steht die Titelseite, wobei hier die Buchstaben des Titels an Mayröckers Handschrift erinnern. Sie lassen vermuten, dass es sich auch hier um ein Faksimile (é, S. [5]) handelt, vielleicht um das Abbild eines originell beschrifteten Schutzumschlags.

Dieses Sprechen ohne Position gilt auch für den ersten Text in *cahier*, dem eine Notiz vorangestellt ist, die an den Setzer gerichtet zu sein scheint „(rechts oben »Motto« = comics)“ (c, S. 7). Sie bezieht sich offensichtlich auf die Zeichnung auf Seite [9], die den handgeschriebenen Titel „GEWIDMET:...“ trägt. Es gilt ebenso für den ersten Text in *fleurs*, der mit der Formel beginnt „»pierre ist der Stein, und »was ich geschrieben habe habe ich geschrieben“ (f, S. 7). Diese fast tautologische und autoritär klingende Behauptung weist aber sowohl textuell als auch semantisch in mehrere Richtungen, die den autoritativen Gestus hinterfragen. Einerseits scheint sie auf das Kürzel S in der Widmung zurückzuverweisen, indem sie das S. neu interpretiert, es dem Biographischen entreißt (S. für „Schreiber“¹⁷) und mit einem neuen, symbolischen Inhalt füllt (S. für „Stein“). Andererseits handelt es sich bei dieser ‚Formel‘ möglicherweise um eine palimpsestische Wiederaufnahme des berühmten neutestamentarischen Ausspruchs „Du bist Petrus, und auf diesem Felsen will ich meine Gemeinde bauen“ (Matthäus 16:18), was auf Französisch heißt: „Tu es Pierre, et sur cette pierre, je bâtirai mon Église“. Die Identität stiftende Bibelstelle „Tu es Pierre“, wird jedoch durch die in sich uneinige Analogie „Pierre ist Stein“ verschoben und ironisiert. Die darauffolgende Behauptung „was ich geschrieben habe habe ich geschrieben“, ist ihrerseits nach Johannes 19:22 eine Aussage von Pontius Pilatus, die auf die Schwierigkeit hinweist, seine Entscheidung, Jesus Christus zu verurteilen, heilsgeschichtlich zu begründen. Sodass das Schreiben, das sich dem Biographischen eben zu entziehen schien, doch auf subjektiv Gefühltes, am Zwiespältigen Leidendes, zurückgeführt wird (wie es im Text auch weiter ausdrücklich formuliert wird: „Schmerz, der nicht endet.“) Der Text erscheint als eine Sukzession von Schwellen, über die die sprechende Stimme immer wieder hinweg spricht. In den drei Bänden begegnen wir einer beeindruckenden Anzahl von Varianten dieses zögernden, verzögerten Hinweggehens: So ist in *études* manchmal der obere, klein gedruckte und nach rechts gerückte Text genauso lang oder sogar länger als der im Satzspiegel ‚normal‘ gesetzte Text (é, S. 129, 130, 131). Nimmt man jedoch die Etüde „ich meine dasz...“ (é, S. 131), erscheint der obere Text narrativer und linearer als der untere, der wie eine

17 Mit „Edith S.“ ist höchstwahrscheinlich Mayröckers Adoptivtochter Edith Schreiber gemeint. Ich bedanke mich bei der Herausgeberin für diesen Hinweis.

aufgebrochene, poetisierte Version des oberen wirkt. Man könnte annehmen, dass der eine Text der ‚Vor-Text‘ des anderen sei (ohne dass man wirklich sagen könnte, welcher der ‚Vor-Text‘ und welcher der eigentliche Text ist). In *cahier* wird der Text bisweilen durch eine Zeichnung von Mayröcker illustriert bzw. verdoppelt. In *fleurs* wiederum fällt durch die Anordnung des Textes in Spalten optisch die Anlehnung an Derridas *Glas* auf.

Schließlich ist es so, dass in *cahier* und *fleurs* alle Texte in Anführungszeichen stehen (nicht aber in *études*). Ausgenommen sind nur einige Widmungen und Notate, die somit darauf hinweisen könnten, dass ein Außerhalb des Textes existiert, das mit impliziert wird.¹⁸

Einige Motive tauchen an mehreren Stellen auf, doch ist es dem Leser unmöglich, eine lineare Chronologie der Überarbeitungen des Motivs zu rekonstruieren. So wird die Evokation einer Szene unter einem Apfelbaum (é, S. 12) ganz am Ende des Bandes wieder aufgenommen (é, S. 193), ohne dass es gelingen könnte, diese zwei Wiedergaben in eine Reihenfolge zu bringen, noch mit Sicherheit sagen zu können, was unter dem Apfelbaum ‚in Wirklichkeit‘ geschehen ist.

Betrachtet man die Thematik des Schnees und der Trauer, die die chronologisch erste, als Faksimile der Handschrift Mayröckers abgedruckte Etüde herausstellt, stellt man fest, dass es möglich ist, diese auf einen anderen, vorherigen Text Mayröckers zu beziehen, der den Titel „kritzeln und Ästchen oder das Lied der Trennung“ trägt (MB IV, S. 160–172). Dort bildet das Wieder-in-Erinnerung-Rufen von mehreren nahestehenden, verstorbenen Menschen, vor allem von Vater, Mutter und EJ, eine Art von Prätext des handgeschriebenen Gedichts, das sich über den Umweg eines Zitats, das Derrida zugeschrieben wird, der Schneethematik bemächtigt. Doch wäre es ebenso möglich, diese Etüde anderen Variationen über das Schnee-Motiv anzunähern, vor allem jener, in der das Ich ein Wort in den Schnee zeichnet (vgl. é, S. 153), oder jener, die andeutungsweise berichtet, wie das Ich von einem Zustand des erotisierten Wohlseins („liebteste rosenfarbenes Gewölk in der Ferne“) fast unvermittelt in einen Zustand der abgedämpften Trauer übergeht („während die schwebenden schneebedeckten Blätter“), wodurch das Ich an den (Hölderlin’schen) Text der „Wechsel der Töne“¹⁹ erinnert wird (é, S. 175). Die Assoziation wird wohl aufgrund des Gesetzes des tonalen Alternierens, das Hölderlin bekanntlich detailliert schildert, hergestellt.

18 So gibt es z. B. Widmungen oder widmungsartige Notizen ohne Anführungszeichen im Vorfeld des Textes: c, S. 13, 20, 99, 130, 147, 163, 179; Widmungen nach dem Text: für Peter Handke (S. 29), Elisabeth von Samsonow (S. 31) oder Valérie Baumann (S. 81). Auch in *fleurs* gibt es Texte ohne Anführungszeichen: Marginalie (S. 39), „= Nachruf auf Elfriede Schubert, etc.“ (S. 40), „P.S.“ (S. 43) usw. Vielleicht am auffälligsten ist jedoch der letzte Text des Bandes, der ohne Anführungszeichen endet, d. h. dessen Anführungszeichen am Ende nicht geschlossen werden.

19 Hölderlin, Friedrich: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen, hg. v. Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz, Berlin 1994, S. 524–526.

Doch trotz dieser Aufschübe und trotz der ungewöhnlichen, undeterminierten Positionierung der sprechenden Stimme erweckt die Komposition den Eindruck, als ob der Anfang des Textes vortäusche, mit dem Anfang der Inspiration zusammenzufallen. Der erste Satz des Textes ist (auf der fiktionalen Ebene) der erste Satz, der sich im Bewusstsein der sprechenden Instanz bildet. Die sprechende Stimme eröffnet, wie so häufig in Mayröckers Texten, jede Etüde durch scheinbar ihr soeben eingefallene Worte. Das Apodiktische des vermeintlich ersten eingefallenen Satzes rührt daher, dass in ihm Sinnliches/Emotionales und Wörtliches einander formelhaft entsprechen: Es ereignet sich gleichsam die Vision einer Formel, an der aber weitergearbeitet wird, bis sich das Gefühl des Apodiktischen diese gefühlte Apodiktizität auf den Textkörper erstreckt. Dadurch ruft es uns gleichzeitig die postsymbolistischen Überlegungen zu diesem Thema (die Wechselwirkung nämlich von Zufall, Energie/Emotion und Arbeit im schöpferischen Prozess²⁰) wie auch Mayröckers Position in Erinnerung, wonach das Authentische und das Künstlich-Künstlerische im Schöpfungsprozess ineinander übergehen, was Mayröcker an anderer Stelle so ausdrückt: „Und hängend und Himmel und Weichbild und Seufzermotiv, das alles tief in mir drin, das alles ganz parat, bei jedem Schreibanfang, bis ich zu passagieren beginne, wie Pferd(chen)“ (MB VI, S. 116).

1.2 Akt des Singens (Der Text als Handlung, der Text als Schwelle zwischen Schreibszenen und Schreib-Szenen)

Aus dieser Inszenierung des ersten Impulses, der dem Text durch eine dem poetischen Bewusstsein zugefallene Formel gegeben wird, entsteht eine weitere transgressive Bewegung, die die Trennung zwischen Wort und Tat aufhebt. Da sich die Stimme in einem Zwischenstadium befindet, ist es möglich, dass sich das Wort als Trope konstituiert, deren Wirkungsraum mit dem Text zusammenfällt.²¹ Genauer gesagt: Sie transfor-

20 In der „Verskrise“ z. B. stellt Mallarmé dar, wie der Dichter durch die Arbeit am Vers Wörtern, die ihm wie zufällig eingefallen sind, einen neuen Klang geben kann und somit auch das benannte Objekt neu erscheinen lassen kann. Siehe die Schlussworte dieses Textes: Mallarmé, Stéphane: Kritische Schriften, Franz. u. Deutsch, hg. v. Gerhard Goebel und Bettina Rommel, übers. v. Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal, Gerlingen 1998, S. 230–231. In seiner Vorrede zum Essayband „Poésie, essais sur la poétique et le poète“ (1928) schildert Valéry das Wechselspiel von Erregung und Gewerbe in der Verkunst. Auf den Einfall von Wörtern, die mit einer Intensität verbunden sind, soll eine formgebende Arbeit folgen, die diese Intensität beibehält. „Denn wenn sie auch im Prinzip eine Art Erregung ist, so ist sie doch eine sehr besondere Art von Erregung, nämlich eine, die sich Formgleichnisse schaffen will. Der Mystiker und der Liebende können im Unsagbaren verharren; aber die Schau oder die Gefühle des Dichters streben danach, sich einen exakten und dauerhaften Ausdruck in der realen Welt zu gestalten.“ Valéry, Paul: Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge, übertragen von Kurt Leonhard, Berlin 1975, S. 6.

21 In seiner Untersuchung zu Paul Celans Übersetzung von Shakespeares Sonett 105 erarbeitet Peter Szondi musterhaft die Art und Weise, wie Paul Celan das symbolistische Erbe eines Mallarmé neu einsetzt, indem er zeigt, dass Celan in seiner Übersetzung den Akzent vom Besungenen auf den Akt

miert das Thema in ein Gesetz des Sprechens und ersetzt „die Bezeichnung“ durch das „Sprechen“²².

Kommen wir zum „ursprünglichen“ Text zurück – das Faksimile eines handschriftlichen Textes, den wir bereits erwähnt haben:

frischgefallener Schnee =
die Blüte des Winters
Sängerin „N.“ ist verstummt ach.
Erfroren
22.12.10
(é, S. 8)

Dieser Text benennt eine Situation, die nicht zu reproduzieren ist. „[F]rischgefallener Schnee“ ist zugleich das Ereignis (oder das Resultat eines Ereignisses) *und* die Modalität des Sagens, das sich jedoch nur einmal ‚so‘ abspielen wird. Der frischgefallene Schnee – eine Chiffre für die den Text durchziehende Trauer – ist beschriebenes Faktum und gleichzeitig das Prinzip des Sprechens. Das wird offensichtlich, wenn man sich die Texte im Umfeld dieser Zeilen ins Gedächtnis ruft. In folgendem Text: „kritzeln und Ästchen oder, das Lied der Trennung“ könnte es sich um eine Form der Dissemination handeln; da schreibt sie nämlich: „Die Flocken fallen nicht, sie irren umher, taumeln aufwärts, die Zeilen darauf zu pusten (Derrida), die Daffodil Traurigkeiten.“ (MB VI, S. 160–161). Das Prinzip der Mayröcker’schen Dissemination verlangt allerdings, dass die Dispersion der Flocken der Dissemination der Zeichen beigeordnet und in Gefühle übertragen wird. Es geht darum, das Gefühl der Trauer zu äußern und es gleichzeitig zu durchqueren. Die Engführung von Schnee und Schrift wird an anderer Stelle in der Etüde vom 11. August 2012 wiederaufgenommen und transformiert: „..... mit einem Ästchen in den Schnee gezeichnet (etwa) das Wort ROSE, wer mag sich hierher verirrt, Schutzmantelmadonna Neuschnee ach, was mir geisterte – ach! da! 1 Phantom : 1 weisse Glocke : 1 zu Boden sich neigendes Glöckchen : Schneeglöckchen als sei schon Bote des Vorfrühlings“ (é, S. 153). Später wird dieses Prinzip dann mit Hölderlins Poetik

des Singens verschiebt, auf eine Art und Weise, die die Hölderlin’sche Manier anklingen lässt und gleichzeitig übertrifft. In diesem Sinn übernehmen wir diesen Ausdruck, der sich auch auf Mayröcker übertragen lässt. Vgl. Szondi, Peter: *Poetry of Constancy/Poetik der Beständigkeit*. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 37 (1971), S. 387–420.

- 22 In diesem Sinne setzt sie die Arbeit von Paul Celan fort, der den Symbolismus auf genau diese Weise rezipierte, wenn man der Deutung von Peter Szondi folgt. Szondi behauptet nämlich von Celan, er habe „an die Stelle des traditionellen symbolistischen Gedichts, das von sich selber handelt, das sich selbst zum Gegenstand hat, ein Gedicht gesetzt, das von sich selbst nicht mehr handelt, sondern es ist. Ein Gedicht, das nicht mehr von sich selbst spricht, sondern dessen Sprache in dem geborgen ist, was es seinem Gegenstand, was es sich selber zuschreibt (...).“ Ebd., S. 398.

der wechselnden Töne verknüpft: „[...] während die schwebenden schneebedeckten Blätter die Lehre vom Wechsel der Töne = solch 1 Exzesz = mir offenbarten)“ (é, S. 175).

Hier ist zu beobachten, dass das Prinzip der Transformation des Themas in ein Gesetz des poetischen Sprechens²³ mit einem Prinzip der Rotation verbunden wird. Das Poetische wird zu etwas Emotionalem, das Emotionale wiederum zu etwas Poetischem, und so fort. Dieses Prinzip durchzieht und prägt die Bände *études, cahiers* und *fleurs*. Es lässt sich an einer weiteren Stelle, nämlich an der Etüde „die Triebe, ...“ aus dem März 2011 (é, S. 10) veranschaulichen. Dieser Text beginnt folgendermaßen: „die Triebe, die rougierenden, 1 betörendes rot im Glas, [...]“, also entweder rote Blumen in einer Vase, oder zunächst nur ein Elan, ein Streben, ein Flackern, das in eine visuelle Wahrnehmung transponiert wird, die ihrerseits wieder einen psychischen Zustand, nämlich die Betörung, bezeichnet. Dies ist der Zustand, in dem das Geschriebene emporsteigt, wie von einem Glas (einer Totenglocke) umfasst. Zur Etüde vom 30. März 2011 („Blättchen von grünem Lenz ich meine WG-Traum, verballhornt solch schweres Herz [...]“) (é, S. 22) könnte man denken, dass konkrete Elemente identifizierbar sind: Es ist Frühling (30. März), daher die Anfangsnotiz „Blättchen von grünem Lenz“; es ist zudem der Moment, in dem das sprechende Ich erwacht („atemlos beim Erwachen“). Als Folge der Atemlosigkeit sind daher vielleicht die Wiederholungen „biszchen trippeln, weinen“ zu verstehen, die später zu „biszchen trippelnd, weinend“ werden, die also prozessual erfasst werden. Dieses Ich möchte eventuell etwas notieren („ins gelbe Notenheft mit Schoner“) (é, S. 22), wobei das Wort „Schner“ eine mehrfache Perspektive eröffnet: Es geht vielleicht um den Umschlag (Schner) des Heftes, oder um ein Segelbootmotiv (Schner) auf diesem Umschlag; gleichzeitig scheint das Ich sich eine Szene in der Nähe eines Fahrstuhls ins Gedächtnis zu rufen, wo jemand ein Stück Brot aufgehoben hatte, um es zu verschlingen (dieses „jemand“ ist vielleicht eine Bettlerin). Wie dem auch sei, diese Szene enthält mehrere „poietologische“ oder „morphogenetische“ Indizien wie „WG-Traum“ und „verballhornt“, aber auch das Sem der Segelschiffreise (mit dem Wort „Schner“ zu assoziieren) oder des Bettelns. Diese Motive werden übrigens in den darauffolgenden Text eingesponnen und komprimiert wiedergegeben dank der Formel: „Bettelchen von Lenz“ und „hinaufSEGELN“ (é, S. 23). Bei dieser Variation werden aus Wortfolgen, die zunächst schlichte Evokationen waren, Ausdrücke, die eine „poetische Performativität“ transportieren.²⁴ Dieses Spiel zeichnet sich sowohl durch eine transferenzielle Dimension als auch durch eine perpetuelle Unabgeschlossenheit

23 Es handelt sich hierbei um das symbolistische Prinzip schlechthin, das auch in (post-)strukturalistischen Zirkeln unter dem Etikett der Performativität Erfolg hatte.

24 Die lyrische Performativität kann zwar mit der linguistischen Performativität verglichen werden (auf diese Verwandtschaft stützen sich die Untersuchungen von Alexandra Strohmaier), doch sollte man nicht vergessen, dass – wie es auch Vincent Kaufmann zeigt – die poetische Performativität es ist, die dieser strukturalistischen Vorstellung zugrunde liegt und dass die poetische Dimension der Performativität bei Mayröcker verhindert, dass man sie auf rein linguistische Phänomene zurückführt.

aus, wie Mayröcker es in einem anderen poetologischen Text Paul Valéry sagen lässt: „Weil nämlich, wie Paul Valéry sagt, der wahre Schriftsteller 1 Mensch ist, der seine Worte nicht findet“ (MB VI, S. 159)²⁵. Wie auch schon zuvor ist hier zu beobachten, dass Mayröcker an zweierlei arbeitet – an einer mise en abyme ihrer Texte sowie an einem Öffnen der selbstreflexiven Geste. Sie übernimmt damit zwei eminent symbolistische (und ebenso romantische) Kategorien, von denen sich auch die (Post-)Strukturalisten inspirieren ließen. Doch Mayröcker bringt diese Kategorien in ein emotionales Schwan-ken, das sich weder mit dem Platonismus eines Mallarmé noch mit dem Technizismus der Poststrukturalisten in Gleichklang bringen lässt.

1.3 Ein Gattungen und Medien übergreifender Raum

Die paradoxe Zuschreibung und die vorgespilte Transformation des poetischen Worts in einen poetischen Akt führen zu einem schwebenden Status der hier präsentierten Texte in Bezug auf ihre Gattungsordnung.

Sicher handelt es sich beim ersten Band *études* um Studien bzw. Etüden, das heißt in einem gewissen Sinne um Stilübungen, die es den Texten erlauben, sich an der Grenze zwischen mehreren Gattungen zu positionieren. Doch abgesehen davon sind auch der Status der sprechenden Instanz als Mittler, der Umfang der Texte sowie ihre semantische Dichte Faktoren, die sie an der Kreuzung zwischen Poesie und Prosa verorten und die es Mayröcker erlauben, mit einer Grenze zu spielen, die auch schon von den Symbolisten und ihren Nachfolgern stark in Beschlag genommen wurde.

Dem Motto zufolge, das Mayröcker aus einem Brief von Jean Paul an Oerthel vom 6. April 1799 entlehnt („»und ich hasse doch, sogar im Roman, alles Erzählen so sehr«“)²⁶, wollen die *études* keine Prosa sein.²⁷ Dieses Motto wird in *cahier* wiederaufgenommen werden (vgl. c, S. 77). In seinem Kommentar zu diesem Satz erklärt Paul Heinemann,

25 Wir haben dieses Valéry zugeschriebene Zitat so beim Dichter nicht gefunden, es ist vielleicht in dieser Form nicht ausgedrückt worden. Jedoch kann man hier die Übernahme eines Gedankens von Valéry erkennen, wonach Lyrik eine unmenschliche Herausforderung bedeute, da sie mit dieser ersten von den Göttern vorgegebenen Inspiration anfangen soll: „Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don.“ Valéry, Paul: *Au Sujet d'Adonis* (1921), in: Ders.: *Œuvres*, Bd.1, Paris 1957, S. 474–494, hier S. 482.

26 Paul, Jean: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Abt. 3, Bd. 3, *Briefe 1797–1800*, hg. v. Eduard Berend, Berlin 1959, S. 177.

27 Friederike Mayröcker knüpft an die Ablehnung der Prosa an, wie sie von Paul Valéry verkündet wurde. Der von Valéry Breton zugeschriebene Satz ist wohl bekannt, wonach Breton nie schreiben würde: „la marquise sortit à cinq heures“. Breton, André: *Manifestes du surréalisme*, Paris 1989, S. 16–17. Dominique Combe verwendet dazu den Ausdruck „Rhetorik der Exklusion“, die er als typisch französisch betrachtet. Combe, Dominique: *Poésie et récit : une autre rhétorique des genres*, Paris 1989, S. 193.

dass Jean Paul, diesem Prinzip folgend, seine Schriften so strukturiert, dass er selbst von ihnen überrascht wird. Dadurch wird das Erzählen von Geschichten durch das Hervorheben des Erzählaktes selbst bestimmt; auch die Beziehung zwischen Inhalt und Form verwandelt sich, indem die Selbstreflexion des Künstlers und seines Kunstwerks in den Vordergrund tritt. Das hält Jean Paul jedoch nicht davon ab, eine gewisse Distanz zur Autonomie der reinen Form zu wahren, die als Merkmal der Jenaer Romantik anerkannt wird und ihm suspekt ist.²⁸ Es besteht kein Zweifel, dass sich die *études* an diese Vorgabe halten, was auch durch die Bezeichnung „Proëme“ aus der Feder der schreibenden Instanz bestätigt wird. Da heißt es: „Ich schreibe Proëme“ (é, S. 75) oder weiter „Proëm vom selbigen Tag“ (é, S. 150, 151, 160).²⁹ Auch in *cahier* wird von „funkelnden PROËME(n)“ gesprochen (c, S. 100).

Doch die formale Vielfalt erfährt dadurch noch keine Begrenzung. Folgt man einer anderen metapoetischen Anmerkung, situieren sich die Texte zwischen Erzählung, Klage und Argumentation. Die sprechende Instanz situiert sie im Kontext eines „Haiku aus dem »Klagebüchlein«“³⁰. Die *études* stellen sich also in eine Traditionslinie, die

28 Vgl. Heinemann, Paul: Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett, Würzburg 2001, S. 123. Paul Heinemann hat auch eine Untersuchung zu Mayröcker und Jean Paul veröffentlicht.

29 Ein Proëm bezeichnete nach dem lateinischen Terminus, von dem er abgeleitet ist (prooemium), früher ein Vorwort. Vgl. Furetière, Antoine: Dictionnaire universel d'Antoine Furetière, Bd. 3 [1690], hg. v. Alain Rey, Paris 1978. Außerdem ist es eine literarische Gattung, die von Francis Ponge erfunden wurde. Bei Ponge ist das Wort „proëme“ aus der Vermengung von PRO(sa) und (po)EMA entstanden (Proëmes, 1948). Es übernimmt eigentlich das Prooimon der griechischen Lyrik („was mit dem Gesang entsteht“: oimè), was das Praeludium der Lyra-Spielenden bezeichnet. Das Proëm ist also ein vorbereitender Text, aber Ponge verleiht ihm eine eigene Autonomie: Es geht zwar dem Gedicht voran und als solches vermittelt es als metatechnisches Fragment dessen Entstehungsbedingungen. Das Proëm übersteigt gleichzeitig das Poem und die Prosa, die poetische Prosa und das Prosagedicht, um zu einem Text und zu einer Gattung zu werden, die jenseits aller Kategorien angesiedelt ist, was auch für weitere Erfindungen oder Übernahmen von Ponge gilt, wie etwa das momon (Text, der die eigene Kritik beinhaltet) oder das sapate (scheinbar unbedeutender Text, der jedoch eine wesentliche Lehre enthält). Vgl. Haddad-Wotling, Karen/Mougin, Pascal (Hg.): Dictionnaire mondial des Littératures, Paris 2002, Lemma: „Francis Ponge“.

30 „Bevor der Leser abspringt weil ihm die Luft der Lektüre zu dünn geworden ist, biete ich ihm einen Happen Verständlichkeit (lese Haiku aus dem »Klagebüchlein« [...])“ (*études*, S. 105). Das *Klagebüchlein*, auch Klage oder Sammelband genannt, gilt als die erste Erzählung von Hartmann von Aue. Dieses allegorische Gespräch im poetischen Gewand nimmt die Form eines Gelehrtenstreites an. Die Protagonisten dieses Streites sind das Herz als Sitz der Seele und der Mund als Sinnbild der Bedeutung. Das Thema der Kontroverse ist die ‚fine amour‘ und die Haltung, die ein Mann annehmen soll, um das Herz der Geliebten zu erobern. Hartmanns Klagebüchlein ist einmalig, da es einerseits die Gattung der Klage aus der französischen Tradition in den deutschen Raum einführt, andererseits die Gattung des Streitgesprächs vom religiösen in den weltlichen Liebesdiskurs überträgt, diesen aber auch transzendiert. Vgl. Cormeau, Christoph/Störmer, Wilhelm (Hg.): Hartmann von Aue. Epoche - Werk - Wirkung, mit aktualisierter Bibliographie von Thomas Bein, München³ 2007, S. 98–109.

mit Hartmann von Aues Klagebüchlein begonnen hat. Kommentatoren zufolge sind Hartmann von Aues Texte eine Besonderheit in der Literaturgeschichte ihrer Epoche, die sich aus einem interkulturellen Transfermoment zwischen Frankreich und Deutschland ergab und später jahrhundertlang in Vergessenheit geriet. Das Eigentümliche an Hartmann von Aues Texten ist die Kombination einer argumentativen Form, die eher in der aufkommenden deutschsprachigen Welt angesiedelt ist, mit einer der romanischen Welt entlehnten sentimental Form.

Schließlich scheint es, als könnten die Texte der Trilogie allein durch ihren Status Brücken zwischen Literatur und musischer Kunst schlagen. In der Tat existieren auch in der Musik oder der Malerei „Etüden“ oder „Studien“ genannte Werke, woran die sprechende Instanz erinnert, indem sie unter anderen die Studien von Fauré oder die „Studies of the Human Body“ von Francis Bacon erwähnt (é, S. 31, 34 und 120–121).³¹ Es handelt sich natürlich auch um eine transgressive Bewegung, hatte doch die klassische Ästhetik (Lessing) zwischen Schrift/Sukzessivität und Bild/Simultaneität unterschieden. Im Gegensatz dazu überlagern sich bei Mayröcker beide Prozesse. Das Schreiben wird zum Spiegelort dieser Doppelung, die alle Facetten der Trilogie jeweils auf andere Weise erfasst. In *études* etwa wird noch das Prinzip beobachtet, das Noël Reumkens an anderen Werken festgemacht hatte, wonach ein Gemälde einen Eindruck bei Mayröcker hinterlässt, der dann in Worte übertragen wird und dieserart zum Anlass eines dichterischen Textes mit eigener Dramaturgie wird.³² Exemplarisch könnte man in dieser Hinsicht die zweite Etüde nennen, über der der Ausdruck „Kiki's Lippen von Man Ray“ rechts gerückt und unterstrichen steht (wie etwa im wahrscheinlich gemeinten Bild mit dem Titel „A l'heure de l'observatoire – Les amoureux“ riesige rote Lippen am Himmel über einer friedlichen Landschaft schweben). Diese werden jedoch in einen Ausdruck überführt, der die ausgelöste Inspiration erfassen könnte: „die Triebe, die rougierenden“ (é, S. 10). Von dieser driftet die Dichterin dann allmählich ab und bezieht sie in eine eigene poetische Dynamik ein (hier in die Wechselwirkung von Eros und Thanatos), wie wir bereits gezeigt haben. Dieses Spiel wird darüber hinaus und vorzugsweise in *cahier* auch auf der Ebene der Zeichen getrieben, da Mayröcker nach und nach Piktogramme aber auch andere Skizzen in Form von Faksimiles in ihren Text einfügt.³³

31 Das Spektrum der Annäherungen wird dadurch erweitert, dass zahlreiche Namen von Malern, darunter auch viele französische sowie mehrere bekannte Musikstücke genannt werden. Das Spiel der gegenseitigen Beflügelung setzt sich fort, indem Monika Rohrmus sich der étude 21.4.11 zu Fauré angenommen hat, um dazu ein eigenes Kunstobjekt (Buch mit „Schmetterlingsbindung“, Text und Linolschnitte) zu produzieren. Vgl. Rohrmus, Monika/Friederike Mayröcker: *études* 21.4.11, Berlin 2016.

32 Vgl. Reumkens: Kunst, Künstler, Konzept und Kontext, S. 63–148.

33 Dieses piktogramatische Spiel überträgt sich dann gelegentlich auf eine Texteinheit, wobei dies wiederum im Einklang mit der künstlerischen Gestaltung eines Malers steht. Ich verweise hier auf die exemplarische Untersuchung von Aurélie Le Née, die man dahingehend erweitern könnte, dass dieser eine Text tatsächlich in *cahiers* als einziger eine piktogramatische Form als solche erhält, sonst aber im Sinne von Reumkens eine Mayröcker eigene poetische Dramaturgie verfolgt. Vgl. Le Née,

In *fleurs* schließlich wird die Ekphrasis erneut variiert, indem Mayröcker mit Andreas Grunert und dessen Gemälden in ein kontinuierliches Gespräch tritt. Damit knüpft sie einerseits an einen früheren Dialog an, da Grunerts Werk, dessen Spektralmodus sie schon in ihrer Einleitung zum Katalog *1 Nervensommer* hervorhob, sie von 1998 bis 1999 begleitete:

diese Bilder wie durch das Auge eines Gespenstes gesehen, das war der Inbegriff einer Faszination, die von den Acrylbildern Andreas Grunerts auf mich wirkte. Wie in einem Fieber arbeitete ich von Mai 98 bis Mai 99, um diese Wunder bildender Kunst in Sprache zu übertragen ...³⁴

Andererseits überführt sie diesen Dialog in ihr poetisches Tagebuch, wobei sie sich mal auf die materiellen Kennzeichen der Gemälde (Größe, Qualität der Unterlage³⁵), mal auf das Befinden des Malers³⁶ oder auf die als authentisch dargestellten Austauschmomente³⁷ zwischen der Autorin und dem Maler und manchmal auch auf das poetische Potenzial des Gemalten³⁸ konzentriert, spricht auf das Evokative des Einfalls, den das Gemälde in ihr auslöst.

So führt uns die Betrachtung der Trilogie unter den Aspekten der Gattung und der Medien zur weiter oben konstatierten reflexiven Inchoativität und poetischen Performativität der Texte zurück. Dem Beispiel der (Post-)Symbolisten folgend, macht

Auréli: Friederike Mayröckers intermedialer Text nach Stefan Fabi's Kartoncollage „Nackt“ (2013) und Holzschnitt „Nackt“, in: Lughofer, Johann Georg (Hg.): Friederike Mayröcker. Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen (Ljurik 5), Internationale Lyriktag der Germanistik Ljubljana, Wien 2017, S. 91–103.

34 Mayröcker, Friederike/Grunert, Andreas (Ill.): 1 Nervensommer: Texte von Friederike Mayröcker, Bilder von Andreas Grunert, hg. v. Wilfried Seipel, Wien, Kunsthistorisches Museum, Palais Harrach, 10. bis 29. September 2002.

