

4. Isolationstexturen. Friederike Mayröckers »kommunizierendes Gefäß« Autorin

2003 erscheint im Suhrkamp Verlag Friederike Mayröckers zweites Buch nach Ernst Jandls Tod 2000. Unter dem Titel *Die kommunizierenden Gefäße* lässt der Text »EJ« als verstorbenen Partner der Mayröcker in verschiedener Hinsicht ähnelnden Sprechinstanz auftreten. Beide Figuren schreiben. Mayröckers Zeichnungen im Buch zeigen, wie Abbildung fünf, wiederholt zwei Figuren Schulter an Schulter, durch Linien verbunden, vielleicht im Austausch von Wörtern und im innigen Kontakt miteinander. Sie entwerfen bildlich die auch im Text beschriebene Zweierbeziehung zwischen »EJ« und der Erzählinstanz der Arbeit.

Abbildung 5: Zeichnung aus Friederike Mayröcker: »Die kommunizierenden Gefäße« (2003)



(©Suhrkamp Verlag, Berlin 2024)

Der Titel des Textes ruft die zwei Figuren auf – obwohl er ambig bleibt und das Buch mit dem Motiv des Dichters als göttlichem oder »[h]eilige[m] Gefäß[]«¹ und mit dem physikalischen Phänomen des gleichen Füllstands nach oben geöffneter,

1 Friedrich Hölderlin: Buonaparte. In: Ders.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, Bd. I, 1: Gedichte bis 1800. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart: Cotta 1946, S. 239.

miteinander verbundener Gefäße verknüpft. Der Stil der Prosaarbeit ist, wie der vieler von Mayröckers Texten, assoziativ. Schon die ersten Sätze entwerfen unvollständig und in Kleinschreibung mehrere auf den ersten Blick kaum verbundene Szenen:

und knooztten dann Schulter an Schulter (meine Schulter die seine berührend seine Schulter die meine berührend) im Jazzkonzert, meist in den letzten Reihen des Saales weil sonst zu laut. [...] Warum ich meine Schriften mit Stenographie durchsetze? beim Maschinschreiben möchte ich immer auch stenographische Kürzel tippen aber solch I Maschine ist noch nicht erfunden [...]. Aber ich wollte aufzeichnen, wie wir im Konzert *Schulter an Schulter* gesessen sind: [...] es war sehr angenehm dieses einander Berühren der Schultern, gab mir I gutes Gefühl innigen Verbundenseins. Fast wäre ich aus dem Bett gestürzt, ich hing schon halb über dem Bettrand, die scharfe Lampe neben dem Bett so daß ich ohne Anstrengung lesen und schreiben konnte, sogar ohne Brille. Ich mußte ziemlich oft aufstehen diese Nacht, auch verbrachte ich 2 – 3 durchgeschwitzte Stunden im Bett, es wäre schön, könnte ich diesen Text »wie süß sind verständliche Worte« nennen nennen – wie gefiele Ihnen das, verehrte Leser, geschätzte Hörer?²

Die »verehrte[n] Leser« werden unangekündigt in eine Form des Gesprächs einbezogen; die Äußerungen der Sprechinstanz und die wiederholte Frage »Warum ich meine Schriften mit Stenographie durchsetze?« klingen wie Entgegnungen, ohne dass ihre Bezugspunkte wiedergegeben worden wären – der Text ist auch als Selbstgespräch der dargestellten Autorin lesbar. Schon der zitierte Textauszug entwirft mindestens zwei miteinander nicht explizit verknüpfte Szenen; ein gemeinsames Jazzkonzert der zwei zentralen Figuren und die Unterbrechung des nächtlichen Schlafs der Sprechinstanz, vielleicht aus Ärger darüber, dass sich »verständliche[] Worte« zur Beschreibung des Überdachten nicht eingestellt haben.

Die Referenz auf den mit den *kommunizierenden Gefäßen* vorliegenden Text – »könnte ich diesen Text »wie süß sind verständliche Worte« nennen« – und die Frage nach der Meinung der »Leser« und »Hörer« zur vorgeschlagenen Änderung suggerieren ein Werk *in statu nascendi*, einen Text, den wir gewissermaßen über die Schulter der Schreibenden lesen. Die geschilderten Szenen sind in sich verständlich, aber kein Einstieg zu einem übergreifenden Plot: Wer nach einem klaren Handlungsverlauf sucht, ist ein »Interpret auf [dem] Schleudersitz«³, um Wendelin Schmidt-Dengler zu zitieren, denn der Text ändert wiederholt unverhofft und unangekündigt die Richtung. Das gilt über die zitierten Sätze hinaus: Schon

2 Friederike Mayröcker: *Die kommunizierenden Gefäße*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 9f., nachfolgend »KC«.

3 Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg: Residenz 1995, S. 156.

eingangs taucht, in einer Reihe mutmaßlicher Traumsequenzen, der österreichische Künstler Peter Weibel im offenen Hemd und mit »weibliche[r] Brust«⁴ auf. Anschließend sind fehlende »individuelle[] Handschriften«⁵ und die »weibliche Anrede, das -INNEN« als Ausdruck der Deformation der »armen deutschen Sprache«⁶ Thema. Gemein ist den Szenen ein Kreisen um den Komplex Literatur und Geschlecht im weiten Sinn und verschiedene geschlechtsbezogene, über »EJ« und die schreibende Sprechinstanz auch mit Mayröcker und Jandl verknüpfte Erwartungshaltungen. Vielleicht ist die Arbeit auch deshalb – der Diskussion verschiedener Texte Mayröckers entsprechend – mehrfach auf Realitäten des Lebens der Autorin zurückbezogen worden, mehr noch nach Jandls Tod, der oft mit der These der Reminiszenz des Dichters in Mayröckers Werken verbunden worden ist. »Jandl, den noch immer Lebendigen,« hält Cornelia Jentzschs Kritik der *kommunizierenden Gefäße* entsprechende Annahmen auch auf den Titel des Textes bezogen fest, versuche Mayröcker

nochmals unter die Lebenden zu holen, seine Kontur noch einmal zu umreißen, einzubrennen in das Gedächtnis, in die alltäglichen Verrichtungen. Die kommunizierenden Gefäße, die der Tod abschnitt, werden weiter versorgt, nicht als imaginäre Linien, sondern als reale Verbindungen zwischen den entgegengesetzten Räumen der Lebenden und der Toten.⁷

Ähnlich, als »Osmose zwischen ihren Stilen«⁸, hat Mayröckers und Jandls langjähriger Freund Andreas Okopenko ihre Verbindung beschrieben. Den Ausdruck haben auch wissenschaftliche Studien aufgegriffen,⁹ passend zu einer als werkrelevant geltenden Konstellation Jandl/Mayröcker; als Idee von zwei nicht immer miteinander, aber immer im Austausch Schreibenden.