35 Ein Beispiel für viele: die Unterbrechung des Redeflusses in der Texteinheit vom 8.4.14 durch die Angaben „Andreas Grunert's »Arbeiten auf Goldpapier«: »Hören und Sehen« 2007 Acryl auf Papier 70x100 cm“, die thematisch im Zusammenhang mit dem Tenor der Stelle stehen, jedoch durch ihre Genauigkeit und Konkretheit die sensiblen Notate aufheben (f, S. 13).

36 Vgl. „Andreas Grunert malt das Bild »wenn ich alt bin« er sitzt in einem Korbstuhl und blickt auf die Schatten einer Allee: dunkle Erinnerung seiner vergangenen Jahre schattenhafte Erinnerung seines vergangenen Lebens Heckenrosen seiner verbluteten Jugend, [...]“ (f, S. 23)

37 Vgl. etwa als Beispiel für das Einmontieren eines Dialogs mit Grunert, in dem vor allem das „ich“ sich ausspricht: f, 24.6.14, S. 47–48; für das Einmontieren einer (vielleicht fiktiven) Aussage von Grunert: f, 19.1.15, S. 99: „»Ich wünsche dir dasz du gesund bleibst und rosig oder honigbleich noch viele Jahre Wort für Wort und glücklich“, so Andreas Kunert,“.

38 Ein Beispiel für viele: „dein Haar das im Blumen pflückenden Wind dahinbrausend (1 puppy nämlich im Sonnenfenster: nach Andreas Grunert's Gemälde »ohne Titel Acryl / Papier 75 x 100 cm«), also erging es mir so dasz die Sonne zersprang und die Rehkitze der Sonne auf einem Gemälde des Andreas Grunert: »abgefallenes gezähntes schwebendes Blatt mit Frosch « dahinschwärmten usw.“ (f, S. 28).

Mayröcker aus dem Text eine psychische Szene oder gar eine Schreib-Szene³⁹, deren spektral/gespenstischen⁴⁰ Aspekt sie erkundet, wobei emotionale und sinnliche Intensitäten aufs Spiel gesetzt werden. Affirmiert wird so ein Ausnahmestatus des Textes, der allerdings nicht zu einer Überhöhung seiner Idealität oder einer Derealisation seines Inhaltes führt, sondern eher zu einer Einschreibung in die Tradition der Gefühls- und Sinnesdarstellungen.

2. Prozessuale Mimesis

Diese poetische Arbeit wird durch die mehrsprachigen Momente des Textes überdeutlich, genauer durch die Momente des Textes, die mit den Zwischenräumen und Überlappungen (oder scheinbaren Überlappungen) zwischen der deutschen und französischen Sprache spielen. Aus ihnen entsteht ein figurales Ensemble, das dem Text eine perzeptive Orientierung gibt.

2.1 Translationen

Durchsucht man die Trilogie auf Einbrüche des Französischen, so stellt man fest, dass Mayröcker oft Begriffspaare verwendet, wobei die Begriffe einander klanglich zu ähneln scheinen, bei deren inhaltlicher Annäherung jedoch Vorsicht geboten ist, da sie nur eine

39 „Für diese Wiederkehr des Schreibens im Geschriebenen hat sich der Begriff der ‚Schreibszene‘ bzw. der ‚Schreib-Szene‘ angeboten: Wenn unter ‚Schreibszene‘ die historisch und individuell von Autor(in) zu Autor(in) veränderliche Konstellation des Schreibens verstanden wird, die ihren Ort innerhalb eines durch Sprache (Semantik des Schreibens), Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und Gestik (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam bestimmten Rahmens hat und dabei thematisch wird, ohne dass dieses Beziehungsgefüge als Gegenstand oder Quelle eines möglichen oder tatsächlichen Widerstands zum Problem würde, so hat sich für diejenigen Fälle, in denen sich einzelne oder mehrere Faktoren in diesem Ensemble in ihrer Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich oder gegenseitig derart aufzuhalten beginnen, dass das Ensemble als instabiles und problematisches Beziehungsgefüge thematisch wird, der Begriff der ‚Schreib-Szene‘ [...] angeboten.“ Giuriato, Davide/Stingelin, Martin/Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszene als Selbstlektüren, München 2008, S. 12, 13; siehe auch folgende Feststellung, es gäbe eine „gespenstische Heteronomie der Schreibszene, wobei sich jeweils die Frage stellt, ob es in ihr tatsächlich spukt – oder nur in einem metaphorischen Sinne“ (ebd., S. 15).

40 ‚Spektral‘ verweist auf die Bedeutung von Spektrum in den Naturwissenschaften: bekanntlich verweist dieses Adjektiv in der physischen Untersuchung von Licht auf die Farbfolge, die man dem weißen Licht abgewinnt, wenn man diese durch ein Prisma zerlegt; ‚gespenstisch‘ ist die Übertragung des lateinischen „spectrum“, oder der einen der beiden Bedeutungen des Wortes „spectral“ in französischer Sprache. Mayröcker spricht die Ebene des Gespenstischen an, wenn sie die Gemälde von Grunert bespricht, als Relation, die dann entsteht, wenn man ein Objekt wie durch die Augen eines Gespenstes betrachtet.

scheinbare ist. So entsteht der Eindruck der Simultaneität von Zufälligkeit einerseits und Determiniertheit des Sinns andererseits.

Bestimmte Begriffe werden durch verschiedene typografische Mittel herausgestellt, unter anderem durch den Gebrauch von Versalien und verschiedenen metakritischen Zeichen: „HASE geflüstert LAPIN oder zerknalltes Kaninchen“ (é, S. 20); „LAPIN / der Hase“ (é, S. 35); „dieses Ästchen von Übung (»étude«) Ästchen Übung (»étude«)“ (é, S. 37); „HEFT = CAHIER“; „LAPIN = HASE“ (é, S. 81); „Drossel oder Dossier“ (*études*, S. 77); Busch = bouche (é, S. 142).

Einige Echos dieser Übersetzungseffekte finden sich noch in *cahier* und *fleurs*, wie „gloire oder Glorie“ (c, S. 35) oder „Stiefmütterchen = pensées“ (c, S. 133); doch häufen sich gleichzeitig die ‚Einbrüche‘ französischer Wörter, die in einem deutschen Satz alleine dastehen: „1 Geste der gloire“ (c, S. 7), „hilflos SANTÉ“ (c, S. 25), „das SENTIMENT“ (c, S. 25, 38), „beim Erwachen fällt mir das Wort le feu ein“ (c, S. 149), „AMOUR machen“ (c, S. 122), während in *fleurs* noch „der Schatten von LAPIN“ vorzufinden ist (f, S. 94).

Dieses Vorgehen fällt dem Leser auf, weil das Französische hier wie selbstverständlich innerhalb der deutschen Sprache verwendet wird, so wie in den folgenden Beispielen auch deutsche Wörter innerhalb des Deutschen übertragen werden: „Schädelchen = Schnäbelchen“ (é, S. 9); „Schnäbelchen ich meine Schnepfchen“ (é, S. 83); „Föhnchen / Fenchel“ (é, S. 16); „Scheitel / Schädel“ (é, S. 131); „freilich feierlich“ (é, S. 85). Gelegentlich, wenn auch selten, finden sich auch Übertragungen und Engführungen, die der berühmten *figura etymologica* sehr nahe kommen. Es sind Mayröcker'sche Varianten eines Polyptotons: „fascies = Fackel bin so fasziniert“ (é, S. 17); ebenso der Begriff „Phreie“ (é, S. 25), der in *fleurs* mit „Phr“ geschrieben wird und damit Assoziationen an die phrygische Mütze wachruft; ebenso suggerieren die Assonanzen zwischen Bezeichnungen von Regionen und anderen Wörtern – wie „Provinz = Provence“ (c, S. 95) – einen inhaltlichen Zusammenhang.

Diese Spiele rütteln an den klassischen Grundpfeilern des Sprachverständnisses. Man könnte in ihnen eine Antwort auf die Derrida'schen Reflexionen zu Logozentrismus und Phonozentrismus lesen. Man fühlt sich auch an Wittgenstein erinnert. So erlaubt das Spiel mit dem *Lapin*, der zu *Kanin* oder Hase geworden ist, an Wittgenstein'sche Prinzipien anzuknüpfen. Diese waren von der berühmten Anamorphose von Ente und Hase abgeleitet worden. Anamorphosen sind Perspektivdarstellungen von einem sehr ungewöhnlichen Standpunkt des Betrachters aus, die die Aufmerksamkeit auf die Transitionen der Wahrnehmung lenken.⁴¹ Doch die Szene wird auch noch ‚performat‘,

41 Vgl. Michael Luthy: „Der Argumentationsstand lässt sich also folgendermaßen zusammenfassen: Wesentlich an der Kunsterfahrung ist Wittgenstein zufolge nicht das Sehen eines Aspekts, sondern die Erfahrung des Aspektwechsels – des ‚Umschlagens‘, der ‚Verwandlung‘ oder des ‚Fluktuierens‘ des wahrgenommenen Objekts, wie Wittgenstein das Phänomen korrelativ benennt –, also jene paradoxe Erfahrung einer neuen Wahrnehmung bei gleichzeitigem Bewusstsein, dass sich das Wahrnehmungs-

indem in *cahier* eine Performance von Beuys erwähnt wird, bei welcher er einen toten Hasen durch ein Museum führte, um ihm die Gemälde zu erklären (vgl. c, S. 166), was außerdem eine Anspielung auf Dürers Feldhasen und dessen transzendente Bedeutung⁴² sein sollte.

Die phonologischen Verschiebungen innerhalb der deutschen Sprache führen bei Mayröcker teilweise zu Katachresen. Sie ähneln in ihrer Eigenschaft als Figuren der Kontiguität den Produktionsprinzipien von Traumszenen oder Pseudo-Traum-Szenen. Gleichzeitig bringen sie jedoch konträre Begriffe in fast unmittelbare Nähe und formulieren sie auf diese Weise neu als Gegensatzpaare, an denen sich die ästhetische Tradition abgearbeitet hat. So klingt die Formel „Scheitel / Schädel“ zunächst etwas willkürlich assoziativ, als sei die Grundlage der Assoziation nur eine musikalische Ähnlichkeit oder eine metonymische Überbrückung des Kopfes (Schädel) zum Scheitel (Disposition der Haare), bis man, aufgrund einer logischen Analyse, auf die Opposition von Leben – suggeriert durch den Begriff des Scheitels als Bezeichnung des Zenits – und Tod – durch den Begriff des Schädels nahegelegt – gelenkt wird.⁴³ Ähnliches könnte man von dem Ausdruck „Fenchel / Föhnchen“ behaupten, deren musikalische Verwandtschaft einleuchtet und befremdet, bis man bemerkt, dass diese Begriffe eigentlich auch die Opposition von Kunst (durch die kleinen Atemstöße metonymisch bezeichnet, die an das *pneuma* erinnern, welches die poetische Sprache zum Leben erweckt („Föhnchen“) und Natur (wieder metonymisch durch den „Fenchel“ dargestellt⁴⁴) meinen könnte. Schließlich ist auch die bereits erwähnte *figura etymologica* eine Art, die Vertikalität der Sprache und ihre diachronischen Aspekte auszuloten. Diese enthüllen möglicherweise eine Entfremdung, wie die untergründige Verbindung zwischen Faschismus und Faszination zeigt.

Die dichterische Inszenierung translatologischer Prozesse ist Mayröckers ‚beiläufige‘ Antwort einerseits auf eine ‚forcierte‘ Annäherung der Extreme, wie sie bei den Symbolisten noch vorzufinden war, man denke etwa an die Annäherung von Natur und Sprache durch die Verbindung von „cygne“ (=Schwan) und „signe“ (=Zeichen) in „Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui“ von Mallarmé.⁴⁵ Zugleich ist sie ihre Antwort auf

objekt materiell nicht verändert hat. Der Abgleich mit dem Kippbild des Hase-Ente-Kopfs, für den dies ebenfalls gilt, zeigt indessen, dass dieses Kriterium allein nicht genügt, um die Erfahrung der Kunst ausreichend profilieren zu können. Dafür müssen wir den besonderen Aspektwechsel der Kunst verstehen“. Luthy, Michael: Das Medium der ästhetischen Erfahrung: Wittgensteins Aspektbegriff, exemplifiziert an Pollocks Malerei, in: Koch, Gertrud/Maar, Kirsten/Fiona McGovern (Hg.): Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien. Würzburg 2012, S. 125–142.

42 Vgl. dazu Reumkens: Kunst, Künstler, Kontext und Konzept, S. 115. Hier erinnert er daran, dass Dürers Feldhase eine Art Ewigkeitssymbol sei, das von Beuys neu gedeutet und von Mayröcker neu inszeniert worden sei.

43 „Scheitel und Schädel“ (é, S. 131).

44 „Föhnchen / Fenchel“ (é, S. 16).

45 Mallarmé : Avant-dire au „Traité du verbe“ de René Ghil, S. 67–68.

die Poststrukturalisten, auf deren abstraktes Spiel mit Metaphern, die sie nicht mehr als solche wahrnehmen wollen.⁴⁶ Diesem gebietet Mayröcker Einhalt, indem sie das Ganze in einem konkreten, fühlenden Universum verankert, dieses gleichzeitig miniatursiert (siehe den häufigen Gebrauch des Diminutivs) und vermusikalisiert (siehe den Gebrauch von Alliterationen und visuell bzw. klanglich äquivalenten Begriffen). Diese Verkleinerung und Musikalisierung nennt sie hie und da „le kitsch“ (z. B. *é*, S. 192), ohne dies unbedingt kritisch zu meinen.

Es ist eine bescheidene Weise auf der Grundlage einer begrenzten Homologie eine Übereinstimmung von Kunst und Natur zu suggerieren; damit wird Kunst zum Band zwischen den Menschen, aber auch zwischen Mensch und Kosmos.

2.2 Konstellation, Gegenkonstellation und Inversion

Der Gebrauch der französischen Sprache macht deutlich, dass Mayröcker die primäre Unzugänglichkeit eines referenziellen Sinns dadurch kompensiert, dass sie die Begriffe in ein homologes Netz einbindet. So ziehen sich über die Seiten Begriffsfäden oder -ketten wie beispielsweise: „nuage“ oder „fleur“ oder „neige“ (*é*, S. 101); „fleurs, étoiles und nuages“ (*é*, S. 118); „étoile und fleur“ (*é*, S. 122). Die eine oder andere Reminiszenz daran taucht dann in *cahier* auf wie zum Beispiel „mit Sternen: zarten Blüten nämlich étoiles“ (*c*, S. 25). Auch in *fleurs* gibt es Anklänge an diese Spiele wie „fleur und étoile“ (*f*, S. 50) sowie Varianten davon wie „luna und ästchen“ (*f*, S. 40, 45, 60, 88 et al.). Diese Reihe von Begriffen erinnert an die idealisierende Tendenz der Mallarméschen Konstellation, die sich aufgrund ihrer eigenen Negation bestätigt. Die bekannteste Inversion ist die des Schwanes, der im Eis gefangen und durch Umkehr in das Sternbild Cygnus integriert wird.⁴⁷ Wenn der Schwan bei Mallarmé durch diese Inversion aufgrund seiner eigenen Negation Sinn erhält, so erhält das Zeichen bei Mayröcker aufgrund eines ultra-realistischen Widerspruchs Sinn. Dessen Prinzip wird an anderer Stelle durch eine metapoetische Notiz benannt, die selbst zu einer Art klangvoller Katachrese wird: „hyper-poetisch der code (Kot)“ (*é*, S. 43). Dieses Prinzip lässt vermuten, dass bei Mayröcker (wie auch bei Jean Genet) die omnipräsenten Idealisierungen (Blumen) sehr oft nur die ‚lesbare‘ Seite des Triebhaften sind.

Das Changieren zwischen Erhabenem und Obszönem bzw. Sexuellem organisiert sich zwischen zwei Polen, die die tonale Komposition der Texte bestimmen. Zu beobachten ist vor allem ein Hin- und Her-Kippen zwischen den Polen des Todes und des Lebens,

46 Rudy Steinmetz geht detailliert auf Paul Ricoeurs Einwände gegen Derridas Überlegungen zur Metapher ein. Er betont insbesondere Folgendes: „Was Ricoeur in dem Entwerten der Metapher, wie sie Derrida auffasst, stört, ist, dass deren begriffliche Schmälerung dieser jegliche Spezifität abspricht.“ Steinmetz: *Les styles de Derrida*, S. 160 (übers. v. Verf.).

47 Im bereits zitierten „Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui“. Mallarmé: *Avant-dire au „Traité du verbe“ de René Ghil*, S. 67–68.

d. h. zwischen Thanatos und Eros, bzw. zwischen denen der Emotion (sentiment) und der Sinnesempfindung (sensation), wenn man so will, zwischen ‚Herz‘ und ‚Körper‘.

Thanatos / Eros

In einer der ersten Etüden setzt Mayröcker translatologisch das deutsche Glas und die französische Totenglocke in Beziehung (Im Französischen heißt die Totenglocke „Glas“, woran Derridas Titel uns bekanntlich erinnert). Aufgrund dieser Katachrese wird der Blumenstrauß in das Glas gestellt. Damit ist „Glas“ Signifikat und Signifikant zugleich: es suggeriert das ‚Strangulieren‘ der Verben sowie das Emporkommen von etwas Neuem, einer Morgenröte:

also die nickenden zusammengebündelten Blumen im Glas in dieser funkelnden Frühe als ob Totenglocke = GLAS (frz.) als ob strangulieren, diese funkelnden flackernden Herolde des Vorfrühlings, usw., da wo Gräslein weiden in Tränenflut, die Morgenröte 1 rosa Schleier über den Flanken/Felsen von..... (é, S. 11)

In anderen Texten wird das Glöckchen mit der Klitoris gleichgesetzt. Hier ereignet sich der ‚Einbruch‘ des Sexuellen in den Text:

1 Laubengang von Glyzinien, so JD, biszchen Nässe, fleur oder GLAS, bin unlesbar bin unsichtbar geworden, Glöckchen der Klitoris, Jean Genet, er sagt, etwa frei flottierende Ängste, und in einem Körbchen das zerrissene (halbe) Buch, da sind die Blumensträusze in deinem Aug, da sind die Blumensträusze meiner flammenden Angst, usw., wenn wir an deinem Haus vorüberfahren winken wir zu deinem Fenster hinauf an dem die Gardinen, aber manchmal stehst du am Tor und winkst zurück. Nämlich so, Tag für Tag und Jahr für Jahr, es blüht mir die ewige Blütezeit“ (é, S. 137).

Der Text verfolgt also eine Linie, auf welcher das Subjekt immer wieder zu seiner erotischen Energie zurückfindet.

Herz / Körper

Diese Mutation wird im Übrigen auch auf Derrida-Zitate angewandt, die dadurch individualisiert und materialisiert erscheinen. Damit werden sie demselben Verfahren unterzogen, das Derrida selbst den Texten anderer Denker oder Dichter angedeihen lässt.

Mayröcker erwähnt mehrmals die mit dem Blut von Derridas Mutter befleckten Tücher⁴⁸, oder „Jacques Derrida's Beschneidung“ (é, S. 148). Für seine Interpretation von Celans Gedicht *Shibboleth*⁴⁹ benutzte Derrida die Beschneidung als leitmotivisches Instrument der Lektüre. Sie wird von Derrida als Schnitt, der seine eigene Form als Spur im poetischen Text reproduziert, entworfen. Die Bewegung des Derrida'schen Textes richtet sich hier zugleich gegen sich selbst, indem das Motiv auf die Person Derrida bezogen wird. Auch der Mayröcker'sche Zusammenzug wirft das Motiv auf die Person zurück, die es erfunden hatte (Derrida), und verbindet so das idealisierte Motiv mit der Wahrheit des Körpers und ihren desublimierenden Aspekten. Die Motive werden oft privatisiert. So wird die Beschneidung in eine Szene transponiert, in der es (vermutlich) um eine psychische Trennung geht:

Es war an einem Wintertag und ich schlich an dem groszen Fenster des Café Rathaus vorüber in welchem du sasdest, und phantasierte dasz ich deinen Kopf hinter der Fensterscheibe, also ich schrieb dann alles auf aber du hast eine Schere genommen und deinen Wollschal abgeschnitten ich meine eine Beschneidung. Aufschlitzung deiner Gefühle, nicht wahr. (c, S. 74)

In der Folge verschiebt sich die Szene wiederum, indem ein Blutfleck (Menstruationsblut?) erwähnt wird, der sich auf einem weißen Pyjama ausbreitet: „verdächtige Hose auch Wortschatz, Aufschlitzung dieser gemeinsamen Bahnfahrt, irgendwann ist dann Schlusz [...]“ (c, S. 74).

2.3 Retikuläres Karussell

Zwischen den verschiedenen Polen werden Netzlinien ausgebreitet, die vor allem aus botanischen Begriffen geknüpft werden (Blüten und Bäume) und die solcherart die prozessuale Bewegung darstellen. In *fleurs* wird diese Bewegung gesteigert: hier dient das Netz aus Blüten, Ästen und Wurzeln nicht nur dazu, den Sinn zu verschieben oder eine Verschiebung poetisch zu illustrieren, sondern auch dazu, eine neue, ‚archäologische‘ Schreibart zu entwickeln.

Die ‚alte Blume‘ der Rhetorik findet hier einen neuen Boden und einen neuen Existenzmodus: sowohl die der französischen Tradition mit ihrer formellen und strengen Tendenz – denkt man an Malherbe oder an Ponge – als auch die der deutschen Tradition

48 „das sind keine Strahlen die die Sonne – ich meine über das Wasser pustet das sind weisse Tücher : solche wie sie Jacques Derrida sich in Erinnerung ruft wenn er an die »periods« seiner Mutter denkt nämlich an die »markierten« Tücher ihrer Periode denkt, nämlich die Sonne als BIDET seiner Mutter im Badezimmer etc., dort liesz sie ihre Tücher HERUMLIEGEN..... lipstick.“ (é, S. 83).

49 Derrida, Jacques: *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris 1986.

mit ihrer etymologisierenden und mystischen Tendenz – denkt man an die Organologie von Herder, Hölderlin etc.

Es gibt keine Texte ohne „fleur“: sei es, dass Blumen explizit, sei es, dass sie im generischen Modus genannt werden. Der Text geht von einzelnen Blumen zu „millefleurs“ (im Text auf Französisch) über (z. B. é, S. 124, 131), was wie eine Vervielfachung des sprachlichen Zeichens zu lesen ist.

Das Poetische offenbart sich im dichten Netz von Blumen, Würzelchen und Ästchen, das sich über die Trilogie legt und ein Narrativ von Erinnerung und orphischer Wiedererschaffung inszeniert.⁵⁰ Verbindet man alle Momente, in denen sie vorkommen, miteinander, so kann man daraus den Schluss ziehen, dass die Ästchen der lexikalische Berührungspunkt zwischen reiner Vorstellung und Erinnerung sind, zwischen dem plötzlichen Emporsteigen des Textes und seiner erwogenen Zweckgebundenheit, zwischen dem Text und seinem Jenseits, zwischen Pneuma und Buchstabe oder zwischen dem Visuellen und dem Ideellen. Die Ästchen schreiben Zeichen in den Schnee ein, sind somit Chiffren des Verschwindens; doch werden sie im Text wiedergeboren und ragen schließlich über dessen Rahmen hinaus.⁵¹ Die motivische Verästelung ahmt im Kleinen die Vernetzung der Texteinheiten untereinander und die zwischen ihnen bestehenden Resonanzen nach. Darüber hinaus führt sie zur Heraufbeschwörung von neuen, sinnlich und emotional aufgeladenen Erinnerungen. Diese erlauben es dann, zumindest vorübergehend, von „Mützchen“ (einem anderen Namen für EJ) Abschied zu nehmen.

Die Verstreuung französischer Vokabeln über die Texte der Trilogie lenkt die Aufmerksamkeit auf Stilverfahren, die gleichzeitig eine Transposition von psychischen und ästhetischen Vorgängen ermöglichen. Die translatorischen Verfahren führen zu einem Prozess der Verflüssigung der Wahrnehmung. Die Polarisierung der Transformationen lässt den Leser an einem Wechselspiel zwischen Trieb und Emotion, Geistigem und Leibhaftigem teilhaben. Die floralen Termini, die sich wie ein hyperpoetisches Netz über

50 Vgl. folgende Sequenzen (eine Liste, die man mit Beispielen aus *cahier* und *fleurs* fortsetzen könnte): „untröstliches Ästchen“ (é, S. 66, 68); „in einander verschlungener Äste blühender Linden, regnender Weiden, UND VOGELMIST.“ (é, S. 111); Der Bauschutt meiner Erinnerungen, sincerely meine Ästchen“ (é, S. 113); „Die Poesie ist 1 blut’ger Ast, allen dargeboten“ (é, S. 117); du gingst mit blut’gen Ästchen an den Füßen“ (é, S. 135); „Mit einem Ästchen in den Schnee gezeichnet“ (é, S. 153); „étude« im Geäst“ (é, S. 159); „die Ästchen« stehen im Mittelpunkt meiner Phantasie“ (é, S. 163); „da ragte 1 Ästchen über den Rand des Bildes hinaus“ (é, S. 193).

51 Vgl. jeweils die Apotheose des Vegetabilen gegen Ende der Bände: „da ragte 1 Ästchen über den Rand des Bildes hinaus, und saszen zusammen unter den Apfelbäumen im Tal, inbrünstig Mützchen ade«, usw.“ (é, letzte Zeilen, [S. 193]); „steigen sie die Leiterchen aufwärts und wieder abwärts? habe es in D., damals, beobachtet – indes die grünenden Fluren = das KüssdieHand der Blumen Ästchen und Magnolienbüsche sich vor mir öffnete und mich umschlang,“ (c, letzte Zeilen, S. [192]; „indes die Auffahrt der Vergiszmeynnicht usw.“ (f gegen Ende des letzten Fragments, S. 151).

die Texte legen, verbinden die Vorstellung mit der Erinnerung. Sie sind die Bühne, auf der das Kommen und Gehen der Erinnerungen, ihr Wiederfinden und ihr Verblassen inszeniert werden können.

Diese Prinzipien wenden die symbolistische und poststrukturalistische Manier ins Sentimentale und Sinnliche. Das scheinbar willkürlich collagierte, den Wendungen der Einbildungskraft folgende Sprechen stützt sich in Wirklichkeit auf ein kulturelles Archiv der Sentimentalität, das von Hartmann von Aue über die Romantik, Lenz, Hölderlin, Büchner und anderen bis zu ihren eigenen Texten heraufreicht.

Mayröcker lässt uns an einem sprachlich erfassten, prozessualen Werden eines Subjekts teilhaben, das sich insbesondere im translatologischen Netzwerk offenbart. Das poetische Subjekt ergibt sich nicht aus der Auflösung von Beziehungen, sondern vielmehr aus der Knüpfung eines poetischen Gewebes, nämlich jenes der prozessual wahrgenommenen Erinnerungen. Ihre durch die prozessuale Dichte garantierte Authentizität erlaubt den Austausch über sie, was Mayröcker in ihrer Büchnerpreisrede eine „Gedächtnisrevolution“ nennt (MG VI, S. 92).

Diese Verflechtungen sind somit der Ausdruck einer widerständigen Ästhetik, wodurch sich Mayröcker unserer „breiten Gegenwart“ entzieht. Mit diesem Wort bezeichnet Hans Ulrich Gumbrecht den seichten und ahistorischen Trend unserer Zeit, worin er das Erbe der anhaltenden Verdrängung historischer Verbrechen sieht.⁵² Durch ihre Sentimentalität, ihre Tränen widersteht sie außerdem einer bewaffneten Welt („Texte en Larmes / Monde en Armes“)⁵³.

Literaturverzeichnis

Arteel, Inge: gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988–1998, Bielefeld 2007.

Arteel, Inge: Friederike Mayröcker, Hannover 2012.

Baumann, Valérie: Circa-Confession. Oder wie viel Derrida braucht das Ich bei Mayröcker, in: Lartillot, Françoise/Le Née, Aurélie/Pfabigan, Alfred (Hg.): „Einzelteilchen aller Menschengehirne“. Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers (Spät-)Werk, Bielefeld 2012, S. 71–84.

Bense, Max: Die französische Literatur... [Zu Francis Ponge, die literarische Praxis.], in: Kritisches Jahrbuch 1 (1966), S. 18–21.

52 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart, a. d. Engl. v. Frank Born, Berlin 2010.

53 In Anverwandlung eines Titels von Didi-Huberman, Georges: *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris 2016.

- Bjorklund, Beth: Das Ich erschreiben. Derrida, Picasso und Bach in Mayröckers *brütt*, in: Ar-teel, Inge/Müller, Heidy M. (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2012, S. 107–122.
- Breton, André: Manifestes du surréalisme, Paris 1989.
- Combe, Dominique: Poésie et récit. Une autre rhétorique des genres, Paris 1989.
- Cormeau, Christoph/Störmer, Wilhelm (Hg.): Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung, mit aktualisierter Bibliographie von Thomas Bein, München³ 2007.
- Derrida, Jacques: La double séance, Paris 1971.
- Derrida, Jacques: Schibboleth pour Paul Celan, Paris 1986.
- Didi-Huberman, Georges: Peuples en larmes, peuples en armes, Paris 2016.
- Furetière, Antoine: Dictionnaire universel d'Antoine Furetière, Bd. 3 [1690], hg. v. Alain Rey, Paris 1978.
- Giuriato, Davide/Stingelin, Martin/Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszene als Selbstlektüren, München 2008.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart, a. d. Engl. v. Frank Born, Berlin 2010.
- Haddad-Wotling, Karen/Mougin, Pascal (Hg.): Dictionnaire mondial des Littératures, Paris 2002.
- Heinemann, Paul: Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett, Würzburg 2001.
- Hölderlin, Friedrich: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen, hg. v. Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz, Berlin 1994.
- Jandl, Paul: „Eigentlich heule ich ja beim Schreiben“, in: Die Welt, 15. Juni 2013. https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article117146663/Ich-heule-ja-beim-Schreiben.htmlhttps://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article117146663/Ich-heule-ja-beim-Schreiben.html, letzter Zugriff: 18.07.2024.
- Jauss, Hans-Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a. M. 1982.
- Kablitz, Andreas: Arbitrarität und Differenz. Vom prekären Erfolg des Poststrukturalismus. Überlegungen zur Archäologie der Literaturwissenschaft, in: Poetica 43/3–4 (2011), S. 205–225.
- Kastberger, Klaus: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“: Edition und Analyse, Wien 2000.
- Kaufmann, Vincent: La faute à Mallarmé: L'aventure de la théorie littéraire, Paris 2011.
- Kunz, Edith Anna: Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers, Göttingen 2004.
- Lartillot, Françoise: Les choix de Friederike Mayröcker et Ernst Jandl: tierce voix de la poétologie quand le syndrome fait rage/ en Autriche, in: Austriaca 95 (1993), S. 93–117.
- Lartillot, Françoise: „L'Après-coup“. Destins d'une notion dans l'écriture de Friederike Mayröcker, années soixante-dix, in: Cahiers d'Études Germaniques 4 (2009), S. [213]–231.
- Lartillot, Françoise: Subjektivität im Spätwerk von Friederike Mayröcker. Erfahrbarkeit des Überraschenden, in: Dies./Le Née, Aurélie/Pfabigan Alfred (Hg.): „Einzelteilchen aller Menschengehirne“. Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers (Spät-) Werk, Bielefeld 2012, S. 11–30.

- Lartillot, Françoise: Lire le poststructuralisme en poète. Résistance tropologique de Friederike Mayröcker dans *études* (2013), in: *Études Germaniques* 276/4 (2014), S. 559–580.
- Le Née, Aurélie: La poésie de Friederike Mayröcker – une „œuvre ouverte“, Bern [u. a.] 2013.
- Le Née, Aurélie: Friederike Mayröcker et le surréalisme selon André Breton, in: *Études Germaniques* 276/4 (2014) S. 527–544.
- Le Née, Aurélie: Friederike Mayröckers intermedialer Text nach Stefan Fabi's Kartoncollage „Nackt“ (2013) und Holzschnitt „Nackt“, in: Lughofer, Johann Georg (Hg.): Friederike Mayröcker. Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen (Ljurik 5), Internationale Lyrikstage der Germanistik Ljubljana, Wien 2017, S. 91–103.
- Luthy, Michael: Das Medium der ästhetischen Erfahrung: Wittgensteins Aspektbegriff, exemplifiziert an Pollocks Malerei, in: Koch, Gertrud/Maar, Kirsten/Fiona McGovern (Hg.): Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien. Würzburg 2012, S. 125–142.
- Mallarmé, Stéphane: Avant-dire au „Traité du verbe“ de René Ghil (1886), in: Ders.: *Œuvres complètes* (La Pléiade), Paris 1945, S. 857–858.
- Mallarmé, Stéphane: Kritische Schriften, Franz. u. Deutsch, hg. v. Gerhard Goebel und Bettina Rommel, übers. v. Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal, Gerlingen 1998, S. 230–231.
- Mayröcker, Friederike, „DADA“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 55 (1975), S. 230–231.
- Mayröcker, Friederike: Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer. Marcel Beyer im Gespräch mit Friederike Mayröcker am 28. März 1988 in Wien, in: *Zwischen den Zeilen*, August 4 (1994), S. 64–81. <https://www.engeler.de/beyermayroecker.html>, letzter Zugriff: 18.07.2024.
- Mayröcker, Friederike/Grunert, Andreas: 1 Nervensommer. Texte von Friederike Mayröcker, Bilder von Andreas Grunert, hg. v. Wilfried Seipel, Wien, Kunsthistorisches Museum, Palais Harrach, 10. bis 29. September 2002.
- Mayröcker, Friederike: *Magische Blätter VI*, Berlin, 2007.
- Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013.
- Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014.
- Mayröcker, Friederike/Rohrmus, Monika (Ill.): *études* 21.4.11, Berlin 2016.
- Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar 2012.
- Paul, Jean: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. 3, Bd. 3, Briefe 1797–1800*, hg. v. Eduard Berend, Berlin 1959.
- Reumkens, Noël: *Kunst, Künstler, Konzept und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 753)*, Würzburg 2013.
- Steinmetz, Rudy: *Les styles de Derrida*, Bruxelles 1994.
- Strohmaier, Alexandra: *Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers*, München 2008.
- Szondi, Peter: „Poetry of Constancy/ Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 37 (1971), S. 387–420.

- Valéry, Paul: Degas, Danse, Dessin, in: Ders.: *Œuvres*, Bd. 2, Paris 1960, S. 1163–1240.
- Valéry, Paul: *Tanz Zeichnung und Degas*, übers. v. Werner Zemp, Frankfurt a. M. 1962.
- Valéry, Paul: *Au Sujet d'Adonis (1921)*, in: Paul Valéry, *Œuvres*, Bd.1, Paris 1957, S. 474–494.
- Valéry, Paul: *Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge*, übertragen von Kurt Leonhard, Berlin 1975.
- Vogel, Juliane: Liquid words oder die Grenzen der Lesbarkeit. Schriftbewässerung in der Prosa Friederike Mayröckers, in: Arteel, Inge/Müller, Heidi M. (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“ Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2001, S. 153–164.

Altersektasen. Überlegungen zur ‚späten‘ Poetik Friederike Mayröckers

Als Friederike Mayröcker am 4. Juni 2021 verstarb, hinterließ sie nicht nur ein Werk von einzigartiger sprachlicher Bildkraft und poetischem Reichtum, sondern auch eines von enormer schriftstellerischer Produktivität. Bis ins hohe Alter hinein schien der Schreibfluss nicht zu versiegen, der Publikationswille ungebremst. Sowohl die Autorin selbst als auch die Ich-Figurationen in ihrer Prosa und ihren Gedichten verlebten in oftmals von Zetteln überhäuften Zimmern eine vom Schreiben ebenso erfüllte wie getriebene Existenz. Es gehört zur in der Forschung wiederholt rezipierten und ausführlich fundierten Erkenntnis: Leben und Schreiben gehen bei Mayröcker eine intrikate Verschränkung, sowohl als poetisches Substrat wie auch als biographische Schreibexistenz, ein. Doch inwieweit verändert sich diese Überblendung durch und mit dem Phänomen des Alters?

Die These der folgenden Überlegungen lautet, dass Mayröcker im breiten Spektrum des Altersdiskurses ein poetisches Konzept ausbildet: Es geht nicht um Lob oder Klage, sondern um eine Ekstase des Alters. Lebensweltliche Erfahrungen des Alterns und ästhetische Möglichkeiten desselben werden in ein Verhältnis zueinander gesetzt, das keineswegs bündig ist, aber auch nicht lose verbleibt, sondern, wie das Verhältnis von Leben und Schreiben, Möglichkeiten der Überblendung erlaubt. Mayröckers Texte gehen weniger einen autobiographischen Pakt im Sinne Philippe Lejeunes ein¹, sondern sind eher mit dem Ansatz von Paul de Man als Figuration eines Maskenspiels – der Prosopopöie – zu charakterisieren, welches biographische Substrate gleichzeitig präsentiert und camoufliert.² Das Versprechen einer Selbstpräsenz im Akt autobiographischer Verschriftlichung weicht einem Netz von Figurationsprozessen, welches sich in immer neuen Figurenkonstellationen ausdifferenziert.³ So sind in vielen Texten von Mayröcker Figuren stets entlang dialogischer Verhältnisse der Adressierung an einen Anderen gebildet.⁴ Mit einer solchen Konfiguration des Schreibens stellt sich die Frage, welche

1 Vgl. Raß, Michaela Nicole: *Bilderlust – Sprachbild. Das Rendezvous der Künste. Friederike Mayröckers Kunst der Ekphrasis*, Göttingen 2014, S. 129.

2 Vgl. De Man, Paul: *Autobiographie als Maskenspiel*, in: Menke, Christoph (Hg.): *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 131–146.

3 Vgl. Strohmaier, Alexandra: *Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers*, München 2008, S. 18–20.

4 Vgl. Arteel, Inge: *Friederike Mayröcker*, Hannover 2012, S. 75.

poetische Einbettung des Phänomen des Alters bei Mayröcker auf der Ebene der ästhetischen Subjektivität wie auf derjenigen der Vertextung und Werkkonzeption erfährt. Die Ausgangsbeobachtung lautet, dass die überschäumende, beinahe manieristische Affektiertheit und Sprachlust ihrer Texte nicht mit solchen Alters(kon)figurationen versiegt. Im Gegenteil: Mit dem Alter und gegen dieses mobilisiert Mayröcker eine Poetik der Altersekstase, die ich im Folgenden umreiße.

Seit ihren literarischen Anfängen Mitte der 1950er-Jahre im Umfeld der Wiener Gruppe hatte Mayröcker stets eine eigenwillige Position inne. Als Teil der ebenso experimentierfreudigen wie mit hohem künstlerischem Traditionsbewusstsein ausgestatteten Riege um H. C. Artmann, Ernst Jandl und Gerhard Rühm lieferten Mayröckers Texte eine eigenwillige Synergie von avantgardistischem Formexperiment und poetisch-affektiver Intensität.⁵ Dieser Eigensinn findet in der Thematik des Alter(n)s ein wiederholt aufgegriffenes motivisches wie stoffliches Reservoir. *mein Herz mein Zimmer mein Name* beginnt den über 300 Seiten fortlaufenden Satz mit einer solchen Leitmotivik: „die Psyche wird in das Alter hineingerissen“⁶. Alter – so wird an dieser Stelle gleich zu Beginn deutlich – ist kein bloßer Zustand, sondern ein von Plötzlichkeit durchzogener Riss im Leben; Alter wirkt sich nicht bloß körperlich aus, sondern durchdringt die Psyche und Sinneswahrnehmung eines Subjekts. Doch welche Texte entstehen aus einem solchen Sturz ins Alter?

Zahlreich sind zunächst die Beschreibungen der vom Alter gezeichneten Figuren in Mayröckers Texten. Auch die Erzählfiguren beschreiben durch ihre Selbstwahrnehmung die oftmals unerbittliche Erfahrung der körperlichen Involution. Alter lässt sich grundlegend als ein ebenso körperliches wie psychisches, kulturelles wie biologisches, aber auch als ein ebenso individuelles wie gesellschaftliches Phänomen begreifen, das als Schwellenbegriff historischen Wandlungen und Semantiken unterliegt. Im Folgenden soll im Zentrum stehen, wie und wieso Mayröcker diese Schwellensituation poetisch fruchtbar werden lässt. Inwieweit verändert oder modifiziert sich ihre Poetik durch den Topos des Alters? Gibt es eine ‚späte‘ Poetik Mayröckers, die auf solchen Topoi aufbaut? Gefragt wird damit nicht nur nach dem literarischen Eigensinn der Altersausgestaltung⁷ oder der typologischen Semantik der vorgebrachten Altersfiguren⁸, sondern nach den poetologischen wie figurativen Reflexionsmöglichkeiten des Alters und deren „symbo-

5 Ebd., S. 30.

6 Mayröcker, Friederike: *mein Herz mein Zimmer mein Name*, in: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. 3, 1987–1991, hg. v. Klaus Kastberger, mit Nachworten von Klaus Kastberger und Ursula Krechel, Frankfurt a. M. 2001, S. 203–519, hier S. 205.

7 Vgl. Pott, Hans-Georg: *Eigensinn des Alters. Literarische Erkundungen*, München 2008.

8 Vgl. Seidler, Miriam: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2010.

liche[r] Ordnung“⁹ für literarische Verfertigungsprozesse und Werkkonzeptionen.¹⁰ Hierfür wende ich mich im Folgenden in drei Schritten Mayröckers Konfiguration des Alters zu. Zunächst widme ich mich einem früheren Beispiel von Mayröckers ‚Alterspoetik‘: *Das besessene Alter* von 1992. Die hierbei Kontur erfahrende Einbettung des Alters in poetische Verarbeitungsprozesse betrachte ich in einem zweiten Schritt als Teil von Mayröckers ‚Altersprosa‘, die ich anhand des Prosatexts *brüht oder Die seufzenden Gärten* von 1998 skizziere. In einem letzten Schritt frage ich danach, inwieweit diese Texturen des Alters sich in Mayröckers Werkkonzeption widerspiegeln und sich als Alters- bzw. Spätwerk beschreiben lassen.

1. Alterspoetik

Als Grenzphänomen zwischen Kultur und Natur hat der Begriff des Alters eine besondere Stellung inne. Alter vereint sowohl biologisch-physische Phänomene wie kulturelle Zuschreibungsmuster; gleichzeitig ist es selbst durchdrungen von einer spezifischen Zeitlichkeit. Was als alt gilt, ist sowohl von materiellen Transformationsprozessen wie auch von kulturellen Vorstellungen der Senilität abhängig. Simone de Beauvoir hat in ihrem grundlegenden Essay *La Vieillesse* festgehalten, dass „der Zeitpunkt, wann das Alter beginnt, schlecht definiert [ist], er wechselt je nach Zeit und Ort“¹¹. Diesen Punkt hat Pat Thane in ihrer kulturgeschichtlichen Rekonstruktion des Altersdiskurses prägnant zugespitzt und gefragt, „wie alt man ist, wenn man alt ist“¹². In dieser zeitlichen wie kulturellen Unschärfe situiert sich auch Mayröckers Auseinandersetzung mit Fragen des Alter(n)s. 1992 entschließt sie sich dazu, eine Reihe von Gedichten aus den Jahren 1986 bis 1991 unter dem Titel *Das besessene Alter* zu publizieren.¹³ In dieser Kompilation findet sich eine ebenso thematisch subtile wie ästhetisch komplexe Herangehensweise an das Phänomen des Alters, welches Mayröckers Poetik konturiert.

Skizziert wird das ‚besessene Alter‘ nicht einzig als Moment einer progressiven Fortführung – als einer chronologischen wie leiblichen Kontinuität –, sondern als Moment

9 Mattenklott, Gert: Poetik des Lebensalters, in: Hoppe, Birgit/Wulf, Christoph (Hg.): Altern braucht Zukunft: Anthropologie. Perspektiven, Orientierung, Hamburg 1996, S. 141–156, hier S. 151.

10 Vgl. Küpper, Thomas: Das inszenierte Alter. Seniorität als literarisches Programm von 1750 bis 1850, Würzburg 2004. Alexander Schwier hat ausgehend vom Begriff des Alterswerks eine kulturhistorische Einbettung des Altersdiskurses in die literarischen Werk- und Poetikkonzeptionen nachgezeichnet. Vgl. Schwier, Alexander: Gerontographien. Eine Kulturgeschichte des Alterswerkbegriffs, Berlin 2014.

11 de Beauvoir, Simone: Das Alter. Essay, übers. v. Anjuta Aigner-Dünnwald u. Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 7.

12 Thane, Pat: Der alte Mensch im Wandel der Zeit, in: Ders.: Das Alter. Eine Kulturgeschichte, Darmstadt 2005, S. 9–29, hier S. 17.

13 Mayröcker, Friederike: Das besessene Alter. Gedichte 1986–1991, Frankfurt a. M. 1992.

des Auf- und Einbruchs, als Auflösung. Das Alter als Besessenheit markiert gleichermaßen eine Besitznahme wie einen (Selbst-)Verlust. Paradigmatisch wird dies im Gedicht *Augenblicke der Auflösung* sichtbar. Die erste Strophe lässt schrittweise die Alltagswelt eines Friseursalons erkennbar werden, in welcher sich ein lyrisches Ich wiederfindet:

die Bewegungen die immer langsamer werden
 so langsam wie in Trance oder im Traum
 wenn wir durch Sirup oder Morast zu gehen vermeinen
 und die asthmatische alte Frau neben mir im Friseursessel
 die die Hände zusammenklatscht vor dem Spiegel
 und an der Plastikpelerine nestelt
 und sich nach vorne beugt sich verbeugt vor dem Spiegel im Sitzen (DBA, S. 148)

Die Szenerie hebt in der für Mayröcker typischen Auslassung der Großschreibung *in medias res* an. Bewegungen tragen sich zu, ohne dass zunächst klar wäre, was sich bewegt oder wohin. Als Augenblicksaufnahme scheint der Augenblick gleichzeitig arretiert. Die Dynamik der Szene ist diejenige einer ebenso trance- wie traumhaften Verlangsamung – ambivalent parallelisiert mit süßem Sirup und sumpfigem Morast –, die sich in der Figuration einer ebenso namenlosen wie gebrechlichen alten Frau wortwörtlich spiegelt.

Im Modus der Retardierung eingeführt wird diese Bewegungslogik sodann Teil des Wahrnehmungs- und Sprachdispositivs des Gedichts. Das lyrische Ich wird von einer „Müdigkeit“ befallen, mit welcher die Welt zunehmend an Stringenz und Klarheit einbüßt. Die dabei aufkeimende Taubheit gegenüber den Sinneseindrücken provoziert jedoch nicht einzig eine Reduktion der Welterfahrung, sondern eine Modulation der Weltwahrnehmung:

und ich nicht verstehen kann was sie spricht nur sehen kann
 wie ihre Hände und Arme sich lebhaft bewegen
 wie ihre Hände und Arme die verschiedensten kuriosen auch vulgären
 Bewegungen ausführen also sprechende Hände (DBA, S. 149)

Im ‚Augenblick der Auflösung‘ entdeckt das lyrische Ich nicht nur die Welt sprechender Leiblichkeit durch Gesten und Gebärden, sondern einen Modus des Dichtens selbst. Denn als „*Abpausen von Welt*“ wird daraufhin eine bewusste Selbstpositionierung eingeführt, die in der eigenen Müdigkeit und Verlangsamung – in der Pausierung des Selbst – einen Weltzugang entwirft: „oder *Abpausen von Welt* / oder alles bewegt sich stoßweise oder mit gebeugtem Rücken / oder ich schlafe ein“ (DBA, S. 149). Die *Augenblicke der Auflösung* entwickeln die Konturen einer Poetik, die einen sprachlichen Erfahrungsraum des Alterns entwirft. Die vorgebrachte Retardierung rückt eine sprachliche Qualität der Reihung und schrittweisen Supplementierungen hervor, in welcher

sich gleichzeitig Entzug und Überfluss des Beschriebenen ausprägen: Die Welt tritt „stoßweise“ in Wahrnehmungsreihen in Erscheinung, entzieht sich aber gleichzeitig in einer gegenläufigen Bewegung, wenn das Subjekt sich beugt und abschottet: „oder ich schlafe ein“. Eine ähnliche Charakteristik lässt sich bei Mayröcker bereits 1985 feststellen, als in *Das Herzzerreißende der Dinge* die ‚tägliche Pflichtübung‘ der Erzählfigur eingeführt wird:

Tägliche Pflichtübung : nicht am Leben vorbeizugehen oder das Leben nicht vorbeigehen zu lassen, sondern es sich in jener besonderen Lichtbrechung vorzustellen, also besonders scharfkantig, irisierend, wahnwitzig, beißend. Diese Qualen, unstillbaren Sehnsüchte, immer von neuem geweckt : ein Kratzen ist das!, eine Pathologie!, Ballung als Rosenbett!, etwas das zugleich nach konsumieren, kompensieren und devastieren verlangt!, Verblendung und Gaukelei, Askese als Ekstase und umgekehrt, und alles von der Wirklichkeit abgepaust!¹⁴

In der Versifikation des ‚besessenen Alters‘ prägt sich dieser Wirklichkeitszugriff als ein poetisches Vexierbild aus. Überblendet werden eine ebenso kondensierte Selbstbespiegelung wie eine retardierende, sprachliche Welterfahrung, die als Gleichzeitigkeit von Asketischem und Ekstatischem in Erscheinung treten.

In einem der Gedichte von *Das besessene Alter* taucht Friederike Mayröckers Partner Ernst Jandl gesundheitlich gezeichnet auf. Hospitalisiert und am Infusionstropf hängend muten seine Haare wie „Spinnweben“ (DBA, 47) an. Nun lässt sich gerade bei Ernst Jandl eine völlig andere Alterspoetik und Funktionalisierung des Gedichts verfolgen. Jandl hatte in seinen späten Gedichten seit den 1990er-Jahren wiederholt das Alter und die damit verbundene Erfahrungswelt aufgegriffen, formal jedoch von Mayröcker äußerst weit entfernte Instrumentarien aufgeboten. Das Alter erscheint motivisch umrissen von der Horizontlinie des nahenden Tods: „tot sein / oder werden / das ist die frage“¹⁵. In einer Reihe von insgesamt 41 Dreizeilern wird jenes Ende beschrieben, dessen direkter Benennung ausgewichen wird: „langsam dorthin / wo man nicht sein wollte / zum unbeginn“¹⁶. Es ist ein keineswegs verzweifelter, aber schonungs- und heilloser Blick auf das eigene Altern, den Jandl bemüht: „kein auferstehen / kein wiedersehen / nur die hölle“¹⁷.

Jandls Gedicht versinnlicht in seiner Form jene Verengung der Welt hin zur pessimistischen Ausweglosigkeit. Altern wird zum sukzessiven Weltverlust. So heißt es zunächst:

14 Mayröcker, Friederike: *Das Herzzerreißende der Dinge*, in: Dies.: GP 2, 1978–1986, hg. v. Klaus Kastberger, mit Nachworten von Klaus Kastberger und Thomas Kling, Frankfurt a. M. 2001, S. 465–585, hier S. 486–487.

15 Jandl, Ernst: *Peter und die Kuh*. Gedichte, München 1996, S. 90.

16 Ebd., S. 96.

17 Ebd., S. 95.

„ich kann noch sehen / kann noch hören / wie fröhlich alle sind“¹⁸, nur um wenig später diese Wahrnehmungskanäle zu kappen: „kein wiedersehen / keine wiederholung / kein sehen“¹⁹. Jandls Alterspoetik geht jenes Wahrnehmungsmodus des Sehens verlustig, den Mayröcker in ihren Gedichten gerade zu einem kardinalen Weltzugang erhebt. Auffällig an Jandls Gedichten ist jedoch die geradezu emphatische Reduktion durch formale Strenge. Die gestalterische Verspieltheit konkreter Poesie hat der Rigidität klarer Schemata Platz gemacht. Das Zeilenmaß wird von einer kurzen Diktion dominiert. So erhebt Jandls Gedicht *Dreizeiler* sein Formgesetz zum titelprägenden Aushängeschild. Ähnlich hält Heiner Müller 1995 anlässlich zunehmender gesundheitlicher Probleme fest, dass rigide Formen eine narkotisierende Wirkung versprechen würden: „[S]trenge Formen helfen gegen Schmerzen“²⁰. Dagegen erscheint bei Mayröcker das Gedicht als ein sprachliches Wahrnehmungsfeld, das statt formaler Schließung das Aufbrechen des Zeilenmaßes anstrebt:

das Gedicht ist gefesselt besudelt / die Kohlhäupter
im Schaufenster / ein Ausziehtisch / eine zerknitterte
Pelerine / ein Kran über den Dächern im Westen : ein riesiges
Kruzifix / Schlauch in den Venen / eine Erinnerung brennt (DBA, S. 134)

Das Gedicht als ‚gefesselt‘ und ‚besudelt‘ ist eingespannt zwischen einer lyrischen Formstrenge und ihrer parataktischen Entgrenzung. Die Eindrücke sind aneinandergereiht, durchbrechen darin aber gerade die Verslogik des Gedichts im Übergang zum prosaischen Enjambement, was durch den Einsatz von Schrägstrichen untermauert wird.

Mayröcker selbst hat die Trennung von Prosa und Lyrik wiederholt infrage gestellt und nicht wenige ihrer Gedichte als „Proëme“ bezeichnet.²¹ Dergestalt wird das Gedicht auch als „Gnädigkeit“, als „etwas von DRÜBEN / OBEN“ bezeichnet, während „Prosa hingegen eine Übung in strenger Lust“ sei (DBA, S. 150). Entscheidend an dieser Auftrennung ist besagte Lust an der sprachlichen Eigenbewegung, die weder mit dem Alter abbricht noch mit der Form des Gedichts eingehegt wird. Die „Ohrensprache“ und das „Gehirnläuten“ (DBA, S. 151) im Gedicht *Supplemente* werden dahingehend zu Antriebsmomenten eines Schreibprozesses, der zwischen poetischer Verselbstständigung und weltlicher Anbindung navigiert:

18 Ebd., S. 97.

19 Ebd.

20 Müller, Heiner/Kluge, Alexander: Herzkönigin am jüngsten Tag, in: Müller, Heiner: Werke Bd. 12: Gespräche 3. 1991–1995, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 2008, S. 734–744, hier S. 742.

21 Mayröcker, Friederike: Magische Blätter IV, in: Dies.: GP 4, 1991–1995, hg. v. Klaus Reichert, mit Nachworten von Klaus Reichert und Heinz Schafroth, Frankfurt a. M. 2001, S. 425–557, hier S. 492 u. 500; Dies.: Gesammelte Gedichte: 1939–2003, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004, S. 570.

Blätter die sich drehen im Wind, drehen und körpern, Traum –
 ach, der ferne kurze Pfiff eines Zuges den man nicht sieht imaginiert mir
 das pfeilschnelle Reisen (Entkommen), mein
 undulierender Puls :

und schustert Blumen. (DBA, S. 151)

Die poetische Blumenlese Mayröckers wird aus der Imagination heraus ‚geschustert‘. Gleichzeitig sind die ebenso botanisch wie skriptural zu verstehenden Blätter mit einem traumartigen Eigenleben versehen. Der wellenförmige Puls markiert als ‚undulierender‘ jene leibliche Vitalität, die aus der eigentlich vorgespurten Gleisführung des Zuges ausschert. In dieser Bildlogik überblenden sich Traum und Körper, Welt und Ich. Die ‚Besessenheit des Alters‘ konturiert eine paradoxe Konstellation von Asketischem und Ekstatischem: Unlösbar an den eigenen, alternden Körper gebunden, evoziert die Sprache gerade mit und durch ihn Fluchtlinien und Imaginationsräume, welche die eigene Existenz wie die Gedichtform zersetzen und mit neuen Wahrnehmungsweisen durchtränken.

2. Altersprosa

Seit Ende der 1990er-Jahre hat Mayröcker mit einer Reihe von zunehmend ausgeweiteten Prosawerken die Thematik des Alters eingehender und differenzierter zu einem poetischen Substrat ihrer Texte verarbeitet. Dabei fusioniert die Altersthematik in ihrer Prosa mit einer Konfiguration des Schreibens, in welcher Entzug und Überfluss ineinander übergehen. Dies wird in *ich bin in der Anstalt* kondensiert zum Ausdruck gebracht: „mein Hang zur Enthaltsamkeit mein Hang zum Überschwang: alles gleichzeitig“ (ibA, S. 168)²². Diese Gleichzeitigkeit von Entzug und Überfluss gemahnt nicht nur an die Begriffskonstellation von Askese und Ekstase, die Mayröcker 1985 in *Das Herzzerreißende der Dinge* fruchtbar gemacht hatte, sondern kommt in ihren längeren Prosatexten seit den 1990er-Jahren in einer ebenso elaborierteren wie ausschweifenden sprachlichen Form zum Vorschein.

„Wenn die Kraft mich verlässt, werde ich lyrisch, sage ich zu Ely, das Prosaschreiben entrückt mich.“ (ibA, S. 148) Diese spezifische Situierung von Prosa und Lyrik, die Mayröcker 2010 in *ich bin in der Anstalt* vornimmt, zeugt von unterschiedlichen Registern und Schreibhaltungen: von einer dominierenden Kraftlosigkeit im Lyrischen und einer

22 Mayröcker, Friederike: *ich bin in der Anstalt*. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk, Berlin 2010.

kraftvollen Entrückung im Fluss der Prosa. Diese Möglichkeit der prosaischen Entrückung greift bereits das 1998 veröffentlichte Buch *brüht oder Die seufzenden Gärten* auf. Im Titel wird zunächst die scheinbare Alternative zwischen einer unverblühten, rohen Direktheit – bezogen auf das Französische ‚brut‘ – und der manieristischen, floralen Topik – des seufzenden Gartens – unentschieden offengelassen.²³ So man Mayröckers Prosa als „Anti-Roman“²⁴ bezeichnen kann, lohnt es sich, die Themenkomplexe und motivischen Versatzstücke des Textes, welche wiederholt aufgebracht und verarbeitet werden, kurz zu umreißen und ihre Komposition zu erläutern.

Auf einer allgemeinen Ebene handelt der Text von einer namenlosen Erzählerin, die ein Buch zu schreiben bemüht ist. Die Textgenese wird zum integralen Handlungsbestandteil und vereint Reflexionen über die Frage, wie das geplante Buch anfangen und enden kann, in welchem Stil es geschrieben werden soll und wie die verschiedenen Teile zusammengefügt werden können. Eine zweite thematische Ebene stellen die Korrespondenzen der Erzählerin dar. Zentral sind hierbei zwei männliche Figuren namens Blum und Joseph, mit denen die Erzählerin interagiert, wobei mit Letzterem eine Liebesbeziehung verhandelt wird. Dieses Begehren erweist sich in den Briefen und Erinnerungsdialogen jedoch als einseitig seitens der Erzählerin und bleibt unerfüllt. Das Buch stellt sich jedoch nicht als Briefroman dar, sondern vermischt diese Form mit derjenigen eines protokollarischen Tagebuchschreibens.²⁵ Statt Kapitelunterteilungen ist der Text via Datumsangaben strukturiert und bildet einen „inneren Kalender“²⁶ des schreibenden Ichs. Dem linearen Fluss der Zeit, welcher sich in dieser numerischen Ordnung fixiert findet, opponiert dabei der Textfluss, welcher in iterativen Strukturen motivische, sprachliche und thematische Rekurrenzen ausführt.

Der Text rekurriert entlang dieser zeitlichen Strukturierungen jedoch nicht zuletzt auf Fragen des Alters. Alter wird zum thematischen Bezugspunkt, um über die Faktur eines Textes wie auch der Figuren zu reflektieren. *brüht* inszeniert diesen Themenkomplex zunächst über die Frage des Anfangs. Der Beginn des Textes ist bereits Antwort auf einen Brief, ein „Echolalieren“ (*brüht*, S. 278) der Erzählerin. Der zitierte Brief handelt von einem bereits geschriebenen Anfang, welchen das Ich an den Adressaten X. gesendet habe. Die Eröffnung ist paratextuell separiert und typographisch abgestuft. Durch die Betonung des vorgängig Geschriebenen wird dem Beginn das initiiierende Element genommen. Als Leser*in steigt man in einen Text ein, welcher scheinbar immer schon begonnen hat, immer schon auf Älterem aufbaut. Die Kehrseite dieses vorgängigen

23 Mayröcker, Friederike: *brüht oder Die seufzenden Gärten*, in: Dies.: GP 5, 1996–2001, hg. v. Klaus Reichert, mit Nachworten von Klaus Reichert und Jörg Drews, Frankfurt a. M. 2001, S. 35–376.

24 Raß: *Bilderlust – Sprachbild*, S. 77.

25 Vgl. Zeilinger, Gerhard: „Ich erlebe nun eine Liebesgeschichte: meine letzte“, in: Melzer, Gerhard/Schwar, Stefan (Hg.): *Friederike Mayröcker*, Graz/Wien 1999, S. 221–223, hier S. 222.

26 Sperl, Dieter: Ich will natürlich immer schreiben. [Gespräch mit Friederike Mayröcker], in: Melzer/Schwar (Hg.): *Friederike Mayröcker*, S. 9–30, hier S. 20.

Auftakts ist das antizipierte, aber aufgeschobene Ende. Die Möglichkeit des Endes ist für das schreibende Ich sowohl Schreibmotivation zum Abschluss wie auch Angst vor dem finalen Verstummen.²⁷ Ambivalent verschwimmen der Wunsch nach und die Furcht vor dem Ende: „Tag und Nacht, immer nur daran denken, wie schreibe ich zu Ende dieses eine verfluchte Buch, dieses *gebenedeite Buch*“ (brütt, S. 120).

Das Lavieren zwischen dem Buch als Segen und als Fluch lässt sich auf der Ebene der dialogischen Verknüpfung mit Blum und Joseph nachverfolgen. Während zu Beginn die beiden männlichen Figuren als reale Korrespondenzpartner eingeführt werden, verschwimmen deren fassbare Konturen zusehends und die Erzählerin adressiert sie als „Pappkameraden“ (brütt, S. 129). Joseph und Blum kommen dahingehend unterschiedliche Funktionen in der „Schreibhaltung“ (brütt, S. 230) der Erzählerin zu: „[I]m Zusammensein mit Joseph, sage ich zu Blum, beginne ich zu vibrieren, ich verliere den Überblick, die Kontrolle, im Zusammensein mit dir, sage ich zu Blum, stehe ich im Mittelpunkt der Verhältnisse und Zusammenhänge, sage ich zu Blum, das bedeutet ich kann die Umstände richtig einschätzen, usw., *das Augenmaß stimmt*, und ohne mich selbst zu bespiegeln.“ (brütt, S. 153) Die Gegenüberstellung von Blum und Joseph korrespondiert mit zweierlei Schreibweisen: einerseits mit der affektiven Assoziationsmacht der Sprache und andererseits mit deren vermessender Reflexionsmöglichkeit, welche den „Zusammenbruch der Sinnzusammenhänge“ (brütt, S. 45) aufschiebt. Die Figur des Joseph stellt hierbei sowohl das Begehren zu schreiben als auch ein Erschreiben des Begehrens dar, ein Begehren, das unentwegt unerfüllt bleibt. Genau wie sich Joseph der Erzählerin stets entzieht und ihre Briefe nicht beantwortet, so ist auch das Schreiben durch Aufschübe ohne direkte Resonanz gekennzeichnet, in welcher die Erzählerin keine direkt adressierte Präsenz gewinnt, sondern sich in einem stetigen Prozess von Verzweigungen und Wiederholungen selbst entwirft.²⁸

Diese Verknüpfung von Schreiben und Begehren ist hinsichtlich der Thematik des Endes von Bedeutung. Denn Schreiben und Leben sind für das Ich keine zu trennenden Bereiche, sondern überlappen sich: „mein Leben mein Schreiben“ (brütt, S. 247). Die asyndetische Verknüpfung verfügt beide Bereiche aufs Engste. Die Erzählerin durchläuft in ihrer Schreibstube das eigene Leben im Schreibakt: „Aus Pappe mein Leben“ (brütt, S. 237). Schreiben als konstruktiver Prozess erschafft nicht nur die Dialog- und Begehrenspartner, sondern formt auch das Schreibsubjekt selbst aus. Aufhören zu schreiben kommt in dieser Konfiguration dem Lebensende gleich: „das Ende des Buches, an das ich jetzt manchmal denken muß, wie ich an das Ende des Lebens denke, könnte sich

27 Vgl. Heinemann, Paul: „Das helle Bewusstsein des Ich“. Erscheinungsformen ästhetischer Subjektivität in Prosawerken Friederike Mayröckers und Jean Pauls, in: Kühn, Renate (Hg.): Friederike Mayröcker oder „das Innere des Sehens“. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa, Bielefeld 2002, S. 211–240, hier S. 223.