Ein Bild einer fast sakralen geistigen Verbindung der zwei Dargestellten scheint auch die Sprechinstanz der *kommunizierenden Gefäße* zu suggerieren; sie entwirft es

4 KG, S. 10.

5 Ebd., S. 11.

6 Ebd., S. 10.

7 Cornelia Jentzsch: Aderlass. Neues von Mayröcker. In: Frankfurter Rundschau vom 4.9.2003, online unter <https://www.fr.de/kultur/literatur/aderlass-11731280.html> (15.3.2024).

8 Andreas Okopenko: Mit Ernst durch die Jahre. In: Text + Kritik 129 (1996): Ernst Jandl. Hg. v. Heinz L. Arnold, S. 5–7, hier 5.

9 Vgl. etwa: Dieter Burdorf: »Herzgefährten«. Friederike Mayröckers und Ernst Jandls Lyrik im Wechselgesang. In: Ders. (Hg.): »An seiner Seite hätte ich sogar die Hölle ertragen«. Friederike Mayröcker und Ernst Jandl. Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW. 19.–20. März 2004, S. 7–14, hier 11; [o. Verf.]: Friederike Mayröcker. Das Herzzerreißende der Dinge. In: du. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 5 (1995), S. 19.

im Verweis auf die eigene Bewunderung für »EJ« und in vager Andeutung von Parallelen zwischen den eigenen und Mayröckers Wahrnehmungen. »Was das Schreiben angeht, sage ich zu EJ«, erzählt ihre Sprechinstanz den Leser:innen,

habe ich das Gefühl, daß mir diese Schriften *eingesagt*, *zugeschickt* werden vermutlich von dir [...], und ich schaue in das Grau des Himmels, das mich entzückt, [...] ach, schreibe ich an Georg Kierdorf-Traut, ich bin gerne melancholisch, weil da das Schreiben besser geht [...]. Und ich ihm sagte, dem Augenarzt, daß du tot bist, sage ich zu EJ, und daß ich viel weine, sagte er : das ist das beste, was Sie für Ihre Augen tun können, das sagte er, das war I Hohn, Sie sollten aber die Augen nicht reiben oder gar drücken – und dann erzählte er mir schlimme Geschichten von Witwen, die sich *die Augen ausgeweint hätten*, etc.¹⁰

In der konkretisierten Metapher der ausgeweinten Augen wird auch die Komik des Textes erkennbar: Die im übertragenen Sinn gewohnte Wendung verliert an Ernst, wenn der Text sie zur Schauergeschichte umschreibt. Realitätsbezogen sind die *kommunizierenden Gefäße* ohnehin doppeldeutig: Dass »EJ« ein reales Vorbild haben und die geschilderte Szene (auch) Mayröckers Trauer schildern könnte, suggerieren sie abseits der Initialen Ernst Jandls über den Verweis auf reale Charaktere – im zitierten Text tritt mit dem Historiker und Entomologen Georg Kierdorf-Traut eine entsprechende lebensweltliche Figur auf. Schon die Inversion »Und ich ihm sagte, dem Augenarzt« deutet umgekehrt die Literarizität der Textstelle an – im Einklang mit ihr werden in acht Fällen Geschichten erzählt, Dinge »gesagt« und Informationen nur weitergegeben. Die Trauer um den Geliebten scheint der Hauptfigur und Sprechinstanz des Textes sogar zum Antrieb des Schreibens zu werden: »ich bin gerne melancholisch«, informiert sie die Leser:innen, »weil da das Schreiben besser geht«¹¹.

Was Ernst Osterkamp über *brütt* (1998) schrieb, einen von Mayröckers frühen Prosatexten, gilt insofern offensichtlich auch hier: »Natürlich wird in diesem Buch von der Liebe erzählt, aber die Anstrengung der Erzählerin ist darauf gerichtet, alle traditionellen Muster der Liebeserzählung in einem vielfach gebrochenen Fiktionspiel aufzulösen«¹². Die *kommunizierenden Gefäße* brechen fast beiläufig auch mit der Norm der selbststredend nicht seitens der Witwe in Kunst verwandelten und insofern funktionslosen Trauer um den Geliebten; die Feststellung »ich bin gerne melancholisch, weil da das Schreiben besser geht« lässt den Gefährten (auch) zur Quelle

10 KG, S. 54f.

11 Ebd., 54f., Hervorh. H. G.

12 Ernst Osterkamp: Die Gelüste des Pappkameraden. Vertan, versäumt, verloren: Friederike Mayröckers seufzende Gärten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.11.1998, online unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-die-gelueste-des-pappkameraden-1197208.html> (14.3.2024).

schriftstellerischer Inspiration werden. Das Changieren des Textes zwischen Ernst und Komik, Realität und Fiktion und Trauer und Tabu suggeriert für sich genommen die Möglichkeit einer Fiktion »EJ«, die selbst schon Bestandteil des Arbeits- und Schreibprozesses der Sprechinstanz ist. »Deine *Auswendigkeit*, sagt EJ,« rekapituliert sie ein Gespräch,

wenn du mit Menschen umgehst, darum am liebsten allein, weil dich auch nahestehende Menschen irritieren, sagt EJ, du kannst dich deinen natürlichen Gedanken nicht hingeben, weil die ja ständig durchkreuzt werden von dir gegenübertretenden Menschen [...]. Ich bin allein, schlafe allein, lese allein, gehe allein spazieren, fast nichts, außer dem täglichen Schreiben, bindet mich noch an das Leben, sage ich zu EJ, »*Weltfremdheit*« bei Peter Sloterdijk, oft am Morgen, nach dem Erwachen, [...] mein Schreiben ich glaube I Eskapismus, sage ich, manchmal das Gefühl, jetzt bricht I ganz rigoroser Stil bei mir durch *oder Stimme*. [...] *Du wirst nicht einmal meine Geräte bedienen können*, sagt EJ, *wenn ich einmal bettlägrig bin, nicht wahr*.¹³

»EJ« ist in den Monologen der Erzählinstanz zum eigenen Schreiben kontinuierlich präsent, hier neben dem Philosophen Sloterdijk als weiterem menschlichem Realitätseffekt des Textes.¹⁴ Gleichzeitig ruft der wiedergegebene Dialog vor Augen, was die *kommunizierenden Gefäße* sind, nämlich letztlich ein Selbstgespräch einer Schreibenden – gerade dort, wo der tote »EJ« spricht – und Kommunikation der Sprechinstanz mit imaginierten oder rekapitulierten Stimmen. »EJ« wird angesprochen, aber er wird es im Kopf der Erzählerin: Der Satz »Ich bin allein, schlafe allein, lese allein, gehe allein spazieren, [...] sage ich zu EJ[,« illustriert das deutlich auch im Verweis auf die physische Einsamkeit der Sprechinstanz trotz des im Text behaupteten Austauschs.