28 Vgl. Weber, Julia: Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker, Paderborn 2010, S. 208.

so gestalten, daß die Zeilen sich endlich verlieren“ (brütt, S. 275). Dieses Changieren zwischen einem Begehren zu schreiben und gleichzeitig einem Gestaltungsdrang des Endes in einer zunehmenden Verflüchtigung der Zeilen sind der energetische Ausgangspunkt des Textes. Die Opposition zwischen dem Fortschreiben des Textes und seinem Abbruch, zwischen Leben und Tod markiert denjenigen Schwellenraum, in welchem die Frage des Alters ihre ästhetische Virulenz für den Text erfährt.

Der erste Eintrag von *brütt* ist auf den 13. September datiert und führt in die Selbstwahrnehmung der Erzählerin als alter Frau ein. „Immer fremder geworden der äußeren Welt gegenüber“ (brütt, S. 41), so eröffnet das schreibende Ich seine Weltsicht. In dieser Welt vermag der alte Körper sich nicht mehr zurechtzufinden:

Schritt vor Schritt und Fuß vor Fuß gesetzt und dann immer weniger immer seltener ausgegangen und immer langsamer gegangen, als ob da 1 HEMMSCHUH, 1 WEHR 1 STAUWALL eingebaut wäre in dir, da unten, und immer weniger Antrieb auszugehen weil auch immer schlechter gesehen – Brille aufgesetzt Brille abgesetzt : beides gleich störend / verwirrend, alles 1 wenig verschoben verschwommen, nicht wahr, nicht in der richtigen Perspektive, jedes Ding in der Straße für 1 anderes Ding gehalten . . (brütt, S. 41)

Der eigene Gang erscheint verlangsamt bis zum ebenso schrittweisen wie mühseligen Voranschreiten. Der Lebensfluss kommt wie in einem ‚Wehr‘ oder vor einem ‚Stauwall‘ ins Stocken. Die verzerrte Optik und zunehmende Kraftlosigkeit im Gang führen zu einer fortschreitenden Entfremdungserfahrung gegenüber einer Welt, die keinen Halt bietet. So ängstigt sich die Erzählerin nicht nur vor sozialen Kontakten, sondern auch die technisierte und beschleunigte Stadtumgebung droht sie zu überfordern: „manchmal der flatternde Mantelsaum von einem Fahrzeug, ich meine schon EINGEFANGEN, von einem einbiegenden Fahrzeug schon MITGERISSEN“ (brütt, S. 42). Aus diesen Erfahrungen resultiert der Entschluss, „sich schließlich total zurückziehen“ (brütt, S. 42). Die Flucht in die eigene Wohnung ist dabei nicht nur die topologische Bewegung von der abweisenden Außenwelt in einen schützenden Innenraum des Alters, sondern markiert auch den Ort eines neuen Schriftverhältnisses:

dann endlich wieder allein und für sich und niemand der stört und nicht mehr nötig irgendwelche Rücksichten oder sich irgendwelche Höflichkeit abzurufen, nicht wahr, mit sich allein, zuguterletzt, Stille, und alles so tun und lassen können wie es einem gefällt, und sich stundenlang auf dem kaputten Lager und ausgestreckt, und das Telefon neben dem Kopfkissen und hoffen, daß niemand anruft und für sich sein können und wieder beginnen können, Gedanken, Betrachtungen aufkommen zu lassen, und überlegen wie man etwa aus diesem Ungemach wieder heraus, usw. und plötzlich, von einem Augenblick auf den andern, das deutliche Gefühl von Behaglichkeit und Trost, und der Wunsch, daß alles so bleibe, inständiger Wunsch, daß

keine Veränderungen, Verschlechterungen, und nur schreiben wollen und ungestört bleiben [...]. (brütt, S. 43)

Mit dem Schreibakt verbindet sich die Möglichkeit, dem „Sturz in die Zeit“ zu entkommen und sich in „das berauschende Wort [...] in *Flammen*“ (brütt, S. 43) zu begeben. Das Schreibbegehren wird als Reaktion auf eine Entfremdungserfahrung des Alters kontextualisiert. Das negativ typisierte Altersbild der Entfremdung, welches im Text zunächst aufgerufen wird, entwickelt im Raum der Schrift die Hoffnung auf eine revitalisierende, ‚berauschende‘ Kraft des Schreibbegehrens.

Das Eintreten in diesen Schriftraum stellt jedoch keine Loslösung von der Altersexistenz dar. Der Schreibakt bleibt an jenen Körper gebunden, beansprucht und affiziert ihn.²⁹ Das „intensive Erzählen“³⁰ fordert und entkräftet ihn. Der „faltenverschnürte Leib“ (brütt, S. 51) der vom Alter gezeichneten Erzählerin wird im Schreibakt stets aufs Neue aufgegriffen, weil sich durch ihn die intensiven Daseins- und Wahrnehmungszustände einstellen. So führt die „Entleerung des Kopfes“ zu einem Schreiben „mit der Haut, mit den Augen, den Zähnen, dem Geruchs- und Geschmackssinn, gleicherweise mit der Pupille, der Muschel des Ohres, der Beweglichkeit des Blutes, dem Wasser Sog usw.“ (brütt, S. 313) Der Gang durch den Text wird dem körperlichen Gang gleichgesetzt, „SCHRIFTWERK“ und „SCHRITTWERK“ scheinen ununterscheidbar (brütt, S. 57). Der Gang der Erzählerin verknüpft sich mit dem Fortlauf des Textes.³¹ Der Körper wird zum Antrieb des Textes stilisiert, seine Fortbewegungsarten fungieren als Spiegelung eines Schreibens, das neue Erzählwege zu beschreiten beansprucht. Wenn der alternde Körper solcherart den Text zunehmend ins Stocken geraten lässt, so erscheinen die zahlreichen Verflüssigungsmetaphern als Versuche, den Text im Fluss zu halten und der Verfestigung durch Übertragungsmomente entgegenzuwirken: „Verflüssigung der Motive, sage ich zu Joseph, und wie der Fußboden uneben daß der Fuß strauchelt, aufgeweicht, sage ich von den Geysiren, die da hervorsprudeln sitze jeden Morgen im Sprudel der Geysire, die aus dem Boden springen, Füße im Fußschemel Bad“ (brütt, S. 194).

29 Thums, Barbara: Die Frage nach der ‚Schreibexistenz‘. Zum Verhältnis von Intertextualität und Autorschaft in Mayröckers „brütt oder Die seufzenden Gärten“, in: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2002, S. 87–105, hier S. 90; Sperl: Ich will natürlich immer schreiben, S. 16.

30 Raß: Bilderlust – Sprachbild, S. 85.

31 Vgl. Winkler, Andrea: Schatten(spiele): Poetologische Denkwege zu Friederike Mayröcker. In „brütt oder Die seufzenden Gärten“, Hamburg 2004, S. 84–85. Für eine Vielzahl von weiteren Motiven der Fortbewegung als poetologische Konzepte vgl. Kyora, Sabine: „ob es nicht mühsam sei am Rand der Straße zu wandern“. Wandern, Pilgerschaft und Vagabundieren in Friederike Mayröckers Prosa, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers, Bielefeld 2009, S. 141–156.

Die Verflüssigung von Körper und Schrift hält Deutungshorizonte offen und arretiert eine Verfestigung in abgeschlossenen, trockengelegten Sinnstrukturen. Die Verflüssigung der Schrift³² als Inspirationsritus und als Moment der Auflösung wird dabei auch körperlich vollzogen, indem die Erzählerin ihre Füße in ein heißes Wasserbecken unterhalb des Schreibtischs hält. Dies korrespondiert mit einer deformierenden Kraft, die auf den Körper einwirkt: „eine Nerven Collage oder was, die Fingerkuppen der linken Hand mysteriös tätowiert : 1 leckgewordener Filzstift, das dampfende Fußbad unter dem Schreibtisch bringt mir eine Art Panik bei, indem es mit seiner aufsteigenden Hitze in meinen Unterleib dringt, so ERZÄHLEN DIE BILDER.“ (brütt, S. 214) Diese Engführung von Körper und Schrift im Akt des Erzählens führt zu ekstatischen Zuständen der Wahrnehmung, in welchen Bilder ‚erzählen‘. Doch „das Schreiben ist 1 Verzehr“ (brütt, S. 215) und die Momente intensiver Lebendigkeit im Selbstverlust, im Außer-sich-Sein, rufen gewaltvoll den Körper in Erinnerung: „blutig verschmierte Zettel, verschwommen die rote Filzstift Schrift, nicht mehr zu entziffern, BIS DASS DIE FIEBERDECKE, BIS DASS DIE HARN- UND BLUT SCHERE, BIS DASS DER AFTER BRÜLLT UND BELLT, usw.“ (brütt, S. 68) Der Übergang der Erzählerin von der äußeren Welt der Alterserfahrung in den Schriftraum bleibt damit an eine rohe Körperlichkeit gebunden, welche „Blutdrang“ und „Schreibdrang“ verschnürt (brütt, S. 229). Durch die exzessive Schreibweise wird der Körper in einem Schwellenraum situiert, in dem er seine integren Konturen verliert.³³ Seine Auflösung und Öffnung ist dabei ambivalent zwischen Befreiung und Selbstverlust situiert und als ästhetische Subjektivität einer Altersfigur dem Text und seiner Faktur eingeschrieben.

Sprache und Schreiben sind jedoch nicht idyllisch aufbereitete Fluchtlinien, sondern stets auch Bedrängnis der eigenen Existenz, „Himmel“ und „Hölle“ (brütt, S. 137) zugleich: „Ich werde von meinen eigenen Metaphern verschlungen“ (brütt, S. 293). Dies trifft besonders auf die Verflüssigungsmetaphorik des Textes zu, die mit emphatischer Bildkraft im Schlusstableau des Textes aufgerufen wird. Darin wird die Ambivalenz zwischen der zunehmenden Involution des alternden Körpers und seiner Öffnung auf neue Zustände unterstrichen:

1 Flüßchen welches schließlich sich seiner Uferbegrenzung entwindet und sich ergießt ins offene Gewässer, oder wie rötliche Flüsse ins Meer münden, aber es ist wie eine Verblutung, es ist 1 Ende der Existenz, nämlich eine Entzückung von Schmerz : die Vorstellung, unendlich an sich selber verblutend, dabei sich selbst in den Armen haltend, wie Alma. (brütt, S. 363)

32 Vgl. Vogel, Juliane: ‚Liquid Words‘ oder die Grenzen der Lesbarkeit. Schriftbewässerung in der Prosa Friederike Mayröckers, in: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers, Bielefeld 2002, S. 43–55, hier S. 45–50.

33 Raß: Bilderlust – Sprachbild, S. 90.

Die Bildmetaphorik des Lebenslaufs als Flusslauf aufgreifend zeichnet der letzte Erguss ins Meer eine drastische Durchmischung von Blut und Wasser, von Körper und Welt. Dieser ambivalent-ekstatische Moment – eine „Entzückung von Schmerz“ – vereint die Trauer über die eigene Verflüchtigung mit der Hoffnung auf einen neuen Halt – „an sich selber verblutend“ und „sich selber in den Armen haltend“ – und einen anhaltenden Textfluss über dessen Ende hinaus.

Der Schwellenraum des Alters, welchen *brütt* durchmisst, ist damit in vielerlei Hinsicht von ekstatischen Momenten der Auflösung zwischen Subjekt und Text gekennzeichnet, die jedoch bezüglich des Alters nicht in eine Emphase posthumaner Existenzformen einmündet, sondern stattdessen die immanente Welthaftigkeit des eigenen Lebens und Leibes zu intensivieren bemüht sind. Dass *brütt* schlussendlich nicht eine Verwandlungsfigur oder Widerstandsstrategie ins Zentrum rückt, markiert eine ambivalente Textkonstruktion wie auch Altersfiguration. Nun hat Jean Améry die Konfiguration des Alters in der Moderne zwischen Revolte und Resignation situiert.³⁴ Für Amérys Argumentation ist entscheidend, dass diese Begriffsopposition keine eigentliche ist: Das Alter stellt sich als Double-Bind dar, dem nicht in der Wahl zwischen Revolte und Resignation begegnet werden kann, sondern einzig durch eine Revolte *in* der Resignation.³⁵ In diesem Sinne findet sich auch bei Mayröcker weniger eine Gegenüberstellung dieser beiden Alternativen, sondern verschiedene Zustände ihrer Vermischung. Alter findet keine Erlösung, sondern produziert Auflösungen, denen ebenso mit sprachlicher Verve wie mit resignativen Lamentos begegnet wird. Verschiedene Ansätze des Schreibens mit und gegen das Alter werden entwickelt, verknüpft und überblendet.³⁶

Von dieser Ambivalenz des Ekstatischen zeugt auch das Ende von *brütt*. Das Buch schließt mit einer Geste, welche die integrale Grenze eines Textes selbst auflöst: einem Zitat. „das ist vielleicht schon alles, das ist vielleicht schon das Ende, weil nämlich, wie Paul Valéry sagt, der wahre Schriftsteller 1 Mensch ist, der seine Worte nicht findet.“ (*brütt*, S. 376) Die Textstrategie umgeht das eigene Ende, indem es lapidar anfügt, dass das Ende „vielleicht schon“ gegeben ist. Solcherart wird der Abschluss als bereits vergangen dargestellt: eine letzte Fluchtstrategie des Textes, welcher nicht enden will. Indem er „seine Worte nicht findet“, sondern einen Anderen sprechen lässt, umgeht der Text seine Schließung und verweist auf einen Prozess der Vertextung als „Scriptura

34 Améry, Jean: Über das Altern. Revolte und Resignation, Stuttgart ²1969.

35 Améry exemplifiziert diese Gedankenfigur wiederholt in seinem Text, wenn gerade durch die Negation und Marginalisierung des Alten seine einzige Existenzmöglichkeit konturiert wird: „Er ist, wie die Gesellschaft das verordnet: was er ist, ein Nichts, und eben in der Anerkenntnis des Nichts-Seins noch ein Etwas. [...] Das ist seine Chance und ist, vielleicht, die einzige Möglichkeit, wahrhaft in Würde zu altern.“ Ebd., S. 106.

36 Vgl. Winkler: Schatten(spiele), S. 90.

continua³⁷, der in der Zitation um das Nachleben anderer Texte ebenso bemüht ist wie um das eigene.³⁸ Auf diese Weise bildet der Text selbst, kurz vor seinem Abbruch, nochmals eine neue Mischung mit dem Zitat Valéry's und eine letzte apostrophische Anrufung, welche in der Verzahnung von Ende und Zitat, von Tod und Nachleben, sich im Schlusspunkt verflüchtigt, ohne abzurechnen.

3. Alterswerk

Das Ende von *brütt* stellt eine grundlegende Frage: Inwieweit bedingt das Alter eine spezifische Figur des Endes? Und betrifft dieses Ende nicht nur einen einzelnen Text, sondern auch die Konzeption eines Œuvres? Anders gefragt: Lässt sich bei Mayröcker von einem Alters- bzw. Spätwerk sprechen, welches diese Frage des Endes aushandelt? Zwei wesentliche Charakteristika von Mayröckers Texten sind ihre intra- wie intertextuelle Adressierungslogik. Verflüchtigt sich *brütt* am Ende mit einem zitierenden Verweis auf Valéry und lässt damit das Textende diffundieren, so sind auch die brieflichen Kommunikationssituationen von einer Konstellation des Aufschubs durch die ausbleibende Antwort, durch eine stets unabgeschlossene Textkonfiguration gezeichnet. Auch der Umstand, dass Mayröcker viele ihrer Texte mit persönlichen Widmungen versieht, unterstreicht einen Adressierungswillen, mit welchem Geschriebenes eine persönliche Ausrichtung erfährt. Mayröckers Texte suchen in diesem Sinne textuelle Resonanzen, sie zielen auf eine Responsivität. Nun hat Simone de Beauvoir genau den Verlust von solchen responsiven Momenten und Schwingungen als Charakteristikum des Alters beschrieben: „In der Jugend ist die Welt unendlich reich an Bedeutungen und Verheißungen; das geringste Ereignis ruft unzählige Schwingungen hervor. Später in einem nach Maßgabe unserer Zukunft geschrumpften Universum, bleiben solche Schwingungen aus.“³⁹ So erscheint der ‚Greis‘ im Modus des Überlebens von der Welt und seiner eigenen Zeit ausgeschlossen: „Der Greis fühlt sich ausgeschlossen aus seiner Zeit, er überlebt mehr, als dass er lebt.“⁴⁰ Die Schwingungen des Lebens sind verstummt.

Diesem Motiv des Herausfallens im Altern – aus der Zeit, aus der Welt – stellt sich bei Mayröcker eine gegenläufige Intensivierung der Zeiterfahrung, ihrer Resonanzen und Schwingungen als literarische Welterfahrung entgegen. Eine Besonderheit dieser ästhetischen Alterskonfiguration stellt die Möglichkeit dar, werkimmanente Bezüge – die Rückschau auf das eigene Lebenswerk – einzugehen und daraus eigene Textqualitäten

37 Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: „ich lebe ich schreibe“. Friederike Mayröckers „mein Herz mein Zimmer mein Name“, in: *The German Quarterly* 63/3-4 (1990), S. 421–428, hier S. 422.

38 Zur Figur des Endes bei Mayröcker, mit Bezug zu *brütt*, vgl. Bjorklund, Beth: Wie hört man auf? Schlüsse in Mayröckers Prosa, in: Strohmaier (Hg.): *Buchstabendelirien*, S. 205–223, hier S. 214–216.

39 Beauvoir: *Das Alter*, S. 589.

40 Ebd., S. 625.

zu entwickeln. Sandro Zanetti spricht davon, dass es eine Charakteristik des Spätwerks darstellt, Bezugnahmen zu ‚früheren‘ Momenten der Werkbildung einzugehen und durch diese zeitliche Distanz eine eigenständige Facette gegenüber dem ‚Früheren‘ zu entwickeln: Das Neuartige im ‚Avantgardismus der Greise‘ entsteht in der Rücksicht auf Vergangenes.⁴¹ Bei Mayröcker lässt sich dieser Akt der Bezugnahme in eigenwilliger Weise wiederfinden. Seinen Ausgangspunkt nimmt er darin, dass die Frage des Werks auf eine materielle Ebene heruntergebrochen wird. So altern in *ich sitze nur GRAUSAM da* Bücher selbst und beginnen sich aufzulösen: „das voluminöse Buch war zerlesen, der Leim, der die Seiten zusammengehalten hatte, sickerte auf meine Bettdecke“⁴². Doch diese Alterung der Bindung und das Auseinanderfallen der Seiten spiegelt gleichsam nur das gegenteilige Verlangen der Erzählerin wider, „*I unbändiger Klassiker* [zu] werden“⁴³. Buchkörper und Welt gehen eine Legierung ein, Welt und Schrift lösen sich ineinander auf:

das wiederholte Ansetzen und die Beibehaltung sämtlicher Varianten, sage ich, die Blätter der beiden Platanen vor dem Balkon scheinen sich zu bewegen sie scheinen zu *schmettern*, an zarten Stielen die zitternden Blätter, wedelnden Schmetterlinge nämlich am unteren Stamm die schwankenden Blätter an ihren zarten Stielen und ausgespannt wie Schmetterlinge, und die schweigenden Vögel im Laub, was die Entstelltheit des Alters angeht, sage ich zu Ely, dieses flatternde Ende des Satzes dasz man es nicht begreift⁴⁴

Das Kreisen der Signifikanten – vom akustischen Schmettern zum visuellen Wedeln der Schmetterlinge, von den schwankenden Blättern zu den schweigenden Vögeln im Laub – ist selbst Ausdruck des programmatischen Anspruchs, auf dem Blatt Papier das Schwancken der eigenen Schreibversuche, das wiederholte Ansetzen und die Beibehaltung sämtlicher Varianten zu erhalten. Wie der Flug des Schmetterlings Resultat metamorphischer Entwicklungsstufen ist, so durchlaufen die Buchstabenkonstellationen selbst ein Spiel der Anverwandlung. Der Flattersatz der Schrift und seine typographische Variationsmöglichkeit des Zeilenendes resoniert im Schmetterlingsflug.

Wo die Umriss in der Wahrnehmung verschwimmen, werden auch die Grenzen zwischen den einzelnen Schriftstücken in den späten Werken Friederike Mayröckers porös. In *ich sitze nur GRAUSAM da* wird bereits das nächste Buch – *études* – antizipiert.⁴⁵ Und wie in so vielen Büchern Mayröckers, in denen die Textgenese selbst thematisch wird, wird die Fortschreibung des darauffolgenden *cahier* wiederum bereits

41 Vgl. Zanetti, Sandro: *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München 2012, S. 303.

42 Mayröcker, Friederike: *ich sitze nur GRAUSAM da*, Berlin 2012, S. 51.

43 Ebd., S. 80.

44 Ebd., S. 73.

45 Ebd., S. 105.

in diesem Buch vorweggenommen. Dort heißt es: „Ich möchte meine Sprache herbeifluten oder heranfluten“⁴⁶, womit das Moment des Überflusses auch als Moment der Verflüssigung und Auflösung von Werkgrenzen lesbar wird. Es scheint paradigmatisch, dass die prominenteste Platzierung des Werksbegriffs in den späten Texten Mayröckers dort stattfindet, wo er seine Negation erfährt: *ich bin in der Anstalt* wird als *Fusznöten zu einem nichtgeschriebenen Werk* situiert.⁴⁷ Als Alterserfahrung wird darin u. a. die Erinnerung an die eigene, alternde Mutter der Erzählerin eingeführt und beides miteinander parallelisiert: „Ich erlebe jetzt Ähnliches. Immer war es 1 Echo dessen was ich zu ihr sprach, wenn sie zu sprechen begann, ihr Sprachvermögen nur noch passiv, sie konnte nur noch *nachsagen* was sie gehört hatte“ (ibA, S. 36). Die Echoräume der Sprache bilden gleichsam die Rekursionsschleifen, Schwingungen eines Anderen wie Gefängnis der eigenen Wiederholung. Was im Spiegel der alternenden Mutter erfahren wird, wiederholt sich derart auf der Ebene des eigenen Werkverständnisses. Denn der festgestellten, asketischen Reduktion der eigenen Existenz auf ein körperliches Fundament („bin nur noch Körper“; ibA, S. 129) steht die gegenteilige Bewegung eines Nach-Außen-Stülpens der eigenen Existenz entgegen, die sich im ekstatischen Moment der „Gehirnsprache“ – der „Wollust des Geistes“ (ibA, S. 149) – artikuliert:

sitze im Arbeitswinkel, alterverwirrt : alterverweint, bin vereinsamt, sage ich zu Ely mein Leben als Askese

ich lebe in 1 Verborgenheit, sage ich, und DOCH NICHT, stülpe ich mein Inneres nach auszen, vertraue jedem Beliebigen an, was mich beschäftigt, bedrückt, wünsche mir dasz irgendein Beliebiger diese schwere Last, Leinensack, schultern möge, sage ich, Innenraum meines Mundes zu pulsieren begann, zu schmerzen wie 1 einzige Wunde, verschwommen wusste ich 1 paar Sachen (ibA, S. 185)

Das ‚verschwommene Wissen‘ unterlegt jene Mayröcker’sche Alterspoetik, die wie ein „extrem assoziatives Tableau“ aufgebaut ist und zwischen „Rausch und Zauber“ changiert (ibA, S. 132). Doch nicht das radikale Reduzieren, das Mayröcker in *ich bin in der Anstalt* in Referenz etwa auf Samuel Beckett aufruft (ibA, S. 37 u. 83), ist Gebot ihres Spätwerks, sondern die Überflutung des eigenen Werks als hypertrophe Erweiterung, als unentwegte Porosität und ekstatische Rekursion des Geschriebenen. Oder wie es Mayröcker in ihrem Text „Dada“ aus den *Magischen Blättern III* formuliert: Die „*Aberwege* (Verpuppungsstadien) in der Fortschreitung des Werks von Konzeption zu Rezeption!“⁴⁸

46 Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014, S. 125.

47 Vgl. Schwieren: *Gerontographien*, S. 384–389.

48 Mayröcker, Friederike: *Magische Blätter III*, in: Dies.: GP 3, 1987–1991, hg. v. Klaus Kastberger, mit Nachworten von Klaus Kastberger und Ursula Krechel, Frankfurt a. M. 2001, S. 589–721, hier S. 691.

Die Frage, ob Mayröcker tatsächlich so etwas wie ein Alters- oder Spätwerk hervorgebracht hat, muss in dieser Hinsicht differenziert werden. Bereits ab wann ein solcher Spätwerkbegriff bei Mayröcker trägt, wäre zu diskutieren. Doch noch grundlegender erscheint mir die Frage, inwieweit die Kategorie des Werks überhaupt bei den späten Texten Mayröckers noch sinnvoll erscheint. Vielleicht lassen sich jene Texte eher unter einem Aspekt betrachten, den Theodor W. Adorno in seinen Überlegungen zum Spätstil als „Stoffüberschuß“⁴⁹ charakterisiert hat: „Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin, Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk.“⁵⁰ So sehr man bei Adorno die emphatische Konfiguration des Spätstils als Teil eines (männlichen) Geniediskurses situieren kann, würde der Wert seiner Überlegungen doch verkannt, wenn hierin nur die biographische Erfahrungswelt des Alters als vom „Tode berührte“ eingelesen würde. Gerade entgegen der Psychologisierung des Spätwerks bzw. -stils ist es Adornos Anliegen, die formale, avantgardistische Radikalität desselben hervorzuheben. Ihren eigenen ‚Avantgardismus einer Greisin‘ entwickelt Mayröcker nun jedoch in einer ebenso rigorosen wie rigiden Evokation solch sprachlicher Stoffüberschüsse, deren Risse offenbleiben und die nicht mehr in einer Form, einem Text oder Werk gebunden werden. Bereits in *Das Herzzereißende der Dinge* heißt es hierzu: „Man verzweifelt am Stoff, nicht an der Form; eines Morgens der Himmel im kleinen offenen Taschenspiegel.“⁵¹ Die Form als letzte Selbstversicherung und Rückführung des Werks zur verfertigten Künstlichkeit erodiert in Mayröckers später Prosa in Überschüssen an Stoffen und Sinnlichkeiten. Noch in *ich bin in der Anstalt* heißt es hierzu pragmatisch: „verwende nur Blätter in Querformat um mich ausbreiten zu können beim Notieren, brauche Platz Zeit Geld, im Halbschlaf die skurrilsten Bilder in meinem Kopf rasen vorüber, möchte alles festhalten, Abfolge zu rasant komme nicht mit“ (ibA, S. 169). Die Aufspaltung des Werks geschieht bei Mayröcker weder im Pathos katastrophischer Zersetzung – wie sie Adorno noch für seine Spätstilistik bemüht⁵² – noch im Tone eines altgedient melancholischen Abschlusses des eigenen Œuvres, sondern im Modus des ebenso ekstatischen wie profanen Weiterschreibens bis an die Grenzen der eigenen Blattränder und Tage.

49 Adorno, Theodor W.: Spätstil Beethovens, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 17: Musikalische Schriften IV: Moments musicaux: Improptus, Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 13–17, hier S. 15–16.

50 Ebd., S. 15.

51 Mayröcker: *Das Herzzereißende der Dinge*, S. 496.

52 „In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.“ Adorno: Spätstil Beethovens, S. 17.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Spätstil Beethovens, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 17: Musikalische Schriften IV: Moments musicaux. Impromptus, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 13–17.
- Améry, Jean: Über das Altern. Revolte und Resignation, Stuttgart ²1969.
- Arteel, Inge: Friederike Mayröcker, Hannover 2012.
- Bjorklund, Beth: Wie hört man auf? Schlüsse in Mayröckers Prosa, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers, Bielefeld 2009, S. 205–223.
- de Beauvoir, Simone: Das Alter. Essay, übers. v. Anjuta Aigner-Dünnwald u. Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 2000.
- De Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel, in: Menke, Christoph (Hg.): Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt a. M. 1993, S. 131–146.
- Heinemann, Paul: „Das helle Bewusstsein des Ich“. Erscheinungsformen ästhetischer Subjektivität in Prosawerken Friederike Mayröckers und Jean Pauls, in: Kühn, Renate (Hg.): Friederike Mayröcker oder „das Innere des Sehens“. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa, Bielefeld 2002, S. 211–240.
- Jandl, Ernst: Peter und die Kuh. Gedichte, München 1996.
- Küpper, Thomas: Das inszenierte Alter. Seniorität als literarisches Programm von 1750 bis 1850, Würzburg 2004.
- Kyora, Sabine: „ob es nicht mühsam sei am Rand der Straße zu wandern“. Wandern, Pilgerschaft und Vagabundieren in Friederike Mayröckers Prosa, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Bielefeld 2009, S. 141–156.
- Mattenklott, Gert: Poetik des Lebensalters, in: Hoppe, Birgit/Wulf, Christoph (Hg.): Altern braucht Zukunft. Anthropologie, Perspektiven, Orientierung, Hamburg 1996, S. 141–156.
- Mayröcker, Friederike: Das besessene Alter. Gedichte 1986–1991, Frankfurt a. M. 1992.
- Mayröcker, Friederike: mein Herz mein Zimmer mein Name, in: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. 3, 1987–1991, hg. v. Klaus Kastberger, Frankfurt a. M. 2001, S. 203–519.
- Mayröcker, Friederike: Das Herzerreißende der Dinge, in: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. 2, 1978–1986, hg. v. Klaus Kastberger, Frankfurt a. M. 2001, S. 465–585.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter IV, in: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. 4, 1991–1995, hg. v. Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 2001, S. 425–557.
- Mayröcker, Friederike: brüht oder Die seufzenden Gärten, in: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. 5, 1996–2001, hg. v. Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 2001, S. 35–376.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter III, in: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. 3, 1987–1991, hg. v. Klaus Kastberger, Frankfurt a. M. 2001, S. 589–721.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Gedichte: 1939–2003, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004.
- Mayröcker, Friederike: ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk, Berlin 2010.
- Mayröcker, Friederike: ich sitze nur GRAUSAM da, Berlin 2012.