Diese Selbstreferentialität des Erzählens wäre weniger relevant, wenn die Erzählinstanz sie nicht von Beginn der *kommunizierenden Gefäße* an über »EJs« Vorwürfe thematisierte: Die Klage »Du wirst nicht einmal meine Geräte bedienen können, [...] wenn ich einmal bettlägrig bin, nicht wahr« ist nicht an eine verlassene, sondern an eine sich isolierende, die Rolle der Partnerin aus Sicht des Freundes nicht ausreichend einnehmende Gefährtin gerichtet. Gleich, wie realitätsnah man »EJs« Stimme liest, entwerfen die zitierten Textstellen eine Witwe, die zwar ihre Schreibzentriertheit problematisiert, aber weiter schreibt, und die um den Geliebten trauert, aber darin ein literarisches Thema findet. Entworfen wird die Sprechinstanz

13 KG, S. 68f.; 73; 75.

14 Er zählt in gewisser Weise zu den »überflüssigen« Einzelheiten, den »détail[s] inutile[s]« der Erzählung, von denen Roland Barthes spricht (vgl. Roland Barthes: L'Effet de Réel. In: Communications Nr. 11 (1968), S. 84–89, hier 85), denn Sloterdijks Konzepte spielen außerhalb der Nennung seines Namens im Grunde keine Rolle.

insofern als noch in der Klage um den Partner auf das eigene Werk konzentrierte Schriftstellerin; ihr proklamiertes Schuldbewusstsein hat für die Entstehung ihrer Werke keine erkennbaren Konsequenzen.

Vergleichbares gilt für mehrere von Mayröckers literarischen Arbeiten: In ihrem 2005 erschienenen Prosatext *Und ich schüttelte einen Liebling* etwa schildert die Erzählerin einen ähnlichen Partnerschaftskonflikt aufgrund der eigenen Arbeit. »[D]u bist keine gute Frau«, stellt der wieder auch Jandl ähnelnde Freund fest,

nein wirklich du bist keine gute Frau, du bist sehr ehrgeizig und nur in deine Arbeit vertieft, und wenn ich einmal deine Hilfe brauchen werde wirst du nicht wissen was zu tun ist, nicht wahr, und ich weinte lange und klagte mich an und verfluchte das ganze Schreiben [...]»¹⁵

Auch hier spricht die anhaltende Beschreibung des Schreibens für sich; wie in den *kommunizierenden Gefäßen* von 2003 setzt sich die Erzählinstanz in *Und ich schüttelte einen Liebling* trotz der erwähnten Selbstvorwürfe letztlich wieder an die Schreibmaschine.

Unabhängig von den skizzierten Realitätsbezügen, deuten die Werke an, sind verschiedene Texte Mayröckers auf einen Konflikt literarischer Arbeit – und des Schreibens per se – mit Idealen partnerschaftlicher Gemeinschaft bezogen. Die »Weltfremdheit« der dargestellten Figuren erinnert an Fleißers und Müllers Entwürfe isolierter Kunst, auch wenn sie in Mayröckers eigener, subtiler Weise ironisiert wirkt. Sichtbar bleibt ein Kreisen der Werke um ein Konglomerat paarweiser, auch die vom Partner in eine Art Selbstlosigkeitsideal umgedachte Konstellation »Kunst-Liebe« einschließender Erwartungshaltungen. »EJs« Beschwerde lässt auch vage an Häcksels Einwand denken, als Nägle sich politisch und später als Dichterin zu engagieren beginnt; in der Feststellung »Ich will eine Frau, keine sozialistische Kombination«¹⁶, ist neben dem Weiblichkeits- auch ein Partnerschaftsideal formuliert. Auch der von Fleißer entworfene Konflikt der »Jungfer« – »Das weiß ich am besten, daß ich zuviel habe von einem Mann in meiner Art mich zu geben«¹⁷ – wirkt dem der Sprechinstanz Mayröckers mindestens ähnlich, gerade wenn Fleißers Figur die Nachteile ihres nach gängigen Maßstäben geschlechtsuntypischen Verhaltens rekapituliert. Umgekehrt fällt ein optimistischer Zug in Mayröckers Werken im Vergleich auf; er wird gerade dann erkennbar, wenn die Sprechinstanz trotz der Selbstanklage nicht ihr Schreiben aufgibt – obwohl »EJ« präsent bleibt, statt wie Häcksel von der Bühne geschickt zu werden, und insofern schon in den Dialogen

15 Friederike Mayröcker: *Und ich schüttelte einen Liebling*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 46.

16 WB, S. 421.

17 PJ, S. 149.

mit ihm ein Partnerschaftskonflikt dauerhaft Gegenstand ist. Wieder reflektiert werden partnerschaftliche Abhängigkeiten; »Wie konnte noch einmal | solches geschehen«, erkennt in der Mitte der 1970er Jahre entstandenen »äolischen Flaschenpost« ein – den übrigen Texten nach – mutmaßlich weibliches lyrisches Ich die eigene kritische Nähe zum Partner, »wie konnte es | geschehen für mich – | vielleicht hast du einen Zauber geworfen | oder mir etwas unter die Zunge geschoben | das mich abhängig macht«¹⁸.

Auch in Mayröckers Fall lohnt sich kein Abgleich der Texte mit realen Beziehungsdaten; die einleitend zitierte Feststellung »Sie wollen jetzt endlich etwas erfahren von mir, aber es gibt nichts zu erfahren«¹⁹ deutet das an, wenn sie eine lebensgeschichtliche Rezeptionsoption des Textes in der Negation einer Lebensgeschichte bestreitet. In Mayröckers und Jandls fast ausschließlich als Hörspielen verfassten gemeinsamen Texten kommt das Ideal der Kunstproduktion zu zweit als überschätzte Idee umgekehrt in scheinbarem Selbstbezug vor:²⁰ »großartig | so eine Zusammenarbeit«, spricht sich ausgerechnet zu Beginn des kooperativ entstandenen Hörspiels *Gemeinsame Kindheit* die männliche Figur auffallend zurückhaltend für Koproduktion aus,

hab ich mir allerdings anders vorgestellt
da muß man natürlich dann
überhaupt
alles andre zurückstellen
die eigenen Sachen und so –²¹

»[D]ie eigenen Sachen und so« sind mutmaßlich auch Eigennamen und eigene Schreibweisen im Sinne künstlerischer Distinktion: In den Zeilen wird letztlich ein Konflikt von Zusammenarbeit und eigenständigem Schreiben als »zurück[gestellter]« Arbeit nach eigenen Regeln bezeichnet. Er passt trotz des Spiels mit biographischen Bezügen zu privaten, an das Ende der kurzen Kooperationszeit anschließenden Äußerungen Jandls und Mayröckers: »Es gab«, versicherte sie –

18 Mayröcker: Äolische Flaschenpost. In: Dies.: Gesammelte Gedichte, S. 259–262, hier 261.

19 Mayröcker: die Kantate oder, Gottes Augenstern bist du, S. 131.

20 Es sind die Texte »Fünf Mann Menschen« (Erstsendung 14.11.1968), »Der Gigant« (Erstsendung 24.1.1969), »Spaltungen« (Erstsendung 30.4.1970), »Gemeinsame Kindheit« (Erstsendung 9.9.1970) und »Traube« (Erstsendung 27.12.1971). Die gemeinsam mit Heinz von Cramer entwickelte WDR-Produktion »Traube« wurde in den *Protokollen*, Nr. 2 (1972), S. 163–181 veröffentlicht. Die Hörspiele sind sowohl in E. Jandl u. F. Mayröcker: Fünf Mann Menschen. Hörspiele. Neuauflage: Luchterhand 1971 wie in der Werkausgabe Jandls enthalten (Ernst Jandl: Werke in 6 Bänden, Bd. 5: Aus der Fremde. Stücke, Hörspiele, Prosa. Hg. von Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2016).

21 Ernst Jandl u. Friederike Mayröcker: Gemeinsame Kindheit. In: Ernst Jandl: Werke in 6 Bänden, Bd. 5: Aus der Fremde, S. 83–118, hier 85.

und Jandl hat das mehrfach, aber mäßig erfolgreich bekräftigt – »von wenigen Ausnahmen abgesehen, nie eine literarische Zusammenarbeit zwischen uns beiden«²².

In Mayröckers und teils auch Jandls Texten, ist eine Ausgangsannahme zu ihrer Diskussion hier formulierbar, wird eine Idee des ›Paars‹ in der Kunst als Erwartungshaltung und als zu eigener Kunsttätigkeit im Konflikt stehendes Ideal beschrieben. Das entspricht der realen Selbstdarstellung beider. Abseits von ihr entwerfen Mayröckers Texte in diversen Fällen ein Spiel mit der Unterordnung, das letztlich auf tradierte Hierarchien referiert. Zu ihm gehört auch die Suggestion von Klischees, die von den Texten selbst unterlaufen werden.

Thema sind in den folgenden Kapiteln im Zeitraum der 1960er bis 2000er Jahre entstandene literarische Arbeiten Mayröckers. Viele von ihnen verweisen mehr oder minder deutlich auf das skizzierte Spiel mit Fakten und Fiktionen; teils spricht »F. M.«, teils »EJ«, teils betreten reale Personen vor allem der österreichischen literarischen Szene die Bühne. Resultat ist ein Schwebezustand der Texte zwischen literarischer Fiktion und suggerierter Selbstdarstellung; die Werke markieren die eigene Literarizität, verweisen aber schon in den Figurennamen, als scheinbarem Angebot eines »autobiographischen Pakts«, auch »auf den Namen de[r] Autor[in] auf dem Umschlag«²³. Illustriert wird am Material der Verfasserin die grundsätzliche Denkbarekeit der vorgestellten Szenarien, aber die Texte unterlaufen sie in den beschriebenen Handlungen oder Kommentaren der Sprechinstanz selbst. Resultat sind eine realistisch, nicht real wirkende Handlung und ein Spiel mit biographisch naiven Lektüren.

Die Diskussion der Texte folgt thematischen Schwerpunkten; sie entspricht dem übergreifenden Geflecht von Motiven und der zeitübergreifenden Arbeit der Werke mit Selbstzitaten, der folgend Silvia Henke vielleicht zurecht von Mayrö-

22 Volker Hage: »Es ist ein einziges Chaos«. Die österreichische Schriftstellerin Friederike Mayröcker, 76, über ihre Auszeichnung mit dem Georg-Büchner-Preis, ihr Leben mit Ernst Jandl und die Trauer über seinen Tod. In: Der Spiegel, 26.10.2001, online unter <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/friederike-mayroecker-es-ist-ein-einziges-chaos-a-164579.html> (15.3.2024). Vgl. zu Jandls Äußerungen etwa Dieter Bachmann: Was ist. In: *du*, S. 15–17, hier 17: »Mit Datum vom 6.12.1992 schreibt Ernst Jandl an die Redaktion, sie beide sähen in der zuweilen gewünschten Koppelung dieser beiden höchst unterschiedlich arbeitenden Autoren, die auch kaum ein gemeinsames Publikum haben, seit vielen Jahren nur einen Nachteil«.

23 Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. Übersetzt von Wolfram Bayer u. Dieter Horning. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 27. Im Original: »L'autobiographie [...] suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle« (Philippe Lejeune: Le pacte autobiographique. Paris: Éditions du Seuil 1975, S. 23f., Hervorh. i. O.). Auf Namensgleichheiten verweisen Mayröckers Figureninitialen »EJ« oder »F. M.« in den *kommunizierenden Gefäßen* (2003) und verschiedenen weiteren Werken.

ckers Schreiben an *einem* »grossen Prosapoem[]«²⁴ gesprochen hat. Das stellt die Verschiedenheit der Texte nicht infrage; sie wird schon im Formenspektrum der von den »surrealistisch inspirierten Versuchen«²⁵ über Mayröckers Schreiben im Umfeld der konkreten Poesie bis zu den langen Prosatexten ab den 1980er Jahren reichenden Werke erkennbar. Unabhängig davon verbindet das Gros der Arbeiten, Bodo Hell hat das geschildert, aber über Jahre hinweg ein »innere[r] Zusammenhang«²⁶ von Motiven. Er schließt Entwürfe (und Negativbilder) künstlerischer Gemeinschaft ein und schildert sie in werkinternen Konstellationen.