- Mayröcker, Friederike: *cahier*, Berlin 2014.
- Müller, Heiner/Kluge, Alexander: Herzkönigin am jüngsten Tag, in: Müller, Heiner: *Werke* Bd. 12: *Gespräche 3: 1991–1995*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 2008, S. 734–744.
- Pott, Hans-Georg: *Eigensinn des Alters. Literarische Erkundungen*, München 2008.
- Raß, Michaela Nicole: *Bilderlust – Sprachbild. Das Rendezvous der Künste. Friederike Mayröckers Kunst der Ekphrasis*, Göttingen 2014.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: „ich lebe ich schreibe“. Friederike Mayröckers „mein Herz mein Zimmer mein Name“, in: *The German Quarterly* 63/3–4 (1990), S. 421–428.
- Schwieren, Alexander: *Gerontographien. Eine Kulturgeschichte des Alterswerkbegriffs*, Berlin 2014.
- Seidler, Miriam: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2010.
- Sperl, Dieter: Ich will natürlich immer schreiben. [Gespräch mit Friederike Mayröcker], in: Melzer, Gerhard/Schwar, Stefan (Hg.): *Friederike Mayröcker*, Graz/Wien 1999, S. 9–30.
- Strohmaier, Alexandra: *Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers*, München 2008.
- Thane, Pat: Der alte Mensch im Wandel der Zeit, in: Ders.: *Das Alter. Eine Kulturgeschichte*, Darmstadt 2005, S. 9–29.
- Thums, Barbara: Die Frage nach der ‚Schreibexistenz‘. Zum Verhältnis von Intertextualität und Autorschaft in Mayröckers „brüht oder Die seufzenden Gärten“, in: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. *Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2002, S. 87–105.
- Vogel, Juliane: ‚Liquid Words‘ oder die Grenzen der Lesbarkeit. Schriftbewässerung in der Prosa Friederike Mayröckers, in: Inge Arteel, Heidy Margrit Müller (Hg.): *Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2002, S. 43–55.
- Weber, Julia: *Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker*, Paderborn 2010.
- Winkler, Andrea: Schatten(spiele). Poetologische Denkwege zu Friederike Mayröcker. In „brüht oder Die seufzenden Gärten“, Hamburg 2004.
- Zanetti, Sandro: *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München 2012.
- Zeilinger, Gerhard: „Ich erlebe nun eine Liebesgeschichte: meine letzte“, in: Melzer, Gerhard/Schwar, Stefan (Hg.): *Friederike Mayröcker*, Graz/Wien 1999, S. 221–223.

„Lieblingssprache in meinem Leib meiner Seele“. Friederike Mayröckers ‚Liebesdialog‘ mit Jacques Derrida

1. Derridas Sprache, Derridas Tränen

Derridas Buch *Glas* liege nachts auf ihrem Kopfkissen und sie liebe es, schrieb Friederike Mayröcker 2014 in einem Feuilleton für *Die Zeit*. Seit etwa 6 ½ Jahren lese sie darin, das Buch sei zerlesen, sein Leim oder Leib habe sich aufgelöst, es sei empfindlich wie Glas, eine Lieblingsfarbe: „Es ist das Honiglecken es ist das Geweihte es ist der Duft dieses Buches es ist ein Taumel von Sprache.“¹ Vor *Glas*² sei es Derridas *Postkarte*³ gewesen, in welcher sie täglich las. Seit den 1990er-Jahren breitet sich der ‚Duft‘ seiner Bücher in ihren Büchern aus, in ihren Interviews, ihrem Leben. Die Spuren des französischen Philosophen in ihrem Werk sind omnipräsent: sei es, dass er namentlich genannt wird, sei es, dass er als Sigle JD auftaucht, als Zitat, als versteckte Hommage.⁴ Wer zählen wollte, wie häufig bestimmte Derrida-Sätze zitiert werden, geriete in eine Art glücklicher Verwirrung, denn die Zitate ähneln sich und sind doch von Mal zu Mal ein wenig anders. Sie folgen dem Prinzip einer mit sich *nicht identischen* Reiteration. Das Lesen wird zum verwirrenden *Déjà-vu*-Erlebnis⁵, man glaubt, eine Wendung zu erkennen, und

1 Biller, Maxim [u. a.]: Welches Buch verschenken Sie?, in: *Zeit online*, 19. Dezember 2014. <https://www.zeit.de/2014/49/weihnachtsgeschenke-buecher-tipp-schriftsteller/seite-12>, letzter Zugriff: 28.07.2024. Dieselben Sätze finden sich auch in *fleurs* (2016), hier datiert mit 30.10.14; Mayröcker, Friederike: *fleurs*, Berlin 2016, S. 80.

2 Derrida, Jacques: *Glas*, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek u. Markus Sedlaczek, München 2006.

3 Derrida, Jacques: *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*, 1. Lieferung: *Envois / Sendungen*, Berlin ²1989; 2. Lieferung: *Spekulieren – über/auf »Freud«*, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin 1987.

4 Einen differenzierten Überblick über Mayröckers Derrida-Rezeption (von ihren Anfängen in den 1980er-Jahren mit dem Erscheinen der deutschen Übersetzung der *Postkarte* bis zu ihrem letzten Buch), über ihre „poststrukturalistische Rhetorik“, über den für Mayröcker typischen und von Derrida inspirierten Begriff des „Passagierens“ sowie schließlich über die literaturwissenschaftliche Erfassung dieses Rezeptions-Phänomens bietet der hervorragende Artikel „Poststrukturalismus“ von Françoise und Aurélie Le Née im Mayröcker-Handbuch: Lartillot, Françoise/Le Née: Poststrukturalismus, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): *Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2024, S. 271–279.

5 Die Autorin evoziert auf der sprachlich-performativen Ebene, was im Gedicht vom 21.11.04 (*die Körperwelle, sonntags*) die lyrische Sprechinstanz über ihre Wahrnehmungen sagt: „habe irritierende déjà-vus“, in: Mayröcker, Friederike: *dieses Jäckchen* (nämlich) des Vogel Greif. Gedichte 2004–2009, Frankfurt a. M. 2009, S. 27.

liest sie doch immer wie zum ersten Mal. Derrida würde dazu sagen, die Worte und Wendungen könnten nicht als einzelne „Elemente des Systems“, nicht als „unteilbare Atome vorgestellt werden“⁶, sondern seien immer ein „Geflecht“ von Spuren.⁷ „Jede Spur ist Spur einer Spur. [...] es gibt nichts als Spuren.“⁸ Es ist, als würden die Worte, losgelöst von ihrem Ursprung, ihre Position beliebig wechseln, als flögen sie hin und her mit plötzlicher Leichtigkeit. „Kann das Wort fliegen?“, fragt Peter Waterhouse in *Der Fink – die Schwelle*, einem großartigen Essay zu Mayröckers *études*, „Kann es etwas Leichtes sein? Kann man das Leichte verstehen oder braucht das Verstehen immer einen Schwierigkeitsgrad?“⁹ Fliegen die Wörter von Derrida zu Mayröcker und wieder zurück, so als gehörten sie nicht nur dem einen oder der anderen, sondern eigentlich nur sich selbst und ließen sich nieder, mal hier, mal dort?

2010 erschien *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk*.¹⁰ Das Buch besteht aus 243 Fußnoten und ist Luigi Reitani gewidmet. Schon der Titel sei, so Mayröcker in einem Interview¹¹, ein Reitani-Zitat. Im Dialog mit Reitani habe ihre Idee, ein Buch aus lauter Fußnoten zu schreiben, erst Gestalt angenommen, und also sei er der Auslöser dieses glücklichen Einfalls gewesen. Welche Rolle kommt nun Reitanis maieutischer Kunst zu? Ist er, durch dessen Hilfe das Buch erst geboren wurde, ein unsichtbarer, ein sokratischer Co-Autor? Wer bestimmt in einem fruchtbaren Dialog, was das Verdienst des einen und was des anderen ist? In seiner *Postkarte* sagt Derrida, ein Buch sei auf einer ständigen Reise zwischen mehreren Dialogpartnern unterwegs – wie eine Postkarte, losgeschickt mit unbekanntem Schickungsort, oder wie ein offener Brief, dessen Sendungsrichtung sich auch umkehren kann, sodass er zum Absender zurückkehrt („ein großer Denker, das ist immer auch ein wenig eine große Post“¹²): so in etwa wurde auch das Buch *ich bin in der Anstalt* durch Derrida inspiriert¹³ und also

6 Bennington, Geoffrey/Derrida, Jacques: Jacques Derrida. Ein Portrait, aus d. Franz. v. Stefan Lorenzer, Frankfurt a. M. 1994, S. 83.

7 Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*, übers. v. Eva Pfaffenberger/Edward S. Casey/Henriette Beese/Donald Watts Tuckwiller, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1976, S. 29.

8 Bennington/Derrida: Derrida, S. 83.

9 Waterhouse, Peter: *Der Fink. Einführung in das Federlesen*, Berlin 2016, S. 16.

10 Mayröcker, Friederike: *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk*, Berlin 2010.

11 Pohl, Ronald: Friederike Mayröcker über „Das Schreiben und das Schweigen“: „Wenn man glücklich ist, kann man nicht schreiben“, in: *Der Standard online* vom 6. Mai 2010. <http://derstandard.at/1271376091189/Friederike-Mayroecker-Wenn-man-gluecklich-ist-kann-man-nicht-schreiben>, letzter Zugriff: 28.07.2024.

12 Derrida: *Postkarte* 1, S. 42.

13 Insbesondere durch *Die Postkarte* und die umfangreichen Fußnoten, die Derrida zu Geoffrey Benningtons Studie „Derrida. Ein Porträt“ schrieb (Bennington/Derrida: Derrida); so heißt es etwa in *Paloma* „am liebsten allein spazieren oder Lektüre (»Die Postkarte«)“ (Mayröcker, Friederike: *Paloma*, Frankfurt a. M. 2008, S. 15) und „Jacques Derrida hat mir dazu verholfen, meine verlorene = untergegangene Sprache = Stimme wiederzugewinnen“ (P. S. 19); oder auch in *ich bin in der Anstalt*, in Fußnote 128:

von ihm losgeschickt, von Mayröcker herbeigesehnt und also von ihr empfangen, von Reitani erkannt und ans Licht gehoben (geöffnet), von Mayröcker geschrieben und als Widmung zurückgesendet an Reitani.

Im Buch hält das narrative Ich Zwiesprache mit ‚ihm‘, dem verlorenen Liebsten, *und* mit Ely, dem Geliebten. Die Fußnoten sind ein einziger Liebesdialog *sowohl* mit ‚ihm‘ *als auch* mit Ely. Das Ich trauert um ‚ihn‘ *und* ist für Ely entflammt. So heißt es in Fußnote 4:

so küßten wir uns Ely und ich, nämlich 1 *Nervengesang*. 1 erstarrte Träne Mond in Miami: verschleiert in 1 Wiege liegend, gestern als ich am Fenster stand und in die Nacht blickte. (ibA, S. 10, Fußn. 4)

Wer ist Ely? Seine ‚Spur‘ führt uns zu einem Buch mit dem Titel *Jacques Derrida*. Untertitel: *Ein Porträt von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida*.¹⁴ Das Buch ist eine Koproduktion des amerikanischen Philosophen Bennington und Derrida und besteht aus zwei Teilen: einem buchstäblich oberen Textteil, gewissermaßen dem Haupttext, geschrieben von Bennington, worin dieser, wie es heißt, „wenn nicht das Ganze des Denkens von J.D., so doch dessen allgemeines System nachzuzeichnen versucht“¹⁵; und den Fußnoten, die Derrida verfasste. Das Buch beruhe auf einem Vertrag, heißt es im Vorwort, auf einer „freundschaftlichen Wette“¹⁶: Bennington wollte das Denken Derridas „hinreichend systematisieren“, um es „prinzipiell jedem Benutzer zugänglich“¹⁷ zu machen. Um zu zeigen, dass eine solche Darstellung notwendigerweise offen bleiben müsse, und also eine Form von Scheitern vorführe, sollte Derrida nach Fertigstellung des oberen Teils Fußnoten dazu verfassen, in welchen er etwas schreiben sollte, was in Benningtons Darstellung nicht „aufgehen“ und Bennington überraschen sollte.¹⁸ Auch verstehe sich, dass Bennington nicht versuchen dürfe, seine Arbeit daraufhin zu revidieren, um diesem neuen Text Rechnung zu tragen.¹⁹

„zum 5.x Derrida/Bennington ausgelesen“ (ibA, S. 88); vgl. Beyer, Marcel: Eine Gleichung von mathematischer Eleganz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Juli 2016. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marcel-beyer-besucht-friederike-mayroecker-14313553.html#pageIndex_2, letzter Zugriff: 28.07.2024.

14 Bennington/Derrida: Derrida.

15 Ebd., S. 7.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

In diese Fußnoten, sagt Mayröcker, habe sie sich verliebt, sie habe sie mehrmals gelesen, den oberen Teil von Bennington jedoch nie.²⁰ Nun, in der Fußnote 16 schreibt Derrida, er habe einen „verborgenen“²¹, hebräischen Namen: Elijah, franz. Élie. Er, der Sohn jüdischer Eltern, geboren im damals noch französischen Algier, trage aber als einziger in seiner Familie seinen hebräischen Namen nicht offiziell²², er sei nirgendwo eingetragen und daher nicht sichtbar. Seine Mutter etwa hieß Georgette Esther, sein ältester Bruder René Abraham, sein zweiter, nur wenig älterer Bruder, der vor ihm als Kleinkind verstarb, hatte Paul Moïse geheißen.²³ Warum nur *sein* hebräischer Name Élie nicht in die Geburtsurkunde eingetragen wurde, darüber habe er eine „unerhört schöne Hypothese“²⁴: Man habe seinen hebräischen Namen auf eine Weise verbergen wollen, die noch radikaler war als wenn man ihn nur an die zweite Stelle gerückt hätte, sodass „er wie ausgelöscht war“²⁵. Man wollte ihn wohl verbergen „wie einen Prinzen, dessen Herkunft man einstweilen verschleiert, um ihn am Leben zu erhalten“²⁶. Vor allem aber sollte er „kein sichtbares jüdisches Zeichen tragen“²⁷. Seine Eltern wollten ihn wohl vor einer Ausgrenzung als Jude schützen, einem Ausschluss, der ihm dann, wie man weiß, als 13-Jähriger doch widerfuhr, als er im Jahr 1943 vom französischen Lycée in Algier verwiesen wurde und das, obwohl kein deutscher Soldat je einen Fuß auf algerischen Boden gesetzt hatte. Diese unerhört schöne Hypothese über seinen verborgenen Namen habe er schon 1976 formuliert, im ersten seiner Notizbücher, die er in Hinblick auf ein geplantes, doch nie geschriebenes Buch angelegt hatte. Dieses Buch sollte den Titel

20 Encke, Julia: Ich hatte immer Zweifel. Auf der Suche nach dem knallroten Freud und dem Geheimnis ihrer Poetik. Ein Treffen mit der Schriftstellerin Friederike Mayröcker im „Cafe Imperial“ in Wien, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 9, 2. März 2008, S. 29.

21 Bennington/Derrida: Derrida, S. 96.

22 Ebd., S. 95–96: „»Élie, mein Name, der nicht eingetragene, der einzige und sehr abstrakte, den ich von außen, später, vernahm und niemals fühlte, niemals trug, er ist wie eine Ziffer [...], eine anonyme Bezeichnung des verborgenen Namens und in diesem Sinne mehr als jeder andere der gegebene Name [...].«“ (kursiv im Original)

23 Ebd., S. 102, Fußn. 17.

24 Ebd., S. 100, Fußn. 17.

25 Ebd., S. 101–102, Fußn. 17: „[...] daß dieser Name nicht [in die Geburtsurkunde wie die hebräischen Namen meiner Familie] eingetragen wurde (als hätte man ihn verbergen wollen, mehr noch als die anderen hebräischen Namen, die den anderen nachgestellt wurden), daß er wie ausgelöscht, zurückgehalten war, bedeutet ein Mehrfaches: zunächst, daß man mich verbergen wollte wie einen Prinzen, dessen Herkunft man einstweilen verschleiert, um ihn am Leben zu erhalten (während ich mir diese Geste zu erklären suche [über die meine Eltern mir nie etwas gesagt haben und von mir nie befragt wurden ...], fällt mir ein, daß ein Bruder weniger als ein Jahr vor meiner Geburt, zwischen meinem älteren Bruder, René [Abraham], und mir, im Alter von wenigen Monaten starb. Er hieß Paul Moïse), um ihn [...] am Leben zu erhalten, dann aber, weil ich kein sichtbares jüdisches Zeichen tragen sollte“ (23.12.76).

26 Ebd.

27 Ebd.

„Das Buch Élie“ tragen und von der Beschneidung handeln.²⁸ Der Prophet Elijah ist im jüdischen Ritus der Schutzpatron der Beschneidung.²⁹ So habe auch er, Derrida, über nichts anderes je gesprochen als über die Beschneidung.³⁰ In seinen Fußnoten – es sind 59, eine für jedes seiner Lebensjahre zum Zeitpunkt des Verfassens – umkreist er immer wieder, in immer neuen Wiederholungen, seine Beschneidung, die ihm am 7. Lebenstag widerfuhr, durch welche er in die „Kultur“³¹ aufgenommen wurde, vor der ihn seine Mutter nicht zu schützen vermochte und vor welcher er seine Söhne später bewahren wollte. Sie sollte ihm zur Chiffre werden für Einschnitte, Zäsuren, Grenzen, Eingrenzungen, Ausschlüsse, Brüche jeder Art. In den Fußnoten umkreist wird aber auch der Todeskampf seiner damals 88-jährigen Mutter, ihr langsames Sterben, schließlich ihr Tod, der große Bruch, sowie die Sterblichkeit seines eigenen Körpers, sein eigener Tod, der sich in einer schmerzhaften Gesichtslähmung ankündigte.

In Mayröckers Buch *ich bin in der Anstalt* tröstet Elys Liebe das trauernde Ich und befähigt es zum Schreiben. Ely wird zum Schutzpatron und zur Inspirationsquelle für ihr narratives Verfahren. Auch hier umkreist das narrative Ich unaufhörlich den großen Bruch, den verhassten Tod, „das Skandalon Tod“³². Elys liebende Nähe ist die Gegenkraft zum Tod. Ely verkörpert den Dialog, der am Leben erhält. Im liebevollen Dialog tritt Ely aus der Verborgenheit heraus und nimmt Gestalt an. Statt seiner verschwindet im Buch der eigentliche ‚Haupttext‘, es ‚bleiben‘ nur die Fußnoten. So findet der ‚Liebesdialog‘ mit Jacques-Élie-Derrida sowohl auf der lexikalisch-semantischen Ebene als auch auf der strukturellen Ebene statt.

Elys geheimnisvolle, traumhafte Nähe wird heftig herbeigesehnt:

Die Abbildung jener abgebrannten Sprühkerze, oder die Erinnerung daran, welche Ely damals zu Weihnachten an 1 Kabel an der Decke meines Arbeitszimmers festklammerte, ist das Skelett

28 Ebd., S. 98 (daher Derridas Neologismus „Zirkumfession“, der gewissermaßen die Überschrift zu den 59 Fußnoten bildet; S. 9).

29 Ebd., S. 107; unter dem Bild auf Seite 91, welches die Himmelfahrt des Propheten Elias zeigt (aus dem 18. Jh.) steht: „Elias, der »eschatologischste« der Propheten und daher erwartet wie kein anderer, verdamnte die Israeliten, weil sie den Bund gebrochen hatten. Es heißt, Gott habe ihm daraufhin den Auftrag erteilt, bei jeder Beschneidung als der Erneuerung des Bundes anwesend zu sein.“

30 Ebd., S. 82, Fußn. 14: „Zum Beispiel, [...] es handelt sich um die erste Seite der Notizbücher, »Beschneidung: über nichts anderes habe ich stets gesprochen, denken Sie nur an den Diskurs über die Grenze, die Ränder und die Freiräume, die Marken oder Markierungen, die Mark oder das Grenzland etc., über die Geschlossenheit, den Ring (Bündnis und Gabe), das Opfer, die Schrift des Körpers, den ausgeschlossenen oder abgeschnittenen pharmakos, den Einschnitt / die Naht in Glas, den Schlag, Stich, Schnitt und das Vernähen.“

31 Ebd., S. 83.

32 Mayröcker, Friederike: brüht oder Die seufzenden Gärten, in: Dies.: GP 5, 1996–2001, mit Nachworten von Klaus Reichert und Jörg Drews, Frankfurt a. M. 2001, S. 35–376, hier S. 141.

eines Begehrens seiner Gegenwart. Ich tollte (tobte) im Haus, Ely und ich die wir zueinander hasteten, was mich entflammte, hauchdünner Morgen. (ibA, S. 27, Fußn. 27)

Und in Fußnote 50: „wir sprechen viel über die Psyche wir sind 1 ideales Paar.“ (ibA, S. 38, Fußn. 50).

In seiner Fußnote 17 sagt Derrida, er interessiere sich „weder für die Schrift noch für die Literatur, die Kunst, die Philosophie, die Wissenschaft, die Religion, die Politik [...], sondern einzig für das Gedächtnis und das Herz“³³. Das Gedächtnis und das Herz, also die Psyche: hier verflochten sich im Text Derridas und Mayröckers Spuren mit denen von Sigmund Freud.

Mayröcker las Derridas Fußnoten als einen literarischen Text. Die Sogwirkung seiner Sprache faszinierte sie. Ihre erotisierende Wirkung und die Erinnerung an eine ‚wirkliche‘ erotische Begebenheit verschmelzen miteinander. Beides findet unbemerkt, im Verborgenen statt. Mayröckers zwei ‚Musen‘, Jandl und Derrida, werden zu einer Person – Ely:

[...] unendliche Schwärme von Tränen wenn ich Billie Holiday anhöre Ely der neben mir sas schlang sein rechtes Bein über mein linkes Knie die Freunde die an der langen Tafel saßen schienen nichts zu merken von meiner Erregung [...]. (ibA, S. 38, Fußn. 50)

Ely schlingt seine Beine um ihre. Unbemerkt von den anderen, umschlingen ihre Beine, Beinnoten, Fußnoten einander, was sie erregt. Hier laufen im „Geflecht“ die Fäden hin zu Novalis, der von der Poesie sagt, sie sei „Gemüths-erregungskunst“³⁴. In Mayröckers Gedicht vom 30.09.08 heißt es: „schlaflos zwischen 2 und ½ 4 Uhr früh in Derridas »Fusnoten« gelesen bei hohem Blut usw.“³⁵ (JVG, S. 287) Seit den 1990er-Jahren übte die Derrida'sche Sprache eine gemüts-erregende Wirkung auf die Dichterin aus. Die Erinnerung an sie ist ein magischer Spiegel, eine Zaubermacht, da sie, um es mit einem Wort von Novalis zu sagen, alles „in magischer Beleuchtung“ erscheinen lasse und eine „unendliche Menge Empfindungen, Gefühle und Ideen“ wachrufe.³⁶ Derridas Sätze lösten bei Mayröcker ein Entzücken aus, wobei sich dieses vermutlich weniger an seinen philosophischen Spekulationen entfachte, sondern vielmehr an einzelnen Sätzen wie „meine Liebe zu ihnen ist von Liebe erfüllt“ (ibA, S. 9, Fußn. 3) oder „Wollen Sie

33 Bennington/Derrida: Derrida, S. 99–100.

34 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hg. v. Hans-Joachim Mähl, München/Wien 1978, S. 801.

35 *Action-painting wie Jackson Pollock: Kornähren Gräslein und Moos, Wiesenturbulenzen bunte Lack Gravur, nach 1 Gemälde von Maria Gruber* (JVG, S. 287).

36 Novalis: Brief vom 5. Oktober 1791, in: Ders.: Werke und Briefe, hg. u. m. e. Nachw. vers. v. Alfred Kelletat, Wien/München 1962, S. 529.

mit mir über Tränen sprechen?“³⁷, an Satzfragmenten, kleinen Passagen, bestimmten Formulierungen, an seinen Bildern, seinen Neologismen. Um dieses Entzücken zu fassen, schafft Mayröckers Sprache Bilder sinnlicher Nähe. Elys Nähe wirkt wie eine Liebesumarmung, welche fort dauert, während alles andere in Erstarrung und Scham versinkt:

während ich erstarre wenn ich keine Antworten finde auf Fragen von *Eingeweihten* und meine Scham groß, und ich mich nicht erinnern kann an irgendeinen Beischlaf, an keinen Beischlaf mich erinnern kann, ausser an unsere weisse Nacht, wie ich es nannte, als Ely und ich, 1 ganze Nacht in welcher Ely auf mir gelegen ohne mich zu berühren, Beginn einer Beziehung welche einige Jahre. (ibA, S. 49, Fußn. 70)

Evoziert wird hier eine intime Berührung im Kopf, eine Liebesbegegnung der Seelen. Sie ist zugleich ein Beispiel für die *Schreibbewegungen*, die Derrida und Mayröcker verbinden. Die besondere Wirksamkeit dieser (der Dichterin und dem Philosophen gemeinsamen), määndrierenden Schreibbewegungen liegt darin, Ambivalenzen zu erzeugen: so liegt Ely zwar auf ihr, berührt sie aber nicht. Die größte Nähe und die Nicht-Berührung schließen einander nicht aus im Sinne eines ‚entweder oder‘, sondern gehören zusammen im Sinne eines ‚sowohl als auch‘. Vielleicht steht das „ohne mich zu berühren“ für ‚ohne mich zu vereinnahmen‘; vielleicht spielt diese Passage auf die so einmalige, so wertvolle Autonomie an, die die Beziehung der beiden Lebens- und Schreibgefährten Mayröcker-Jandl charakterisierte; vielleicht spielt sie gleichzeitig auch auf Mayröckers Fähigkeit an, im Geiste größte Nähe zuzulassen, beim Lesen sich zu entflammen, ohne jedoch das Bedürfnis zu verspüren, die reelle Person ‚hinter‘ der Sprache kennenzulernen.³⁸ Ambivalenz ist die Kunst der aufgeschobenen, der *verschobenen* Entscheidung. Ambivalenz ist also auch die Kunst der *Verschiebung* (hier laufen die Fäden wieder hin zu Freud). Das narrative Ich und Ely hasten aufeinander zu, immer wieder aufs Neue, in ständiger Wiederholung. Doch da die Wiederholung niemals identisch ist, *verändern* sie sich dabei. Aus dekonstruktivistischer Perspektive

37 Diese Frage, die aus Derridas *Aufzeichnungen eines Blinden* stammt (Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden*. Das Selbstporträt und andere Ruinen, hg. u. m. e. Nachw. Vers. v. Michael Wetzel, aus d. Franz. v. Andreas Knop u. Michael Wetzel, München 1997, S.12), wird sehr oft zitiert, z. B. im Gedicht vom 2.12.05 *dies alles nach eigenem Kopfgemalt* [...] (JVG, S. 106); im Gedicht vom 23.1.06 *SWANNS Welt, oder Traumnähe* (JVG, S. 123); im Titel des Gedichts vom 17./18.3.09 77, *oder wollen Sie mit mir über Tränen sprechen, Jacques Derrida* (JVG, S. 341) oder noch in *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete*: „Die Ohren ich meine das Hören sind Verwandte des Weinens sind Verwandte jenes berühmten Wortes des Philosophen Jacques Derrida ‚wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?‘“ (Mayröcker, Friederike: *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete*, Berlin 2020, S. 54).

38 Tatsächlich ist Mayröcker Derrida nie begegnet. Ob Derrida von der großen Verehrung der österreichischen Dichterin wusste, ist der Verf. nicht bekannt. Mayröcker empfand zeitlebens eine große Scheu vor dem „großen französischen Philosophen“, wie sie ihn im Gespräch mit der Verf. nannte.

produziert Wiederholung „unweigerlich Differenz.“³⁹ Entwicklung und Wandel gibt es nur im Zuge voneinander abweichender Wiederholungen.⁴⁰ In diesem Licht gesehen, kann Mayröckers Poetik auch als ‚Poetik der verschiebenden Wiederholungen‘ beschrieben werden. Die Re-Iteration (Wiederholung) wird zur Re-Artikulation und Re-Signifikation.⁴¹ Mayröckers narrative und lyrische Instanzen öffnen sich für das Andere und den Anderen und werden zu ‚Schauplätzen‘ von Ambivalenzen. Die Nähe des Anderen wird intensiv herbeigewünscht. Die ‚Spur‘ im Derrida’schen Sinne führt hier zu Roland Barthes *Die Lust am Text*, wo es heißt, die Beziehung zwischen Leser und Text sei von wechselseitigem Begehren erfüllt: „Als Institution ist der Autor tot [...]. Aber im Text begehre ich in gewisser Weise den Autor : ich brauche seine Gestalt [...], so wie er meine Gestalt braucht [...].“⁴²

Wie dieses liebende Verlangen, das die Griechen Eros nannten, in Mayröckers Sprache Gestalt annimmt, soll an zwei Gedichten gezeigt werden:

Die Psyche, oder Jacques Derrida

das Gestrüpp Gehölz in 1 Plastiksack in der Ecke liegend weisz nicht
was knistert oder weint meine Tränen in 1 Plastiksack, das schwarze
Gestrüpp Gehölz Gezweig von den schweren Tannen an der Rückseite der
Votivkirche wo ich ausschritt und die frz.Sätze von Jacques Derrida
als ob ich alles verstünde als ob ich in 1 Traum die fremde Sprache
sprechen und lesen könnte als ob die fremde Sprache in meinen Leib
wie 1 geliebter Körper eingedrungen wäre meinen Leib verwandelte
nämlich als ob ich spürte die fremde Sprache : Lieblingssprache in
meinem Leib meiner Seele : »je t’envoie« Die Postkarte Seite 245,
etwa »und wieder schicke ich dich im Wagen los« – ach die Tränen im
Plastiksack die Tannen das Gestrüpp und Gesträuch in diesem Votivpark
nämlich die Gräslein und statt der Blätter die Tränen an den bloßen
Zweigen. Während sie mir den kaputten Schirm aus der Hand riss was
einst eines Freundes Geschenk usw. und ich es nicht wagte, ihn zu-
rückzufordern, aber zu weinen begann, auch geräucherte Wälder, die

39 Haller, Miriam: Dekonstruktion der „Ambivalenz“. Poststrukturalistische Neueinschreibungen des Konzepts der Ambivalenz aus bildungstheoretischer Perspektive, in: Forum der Psychoanalyse 27 (2011), S. 359–371, hier S. 364.