Kapitel 4.1 konzentriert sich auf Musenfiguren in Mayröckers Werken beispielhaft am Gedicht »Tod durch Musen« und in den Prosatexten »Mail Art« und »rupfen in Gärten«. Thema in Kapitel 4.2 ist Mayröckers 1991 veröffentlichter Prosatext *Stilleben*, der auch die Sexualisierung des Schreibens in ihren Arbeiten und eine Fleißers Auto(r)erotik in Zügen vergleichbare Darstellung erotischer literarischer Interaktion verdeutlicht. Kapitel 4.3 und 4.4 fokussieren Referenzen von Mayröckers Texten in Richtung Ernst Jandls als teilweise provokant wirkende, aber den eigenen scheinbaren Konservatismus schon sprachlich infrage stellende Geschlechterhierarchisierungen. Das letzte Unterkapitel greift die dem Konzept des Künstlerpaars verbundene Frage der Perspektivgebundenheit literarischer Zweierkonstellationen in einem der Gedichte Mayröckers auf: Ihr Text »Fotografie« nimmt Bezug auf eine Fotografie von Stefan Moses und mit ihr letztlich auf blinde, nicht überlieferte Flecke von Zweierbeziehungen.

4.1 »(poet.) knallen; [...] entfesselte dame«. Zu Mayröckers Musenfiguren

Der Begriff der »Muse«, schrieb Christine Kramel 2007, sei angesichts von Autorinnen wie Margarete Steffin »veraltet«;

24 Silvia Henke: Schreiben als Liebesrede zwischen Rausch und Erschöpfung. Mit »brütt« legt Friederike Mayröcker eine weitere Variante des grossen Prosapoems vor, an dem sie seit Jahren schreibt, um die tägliche Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln. In: Basler Zeitung, 4.9.1998, Nr. 205, S. 49. Vgl. zu vergleichbaren Tendenzen Bodo Hell: durch mich aber nicht von mir. Motive und Motionen in Friederike Mayröckers »mein Herz mein Zimmer mein Name«. In: Herbert J. Wimmer (Hg.): Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte. Wien: Verlag Edition Praesens 1996, S. 200–210.

25 Klaus Kastberger: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht. Edition und Analyse. Mit einem Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2000, S. 11.

26 Hell: durch mich aber nicht von mir, S. 200.

[m]an sieht eher jemanden wie Alma Mahler-Werfel oder Lou Andreas-Salomé für Rainer Maria Rilke vor sich, eine Mischung aus gebildeter Salondame, *Femme fatale* und Mutterfigur, passiv, [...] eine Frau, die in der von der abendländischen Gesellschaft vorgegebenen Rolle der Frau verharret [...], inspirierend auf den Schaffungsprozess des Künstlers einwirkt und dabei nicht auf Augenhöhe ist oder gar als Kritikerin fungiert.²⁷

Mahlers und Andreas-Salomés Einordnung als passiv lässt sich sicher und in verschiedener Hinsicht hinterfragen.²⁸ Unabhängig von ihr illustriert der Verweis auf die Transformation der Muse zur Kritikerin aber einen typischen Wandel in den Verständnisweisen des Paares in der Kunst – als Korrektur von Vorstellungen weiblicher Inspirationshelfer in Richtung von Modellen kooperativen Schreibens im 20. Jahrhundert. Als Musen-Metamorphose im Sinn einer Aufgabe der Musen-Figur liest sich die Transformation der antiken Modelle insofern, als der Diskurs zum Kunst-Paar sich statt auf Inspiration zunehmend auf Formen der Mitarbeit konzentriert.²⁹ Umso deutlicher fällt eine andersartige Musen-Präsenz in Mayröckers Texten und konkret in ihrer zweiten eigenständigen Veröffentlichung *Tod durch Musen* von 1966 ins Auge: In dem Band, den Mayröcker später als ihre erste »richtige«³⁰ Arbeit bezeichnet hat, ist noch kein Spiel mit Fakten und Fiktionen in der skizzierten Form erkennbar. Auffallend ist aber die von den Figuren der Verse durchlaufene Abgrenzung von tradierten Musen-Konzepten – Inge Stephens literaturübergreifender Feststellung, die »Angst vor den Medusen« erzeuge »mit schöner Regelmäßigkeit die Sehnsucht nach rettender Weiblichkeit der Musen«³¹ zum Trotz verwandeln sich Mayröckers Figuren von helfenden Schutzgöttinnen

27 Christine Kramel: Margarete Steffin als Muse? Zu einem veralteten Begriff. In: Sabine Kebir (Hg.): »Ich wohne fast so hoch wie er«. Margarete Steffin und Bertolt Brecht. Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 34–44, hier 34.

28 Mahler-Werfel kommentierte entsprechende Zuordnungen im Übrigen selbst: »Mahler, der große Komponist, Dirigent, Hofoperndirektor und mindestens ebenso große Egozentriker, hat ihre eigenwüchsige Begabung zuzeiten wohl erkannt, aber doch nicht unterstützt – er hat sie im Grunde nicht wahrhaben wollen [...]. Nicht ohne beträchtliche innere Schwierigkeit war sie die Muse oder Inspiration oder Liebe oder wie sonst wir es nennen mögen« (Alma Mahler-Werfel: Mein Leben. Frankfurt a.M.: Fischer 1989 [1963], S. 8).

29 Irena Samide, die 2011 Musenfiguren literaturbezogen untersucht hat, konstatiert Vergleichbares; sie findet spezifischer keine »[f]eministischen Ansatzpunkte, die eine Wiederbelebung oder/und Neudefinierung des Musenmythos anstreben würden« (Samide: Fließende Übergänge, S. 95).

30 Iris Radisch: Die Welt ist so reich. Zum 80. Geburtstag der großen Wiener Dichterin Friederike Mayröcker: Ein Gespräch über die Unbegreiflichkeit des Lebens. In: Die Zeit, 16.12.2004, Nr. 52, online unter https://www.zeit.de/2004/52/L-Mayr_acker/komplettansicht (15.3.2024).

31 Inge Stephan: Viva Medusa! Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Dies.: Musen & Medusen, S. 2–13, hier 11.

in Schreckgestalten der Künste. Drei Strophen des Titelgedichts des Bandes, die jeweils einer der Musen gewidmet sind, illustrieren das:

Tod durch Musen

(modell 1 / cleo) :

erheitern erzürnen bis an die stirn
 es geht auch ohne
 900 kilo herz
 barfusz über dem meeresspiegel
 cleo cloistered
 bundschuh & schweiz / hopfgarten blauer käse
 schaut mir neugier auge blaut
 in forchtenstein ach
 strasz burg

(goebbels : ».. wollt ihr den totalen krieg ...!« – J A A A)

[...]