40 Ebd., S. 365: „[...] kultureller Wandel [erscheint] als ein Prozess abweichender, aufschiebender [verschiebender Anm. d. V.] Wiederholungen von Unterscheidungen.“

41 Vgl. ebd., S. 367.

42 Barthes, Roland: *Die Lust am Text* (Bibliothek Suhrkamp 378), aus d. Franz. v. Traugott König, Frankfurt a. M. 1974, S. 43: „Der Text ist ein Fetischobjekt, und *dieser Fetisch begehrt mich*. Der Text erwählt mich durch eine ganze Vorrichtung von unsichtbaren Filtern, selektiven Hindernissen: das Vokabular, die Bezüge, die Lesbarkeit usw.; und ganz verloren mitten im Text (nicht hinter ihm wie ein Deus ex machina) ist immer der andere, der Autor.“

fremde Sprache die geliebte geträumte als wären es Klänge vom Himmel gewesen, so Augustinus
8.11.08 (JVG, S. 303)⁴³

Die Sätze berühren einander, ein Satzteil berührt den anderen. Es ist eine einzige lange Periode, *ein* großer Atem, oder auch *eine* Schrift ohne Bruch. Evoziert wird das Bild einer durch den Votivpark schreitenden Sprechinstanz. Umgeben, gewissermaßen geschützt, von Tannen, Gestrüpp und Gehölz, ereignet sich in ihrem Inneren eine ekstatische Liebesbegegnung. Es sind „die frz.Sätze von Jacques Derrida“, die vom lyrischen Ich so intensiv imaginiert werden, dass sie eine physische Qualität annehmen. Wie ein geliebter Körper schiebt sich die fremde Sprache in den Körper des Ichs. Dabei kommt es, wie in einem Traum, zu einer ‚Verschiebung‘: das Fremde ist nicht mehr fremd; das Ich kann die fremde Sprache verstehen, kann sie „sprechen und lesen“. Das Fremde/Andere hat eine verwandelnde Kraft. Nun ist Verständnis, wo vorher Unverständnis war. Das Gedicht wird zum Kuss: zwei Sprachen, zwei Lippenpaare finden sich. Das Bild der erotischen Begegnung bleibt indessen voller Ambivalenzen: im viermaligen „als ob“ bleibt alles offen, das imaginierte Bild hat die gleiche Wirkmacht wie die sogenannte Realität:

als ob ich alles verstünde als ob ich in 1 Traum die fremde Sprache
sprechen und lesen könnte als ob die fremde Sprache in meinen Leib
wie 1 geliebter Körper eingedrungen wäre [...]
nämlich als ob ich spürte die fremde Sprache (v. 5–8)

Das Fremde hat die Qualität des Nicht-Fremden, der Traum die von Wirklichkeit, das Begehren die einer Erfüllung. Eine Handvoll Bilder (das Gestrüpp, die Tränen, die geliebte Sprache) werden mehrfach wiederholt und dabei verschoben. Die Bilder sind weit offen. Sie sind nicht ‚beschnitten‘, besser: Sie sind beschnitten und nicht-beschnitten zugleich, sie bedeuten etwas, sind definiert, und bedeuten zugleich etwas anderes. Die Blätter an den Sträuchern des Votivparks sind zugleich Notizblätter. Die Tränen, die in einem Plastiksack gesammelt werden, auf dass sie gut verwahrt seien, nicht durchsickern, sich nicht verlieren, markieren Momente des Berührt-Seins und sind als solche kostbar. Es sind Mayröckers Tränen und zugleich die von Derrida. Dieser sagt von sich in der Fußnote 7, er habe als Kind „wegen nichts und wieder nichts“ geweint, sehr zum Amusement der Erwachsenen, ja er habe selbst über die

43 Kursivierung des Titels im Original.

Tränen seiner Mutter geweint.⁴⁴ Beiden gemeinsam ist eine hohe Empfindsamkeit, die Hochsensibilität, die Erregbarkeit der Seele.⁴⁵

Mit Derrida, der in Fußnote 19 sagt, „denn ganz wie SA liebe ich einzig die Tränen, liebe und spreche ich einzig durch sie hindurch“⁴⁶, lässt sich Mayröcker auf einen Dialog über Tränen ein. So zitiert etwa der Titel des Gedichts vom 17.3.09 eine Frage Derridas, die Mayröcker besonders liebte und oft zitierte: „77, oder wollen Sie mit mir über Tränen sprechen, Jacques Derrida“ (JVG, S. 341). Darin gleichen sie sich, Mayröcker und Derrida. Sie wagen eine Rehabilitation des Weinens, eine Apologie der Tränen. Sie stehen ein für die Berührbarkeit, für eine mehrfache Sensibilität. Sie weinen vor Trauer und vor Glück. Ihr Weinen ist ein Indiz für existenzielle Intensität.

Die Tränen stehen zugleich für den Akt des Lesens. Lesen sei Trauerarbeit, sagt Derrida. Denn allem, was ein Autor niederschreibe, sei seine Sterblichkeit eingeschrieben. Der „Tod des Autors“ bezeichnet für Derrida die Abwesenheit des physischen Autors im Verhältnis zu dem, was er schreibt.⁴⁷ Die Tränen werden zur Chiffre für das *Fort / da*, für die Ab- und Anwesenheit, für Absenz und Präsenz.

Derridas Buch *Die Postkarte* las Mayröcker über zwanzig Jahre lang immer wieder, es war für sie ein sehr wichtiges Buch, weil es sehr erotisch sei, in einer hinreißenden Sprache geschrieben.⁴⁸ Tatsächlich finden sich in Derridas Buch Passagen von tiefer Emotionalität, so etwa in der „Sendung“ vom 3. Juni 1977:

wenn ich Dich meine Liebe rufe, rufe ich dann Dich, Du, oder sage ich D. meine Liebe? Und wenn ich D. meine Liebe sage, erkläre ich dir meine Liebe oder sage ich gar *Dich*, Du, meine Liebe, und daß du meine Liebe bist. Ich möchte so viel D. sagen.⁴⁹

Es könnten Sätze dieser Art gewesen sein (sie stehen auf Seite 2 des ersten Bandes der *Postkarte*), von denen sich Mayröcker zutiefst angesprochen fühlte. Wenn sie schreibt, sie sei von Derridas Sprache „angesteckt worden“, so könnte es sich um einen Moment

44 Bennington/Derrida: Derrida, S. 131–132. Fußn. 23.

45 Vgl. Acevedo, Bianca P./Aron, Elaine N./Aron, Arthur/Sangster, Matthew-Donald/Collins, Nancy/Brown, Lucy L.: The highly sensitive brain. An fMRI study of sensory processing sensitivity and response to other's emotions, in: *Brain and Behavior* 4 (2014), 580–594; vgl. auch De Felip, Eleonore: Tränen, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): *Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2024, S. 365–367.

46 In Fußnote 23 erzählt Derrida, er habe als Heranwachsender [...] im Grunde nur Schriftsteller zu lesen [geliebt], die zu Tränen neigen, Rousseau, Nietzsche, Ponge, SA [Sankt Augustinus, Anm. d. Verf.] und ein paar andere [...].“, Bennington/Derrida: Derrida, S. 131.

47 Vgl. Bennington/Derrida: Derrida, S. 59, Fließtext.

48 Noch in *fleurs* wird sich die schreibende Instanz daran erinnern, dass es *Die Postkarte* war, die sie noch vor *Glas* immer wieder las: „(vorher war es DIE POSTKARTE von Jacques Derrida in welcher ich täglich las. Weil ich sie immer wieder verlegte, musste ich sie 3x wiederkaufen etc.)“ (f, S. 80).

49 Derrida: *Postkarte*, S. 14.

der künstlerischen Befreiung, ja der Erlösung gehandelt haben, so wie es auch in der Postkarte in der Sendung vom 5. Juni 1977 heißt:

Du gibst mir die Worte. Du erlöst sie, eins nach dem anderen befreit, die meinen, indem Du sie gegen Dichkehrst und sie an Dich richtest – und ich habe sie nie so sehr geliebt, die gewöhnlichsten ganz rar geworden, nie auch so geliebt, sie zu verlieren [...] ⁵⁰

Es ist möglich, dass Mayröcker in Derridas leidenschaftlicher Sprache ihre eigene, bis dahin zurückgehaltene Leidenschaftlichkeit wiedererkennt; ‚angesteckt werden‘ könnte hier so viel bedeuten wie ‚sich nicht dagegen wehren können‘, ‚es ihm gleich tun müssen‘. Vielleicht lässt sich also Mayröckers tiefe Verehrung für Derrida damit erklären, dass er ihr in seiner vorbehaltlosen sprachlichen Intensität vorführte, was es heißt, Sprachfesseln zu sprengen, sprachlich aus sich herauszutreten, den Schritt in die poetische Ekstase zu wagen.

Auf derselben Seite findet sich noch eine zweite Sendung, datiert mit 3. Juni 1977, in der es um die Liebe des schreibenden Subjekts zur Sprache geht. Seine Liebe ist voller Verlangen, seine Worte voller Sehnsucht. Es bleibt offen, wer mit dem angesprochenen Du gemeint ist: ob ein Mensch oder die Sprache selbst:

Und du, sag (m)ich
ich liebe all meine Appellationen von Dir und dann hätten wir nur eine Lippe, eine einzige, um alles zu sagen
aus dem Hebräischen übersetzt er »langue«, wenn man das Übersetzen nennen kann, durch Lippe. Sie wollten sich sublim erheben, um ihre Lippe, die einzige, dem Universum aufzuzwingen. Babel, der Vater, indem er seinen Namen Verwirrung gab, vermehrte die Lippen, und deshalb sind wir getrennt und deshalb sterbe ich im Augenblick, ich sterbe vor Verlangen, Dich zu küssen mit unserer Lippe die einzige die ich vernehmen möchte. ⁵¹

Die Stelle ist eine poetische Paraphrase der Erzählung vom Turmbau zu Babel in Genesis 11, 1–9. Zunächst waren die Menschen ‚einlippig‘; sie sprachen alle dieselbe Sprache, was sie sehr mächtig machte. Doch dann „vermehrte“ Babel (Wirrsal) die Lippen, was zu Verwirrung und Entzweiung (Trennung) führte. Seither fühlt das sprechende Ich ein unstillbares Verlangen nach Wiedervereinigung in der einen, der einzigen Lippe. Nur eine in Liebe geküsste andere Lippe schafft kein Leid („die einzige die ich vermehren möchte“). Dieses Bild der die Trennung überwindenden ‚einzigen Lippe‘ illustriert in Mayröckers Gedicht die Wendung „Lieblingssprache in meinem Leib meiner Seele“ (v. 8–9): das Ich hat sich Derridas ‚fremde‘ und doch so vertraute Sprache (Lippe)

⁵⁰ Ebd., S. 19.

⁵¹ Ebd., S. 14.

einverleibt wie einen „geliebten Körper“. Nun sind ihre beiden Sprachen zu einer einzigen Lippe geworden. Damit findet Mayröcker ein außerordentlich poetisches Bild für die Erfahrung völligen Einklangs, wie wir sie auch mit der Redewendung „wir sprechen dieselbe Sprache“ zu umschreiben suchen.

Im Zentrum des Gedichts *die Psyche, oder Jacques Derrida* steht ein Derrida-Zitat, einer von Derridas unübersetzbaren Neologismen: »je t'envoiture« mit Quellenangabe: „Die Postkarte, S. 245“. Zwei Wörter, *envois* (Lieferung) und *voiture* (Wagen), werden zusammengeführt und zu einem Verbum gemacht, zu dem sich das lyrische Ich eine Übersetzung überlegt: „etwa »und wieder schicke ich dich im Wagen los«. Um die Faszination dieses Satzes auf das sprechende Ich zu verstehen, muss man sich kurz den Inhalt der *Postkarte* vergegenwärtigen.

In der *Postkarte* untersucht Derrida die Beziehung von Sigmund Freud zu Platon. Der Vater der Psychoanalyse habe Platon viel zu verdanken. Insbesondere in seiner späten Schrift *Jenseits des Lustprinzips* erscheine er als Erbe des griechischen Philosophen, doch sei das Erbe kein einseitiges, sondern ein wechselseitiges.⁵² Freud sei in gleichem Maße ein Erbe Platons wie Platon ein Erbe Freuds.⁵³ Ja, er, Derrida, habe die Wunschfantasie, ein Buch mit dem Titel *Freuds Erbe* („*Legs de Freud*“) zu schreiben, wobei auf dem Cover seines Buches jenes berühmte Bild aus der Bodleian Library stehen sollte, das bereits auf dem Cover der *Postkarte* steht.⁵⁴ Es zeigt Sokrates und Platon, doch habe der Maler die Anordnung umgedreht: Sokrates, der ‚Lehrer‘, erscheint hier als Schreibender, während Platon, sein ‚Schüler‘, hinter ihm steht und ihm diktiert. Dieses für Derrida so faszinierende Bild illustriere die Ambivalenz, ja das Paradoxon, das jedem kulturellen Erbschaftsverhältnis innewohne.

Jedes Erbe sei zugleich die Voraussetzung für eine neue geistige ‚Wertanlage‘, ein „spiritual practice“⁵⁵ im Sinne einer neuen Investition, so der Altphilologe und Komparatist Paul A. Miller. Die Neuaneignung impliziere jedoch keineswegs nur ein Treuhandverhältnis, sondern auch eine mögliche Veruntreuung. Die *Postkarte*, der Brief, wird zur Chiffre für diese Übergabe von Wissen, das notwendigerweise von seinem Ursprung getrennt werden muss, um weitergereicht werden zu können. Die *Postkarte* steht für das Prinzip der Trennung und der Vervielfältigung. Es gibt nicht nur eine Adresse, sondern unzählige; sie sind Punkte in einem unendlich verstreuten Netz an Bedeutungen; und also wandert die *Postkarte* nicht nur in eine Richtung, sondern auch in unzählige andere.

52 Derrida: *Postkarte* 1, S. 31, 37–38.

53 Ebd., S. 37–38.

54 Ebd., S. 67.

55 Miller, Paul Allen: *Postmodern Spiritual Practices. The Construction of the Subject and the Reception of Plato in Lacan, Derrida, and Foucault*, Columbus/Ohio 2007, S. 2; vgl. hier zu Derridas *Postkarte* das Kap. 5 „Writing the Subject: Derrida Asks Plato to Take a Letter“, S. 133–177.

Der in Mayröckers Gedicht zitierte Satz entstammt einer längeren Passage, die sprachlich so poetisch ist, dass sie hier ganz zitiert werden soll:

Es gibt auch das Wort »voiture« – man könnte glauben, daß wir unser Leben im Wagen verbracht haben, und mehrere Wagen, die aufeinandertreffen, bleiben stehen einer vor dem anderen beim ersten Rendezvous, und mit 4 Händen gehaltene Steuer, und Verfolgungsjagden und Kreuzungen und ich double Dich und du doublest mich und die Wegstrecken, die sich verlieren in der Nacht, die Wagentüren, die schlagen, und du gehst auf mich los und ich verwagsende dich wieder, und die Pannen und das Erwachen am Rande der Autobahn, Du hattest mich angehalten mitten zwischen Lastwagen ...⁵⁶

Mayröcker liest/liebt Derrida und eignet ihn sich an in einem Prozess der kreativen ‚Veruntreuung‘: „versuchte Arbeit. Ich fahre durch eine Postkarte, durch begabte Bäume“, heißt es in *Paloma* (P, S. 34). Dasselbe macht Freud mit Platon und Derrida mit Freud. So nämlich wie sich Freud der Sokratisch-Platonischen Bildersprache bedient, so bediene sich die dekonstruktivistische Methode Freud’scher Bilder und Methoden.⁵⁷ Platon hatte im Dialog „Theaitetos“ die Seele mit einer Wachstafel verglichen, auf die mit einem Schreibgriffel eingeritzt wird⁵⁸, ein Bild, das Freud übernahm. Das Unbewusste im Freud’schen Sinne ist nun, mit Derridas Augen gelesen, ein aus lauter ‚Spuren‘ gewobener Text. Das psychische Leben, sagt Derrida, Freud interpretierend, beginne bei diesen ‚Spuren‘, mit ihrer Re-Produktion, mit der Erinnerung an vergangene Dinge. Im Zentrum eines jeden psychischen Texts, im Zentrum auch jeden Traums, der laut Freud der Königsweg zum Unbewussten ist⁵⁹, befinde sich das, was Freud den ‚Nabel‘

56 Derrida: Postkarte, S. 245. Die im Gedicht zitierte Stelle „und wieder schicke ich dich im Wagen los (je t’envoiture)“ übersetzt Hans-Joachim Metzger in der hier verwendeten 2. Auflage (1989) mit „und ich verwagsende dich wieder“, wobei er aus „versende“ und „Wagen“ einen Neologismus bildet.

57 Vgl. Miller: Postmodern Spiritual Practice, S. 133–177.

58 Platon: Theaitet [Griechisch/Deutsch], übers. u. hg. v. Ekkehard Martens, Stuttgart 1981, S. 161–163. (Wachsblock: *kêrion ekmageion, apotypousthai*: Theaet. 191 c–d) „Sokrates: Nimm einmal für unseren Untersuchungsgang an, in unseren Seelen befinde sich ein Wachsblock, bei dem einen größer, bei dem anderen kleiner, bei dem einen aus reinerem Wachs, bei dem anderen aus schmutzigerem, teils aus härterem, bei einigen aus weicherem und manchmal auch aus dem passenden Wachs. Theaitetos: Ja, ich nehme es an.“

Sokrates: Wir wollen ihn ein Geschenk der Mutter der Musen nennen, der Mnemosyne, und annehmen, was wir im Gedächtnis behalten wollen von dem, was wir sehen, hören oder selbst denken, das drücken wir in den Wachsblock ab, indem wir ihn unter unsere Wahrnehmungen und Gedanken legen, ähnlich wie man die Abdrücke eines Siegelrings eindrückt. Und was sich dann abbildet, daran erinnern wir uns und wissen es, solange sich das Abbild hiervon auf dem Block befindet. Was aber ausgelöscht ist oder nicht abgebildet werden konnte, das vergessen wir und wissen es nicht.

Theaitetos: So soll es sein.“

59 Freud, Sigmund: Traumdeutung (Studienausgabe, Bd. 2) VII E, S. 577: „Die Traumdeutung aber ist die Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben.“

nennt, jenen Ort, wo die Bedeutungen, das Gewebe der Spuren, so dicht ist, dass er nicht mehr analysierbar ist.⁶⁰ Dieser Nabel macht Bedeutungen, Bezüge, Analyse und Interpretation erst möglich.⁶¹ Auch die Dekonstruktion sei, wie die Psychoanalyse, eine Art Archäologie oder Genealogie, welche sich bemüht, in einer unendlichen Analyse das nicht-Analysierbare zu berühren, nicht zu zerstören, weil hier Interpretation erst beginnt. Beiden Methoden, der psychoanalytischen und der dekonstruktivistischen, liegen zwei griechische Termini zugrunde: das Verb „analyein“, was so viel bedeutet wie auf-lösen, Fäden trennen, und das Substantiv „lysis“, was ‚Auflösung‘ bedeutet.⁶² Vielleicht könnte man Derridas Schreibverfahren, welches Mayröcker so bewunderte, als Auflösung von komplexen geistig-seelischen Aggregatzuständen in ihre Komponenten bezeichnen.

Vor allem ist es Derridas Fähigkeit, sich von den Phänomenen des Lebens so sehr berühren zu lassen, dass sie seine Seele ‚erregen‘, worin sich Mayröcker wohl widergespiegelt sah. In *fleurs* beschreibt sie eindrucksvoll, wie sich ihre seelische Erregung auf ihre ‚Sprach-Nerven‘ auswirkt, sodass sie „Gemüt und Gedanken“ erbricht:

Aber zurück zu GLAS was Totenglocke heisst. Ich erlebe Wunder mit GLAS was mein Schreiben angeht : ich schlage das Buch z. B. auf Seite 142 auf und erblicke 3 Kolumnen geheimnisvoller Texte. Links die Anstrengung v.Hegel, mittig das Zitat eines Jean Genet Textes („wie ein Tagebuch eines Diebes, das man in allen Richtungen wird durchlaufen müssen, um dort alle Blumen abzuschneiden oder einzusammeln“) und rechts, in Kursivdruck, nierenwärts, nochmals ein Zitat von Jean Genet. Nun ja, GLAS ist mein Morgengebet : ein Wort eine Wortfolge macht, dasz ich anfangs in mein Zeichenheft zu schreiben : ich lasse mich anstecken von dieser Sprache ich erbreche mich ich erbreche Gemüt und Gedanken in höchster Erregung etc. Auf Seite 289 endet das Buch mittendrin mit dem Wörtchen „von“ : ein herzerreissender

60 Ebd., S. 503: „In den bestgedeuteten Träumen muß man oft eine Stelle im Dunkel lassen, weil man bei der Deutung merkt, daß dort ein Knäuel von Traumgedanken anhebt, der sich nicht entwirren will, aber auch zum Trauminhalt keine weiteren Beiträge geliefert hat. Das ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem Unbekannten aufsitzt. Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichterischen Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium.“; vgl. auch Miller: *Postmodern Spiritual Practices*, S. 139–141.

61 In seiner tiefen Analyse der Beziehung zwischen Mayröcker und Derrida schreibt Noël Reumkens: „Derrida bezieht sich in seiner *Carte postale* auf Sigmund Freud. Auch bei Mayröcker lässt sich ein großes Interesse am Traum erkennen. Nicht nur hat Mayröcker verschiedene Texte über Träume geschrieben; auch ihre Poetik kann mit Freuds Prozessen der Verschiebung und Verdichtung in Verbindung gebracht werden.“ Reumkens, Noël: „zu wohnen in Jacques Derrida“. Der Aufschieb und die Zerstreuung der Bilder, in: Ders.: *Kunst, Künstler, Konzept und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 753)*, Würzburg 2013, S. 75–83, hier S. 76.

62 Vgl. Miller: *Postmodern Spiritual Practices*, S. 141–142.

Abschied. Ich fange an das Buch nochmals zu lesen, es liegt nachts auf meinem Kopfkissen und ich liebe es doch doch diese Autofahrt nach Hause : sanft wie wenn ein Schlitten über festgefrorenen Schnee. Es ist das Honiglecken es ist das Geweihte es ist der Duft dieses Buches es ist ein Tummel von Sprache. Zu meinen Füßen die kl.Rosen es war 5 und ich wollte den Schlaf beenden um weiterzuschreiben, (f, S. 80)

Auf unnachahmliche Weise beschreibt Mayröcker hier ‚ihr‘⁶³ ekstatisches Lesen. Derridas Sprache versetzt die sprechende Instanz in einen Zustand der Verzückung. Ihre Hingabe hat eine mystisch-erotische Qualität.

Auch in *ich bin in der Anstalt* spricht die Erzählinstanz vom ‚Zittern‘ der Seele. Von anderen unbemerkt, imaginiert sie Ely, was sie „elektrisiert“, woraufhin sich ihre Sprache wie neu belebt:

Aber sie merken nicht wie ich zittere : meine Hand meine Seele mein Fusz während die Erscheinung dasz Elys Mund bei dem 3-fachen Kusz auf meine Wange absichtlich oder unabsichtlich meine Lippen streift was mich elektrisiert usw. [...] also die Durchblutung meiner Sprache die mich nicht schlafen lässt“ (ibA, S. 54, Fußn. 54)

Ein im Februar 2010 entstandenes Gedicht erfasst den Augenblick, da das lyrische Ich sich von der Blüte eines Ästchens wahrgenommen fühlt wie von liebenden Augen:

vom Wacküssen eines Ästchens im Februar

1 Ästchen in 1 Vase ist aufgebrochen in 1 weisse Blüte wie kann es das mit-
ten im Winter die Häute meiner Seele häuten sich dasz ich ohne Scham mich
vor ihm enthülle, es blüht es hat sich entfaltet *entfacht* es blickt mich
an es blickt mein einsames Ich lange an ich sage 1 Wort ich sage du bist
sehr früh mit deinem weissen Blühen deinem Ejakulat: der Februar erst be-
gonnen. Es streckt sich mir entgegen *1 Gotteshirn* mir die das Moos und das
Gras liebt (nach Derrida bin ich verworfen mein Verstand meine unbefleckte
Leiblichkeit eben wie Epheu)

4. 2. 2010 (VdU, S. 26)⁶⁴

63 Auf die untrennbare Einheit von Leben und Schreiben bei Mayröcker ist in der Forschung schon vielfach hingewiesen worden; vgl. etwa Arteel, Inge: Biographie einer Biographielosen, in: *Études Germaniques* 276/4 (2014), S. 505–516.

64 Mayröcker, Friederike: *Von den Umarmungen. Gedichte*, Berlin 2012.

Es ist ein Bild von großer erotischer Intensität, in dem Erotik und Spiritualität in eins fallen: Es ist ein Hohelied der Liebe. Das lyrische Ich hat das Ästchen ‚wachgeküsst‘, wie es der Titel suggeriert. Nun blicken sie einander lange an, das ‚aufgebrochene‘, das ‚entfachte‘ Ästchen und das einsame Ich; sie spiegeln einander, häuten sich voreinander „ohne Scham“. Unter den Häuten der Blüte, im Ejakulat des Ästchens, streckt sich dem lyrischen Ich „1 Gotteshirn“ entgegen. Und wieder spannt sich am Ende der Bogen hin zu Derrida, der sein Tun, sein Schreiben als ‚Bekenntnis‘ bezeichnet hat, wie Augustinus, vergleichbar einer „beiseitegesprochenen Mitteilung in der Abgeschiedenheit eines Beichtstuhls“⁶⁵, in welchem die Häute gewechselt werden, „um die Wahrheit herzustellen“⁶⁶, so wie auch der Tod für ihn „kein Phantasma der Auslöschung oder der Enteignung ist, sondern [...] eine Szene der Häutung, der Skalpierung oder des Aufschneidens der Schuppenwucherung“⁶⁷. Mayröcker lässt sich von Derridas bildlicher Sprache inspirieren. Sie übernimmt die Metapher der Häutung und schickt sie (ganz im Sinne der *Postkarte*) an ihren Urheber zurück.⁶⁸

Das Bild des sehr frühen Ejakulierens des Ästchens ist eine Reminiszenz an Derrida, bei dem am 7. Lebenstag Beschneidung und erste Ejakulation zusammenfielen.⁶⁹ Es ist zugleich eine Reminiszenz an Freud, an *Jenseits des Lustprinzips*, worin er sagt, dass das Gesetz, das dem Todesprinzip gleichgesetzt wird (hier ist es für Derrida die Beschneidung) notwendig sei für die Entstehung von Sprache und Kultur.⁷⁰ Entzücken entstehe nicht im Grenzenlosen, im Apeiron, sondern innerhalb von Grenzen, als durch das Gesetz ‚beschnittenen‘ Lustprinzip. Und so erleben wir auch hier die Gleichzeitigkeit von Stimmen: Mayröcker, Derrida (und durch ihn Augustinus) und Freud. Die Bilder, die Sprachen durchdringen einander, füllen einander die Mundhöhlen. Es verbindet sie eine Beziehung der Spiegelung, zugleich der Entfremdung. Um es im Bild des Wagens zu sagen: Mayröckers Dialog mit Ely-Derrida ist eine Reise im Wagen, vier Hände auf *einem* Steuer, zugleich ein wechselseitiges Überholen, ein aufeinander Zuhasten, ein Durchdringen, ein „Küssen der Zungen im Sinne von Sprache“⁷¹.

65 Bennington/Derrida: Derrida, S. 243, Fußn. 44.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 244, Fußn. 44.

68 Auch in *ich bin in der Anstalt* heißt es auf S. 28: „die Sprache springe auf als Knospe als Splitterchen und als Lamm, usw.“

69 Bennington/Derrida: Derrida, S. 80, Fußn. 13.

70 Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, in: Ders.: *Psychologie des Unbewußten* (Studienausgabe, Bd. 3), Frankfurt a. M. 2000, S. 213–272, inbes. 219–221.

71 Dies ist zugleich der Titel eines am 13.1.2010 entstandenen Gedichts (VdU, S. 10).

2. Augen, Angst vor Erblindung

In einer zweiten Gemeinsamkeit berühren sich Mayröckers und Derridas ‚Psychen‘: in ihrer Angst zu erblinden.

In Mayröckers letztem Gedichtband *Von den Umarmungen* findet sich, datiert mit 3.6.2010, folgendes Gedicht:

Vom Behauchen der Junikälte

durch Buchenhecken hingeweht halt mir die Augen zu mit 1 Vogel-
feder halt mir die Augen zu mit 1 Vogelschwarm – stillstehen wäh-
rend die Sekunden fliehen der Genius flieht weil ich ihm nicht
gelauscht, stillstehend in der Nacht die Nacht ist bang ich schrecke
aus den Träumen nachts *während die Feuerniere*. Bin Gräslein hin-
gebeugt setz deinen Fusz auf meine Stirn, der Junikäfer die
Junikälte mich *betupft*. Robinienbäume in den
Armen die Blüten der Robinienbäume blühn auf meinem *Scheitel Schädel*
der Regen fällt die Erde sumpfig mein Fusz versinkt im Schlamm die
Augen nasz die Donnerblümchen wehen in den Gassen (Empedokles,
des Stundenzählens satt, sich in die Flammen warf), Narzissen
Feuerblumen Nachtviolen : ich weine viel ist groß ist klein die
Welt die Ameise mir lächelt, die liebeswunde Brust so Höld., und
Wolle Herde Niederkunft, Schlafstube zugenäht *das Taschentelefon*
gewaschen – der Sterne Lüster in der Küchentür

3.6.2010 (VdU, S. 39)

Verhaltene Trauer und Schönheit liegen über diesen Traumbildern, die sich ineinander schieben, untertauchen, kurz wiederkehren, die Farbe wechseln und neue Verbindungen eingehen. Vieles bleibt offen, alles ist bedeutsam. Mayröckers Poetik trägt bricolage-artige Züge: alles steht miteinander in Beziehung, bildet ein komplexes in sich geschlossenes, nach außen hin (für die Rezipient*innen) aber höchst durchlässiges Universum. „... ach bin umhergeirrt während die Schmutzwäsche auf dem Klavier, ach bin umhergeirrt während die belaubten Fluren meiner Augen, alles nur Bricolage“, heißt es gleich zu Beginn in den *études* (é, S. 9)⁷². In epistemologischer Hinsicht scheinen die Bilder eine intime Kenntnis der jeweiligen Bedeutung vorauszusetzen, zumindest eine Vertrautheit des Bedeutungszusammenhangs. Doch ihre Vielseitigkeit macht sie äußerst widerstandsfähig gegenüber jeder funktionalen Fixierung. Stockwell spricht bei

72 Mayröcker, Friederike: *études*, Berlin 2013.

besonders befremdlichen surrealistischen lyrischen Bildern davon, dass das Ursprungs- und das Zielbild einander wechselseitig beleben: „Some very striking or defamiliarising metaphors [...] seem to be so strong that they make the reader re-think the source model in the light of its mapping with the target.“⁷³ Der Vers „halt mir die Augen zu mit 1 Vogel-/feder halt mir die Augen zu mit 1 Vogelschwarm“ kann im Sinne Stockwells als Beispiel gelten „of surrealistic imagery that has the potential to effect this interanimation.“⁷⁴

Die formale Gliederung weist drei satzähnliche Gebilde auf. Das erste reicht von Vers 1 bis 5 und endet mit einem Punkt am Ende. Das zweite reicht von Vers 5 bis 7 und wird auch von einem Punkt beschlossen. Das Ende (Vers 7 bis 15) bildet eine offene grammatische Struktur mit Klammern, Beistrichen, einem Doppelpunkt, einem Gedankenstrich. Die ‚atmosphärische‘ Kälte und Angst, der Schrecken in der Nacht und das Weinen, der Regen und der Sumpf geben dem Gedicht als Ganzem eine melancholische, düstere, abgründige Note. Die schönen, sanften Blumen, „die Blüten der Robinienbäume“, die „Narzissen Feuerblumen Nachtviolen“ heben andererseits das Dunkle in ein mehrdeutiges Dämmerlicht, in eine atmosphärische Unentschiedenheit.

Schon der erste Vers beginnt mit einer grammatikalisch zweideutigen Konstruktion „durch Buchenhecken“. Nicht gesagt wird, auf wen sich das Partizip „hingeweht“ bezieht. Das Partizip Passiv deutet auf eine Naturkraft hin, der das verborgene Subjekt ausgeliefert ist. Aus der Perspektive der kognitiven Literaturwissenschaft entspricht dies einem Typ von Metaphern, welcher die Trauer als physische Gewalt bezeichnet.⁷⁵ Offen bleibt, ob in Vers 2 „halt mir die Augen zu mit 1 Vogelfeder halt mir die Augen zu mit 1 Vogelschwarm“ das „halt“ ein Imperativ der 2. Person Singular oder ein indikativischer Austriaismus der 1. Person Singular ist, bei welchem die Endung wegfällt. Das lyrische Ich verbirgt, schützt seine Augen. Doch wovor? Und warum? Wiederum führt uns die ‚Spur‘ des Textes zu Derrida.

In *ich bin in der Anstalt* folgt auf die Fußnote 8, welche nur aus einem Zitat besteht („»Wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?« Jacques Derrida“) (IbA, S.14), die Fußnote 9, worin steht:

Meine Angst vor Blendung / Erblindung dasz ich ein Gemälde auf dem das Feuer eines Sonnenuntergangs abgebildet ist, nicht wage anzuschauen um das Auge zu schonen. (IbA, S. 14)

In der Fußnote 11 heißt es:

73 Stockwell, Peter: *Cognitive Poetics. An introduction*, London/New York 2009, S. 111.

74 Ebd.

75 Kövecses, Zoltán: *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge 2004, S. 25: „SADNESS IS A PHYSICAL FORCE: That was a *terrible blow*. SADNESS IS A NATURAL FORCE: *Waves of depression came over him.*“ (Hervorh. i. O.)