(modell 3 / melpomene) :

in rhein-mein-schlinge-gelockt; die tolle
 zugezogen; hochgehalten; gehängt; mit
 dem büzel nach oben;
 versenkt –
 ausruf totalen schmerzes (mit zusammengepreszten lippen hervorgebrachter
 laut)

(poet.) knallen; schnuppe am lampendocht / gebrüll
 weintoll
 entfesselte dame!
 und schon sind wir mitten drin in der suspekten abstraktion

[...]

(modell 9 / euterpe) :

den reptilismus der musen
 anzweifeln
 archaisch verschleudern / tanzschritte
 im »metropol«

petro-chemie mit purpurrotem kamm
 rothaarig
 braunrückig
 purpurwanging
 purpurfüßig
 von rosen rot
 abtasten / aufheben / straucheln
 – zu sterben

tod durch musen³²

Helmut Salzinger verriss den Band, in dem die Verse erschienen, in seiner Kritik als unfreiwillig »komische[...], »experimentelle Butzenscheiben-Lyrik«³³. Eugen Gomringer³⁴ oder Helmut Heißenbüttel lasen ihn als sprachliches Experiment; Heißenbüttel verstand ihn – unter anderem auf die zitierten (Halb-)Zeilen »den reptilismus der Musen | anzweifeln | archaisch verschleudern [...] tod durch musen« bezogen – als Teil eines rein sprachlich orientierten Schreibens. »Mit diesen Sätzen, Halbsätzen und Einzelwörtern«, fasste er das Gedicht zusammen,

wird Euterpe, die Muse des lyrischen Gesangs, gerufen. Kann man etwas dazu sagen, wörtlich interpretieren? Was bedeutet: den Reptilismus der Musen anzweifeln? Sind die Musen Reptilien? Sollte man bezweifeln, daß sie Reptilien sind? Wie kommt es dann zu dem nachfolgenden archaischen Verschleudern? Sollen die reptilischen Musen verschleudert werden, oder das, was sich aus dem Zweifel an ihrem Reptilismus gewinnen läßt? Wie stehen dazu die Tanzschritte im »Metropol«? Sind sie der Ausdruck des Verschleuderns, Folge des Zweifels am Reptilismus der Musen? [...] Ich habe die Befragung der wenigen Zeilen von Friederike Mayröcker absichtlich so penetrant durchgeführt und absichtlich am Ende übertrieben, um zu demonstrieren, was man überhaupt fragen kann. Es ist deutlich geworden, daß eine strikte Befragung auf den Symbolgehalt hin sich selbst ad absurdum führt. Das, was sich allenfalls symbolisch hineinlegen ließe, steht in Wahrheit nicht da.

Eine weitere Möglichkeit muß abgewehrt werden. Es handelt sich nicht um eine poetische Verkettung von Bildvorstellungen, die gegen ihre grammatische Logik und ihre Bedeutungslogik zu einer quasi neuen Realität, einer Surrealität zusammengefügt werden. [...] Die Wörter und Sätze Friederike Mayröckers sind schon

32 Friederike Mayröcker: *Tod durch Musen*. Dies.: *Gesammelte Gedichte*, S. 183f.; 186.

33 Helmut Salzinger: *Qualvoller Tod durch Musen*. In: *Die Zeit*, 10.3.1967, Nr. 10, online unter <https://www.zeit.de/1967/10/qualvoller-tod-durch-musen/komplettansicht> (14.3.2024).

34 Vgl. Eugen Gomringer: *Nachwort*. In: Friederike Mayröcker: *Tod durch Musen*. *Poetische Texte*. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand 1973 [1966], S. 193–195, hier 194 zu Mayröckers Texten als Lyrik, »die immer wieder an ihrer sprachlichen Eigenwelt interessiert ist«.

wörtlich zu nehmen, vokabulär, wenn man so sagen kann. Nicht eine Bildassozi-
 ziation, Bildprovokation, die durch das Wort in Gang gesetzt wird, ist gemeint.
 Das Wort, die Vokabel, wird als sie selbst für wahr, für Realität genommen. Das
 entspricht einem der Programmsätze der konkreten Poesie.³⁵

Das stimmt sicher teilweise: Wenige Szenen in Mayröckers »Tod durch Musen« fü-
 gen sich in traditionelle Bildfolgen ein. Schon die »petro-chemie«, die erdgasba-
 sierte Chemikalienherstellung, steht auf den ersten Blick im Kontrast zu den »tanz-
 schritte[n]« und der mutmaßlichen Gewalt am zuvor erwähnten Dichter. Das »(po-
 et.) knallen« könnte ein »poetisches Knallen« meinen, was immer das wäre; viel-
 leicht die poetische Inspiration, vielleicht die Passung der Wörter und Rhythmen
 des Textes. Vielleicht ist auch ein Knallen des Poeten gemeint, der so zur »schnup-
 pe am lampendocht« würde; ein Ausdruck kreativer »Zündung«; vielleicht oder ein
 kurzzeitiger, die eigene Idee womöglich nicht überstehender Funken.

Der These der Nicht-Interpretierbarkeit und -Verknüpfbarkeit widersprechen
 umgekehrt mindestens zwei der Motive in Mayröckers Text; Heißenbüttels Annah-
 me der Unmöglichkeit der Verknüpfung von Bildvorstellungen im Gedicht lässt des-
 sen Bildfolgen weitgehend unberücksichtigt. Einerseits kreisen die Verse um na-
 tionalsozialistische Begrifflichkeiten – etwa im Verweis auf Joseph Goebbels' soge-
 nannte Sportpalastrede und seine Frage nach dem Wunsch eines »totalen Krieg[s]«
 seitens des Publikums, an den der »ausruf totalen schmerzes« erinnert. Zweitens
 fallen die »entfesselte[n] dame[n]« des Textes ins Auge, als wiederkehrendes Motiv
 von Frauenfiguren, die erst an klischeehaft schöne »purpurwangig[e], purpurfü-
 zig[e], von rosen rot[e]« Wesen denken lassen, aber in dieser Schönheit offensicht-
 lich in die Irre führen: Schon der offenbar »hochgehalten[e]«, mit »dem bürzel nach
 oben« versenkte Poet lässt Zweifel an der Idee assistierender Musen im Text auf-
 kommen – statt kontemplativ-kreativer ruft er gewaltsame Szenarien auf. Mayrö-
 cker selbst hielt sich (wie üblich) mit der Deutung des eigenen Textes zurück, be-
 kräftigte aber die These der Brutalität ihrer Musenfiguren – »Mein Gedanke war«,
 hielt sie fest, »dass man als Schreibender, wenn man es ganz intensiv betreibt, so
 wie ich es gemacht habe und immer noch mache, an einen Punkt kommt, wo man
 kaputt geht«³⁶.