Demokrit von Abdera risz sich *in 1 Garten die Augen aus* und Patricia Jünger malte mir 1 x aus, dasz man ihr bei 1 Untersuchung 1 Auge herausgenommen hatte, also dasz das Auge blutend in ihrem Schosz nämlich an langen Fäden und Drähten, und sie nicht aufhören konnte zu schreien, [...] (IbA, S. 15)

In Fußnote 7 ist es wiederum das Motiv der Augen, in dem sich die Angst des sprechen-
den Ichs spiegelt:

also nicht mehr schlafen zu können am Morgen, taumeln am Morgen, taumelnd durch den Tag , auf der Straszze dasz ich mit Fäusten vor den Augen dasz ich nichts mehr sehen kann beide Fäuste vor den Augen, zugestöpselt die teuren Augen die zuweilen den Ausdruck von Ausdruck von Kinderaugen (Regredierung) annehmen [...], 1 Zustand der Askese und Angst in dem ich mich nur durch Gebete aufrechterhalten könne [...] (IbA, S. 12)

und kurz danach:

Flügel und Augen (frz.) im dreckigen Himmelsgrau schwingen vorüber an meinem Fenster in den Arkaden der Schlaflosigkeit, Herz bebt lese in Jacques Derridas »Aufzeichnungen eines Blinden« aber vielleicht nur die Fusznoten [...] (IbA, S. 13)

In Fußn. 15 wird Derrida wieder erwähnt:

Auf dem Cobenzl. Hinter Glas, von der Sonne geblendet, dasz ich zu *blinzeln* anfang (Jacques Derrida) oder die Augen beschattete mit der Hand. (IbA, S. 19)

so wie auch in Fußnote 20:

[...] weine ich in meine vors Gesicht geschlagenen Hände, siehe das Umschlagbild zu Jacques Derridas »Aufzeichnungen eines Blinden« von Daniele de Volterra, 1545. (IbA, S. 24)

Das gleiche Bild wird mehrfach variiert: das lyrische Ich oder eine ihm nahe Person schlägt die Hände vor die Augen, weint, blinzelt, geblendet von der Sonne, voller Angst zu erblinden.

Wiederkehrende Metaphern dieser Art, welche in poetischen Texten eine Schlüssel-
funktion einnehmen, nennt Stockwell „megametaphors“⁷⁶. Die Angst vor der Blindheit,

76 Stockwell: Cognitive Poetics, S. 111: „[...] when certain conceptual metaphors occur repeatedly throughout a text, often at pivotal moments and often in the form of thematically significant extended metaphors, these can be termed *megametaphors*.

Megametaphor is a conceptual feature that runs throughout a text and con contribute to the reader's

die ‚Augenangst‘ erfüllt hier tatsächlich die Funktion einer ‚Megametapher‘: sie zieht sich in unzähligen Varianten durch Mayröckers spätere Texte. Das von der Augenangst erfüllte Ich ist (wie alle Blinden) geprägt von der Furcht zu fallen. Diese Furcht ähnelt der Angst beim Schreiben, wenn die Schreibende zu Beginn nicht weiß, worauf es hinausläuft. Das, worauf es ankommt, kann nicht vorausgesehen werden. Das Schreiben ähnelt den tastenden Bewegungen eines Blinden. In seinem (von Mayröcker immer wieder gelesenen und so oft zitierten) Buch *Aufzeichnungen eines Blinden*, das Derrida als Begleittext zu einer Ausstellung im Louvre zum Thema „Blindheit“ geschrieben hat, bringt er die Bewegungen eines Schreibenden und die eines sich erinnernden, fühlenden Blinden in eine tiefe, innere Beziehung:

Was passiert, wenn man schreibt, ohne etwas zu sehen? Die Hand eines Blinden bewegt sich einsam oder losgelöst durch einen unbestimmten Raum, sie tastet, fühlt oder streichelt, während sie schreibt, sie vertraut auf das Gedächtnis der Zeichen und supplementiert das Sehen, so als öffnete sich ein lidloses Auge an der Spitze der Finger: ganz nah am Nagel wächst das Auge zu viel [l'œil en trop], ein einzelnes Auge, das Auge eines Einäugigen oder Zyklopen. Es lenkt die Striche, bestimmt den Verlauf der Linien, es ist eine Grubenlampe im Dienst der Schrift [à la pointe de l'écriture] ... Die Sprache spricht, sie spricht von sich, d. h. sie spricht von der Blindheit. Stets spricht sie zu uns von der Blindheit (her), die sie konstituiert.⁷⁷

Tiefe Trauer erfüllt das narrative Ich, wenn es sich im Geist die brennenden Augen seiner Mutter vorstellt:

was das *ausgebrannte Auge* angeht was meiner Mutter geschah als sie, wie es ihr letzter Wille war, *verbrannt* wurde, welche Vorstellung ich nie verwinden werde können, war es das tiefe Blau ihrer Augen Vergiszmeynnicht Stiefmütterchen Blau das in Flammen aufging, bei diesem Brausen der Orgel, und was ich heute, nach 14 Jahren immer noch nicht wahrhaben will und indem alle, die sie gekannt hatten ihre vergiszmeynnichtblauen Augen gekannt hatten, bewundert hatten oder in ihrer Jugend verehrt und geliebt hatten, etc. (IbA, S. 17 f., Fußn. 13)

Für den Augenmenschen Mayröcker bedeuten die Augen den Zugang zur Welt, vor allem sind sie – über die visuellen Bilder – der ‚Königsweg‘ zur Poesie: „nämlich das *Augen-Gedächtnis die Jalousie* welches Wort aufreiszt alle meine Herzaufzeichnungen, tausende von Anblicken Kasematten ...“⁷⁸ (IbA, S. 20, Fußn. 16); „ich habe die »Au-

sense of the general meaning or ‚gist‘ of work and its significance. Specific realisations of the numerous metaphors that occur in the text and that accumulate into the sense of a megametaphor are, by contrast, *micrometaphors*.“ (Hervorh. i. O.)

77 Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 11.

78 Ebd., S. 20.

genangst« (Jacques Derrida)“, so zitiert die Sprechinstanz Derrida. Zu wissen, dass er unter derselben Angst litt, ist für sie vermutlich tröstlich.

Die Nacht ist von Angst erfüllt: Es ist die Zeit, da die Augen und Hände ruhen und nur in den Träumen die Bilder kommen und gehen. Im Gedicht *vom Behauchen der Junikälte* empfindet das lyrische Ich Angst, sein Genius könnte ihm entfliehen und mit ihm seine kreative Kraft.⁷⁹ Denn mit dem Tod eines Menschen ‚erlischt‘ auch der Genius, so die antike Vorstellung. „... der Genius flieht weil ich ihm nicht gelauscht“ (v. 3-4) evoziert eine lebensspendende Kraft, die dem Ich Ideen zuflüstert und es zum Schreiben inspiriert. Angst und Trauer erfüllen das Ich („die Nacht ist bang“ v. 4), es fühlt seine Lebenskraft schwinden („Bin Gräslein hingebeugt“ v. 5-6). Nicht der Genius ist es, dessen Stirn berührt wird, sondern in einer merkwürdig negativen Verdrehung liegt nun das lyrische Ich darnieder („sad is down“⁸⁰) und sagt einem nicht definierten Du (vielleicht seinem Genius?): „setz deinen Fusz auf meine Stirn, der Junikäfer die / Junikälte mich *betupft*.“ (v. 6-7) Kraft- und leblos liegt es auf der Erde, es fühlt die Kälte in sich eindringen, obwohl es Juni ist. Bei Kövecses kann man nachlesen, dass kognitive Erklärungsmodelle Trauer als einen Mangel von Hitze oder als schwindende Lebenskraft bezeichnen.⁸¹ Doch das Bild ist mehrdeutig; nicht nur Kälte ist in ihm enthalten, sondern auch weiß leuchtende Blüten: „die Blüten der Robinienbäume blühn auf meinem *Scheitel Schädel*“ (v. 8), wobei offen bleibt, ob die weißen Blüten des Robinienbaums auf den Scheitel des (lebenden) Ichs fallen, das kraftlos am Boden liegt, oder ob sie bereits auf sein Grab fallen.

Auch der Prosatext *études* beginnt mit einem ähnlichen Bild, bei welchem Schädelchen ‚ganz unten‘ liegen: „und fragen alle, was liest du zur Zeit usw., während die Schädelchen = Schnäbelchen, auf der Fusmatte.“ (é, S. 9) Im Gedicht versinkt alles in einer Abwärtsbewegung des Abschieds („mein Fusz versinkt im Schlamm“ [VdU, S. 39, v. 9]) und der Trauer („die Augen nasz“ v. 9-10).

Was folgt, ist eine mehrdeutige Bricolage aus Blumennamen (Donnerblümchen, Narzissen, Feuerblumen, Nachtviolen): Farben und Lebendigkeit einerseits, ein Hölderlin-Zitat und große Trauer („ich weine viel“ v. 12) andererseits. So sind die Donnerblümchen (ihr botanischer Name ist „Persischer Ehrenpreis“⁸²) tatsächliche Blühwunder, die fast das ganze Jahr blühen. Sie sind ein Wunder an Genügsamkeit und Lebenswille.

79 In der Antike bezeichnete man als Genius die „Schutzgottheit außerhalb des Mannes oder die ihm innewohnende Kraft zur Zeugung und zu den anderen Vorgängen seines Lebens. [...] man deutet g. als vergöttlichte/s Persönlichkeit/Konzept mit Sitz in der Stirn, wie sie in den angeborenen Eigenschaften des einzelnen existiert [...]. Der g. ist göttlich [...]. Seine Stirn wurde als Zeichen der Verehrung berührt.“ Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 4: Epo–Gro, hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Stuttgart/Weimar 1998, S. 915–916.

80 Kövecses: *Metaphor and Emotion*, S. 25.

81 Ebd., S. 25.

82 Düll, Ruprecht/Kutzelnigg, Herfried: *Taschenlexikon der Pflanzen Deutschlands und angrenzender Länder. Die häufigsten mitteleuropäischen Arten im Porträt*, Wiebelsheim ⁷2011, S. 830–831.

Das Bild des Empedokles andererseits „(Empedokles, des Stundenzählens satt, sich in die Flammen warf)“ (v. 10–11) steht für den letzten Lebensaugenblick, für Schwellensituationen, für den Moment zwischen Leben und Tod. Er ist ein nahezu wörtliches Zitat aus Hölderlins Roman *Hyperion*. Die ganze Passage lautet:

Gestern war ich auf dem Ätna droben. Da fiel der große Sicilianer mir ein, der einst des Stundenzählens satt, vertraut mit der Seele der Welt, in seiner kühnen Lebenslust sich da hinabwarf in die herrlichen Flammen, denn der kalte Dichter hätte müssen am Feuer sich wärmen, sagt' ein Spötter ihm nach.⁸³

Hölderlin gesteht dem Menschen die Möglichkeit einer freien Wahl zu: sich für den Tod entscheiden zu dürfen, wenn das Leben bis zur Neige ausgekostet ist. Dieser Wunsch, zurückzutauchen in die Elemente der Erde, findet sich u. a. auch in *Ich bin der Anstalt*: „als ich erfuhr dasz die Donau in Passau, zu meinen Füßen, auf 1 Steinbank hockend, mich mächtig lockte mich in die reglosen Tiefen zu stürzen“ (IbA, S. 22, Fußn. 19). Auch bei Derrida gibt es in *Telepathie* einen Traum, in welchem das Einsinken (Eintauchen) mit dem Verschwinden im ‚Wort‘ parallel gesetzt wird:

Lang schon habe ich mich ertränkt. Erwinnere dich. Warum, in meinen selbstmörderischen Träumereien, ist es das Ertrinken, das sich immer imponiert, und meistens dans un lac, einem Teich manchmal, aber vor allem un lac? Nichts ist mir fremder als un lac, nichts entfernter den Landschaften meiner Kindheit. Sollte das eher literarisch sein? Ich glaube mehr an die Kraft des Wortes. Etwas kehrt sich hier um oder stürzt über (*cla, alc*), da eintauchend mit dem Kopf zuerst. Du wirst sagen, daß in diesen Worten, in ihren Lettern, ich verschwinden möchte, nicht zwangsläufig, um darin zu sterben, sondern um da zu leben verborgen, kann sein, um da zu verheimlichen, was ich weiß.⁸⁴

Der Regen, die sumpfige Erde, der Schlamm, die von Tränen nassen Augen: es sind Bilder einer sich auflösenden Natur. Sie könnten zugleich als Metaphern für das fluide Element des Textflusses gelesen werden, in dem das Ich in einer Stimmung glücklicher Melancholie versinkt. Im Wasser, im Schlamm weiß es sich auf Augenhöhe mit den kleinsten (ihm liebsten, weil ähnlichsten) Tieren, den Ameisen („die Ameise mir lächelt“ v. 13). Es fühlt sich ihnen verschwistert, weil es selbst nun sehr klein geworden ist. Aus der Perspektive von unten, die ihm eine sehr nahe Sicht der Dinge erlaubt, fühlt es, wie einst Hölderlin (Mayröckers verehrter ‚Genius‘) eine tiefe Verbundenheit mit allen Phänomenen („die liebeswunde Brust so Höld.“ v. 13).

83 Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke: Frankfurter Ausgabe [hist.-krit. Ausg.], hg. v. D. E. Sattler, Bd. 11 *Hyperion II*, hg. v. Michael Knaupp u. D. E. Sattler, Frankfurt a. M. ¹ 1982, S. 772.

84 Derrida: *Telepathie*, S. 14.

Das Gedicht endet mit einer Aneinanderreihung von Bildern. Evoziert werden die Wärme und die Geborgenheit von Tieren: „und Wolle Herde Niederkunft“ (v. 13–14). Inmitten von Tieren (seinesgleichen) wird ein Gedicht ‚geboren‘.

Resümee

Seit den 1990er-Jahren las Mayröcker Derridas Bücher und rezipierte sie intensiv. Ihre Liebe zu Derridas Sprache entzündete sich an seiner *Postkarte*, die sie jahrelang las, und vertiefte sich nochmals über *Glas*. In seinen *Aufzeichnungen eines Blinden* fand sie ihre Angst vor dem Erblinden gespiegelt und verstanden. Vermutlich war es primär Derridas mäandernde, zugleich analytische Sprache, die Mayröcker in ihren Bann zog und inspirierte. Nichtsdestotrotz rezipierte sie auf der formalen Ebene auch die von ihm beschriebenen Phänomene der Verschiebung, der ‚Spurenlegung‘ und des tastenden Schreibens (tastend wie Blinde in einem unbekannten Raum). Es waren die von ihr gefühlte große geistige Verwandtschaft zum französischen Philosophen, seine hohe Sensibilität (die sie zutiefst verstand und mit ihm teilte) sowie seine emotionelle und intellektuelle Leidenschaftlichkeit (die sie bewunderte und liebte), die sie veranlassten, in einen jahrelangen, poetischen Dialog mit ihm zu treten, der zu den schönsten intertextuellen Dialogen der deutschen Literatur zählt. Beide, Derrida und Mayröcker, waren Augenmenschen und Weinende: beide stehen für einen Blick auf die Welt, der das Berührt-Sein nicht nur nicht scheut, sondern sucht. Beide verstanden es, ihre Tränen in einen bis zum Ende nie versiegenden Schreibfluss zu transformieren. Beide empfanden Liebe und Verehrung für Autoren, die ihrerseits über Tränen schreiben. Beide schrieben ‚Bekenntnisse‘, zumal ihre Bücher fortlaufend und ‚obsessiv‘ ihre inneren Spuren reflektieren. Und schließlich praktizierten beide das Schreiben als einen großen Dialog: Mayröcker sprach schreibend mit Jandl, mit Ely-Derrida, mit Hölderlin und vielen anderen; Derrida seinerseits trat schreibend in einen Dialog mit Platon, dem heiligen Augustinus, mit Hegel, Freud, dem Dichter Jean Genet sowie mit vielen anderen mehr. Und beide gaben sich dem Schreiben mit mystisch-erotischer Intensität hin.

Literaturverzeichnis

- Acevedo, Bianca P./Aron, Elaine N./Aron, Arthur/Sangster, Matthew-Donald/Collins, Nancy/Brown, Lucy L.: The highly sensitive brain. An fMRI study of sensory processing sensitivity and response to other's emotions, in: *Brain and Behavior* 4 (2014), 580–594.
- Arteel, Inge: Biographie einer Biographielosen, in: *Études Germaniques* 276/4 (2014), S. 505–516.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text* (Bibliothek Suhrkamp 378), aus d. Franz. v. Traugott König, Frankfurt a. M. 1974.

- Bennington, Geoffrey/Derrida, Jacques: Jacques Derrida. Ein Portrait (suhkamp taschenbuch wissenschaft 1550), aus d. Franz. v. Stefan Lorenzer, Frankfurt a. M. 1994.
- Beyer, Marcel: Eine Gleichung von mathematischer Eleganz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Juli 2016. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marcel-beyer-besucht-friederike-mayroecker-14313553.html#pageIndex_2, letzter Zugriff: 28.07.2024.
- Billier, Maxim [u. a.]: *Welches Buch verschenken Sie?* In: Zeit online vom 19.12.2014. Online abrufbar unter: <http://pdf.zeit.de/2014/49/weihnachtsgeschenke-buecher-tipp-schriftsteller.pdf>, letzter Zugriff: 28.07.2024.
- Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 4: Epo–Gro, hg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart/Weimar 1998.
- De Felip, Eleonore: Tränen, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2024, S. 365–367.
- Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1976.
- Derrida, Jacques: Telepathie, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin 1982.
- Derrida, Jacques: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits, Bd. 1: Envois / Sendungen, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin ²1989.
- Derrida, Jacques: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits, Bd. 2: Spekulieren – über/auf „Freud“, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin ¹1987.
- Derrida, Jacques: Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen, hg. u. m. e. Nachw. vers. v. Michael Wetzl, aus d. Franz. v. Andreas Knop u. Michael Wetzl, München 1997.
- Derrida, Jacques: Glas, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek u. Markus Sedlaczek, München 2006.
- Düll, Ruprecht/Kutzelnigg, Herfried: Taschenlexikon der Pflanzen Deutschlands und angrenzender Länder. Die häufigsten mitteleuropäischen Arten im Porträt, Wiebelsheim ⁷2011.
- Encke, Julia: Ich hatte immer Zweifel. Auf der Suche nach dem knallroten Freud und dem Geheimnis ihrer Poetik. Ein Treffen mit der Schriftstellerin Friederike Mayröcker im „Café Imperial“ in Wien, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 9, 2. März 2008, S. 29.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung (Studienausgabe, Bd. 2), Frankfurt a. M. 2000.
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips, in: Ders.: Psychologie des Unbewußten (Studienausgabe, Bd. 3), Frankfurt a. M. 2000, S. 213–272.
- Haller, Miriam: Dekonstruktion der „Ambivalenz“. Poststrukturalistische Neueinschreibungen des Konzepts der Ambivalenz aus bildungstheoretischer Perspektive, in: Forum der Psychoanalyse 27 (2011), S. 359–371.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke ›Frankfurter Ausgabe‹ [hist.-krit. Ausg.], hg. v. D. E. Sattler, Bd. 11 Hyperion II, hg. v. Michael Knaupp u. D.E. Sattler, Frankfurt a. M. ¹1982.
- Kövecses, Zoltán: Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling, Cambridge 2004.
- Lartillot, Françoise/Le Née: Poststrukturalismus, in: Strohmaier, Alexandra/Arteel, Inge (Hg.): Mayröcker-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2024, S. 271–279.

- Mayröcker, Friederike: brüht oder Die seufzenden Gärten, in: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. 5, 1996–2001, hg. v. Klaus Reichert, m. Nachw. v. Klaus Reichert u. Jörg Drews, Frankfurt a. M. 2001, S. 35–376.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Gedichte 1939–2003, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt a. M. 2004.
- Mayröcker, Friederike: Paloma, Frankfurt a. M. 2008.
- Mayröcker, Friederike: dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif: Gedichte 2004–2009, Frankfurt a. M. 2009.
- Mayröcker, Friederike: ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk, Berlin 2010.
- Mayröcker, Friederike: Von den Umarmungen. Gedichte, Berlin 2012.
- Mayröcker, Friederike: études, Berlin 2013.
- Mayröcker, Friederike: fleurs, Berlin 2016.
- Mayröcker, Friederike: da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete, Berlin 2020.
- Miller, Paul Allen: Postmodern Spiritual Practices. The Construction of the Subject and the Reception of Plato in Lacan, Derrida, and Foucault, Columbus, Ohio 2007.
- Novalis: Brief vom 5. Oktober 1791, in: Ders.: Werke und Briefe, hg. u. m. e. Nachw. vers. v. Alfred Kelletat, Wien/München, S. 529.
- Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hg. v. Hans-Joachim Mähl, München/Wien 1978.
- Platon: Theätet [Griechisch/Deutsch], übers. u. hg. v. Ekkehard Martens, Stuttgart 1981.
- Pohl, Ronald: Friederike Mayröcker über „Das Schreiben und das Schweigen“. „Wenn man glücklich ist, kann man nicht schreiben“, in: Der Standard online vom 6. Mai 2010 <http://derstandard.at/1271376091189/Friederike-Mayroecker-Wenn-man-gluecklich-ist-kann-man-nicht-schreiben>, letzter Zugriff: 28.07.2024.
- Reumkens, Noël: Kunst, Künstler, Konzept und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 753), Würzburg 2013.
- Stockwell, Peter: Cognitive Poetics. An introduction, London/New York 2009.
- Waterhouse, Peter: Der Fink. Einführung in das Federlesen, Berlin 2016.

Index

Personenregister

A

Adorno, Theodor W. 279
Aichinger, Ilse 121
Améry, Jean 275
Apollinaire, Guillaume 70
Argerich, Martha 117
Arnim, Bettine von 139
Artmann, Hans Carl 264

B

Baargeld, Johannes Theodor 53
Bach, Johann Sebastian 49
Bachmann, Ingeborg 111
Bacon, Francis 62, 250
Bakhtin, Michail Michailowitsch 43
Bargeld, Blixä 53–55
Barthes, Roland 103, 117, 290
Batailles, Georges 207
Baudelaire, Charles 122
Beatles
– The Beatles 49
Beckett, Samuel 112, 116, 117, 278
Beethoven, Ludwig van 49–51, 123
Benjamin, Walter 93, 146
Benn, Gottfried 112
Bennington, Geoffrey 285
Bense, Max 238
Berg, Alban 124
Bernhard, Thomas 122
Bernini, Gian Lorenzo 88
Berry, Chuck 51
Bertillon, Alphonse 90
Beuys, Joseph 62
Beyer, Marcel 68, 210, 212
Botticelli, Sandro 62, 74
Brahms, Johannes 110, 146
Braque, Georges 62, 74

Brecht, Bertolt 112
Breicha, Otto 96
Breton, André 89, 112
Büchner, Georg 259

C

Cage, John 49
Callas, Maria 110, 111
Catarina von Siena 98
Celan, Paul 139, 257
Charcot, Jean-Martin 86
Cixous, Hélène 92
Cotten, Ann 77
Cummings, Edward Estlin 117
Czernin, Franz Josef 111, 115

D

Dada 54
Dalí, Salvador 90, 95, 102, 112
Dauthendey, Max 118
de Beauvoir, Simone 265, 276
de Man, Paul 263
Delaunay, Robert 70
Derrida, Jacques 54, 63, 69, 77, 79, 92, 180,
189, 190, 195, 213, 215–217, 239, 241, 244,
253, 256, 283, 285, 288, 292, 294, 301, 302
Dowland, John 110, 117
Duchamp, Marcel 62
Dufy, Raoul 62
Duras, Marguerite 93
Dürer, Albrecht 49

E

Ebner, Margarete 101
El Greco [Domínikos Theotokópoulos] 62,
70
Eliade, Mircea 206

Elsheimer, Adam 65
 Elsheimer, Adam 68, 70, 78, 79, 123
 Éluard, Paul 94
 Ernst, Max 62, 63, 94, 112

F

Fabi, Stefan 62, 64, 69, 75, 79
 Fallenstein, Christel 66
 Fauré, Gabriel 250
Feuchtersleben, Ernst von 124
 Fra Angelico [Guido di Pietro] 62
 Freud, Sigmund 294

G

Gaudí, Antoni 62
 Genet, Jean 49, 63, 179, 189–191, 215–217, 239, 255
 Goethe, Johann Wolfgang von 78, 202
 Gould, Glenn 120
 Graham, Jorie 109
 Gruber, Maria 68
 Grunert, Andreas 62, 63, 115, 251

H

Hamburger, Michael 75
 Händel, Georg Friedrich 53
 Hartmann von Aue 250, 259
 Haydn, Joseph 123
 Hebbel, Friedrich 75
 Heer, Friedrich 122
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 190, 191, 193
 Heine, Heinrich 49, 77
 Heißenbüttel, Helmut 28
 Hell, Bodo 33–36, 39, 40
 Herder, Johann Gottfried 258
 Hölderlin, Friedrich 77, 110, 111, 113, 120, 128, 129, 131, 137, 148, 151–153, 159, 163, 164, 169–171, 173, 201, 202, 207, 244, 258, 259, 303
 Hopper, Edward 62

I

Irigaray, Luce 98

J

James, Henry 48
 Jandl, Ernst 26, 53, 55, 56, 66, 119, 177, 201, 204, 244, 258, 264, 267, 288, 289
 Janet, Pierre 91
 Jean Paul [Richter, Johann Paul Friedrich] 77, 243, 248
 Jelinek, Elfriede 160
 Jesus 73, 74

K

Kafka, Franz 205
 Kaufmann, Angelika 115
 Keats, John 117
 Kirchner, Ernst Ludwig 62, 71
 Kling, Thomas 43, 110, 111, 117, 152
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 202

L

Lacan, Jacques 88
 Lavant, Christine 122
 Léger, Fernand 62
 Leitner, Martin 28, 29, 36
 Lenz, Jacob Michael Reinhold 259
 Lessing, Erich 62
 Lessing, Gotthold Ephraim 250
 Lingg, Hermann von 110
 Liszt, Franz 53, 117

M

Macke, August 62, 69, 70
 Magritte, René 62
 Malherbe, François de 257
 Mallarmé, Stéphane 239, 240, 248, 254, 255
 Mann, Thomas 50
 Matisse, Henri 62
 Mendelssohn, Moses 168
 Michaux, Henri 112, 239

N

Nancy, Jean-Luc 211
 Novalis [Friedrich von Hardenberg] 50, 117, 214, 288

O

Okopenko, Andreas 80
 Opitz, Martin 45
 Orpheus 70

P

Picasso, Pablo 76
 Pindar 171, 172
 Platon 294
 Ponge, Francis 239, 257
 Ponte, Jacopo da 70
 Pound, Ezra 53
 Pseudo-Longin 172

R

Rainer, Arnulf 62
 Ray, Man 250
 Reichert, Klaus 111, 117
 Reitani, Luigi 284
 Rembrandt van Rijn 62
 Richer, Paul 87
 Rühm, Gerhard 264

S

Saint-John Perse [Alexis Leger] 112
 Sappho 171, 172
 Satie, Erik 117
 Schiele, Egon 62
 Schiller, Friedrich 49, 167
 Schlegel, Friedrich 117, 172
 Schönberg, Arnold 74
 Schubert, Franz 49, 110
 Schumann, Clara 49, 55, 115

Schumann, Robert 49, 53, 55, 115, 120
Schutting, Julian 109
 Semele 148
 Shakespeare, William 44
 Skrjabin, Alexander Nikolajewitsch 115
 Smith, Patti 49
 Sokrates 294
 Stein, Gertrude 117
 Szczesny, Gerhard 123

T

Tàpies, Antoni 62
 Theresa von Avila 98
 Tieck, Ludwig 207
 Twombly, Cy 62
 Tzara, Tristan [Samuel Rosenstock] 76

V

Valéry, Paul 239, 248, 275
 Vallazza, Markus 62
 Verlaine, Paul 75
 Vermeer, Jan 62

W

Waber, Linde 62
 Wassermann, Jakob 111
 Waterhouse, Peter 284
 Wiener Gruppe 264
 Wittgenstein, Ludwig 253
 Wölfli, Adolf 49

Z

Zurbarán, Francisco de 118

Sachregister

A

- abwesend 169
 - Abwesenheit 27, 137
- Adler 191
- Affekt 166
 - affektbeladen 241
- affektiv *s. Emotion*
- Aisthesis *s. Synästhesie*
- Akkumulation 143
- Akustik 55, 57
 - akustisch 44, 47, 56
- akustisch 25–28, 31–33, 38, 40
 - psychoakustisch 36, 37s. *akustisch*
- akustische 36
- Alliteration 45
- Alltagsbewusstsein *s. Bewusstsein*
- Allusion 112
- Alpen 141
- Alter 172, 174, 177, 192, 193, 263–265, 267, 269, 272, 276
 - Altersbild 273
 - Altersektase 264
 - Alterswerk 177
 - besessenes Alter 265, 267
 - Senilität 265
- Ambivalenz 137, 138, 144, 208, 275, 289, 290
- Amplifizierung 26
- Anakoluth 143
- Anamorphose 253
- Anführungszeichen 78
- Angst 299, 300, 303
 - Augenangst *s. Auge*
- Anthropozän 184
- Antike 134, 137, 148
- anwesend 32
 - Anwesenheit 27
- Apfel
 - Apfelbaum 244
- Apfelbaum 182
- Apostrophe 153
- Appell 25
 - Appellcharakter 26
- Artikulation 44, 46
- Asche 153
- Askese 199, 269
 - asketisch 267, 269
- Assonanz 45
- Assoziation 47, 49–51, 62, 65, 68, 71, 112, 115, 118, 136, 142, 244, 254
 - assoziativ 47, 57
- Ästhetik 87, 130, 161, 215, 259
 - ästhetisch 27, 30, 39, 137, 202, 254, 258
- Atem 68, 136, 254
 - Atemlosigkeit 247
- Äther 120
 - ätherisch 27
- Atmosphäre 114, 209
 - atmosphärisch 27
- Audiokunst 26
- audiophon 28
- audiophone 29
- Audiotechnik 27, 40
- Auflösung 266, 274, 275
- Aufmerksamkeit 26, 27, 163, 258
- Auge 30, 39, 65, 67, 110, 143, 300, 301
 - Augenkrankheit 178
 - Augenlust 114
- Augen 44
- Augenblick 29, 30
- aural 26–28
- Ausschluss 287
- außen 37, 41, 137
 - Veräußerlichung 30
- Außenseiter 141, 142
- authentisch
 - Authentizität 259
- Autismus
 - autistisch 141
- Autobiographie 62, 63, 65, 181, 263
 - autobiographisch 79
- Autorin 33, 40
 - Autor 32
 - Autorschaft 97, 103
- Autorität 160

- Autorschaft 32, 35, 36, 100
- Avantgarde 97, 103, 279
 - Neo-Avantgarde 217
 - Nachkriegsavantgarde 27