Es ist ein wichtiger Hinweis zum Text: In der zitierten Zusammenführung wer-
 den »Musen« tatsächlich zur Kunst statt zur Inspirationsquelle und das Schreiben
 wird Ursache der Überforderung derer, die es freiwillig betreiben. Die so vollzogene

35 Helmut Heißenbüttel: Friederike Mayröcker: Tod durch Musen [Transkript einer Sendung im
 Westdeutschen Rundfunk 3 vom 11.11.1966]. In: Ders.: Zur Lockerung der Perspektive. 5x13
 Literaturkritiken. Ausgewählt und hg. v. Klaus Ramm unter Mitarbeit von Armin Stein. Göt-
 tingen: Wallstein 2013, S. 136–140, hier 138f.

36 Michael Stallknecht: Sprache ist ein Härte-test [Gespräch mit Friederike Mayröcker]. In: Süd-
 deutsche Zeitung, 7.10.2013, S. 14.

Transformation der Musenfigur passt zu ihrer angedeuteten Lösung von tradierten Rollen; im Text tritt sie als gewaltbereites, »entfesselte[s]«, auch »totalen schmerz[]« auslösendes Wesen im Umfeld Schreibender auf. Als Verkörperung eines Leidens an der Kunst und der Brutalität des künstlerischen Prozesses führt sie von dem fort, was tradierte Musenmotive erwarten lassen. »[E]s geht auch ohne | 900 kilo herz« formulieren das schon die einleitenden Verse, die statt nach »Butzenscheiben-Lyrik« nach einer Absage an lyrisierte Emotionen klingen.

Die »Musen« im Text, kommt dazu, sind mehr oder minder deutlich mit nationalsozialistischer Propaganda verknüpft. »[T]otalen schmerz[]« lösen sie in Assoziation zum »totalen Krieg« aus. Trotz ambiger Referenzen lassen die »braun[en]« Rücken, in einem klassischeren Musenanrufvielleicht Bezugnahme auf braunrückige Frauen, an braun uniformierte Soldaten denken. Strophe eins unterstreicht das am deutlichsten; im wiedergegebenen Zitat der Rede, aber auch in den nur scheinbar willkürlichen Namen innerhalb der Verse acht und zehn, die trotz aller sicher vorhandenen Sprachbezogenheit des Gedichts an reale Szenen und Charaktere erinnern. Der »Pfälzer Bundschuh« war eine 1933 auf Betreiben der NSDAP – und im Verweis auf die Bundschuh-Bewegung des 15. und 16. Jahrhunderts – gegründete Bauernorganisation.³⁷ Werner Bundschuh, ein österreichischer Historiker, der auch als Bezugspunkt des Textes denkbar scheint, schrieb ab den 1990er Jahren diverse Artikel und Monographien zu den Verbindungen Österreichs und der Schweiz zum nationalsozialistischen Regime.³⁸ Die »blauen Augen« und der Verweis der Verse auf »Blauschimmelkäse« rufen sarkastisch das nationalsozialistische Ideal der blauäugigen Deutschen vor Augen. Der »ausruf totalen schmerzes« wurde erwähnt, die »rhein-mein-schlinge«, die Schlinge des rein Eigenen oder vermeintlich »reinen« Eigenen, verweist auf die Rhein-Main-Gegend auch in Referenz auf die Lieder des Nationalsozialismus. Zu ihnen gehört die schon im 19. Jahrhundert entstandene »Wacht am Rhein«, deren Sprechinstanz »mit stolzer Kampfeslust« die Nationalität des Flusses beschwört: »Du Rhein bleibst deutsch wie meine Brust«³⁹ lautet der Vers im Lied, das die NS-Propaganda in ihr Repertoire übernahm und nach dem das

37 Vgl. Gerhard Nestler u. Hannes Ziegler: Die Pfalz unterm Hakenkreuz. Eine deutsche Provinz während der nationalsozialistischen Terrorherrschaft. Landau: Pfälzische Verlagsanstalt 1993, S. 27.

38 Vgl. etwa Werner Bundschuh: »Gau Schweiz – Anschluss erwünscht«. Der Fall Joseph Barwirsch. In: Allmende Nr. 38/39 (1993), S. 189–202; Ders.: Das »Kartell des Schweigens« bekommt Risse. In: Hanno Loewy u. Peter Niedermair (Hg.): Hier. Gedächtnisorte in Vorarlberg 38–45. Hohenems-Wien: Bucher 2008, S. 126–147.

39 Das Lied Max Schneckenburgers ist in diversen Sammlungen überliefert. Vgl. etwa Ders.: Die Wacht am Rhein. In: Deutsche Marsch- und Kriegs-Lieder gegen die Wälschen. Feldzug 1870. 15. Auflage. Leipzig: Theodor Lißner 1870, S. 5f. In dieser Sammlung finden sich auch verschiedene weitere Texte mit dem Rhein als Motiv.

NS-Regime die Ardennenoffensive 1944/1945 benannte. Auch die Nennung des »metropol« und der »petro-chemie mit purpurrotem kamm« in Mayröckers Text wirkt weniger willkürlich, als Heißenbüttels Kritik suggeriert: Das »Hotel Métropole« in Wien, später Schauplatz in Stefan Zweigs *Schachnovelle*, war ab 1938 Gestapo-Leitstelle.⁴⁰ Die Petrochemie machte maßgebliche Fortschritte im Kontext der Ressourcenknappheit des Zweiten Weltkriegs.

Die Referenzen revidieren indirekt, in der Verortung der Musen als einerseits lebensgefährlichen und andererseits politisch relevanten Figuren, ein bekanntes Rollenmodell der Schreibgemeinschaft: Mayröckers Musen sind keine inspirierenden Begleiterinnen, Leser:innen des Textes können vielmehr die Transformation der Figur in Richtung der erwähnten Negativassoziationen verfolgen. Der »Bundschuh« könnte ein Schuh der Musen sein, ist aber auch – und im Grunde eher – als Verweis auf die Bauernbewegung verständlich. Der Tanz im Hotel wäre vielleicht als paarweiser Freizeitsport lesbar, wenn er nicht in der zeitweisen Gestapo-Leitstelle stattfände. Die »braunen Rücken« sind, passend zur körperlichen Präsenz der Musen, als braungebrannte Rücken denkbar, verweisen aber durch ihre Farbe auch auf die NS-Szenerie des Textes. Vage erinnern die Bilder an Goebbels' Devise, die »Kunst wieder zum Volk [zu] führen und das Volk wieder zur Kunst [zu] führen«⁴¹; Kunst als Propaganda und die Verknüpfung von Kunst und Gewalt sind im Text inhaltlich wiederholt verbunden. Sichtbar bleibt der Umschlageffekt des Gedichts von der vermeintlichen Weiterführung antiker Musenbilder zur Darstellung gewaltsamer und das Klischee weiblicher Unterstützung unterlaufender Schaffensprozesse: Beide Aspekte der Anspielungen auf das NS-Regime und der Assoziation von Kunst und Gewalt sind als gemeinsamer Transformationszusammenhang lesbar.