B

- barock 88
- Baum 180, 203, 209
- Bedeutung 121, 161, 276
 - Bedeutungsüberschuss 28, 38
 - Bedeutungszusammenhang 37
- Begehren 271, 273
- Begeisterung 201, 207, 218
- berühren
 - anrühren 118
 - berührbar 111
 - Berührung 113
- Beschneidung 287, 298
- Besessenheit 67, 266, 269
- bestimmt 38
 - Bestimmtheit 38
 - fremdbestimmt 35
 - unbestimmt 34
 - Unbestimmtheit 38
- Bewusstsein 47, 100, 199, 204, 209, 213, 245
 - Bewusstseinsinhalte 46
 - Bewusstseinsprozess 93
 - Bewusstseinsreise 206
 - Bewusstseinsstrom 79, 118
- Bewusstseins
 - Wachbewusstsein 201
- Bibel 243
- Bild 29–31, 41, 47, 56, 57, 64, 65, 70, 114, 115, 145, 163, 250
 - Bildlogik 269
 - Bildmeditation 124
 - Bildmetaphorik 275
 - Bildphantasie 124
 - Bildrahmen 36
 - Bildrand 31
 - Bildtitel 31
 - Landschaftsbild 36
 - Redebild 29, 30
 - Bildtitel 30
 - Suchbildmethode 112
 - Textbild 117, 124
- Bildgedicht s. *Gedicht*
- Bildhauerei 47
- Bildproëm s. *Proëm*
- Bildproëmen s. *Proëm*
- Bildtext s. *bildende Kunst; Bild*
- Biographie 65, 134
 - biographisch 69, 243
- Biologie
 - biologisch 264, 265
- Blick
 - schweifender Blick 114
- blind
 - erblinden 299, 305
 - Erblindung 300
- Blumen 80, 111, 123, 141–143, 180, 183, 186, 191, 202, 213, 216–218, 241, 247, 255, 257, 258, 269, 270
 - Blumenbouquet 212
 - Blumenmetaphorik 190
 - Blumenreligion 190
 - Blumenrhetorik 191
 - Blumensprache 192, 195
 - Blumenstrauß 256
 - Blumensymbolik 203
 - Blumenwerk 203
- Blut 185, 257, 275
 - Blutstropfen 124
 - Nasenbluten 101
- Blüte 161, 202, 215, 257, 297, 303
 - Blütenmeer 178
- Bricolage 299, 303
- Brief 294
- Briefroman 47
- Bruch 287
- Buch 29, 38
 - Buchseite 39
 - Klangbuch 29, 39, 41
 - Lieblingsbücher 34
 - Lieblingsbücher 29, 30, 36, 38, 40
- Buchstaben 56, 258
 - Buchstabenhäufungen 33

Bukolik 135

– bukolisch 135

C

Chaos 131

Chiffre 95, 208, 258, 287, 292

Collage 37, 64, 79, 80, 102, 104, 259

– Klangcollage 38

Comicfigur 72

D

Dada

– Dadaismus 53, 76

Deinzendorf 66, 117, 204, 210, 212

Dekonstruktion 95, 96, 103, 112, 194, 216,
239, 296

Demut 147, 178

depressiv 70

Dialog 139, 177, 251, 284, 305

– dialogisch 263, 271

– Dialogizität 190

– Erinnerungsdialo g 270

– Liebesdialog 285

Dichotomie 25, 30, 39

Dichterin 25, 31

– Dichter

– Lieblingsdichter 25

– Dichterfigur 142, 151

Dichtung 31

Diegesis 48

diesseitig 161

Differenz 26, 28, 40, 41, 166, 195, 241, 290

– *différance* 54, 92, 103

Dimension 26

Ding 27, 29, 40, 109

disparat 27

Dissemination 191, 246

Dissonanz

– dissonant 143

Disziplin 127, 199

Dramaturgie 26

Dunkelheit 137

E

Echo

– Echoraum 45, 51, 145, 278

écriture automatique 93, 97, 99

Einklang 27, 29, 30, 35, 37, 40, 41

einsam

– Einsamkeit 25

Einstimmung 119

Ekphrasis 52, 114, 123, 251

Ekstase 28, 36, 56, 67, 85, 91, 103, 104, 109,
115, 118, 132, 135, 142, 143, 163, 199, 201,
206, 207, 213, 215, 263, 269, 291, 293, 297

– ekstatisch 28, 36, 39, 40, 118, 154, 178,
185, 211, 240, 267, 269, 275, 278, 279

– Schreibungskstase 196

Elegie 167, 168

Ellipse 143

– elliptisch 151

Emotion 47, 50, 56, 57, 170–172, 258, 292

– emotional 143, 170, 245, 247

– emotionsgeladen 128

– Gefühl 168

empfindsam 35

– Empfindlichkeit 165

– Empfindsamkeit 206, 209

– Empfindung 167, 168

– Empfindungsweise 168

Emphase 114, 163, 275

– emphatisch 274, 279

emphatisch 25, 37

Ende 33, 36, 39

– enden 31

Entfremdung 254, 272

enthusiastisch 33, 41, 137, 200, 217

– Enthusiasmus 140

entrückt 26

– Entrückung 163

Environmental Humanities 184

Epitaph 153

erhaben

– das Erhabene 172, 255

Erinnerung 75, 104, 117, 119, 137, 140, 169,
177, 185, 187, 204, 258, 259

Erleuchtung 199, 201

Eros 250
 Erotik 183, 190, 298
 – erotisch 64, 88, 91, 114, 137, 172, 217, 256
 – erotisierend 288
 – Erotisierung 91, 113
 – Naturerotik 207
 Etüde 242, 243, 245, 247
 euphorisch 67, 199, 200, 208, 211, 218
 Evokation 52, 57, 110, 164, 169, 244
 Experiment 27, 28
 – experimentell 25, 28, 46
 – Sprachexperiment 217
 experimentell 75
 Expressionismus
 – expressionistisch 71

F

Fasten 100
 Fenster 114, 137, 212
 Feuer 203
 Figur
 – Kunstfigur 53
figura etymologica 254
 Figurengedicht s. *Gedicht*
 Film 47
 finden 34
 – wiederfinden 29, 30
 Flieder
 – fliederfarben 29
 Flora 204, 206
 floral s. *Blumen*
 Floriographie 183, 189, 190, 194, 203, 208
 – floriographisch 181
 Fluch 271
 Fluchtlinie 269
 Fluid
 – Verflüssigung 273
 fluid
 – Fluidum 27
 Form 128, 140, 144, 249, 250, 268, 279
 – Formstrenge 268
 Formel 243, 245
 Fotografie 85, 91, 96
 – Photographie 47

Fragment 30, 35, 37, 39, 80, 136, 143
 – Fragmentierung 78, 79
 Frankreich 237
 – französisch 77, 134, 238, 241, 252, 253,
 255, 257, 258, 283
 Freiheit 144
 Freude 163
 Freund 29
 Freundschaft 25, 41
 – freundschaftlich 40
 Friede 151
 Frottage 112
 Furor s. *Wahn*
 furor poeticus 139, 151s. *Wahn*
 Fußnoten 284, 285, 288, 300

G

Garten 36, 80, 161, 204, 210
 – Gartenfluren 29
 – Landschaftsgarten 27
 – Lektüregarten 31
 – Paradiesgarten 28, 37
 Gattung 47, 51, 57, 62, 167, 201, 248, 251
 – Gattungsbezeichnung 115
 – Genre 117
 Gebet 121, 201
 – Gebetsteppich 29
 Gedicht 29, 129, 142–144, 147, 150, 153, 154,
 201, 214, 291
 Gefäß
 – kommunizierende Gefäße 113, 133
 Gefühl 142, 145, 216s. *Emotion*
 Geist 39
 – Geistesverwandtschaft 140
 – heiliger Geist 68, 200, 213, 218
 Gemälde 64–66
 Genie 142
 Genius Loci 169
 Gesang 49, 154
 Geschenk 30
 – Gelegenheitsgeschenk 41
 Gesicht 75

- Gespräch
 – Gesprächsfetzen 39
 – Zwiegespräch 33, 34, 38
 Gewebe 259
 Glas 256
 glücklich
 – Glück 168, 170, 292
 – glückselig 217
 Grenze 28, 30, 37, 40, 58, 129, 132, 144, 203,
 208, 210, 279, 287
 – Begrenzung 249
 – entgrenzen 27
 – Entgrenzung 145, 199
 – Entgrenzungsbewegung 211
 – Grenzphänomen 265
 – grenzüberschreitend 44
 – Grenzüberschreitung 47, 128, 129, 135
 – Satzgrenze 215
- H**
- Halluzination 104, 168
 Hase 254
 hebräisch 286
 heilen 31
 heilig 27, 35, 39, 119, 122, 200, 201
 – das Allerheiligste 201
 – Heiligkeit 194
 Herz 73, 74, 101, 130, 209
 Himmel 137, 143, 145, 164
 – Sternenhimmel 70
 Hinwendung 25, 27, 35
 hochbegabt 141
 Hölderlin, Friedrich 115
 Hölle 30
 hören 32, 34, 35, 40, 41
 – hinhören 31, 40, 41
 – hörbar 26
 – zuhören 33
 – Zuhörerschaft 26, 41
 Hörfunk 25
 – Hörfunkliteratur 26
 Hörkunst 25, 27
 – Hörsensation 28, 38
- Hörspiel 26, 31, 32, 37, 40, 45, 46
 – Hörspielarbeit 29
 Hybris 148, 150, 153
 Hyperbolie 92
 Hypnose 88, 168
 hypnotisch 29, 30, 35
 Hysterie 86, 87, 90, 94, 99
 – Hysterika 99
- I**
- Idiosynkrasie 199
 Idylle 117, 138, 140, 167
 – idyllisch 66, 135
 – Idyllisierung 187
 Ikonografie 87
 Imagination 27, 161, 269
 Imitation 53, 54
 Impuls 112
 innen 30, 137
 – Innenraum 272
 – Innerlichkeit 37
 – Kopfinneres 35
 Inquit-Formel 25
 Inspiration 43, 67, 68, 96, 137, 139, 192, 200,
 212, 245, 250
 – Inspirationsquelle 44
 Inspirationsquelle s. *Inspiration*
 Instrument 50
 Intensität 127, 143, 170, 211, 264, 292, 298,
 305
 – Daseinsintensität 205
 – intensiv 112, 170
 – Intensivierung 170, 172, 173, 211
 Interaktion 27
 Interdependenz 26, 32
 Intermedialität 47, 48, 57, 58, 63
 – intermedial 46, 49, 52, 63
 Interpretation 65, 73, 76, 79, 129
 – Interpretationsanspruch 27
 – Interpretationsleistung 27
 Intertextualität 63, 77, 112, 129, 132, 148
 – intertextuell 53, 55, 63, 139, 142
 Intuition 128, 142
 Inversion 143, 255

- Ironie 110
 Irresein s. *Wahn*
 isotopisch 242
- J**
 Jugend 174, 178, 192
 – Jugendzeit 133
- K**
 Kalkül 144
 Katachrese 254–256
 Katze 54
 Kindheit 66, 193, 204, 210
 – Kindheitstage 183
 kitsch 255
 Klage 30, 153
 Klang 33, 43, 44, 46, 47, 50, 51, 53–57, 114
 – Klangbuch 34
 – Klangebene 51
 – Klangfarbe 33
 – Klanglandschaft 35, 36
 – Klangmaterial 37
 – Klangspur 37, 38
 – Klangverschiebung 50, 51
 – Klangwelt 33, 37, 38
 – Sprachklang 45
 klassisch 31
 Klavier 56
 – Klaviermusik 53
 Knospe 178, 182, 216
 Kommunikation 26, 39, 109, 276
 – Kommunikationsgeflecht 207
 – kommunikativ 27, 28, 37
 Komponist 50–52, 55, 56
 Komposition 28, 32, 33, 38, 47, 118, 120
 – Lautkomposition 28
 – Sprachkomposition 28
 konfus 28, 119
 Konkret 40
 konkret 29, 34, 36, 38, 39, 117, 161, 163, 168
 – konkrete Poesie 268
 Kontrast 26, 33
 – kontrastieren 38
 Konvention 44, 55, 56, 113, 164, 166
 Konzentration 25, 199
 – konzentriert 25
 Kopf 27, 29, 30, 35, 97
 – Kopflosigkeit 95
 Körper 27, 35, 39, 190, 269, 273, 274, 287, 291
 – Frauenkörper 97
 – Körperflüssigkeit 185
 – Körperinszenierung 86
 – körperlich 28, 32, 34, 35, 38, 264, 278
 – Körperlichkeit 113
 – körperlos 109
 – Körpersemiotik 86
 – Körpersprache 86, 88, 91, 98
 Kreuz 121
 Krise 30, 151
 Kubismus 77–79
 – kubistisch 70, 76
 Kultur 265
 Kunst 28, 38, 255
 – Audiokunst 26
 – bildende Kunst 62, 63, 69, 74, 86
 – Hörkunst 25
 – Kunstform 55
 – Kunstgeschichte 86
 – Radiokunst 28
 – Schreibkunst 25
 – Sprechkunst 25
 – Stimmenkunst 28
 Kunstwerk 38, 52, 163
 – Gesamtkunstwerk 46
 Kuss 143
- L**
 Landschaft 27–34, 36, 39, 40, 146, 150
 – Berglandschaft 36
 – Bücherlandschaft 29
 – Geschichtslandschaft 110
 – Klanglandschaft 28
 – Landschaftsbild 36
 – Landschaftsgarten 27
 – Landschaftsgemälde 31, 36
 – Lektürelandschaft 31, 40
 – Literaturlandschaft 111

- Traumlandschaft 29, 30, 35, 40
 - Zeilenlandschaft 36, 38
 - langsam
 - Verlangsamung 266
 - Laut
 - Kehllaut 39, 40
 - Lautkomposition 28
 - Lautlichkeit 27
 - Tierlaut 37
 - verlautbar 26, 27
 - Vogellaut 40
 - Lautstärke 43, 55
 - Leben 34, 122, 153, 154, 167, 173, 254, 255, 263, 264, 271, 272, 275, 304
 - belebend 40
 - Landleben 34
 - lebendig 164, 165
 - Lebendigkeit 39, 146, 167, 182, 184, 187
 - Lebendigkeitspoesie 166
 - Lebenselixier 25
 - lebensfeindlich 147
 - Lebensgebündeltheit 30
 - Lebensgebundenheit 30
 - Lebensgefahr 146
 - lebensnotwendig 25
 - lebensspendend 25, 40
 - Lebenswelt 37
 - überleben 276
 - leer 114
 - Leerstelle 170
 - Leidenschaft 78, 140, 166, 208
 - leidenschaftlich 293
 - Leidenschaftlichkeit 305
 - Lektüre 29, 30, 36, 40, 104, 112, 130, 137, 143, 181, 191, 257
 - Lektüreakt 39
 - Lektürebewegung 38
 - Lektürelandschaft 40
 - Lektüretätigkeit 35
 - Neu-Lektüre 36
 - Lesen 43, 46, 113
 - Leseprozess 46
 - verlesen 216
 - Licht 71, 167
 - Liebe 25, 68, 74, 119, 120, 149, 153, 180, 183, 194, 216, 287, 293, 305
 - liebend 41
 - Liebesbegegnung 289
 - Liebesbeziehung 270
 - Liebesekstase 203, 208, 217
 - Liebeserfahrung 206
 - Liebeslust 208
 - Liebesobjekt 170
 - Liebesparadies 120
 - Liebessprache 208
 - Liebesverückung 201
 - Liebesgeschichte s. *Liebe*
 - Lied 51
 - Liedtext 51
 - Lippe 293
 - Literatur 25, 26, 46, 47, 55, 56
 - literarisch 32, 34, 36, 38
 - Literarisierung 37
 - Literaturtheorie 241
 - Logophonozentrismus 25
 - Lyrik 45–47, 63, 133, 163, 268, 269
 - lyrisch 37
 - Naturlyrik 214
- M**
- magisch 29
 - Malerei 250
 - Gemälde 250, 251
 - Mania s. *Wahn*
 - Markierung 25
 - Maske 131, 132, 135, 139, 140, 151
 - Maskierung 135, 138
 - Maß 129, 130, 143, 146
 - maßlos 132, 140
 - Maßlosigkeit 128
 - Maßüberschreitung 141
 - maßvoll 115, 128, 140
 - Übermaß 144, 149
 - Unmaß 127, 133, 134, 146, 149
 - unmäßig 149
 - Material 164
 - Wortmaterial 151
 - Material Ecocriticism 184, 194, 195

- Materialität 56, 193
- Materialschichten 125
 - materiell 215, 277
- materiell 25, 27, 36, 38
- Materialität 26, 38
- Medium 27, 28, 44, 46, 52, 57, 251
- Medialität 51
 - Medien 27
 - medienspezifisch 26
 - Speichermedium 28
- Medium
- Medien 26
 - medienspezifisch 38
- Medizin
- Medizingeschichte 86
- mehrdeutig 27
- Melancholie 80, 151, 177, 178, 187
- Melancholiker 70
 - melancholisch 65, 279, 300
- Messer 191
- Metapher 27, 50, 190, 192, 194, 207, 214, 255, 300, 301
- Megametapher 302
 - Metaphorik 102
 - metaphorisch 35, 113
 - Speisemetaphorik 38
- Metaphysik
- metaphysisch 25, 121
- metapoetisch 240
- Metonymie
- metonymisch 29, 68, 254
- Metrum 45
- Mickey Mouse 72
- Mimesis 48, 242
- Mischform 47
- Moderne 169
- Montage 32, 33, 37–39, 76, 240
- Motiv 57, 146, 153, 244, 257, 258
- Motive 244
- müde
- Müdigkeit 266
 - Übermüdung 168
- Mund 136
- mündlich 28
- Mündlichkeit 25, 26, 28
- Musik 28, 39, 40, 43, 44, 46, 48, 49, 52, 54–58, 74, 110, 122, 169, 170, 250, 255
- musikalisch 33, 37, 38, 44, 45, 114, 254
 - Musikalisierung 28, 37, 39
 - Musiker 28
 - Musikform 55
 - Musikwerk 50
 - *verbal music* 48
 - Wortmusik 53, 55, 56
- Mutter 64, 121, 143, 193, 244, 257, 278, 287
- Mystik 86, 97, 207
- Frauenmystik 103
 - Mystikerin 88
 - mystisch 178, 213, 258
- mystisch 27, 40
- entmystifizieren 30
- Mythos 153, 172
- Myzel 113
- N**
- Nacht 303
- Nachtigall 151
- Name 286
- Namen
- Blumennamen 303
- Narratologie 47
- Natur 37, 45, 114, 124, 140, 146, 148, 163, 177, 178, 186, 187, 195, 201, 202, 204, 206–208, 211, 254, 255, 265
- Naturbegeisterung 201, 213
 - Naturerfahrung 213
 - Naturgeräusch 37
 - Naturphänomen 34, 37, 125
 - Naturraum 31
 - Naturtöne 29, 36, 39, 40
- Netz 258
- Netzwerk 147, 259
- Norm 28, 87
- genormt 27, 37
 - Normalität 30

O

Oberfläche 56
 Obsession 172
 obszön
 – das Obszöne 255
 Öffnung 26, 166, 199, 209, 248, 274
 – offen 110, 242
 – Offenheit 165
 Ohr 90
 Ökofeminismus 184
 oral 27, 28
 – Oralität 35
 Ordnung 131, 215
 – Unordnung 134, 143
 Ort 31, 34

P

Paradies 31, 36, 40
 – Paradiesgarten 28
 – paradiesisch 27, 29, 30, 35, 37
 – Paradieswelt 31
 Paradieses 37
 Paradox 27
 Paradoxon
 – paradox 171
 Paraphrase
 – paraphrasieren 28
 Parodie 72
 pathologisch 87
 Pathos 25, 102, 172, 208
 performativ 58, 70, 93, 94, 102, 190, 214, 216
 – Performance 254
 – Performativität 251
 Perspektive 209
 Pflanze 135, 202, 210, 211, 215, 218
 Phänomen 28
 – phänomenal 38
 Pianist, Pianistin 116, 120
 Pneuma s. *Atem*
 Poesie 33, 68, 74, 131, 146, 248
 poeta vates 150s. *Prophet*
 Poetik 85, 116, 120, 161, 164, 165, 169, 200, 266
 – Alterspoetik 265, 267

poetisch 34, 37
 poetologisch 129, 133, 137, 139, 149, 202, 214
 Pointilismus 114
 Polyperspektivität 77, 78
 Polyphonie 44
 – polyphon 46
 Polypoton 253
 Postkarte 294
 Poststrukturalismus 92, 98, 217, 248, 255
 – poststrukturalistisch 239, 241, 259
 Postsymbolismus 239, 241, 245, 251
 Präsens 159, 204
 – Gegenwart 114
 Präsenz 25, 37, 168–170
 – Gegenwart 170
 – Kopräsenz 168, 169
 Präteritum 114, 170
 Prätext 169
 präzise 118, 128
 – Präzision 128
 primär 30
 Produktion 26, 31, 32
 Proëm 249, 268
 profan 121, 279
 Prophet 139
 Prosa 25, 33, 36, 43, 45–47, 116, 248, 268, 269
 – Altersprosa 265
 – Prosadichtung 120
 – Prosagedicht 110
 – Prosatext 29, 45, 47, 55, 57, 128, 269
 – Prosawerk 104, 115
 Prosodie 33, 34
 – prosodisch 34
 Prosopopöie
 – Maskenspiel 263
 Punk 53

Q

Qualität 25, 27, 28, 33, 37–39
 – Klangqualität 38

R

Radio 47
 radiophon 26, 27, 38
 Raum 30, 40
 – räumlich 32
 – Wortraum 30
 Rausch 93, 199, 214
 – berauschend 202
 – rauschhaft 203, 215, 217
 real 28, 31, 34, 36
 – Irrealis 30
 – Realie 28
 – Realis 30
 – realisieren 33
 – Realisierung 40
 – Realität 37
 Realität 58, 67
 Rede 30, 40, 41
 – Redebild 29
 – reden 28
 – Redeschwall 33
 – Redeszene 34
 reflexiv
 – Reflexivität 242
 Regen 137
 Reim 45
 rein 27, 37
 – Reinheit 240
 Reinheit
 – unrein 165
 Religion 122
 – Kunstreligion 120
 – religiös 88, 103, 118, 125, 199, 203, 213, 240
 Repräsentation 25
 Reproduktion 52
 Requiem 119
 Rezeption 130, 134, 139, 163, 172, 237
 – Rezeptionsästhetik 170
 – Rezeptionsgeschichte 138
 Rezipient
 – Rezipient*in 26
 Rhetorik 257

Rhythmus 46, 51, 114, 143, 204
 – rhythmisch 55
 – Rhythmisierung 117
 Rind 135
 Ritual 25
 – ritualisiert 39
 Romantik 35, 45, 183, 188, 207, 249, 259
 – romantisch 27, 37
 Rotation 247
 Ruf 27
 – hervorrufen 26
 – rufen 25
 Ruhe
 – ruhelos 30
 Rundfunk 29, 40

S

sakral 121
 Salpêtrière 86, 88, 94
 Schaf 135, 137
 – Schaaf 163
 Schallplatte 27, 56
 Schamanismus 206, 217
 Schatten 167
 Schmerz 101, 148, 152, 171, 188, 268
 Schmetterling 186, 277
 Schnee 244, 246, 258
 Schokolade 55
 Schrägstrich 268
 Schreibarbeit 25
 – Schreibakt 92, 273
 – Schreibbewegung 56, 289
 – Schreibkonzept 207
 – Schreibmotivation 271
 – Schreibpraxis 213
 – Schreibprozess 113, 212, 214, 271
 – Schreibszene 98
 – Schreibtechnik 49
 – Schreib-Szene 252
 – Schreibverfahren 121, 132
 – Schreibweise 127
 Schreibkunst
 – Schreibstück 56

- Schrift 54, 98, 250, 274
- Schriftbild 57
 - Schriftproduktion 94
 - Schriftsinn 160, 161
- schriftlich 25–28, 33, 38
- Schriftlichkeit 25, 28, 32, 35, 36, 38
- Schriftlichkeit 26
- schüchtern 151
- Schwalbe 136, 208
- Schwan 150, 151
- Schwanengesang 152, 153
- schweigen
- Schweigen 34
- Schwelle 212, 243
- Schwellenbegriff 264
 - Schwellenraum 274, 275
 - Schwellensituation 264, 304
 - Schwellenzustand 27
- Seele 30, 119, 297
- Menschenseele 37
 - Seelenzustand 168
- Segen 271
- Sehen 268
- vibrierendes Sehen 124
- Sehnsucht 30, 109, 131, 151, 293
- sehnsüchtig 29
- Selbstanalyse 164
- Selbstsicht 165
- Selbstporträt 75
- Selbstreferentialität
- selbstreferentiell 56
- Selbstreflexion 133, 249
- selbstreflexiv 248
- Selbstverlust 274
- Selbstzitat s. *Zitat*
- Sensibilität 140, 305
- Hochsensibilität 292
- Sexualität 183, 191
- sexuell 207
- sexuell 255, 256
- showing* 47–52, 54, 56
- Signifikant 25
- Simulation 52, 57, 130, 132, 141
- simultan 77
- Simultaneität 76
 - Simultanität 46
- singulär 161
- Sinn 25, 26, 35, 37, 41, 57, 111, 163
- Hintersinn 160
 - Sinnebene 57
 - Sinnverweigerung 57
- Sinne 39, 252
- Sinneseindrücke 266
 - Sinneswahrnehmung 264
 - sinnlich 25, 27, 38–40, 245
 - Sinnlichkeit 39
- Sinnlichkeit 208
- sinnlich 259
- soundscape*
- Klanglandschaft 39
- Spannung 131, 137
- spannungsgeladen 140
- Spaziergang 69
- Spiegel
- Selbstbespiegelung 267
 - Spiegelung 273
- Spiel 72, 78, 210, 255
- Spiritualität 186, 199, 298
- spirituell 206, 217
- spirituell
- Spiritualität 27
- Sprache 27, 28, 36, 37, 55, 56, 109, 136, 138, 140, 142, 143, 147, 163, 166, 167, 178, 203, 216, 217, 241, 254, 269, 291, 298, 305
- Blumensprache 178, 189
 - Fetzensprache 113
 - Spracharbeit 112
 - Sprachlust 264
 - Sprachmaterial 216
 - Sprachstrandgut 109
 - Tränensprache 180s. *Tränen*
- Sprachspiel 57
- sprachspielerisch 26
- Sprechinstanz 44
- Sprung 115
- Wortsprung 115

- Spur 295, 305
 - Klangspur 38
 - Schriftspur 25
 - spurlos 33
 - Tonspur 28
- sterben 30
 - Sterblichkeit 30, 174
- Stille 34, 109, 129, 132
 - still 27
- Stimme 25, 27, 28, 34–41, 44, 46, 172, 208, 242, 243, 245, 298
 - Sprechstimme 36, 38
 - Stimmenvielfalt 28
 - Stimmhaftigkeit 25
 - stimmlich 36
 - vielstimmig 37
 - Vielstimmigkeit 46
- Stimmung 66, 121, 168, 240
 - Gestimmtheit 203, 214
- subjektiv 243
- suchen 30
 - Suche 26, 27
- Surrealismus 85, 89, 91, 93, 212
- Symbol 161
- T**
- Tablette 54
- Tagebuch 251, 270
- Technik 27, 28
 - Audiotechnik 27
 - Aufnahmetechnik 38
 - Speichertechnik 26
 - technisch 27, 35, 37, 38
 - Tontechnik 40
- Telefon
 - Telefongespräch 25
- telling* 47–52
- Tempo 55
- Tempus 170
- Text 31–33, 35, 39
 - Begleittext 31
 - Hypertext 112
 - Intertext 112
 - paratextuell 41
 - Sprechtext 33
 - Subtext 112
 - textgebunden 39
 - textuell 34, 35, 40
 - Textvorlage 38
 - vertexten 112
- Thanatos 250
- Theater 47
- Tier 64, 135, 180, 186, 211, 305
- Titel 31
 - Untertitel 31, 40
- Tod 120, 146, 151–154, 174, 177, 178, 183, 191, 193, 201, 204, 254, 255, 267, 272, 287, 298, 303, 304
 - tot 110
- Ton 114, 140, 169, 170, 218
 - Intonation 33
 - Naturton 36, 39
 - O-Ton 36–38
 - O-Ton-Collage 37
 - tönend 27, 35, 37
 - Tonmeister 29
 - Tontechnik 40
 - Ton-Ereignis 43
 - Vertonung 49
- Tonband 37
- Topographie 169
 - topographisch 161, 169
- Topos 27, 28, 31, 36, 37, 150–153, 264
- Totenglocke *s. Glas*
- Tradition 37, 45, 72, 85, 98, 100, 102, 128, 135, 141, 254, 257
 - traditionsreich 27
- Trance 206
- Tränen 68, 143, 145, 168, 185, 196, 259, 289, 291, 304, 305
 - Tränensprache 209
- Transformation 210, 247, 248
- Transformationen 258
- Transgression 91, 104, 212
 - transgressiv 100, 218, 245, 250
- Transzendenz 30, 121, 199, 205

Traum 29, 104, 163, 164, 177, 185, 291, 295,
303

- traumartig 269
- Traumbild 299
- träumen 29
- träumend 30
- traumhaft 266
- Traumlandschaft 35, 40
- Traumszene 254
- Traumzustand 30
- Worttraum 29, 30, 35

traurig 74

- Trauer 119, 168, 177, 179, 187, 195, 244,
246, 292, 299, 302, 303
- trauernd 151

Triade

- triadisch 25

Trompe-l'œil 80

tropologisch 241

Turm 138

- Turmbau 293
- Turmgedichte 129, 139
- Turmgesänge 170
- Turmdichtungen 159
- Turmgedichte 161

U

Übermut 147

- übermütig 149

Übersetzung 51

Übertragung 30

- übertragen 30

Übertragungsarbeit 30

unbewusst 67, 85, 295

Unmaß s. *Maß*

unsagbar 27, 28

Unsagbarkeit 68

unverständlich 37

- Unverständlichkeit 28

Unverständlichkeit

- unverständlich 138

Ursprung 29, 30

- ursprünglich 27, 29, 37
- Ursprünglichkeit 25

Urwort 27

Utopie 31

V

Variation 47, 55

Vater 244

Veilchen 163, 170

Verbalisierung 29, 32, 33

verborgen 170, 286

- Verborgenheit 171

Verdrängung 259

Verflüssigung s. *fluid*

verloren 27, 29–31

- Verlusterfahrung 40

Verlust

- Verlusterfahrung 204

Versatzstück 28

Verschiebung 254, 257, 289, 291, 305

- verschoben 212

verschwinden 258

Verstand 128

Verstoßung 28, 29, 31–33, 35, 36, 39, 40

- verstoßen 29, 30

- Verstoßungserfahrung 40

Verzückung 178, 199, 203, 218

Verzweiflung 201

Vogel 51, 110, 143, 145, 151, 277

Vollkommenheit

- Unvollkommenheit 30

Vorleserin 25

W

wach

- aufwachen 29, 36

- erwachen 29

- überwachen 36

- Überwachtheit 168

- wachsein 29

- Wachzustand 30, 35

Wagen 294, 298

Wahn 94

- Wahnsinn 131, 135, 138, 139, 141

- Wahnwitz 130

Wahnsinn 55, 115

- Wahrheit 163
- Wahrnehmung 104, 137, 145, 161, 163, 166, 167, 178, 211, 247, 277
- Wahrnehmungsprotokoll 114
 - Wahrnehmungsvermögen 67
- Wechsel 168
- Wechsel der Töne 167, 244
- Wechselspiel s. *Spiel*
- Welle 145, 146
- Welt 26, 27, 30, 37, 40, 41, 171, 274, 276, 305
- Klangwelt 28
 - Paradieswelt 31
 - Welterfahrung 167
 - weltlich 40
 - Weltsicht 272
 - Weltverlust 267
- Werk 240
- Alterswerk 181
 - Spätwerk 115, 119, 123, 166, 167, 169, 201, 202, 210, 218, 276, 279
 - Werkkonzeption 264, 265
 - Werktitel 55, 57
 - werkübergreifend 55
- Wesen 25, 27, 37
- Widerspruch 113
- Widersprüchlichkeit 129, 183
- Widerstand 259
- Widmung 72, 244
- Wiederholung 47, 54, 103, 151, 290
- wild 131
- Wildnis 146
- Wirklichkeit 113, 114, 163–165
- Wohnung 272
- Wort 29, 37, 39, 40, 100, 109, 118, 136, 215
- Stichwort 40
 - Wortbild 114
 - Wortblüten 118
 - Worteinfall 112
 - Wörterlust 114
 - Wortfolge 123
 - Wortkurzschluss 113
 - Wortschwall 29
 - Wortträume 29, 30, 35
- Z**
- Zeichnung 62, 71–73, 75, 243, 244
- Zeile 33, 34
- Zeilenlandschaft 30
- Zeit 170, 204, 276
- Zeitebene 53
 - Zeitfluss 204
- Zeitalter, goldenes 45
- Zitat 51, 69, 78, 111, 112, 115, 116, 134, 136, 147, 148, 151, 169, 170, 276, 303
- Selbstzitat 117, 242
- Zufall 123, 165, 166, 245