Das indirekte Spiel mit Motiven spricht gegen ein in anderer Hinsicht einseitiges Textverständnis: »Tod durch Musen« ist teils als feministische Drohung gelesen worden – »[n]ie wieder«, suggeriere der Text, schrieb etwa Beatrix Langner, sei nach dem Vorbild »Eurydike[s]« oder als »mutloses Anschreiben gegen das ästhetische Diktum des Apollinischen« zu dichten. Stattdessen entwerfe das Gedicht den »Tod durch Musen« geschlechtsbezogen konkret, denn »[i]ndem sich Mayröckers sprachzertrümmernde Texte als kunstvoll ›gemachte‹ zu erkennen g[ä]ben, entlarv[t]en sie den männlichen Dichter- und Geniekult als Redundanz, Konvention und Bluff«⁴².

40 Vgl. zum Hotel etwa Ursula Prokop: Das Hotel Metropole. In: David. Jüdische Kulturzeitschrift, Jg. 12 (2016), Nr. 111, online unter <https://davidkultur.at/artikel/das-hotel-metropole> (30.4.2024).

41 Joseph Goebbels: Das deutsche Theater und seine Aufgaben. In: Der Autor, Jg. 8 (1933), Nr. 5, S. 1f., hier 2.

42 Beatrix Langner: Die 7 größten Irrtümer über Frauen, die denken. Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 182.

Dem Text folgend stimmt das nicht ganz: Die Verse entwerfen keine weibliche Dichtung und legen kein Gegenmodell an, das im einen oder anderen Sinn eine neue Form literarischen Schreibens zeigte. Richtig ist sicher, dass »Tod durch Musen«, Langners Zitat entsprechend, eine »Demontage männlich geprägter Mythen mittels raffinierter poetischer Gegenstrategien«⁴³ vorführt, mittels eines lyrischen Kippbilds im Grunde, das aus der Idee »braunrückig[er]« Damen wortwörtlich mordsgefährliche Kunstformen werden lässt. Kritikgegenstand im Text scheint allerdings eher die Idee der Muse im Sinne der reinen Inspirationshilfe als ein männlich geprägtes Dichtungssystem zu sein. Das Gedicht bestärkt entsprechende Vorgaben sogar im weiteren Sinn; die Transformation der »entfesselte[n] dame[n]« baut darauf auf, dass die »Muse« als Grundmotiv erkannt wird.

Als lyrische Kippbilder illustrieren die Verse eine erste Art der Subversion des Musen-Modells in Mayröckers Texten. Später kommt eine zweite hinzu: »Mail Art«, ein 1983 im ersten Band der *Magischen Blätter* erschienener Prosatext, spielt mit dem Verständnis der Autorin als Musefigur. Die Verbindung von Verfasserin und Erzählinstanz deutet sich an, sobald die Sprechinstanz des Textes den »Rhythmus« schildert, »der einem wunderbarerweise das Schreiben zum Leben macht, und das Leben zum Schreiben«⁴⁴ – das zitiert einen auf die Zeit vor dem Erscheinen des Textes datierten, veröffentlichten Brief Mayröckers. Verknüpft bleiben beide Bereiche, Faktualität und Fiktion, auch in den dem Zitat folgenden Unterabschnitten der Prosaarbeit. Dort wird die Erzählerin zur Muse, die das eigene Schreiben als Traditionsüberschreitung entwirft: »Reale Anlässe, Partikel der Außenwelt,« erklärt sie im siebten von neun Teilen des Textes »Mail Art« in den *Magischen Blättern I*,

ergeben unter günstigen Umständen abstrakte Sprachgebilde, fast mühelos, oder sie tauchen am Ende einer langen Assoziationskette auf, wie Geschenke des Himmels. –

Wie könnte es anders sein – die Poetin als Gassenfegerin! Krämerin! Lumpenfrau! Die Poetin als Kleptomanin, im weitläufigen wuchernden Gartengelände, die schönsten Exemplare zu raufen, zum großen üppigen Strauß: ... *wildernde Muse!* Wie könnte es anders sein – sie schlage dann ein Buch eines ihrer Lieblingsdichter auf und lese dort eine beliebige Stelle, und solches zufällige Spiel reiße ihr das Herz auf, mache es empfänglich durch Schmerz, kleide es neu mit Besessenheit,

43 Ebd.

44 Friederike Mayröcker: *Magische Blätter I*. In: Dies. *Gesammelte Prosa II*, 1978–1986. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger u. Thomas Kling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 265–364, hier 283f. Vgl. dazu Friederike Mayröcker: »[D]ann kommt man in den Sog eines Rhythmus, der einem wunderbarerweise das Schreiben zum Leben macht, und das Leben zum Schreiben« [Brief an Siegfried]. Schmidt vom 4.1.1982], zit. n. Siegfried J. Schmidt: *Fusztapfen des Kopfes: Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*. Münster: Kleinheinrich 1989, S. 147).

Wut, und Ergriffenheit, so als könne sie sich nun fortan ausrichten nach diesen wenigen Zeilen, also orientieren : Land der Morgenstille...⁴⁵

Mayröcker selbst hat in Gesprächen ein »weibliches Schreiben« bestritten: »Es gibt eine gute Kunst, und es gibt eine miserable Kunst, dann ist es eben keine Kunst mehr«⁴⁶, ließ sie Michael Stallknecht auf eine entsprechende Frage hin wissen. Umso deutlicher fällt ins Auge, dass im Text kein Poet, sondern eine *Poetin* auftritt, als »*wildernde Muse*«, ein Zitat vielleicht, wenn wir die Kursivierung der Worte entsprechend den gängigen Markierungen von Wiedergaben in Mayröckers Texten als Zitat lesen.⁴⁷ Ein weiterer Aspekt des Textes spricht dafür, zumindest einen Teil des Einstiegs von »Mail Art« als Zitat zu verstehen, und zwar seine grammatikalische Form – mit dem Moduswechsel vom Indikativ in den Konjunktiv verändert sich der Verständnisspielraum der Sätze. Markiert wird Unzuverlässigkeit: Dass eine Schreibende sich »nach [...] wenigen Zeilen« ausrichten »könne«, ist eben nicht identisch mit der Behauptung, ihre literarische Ausrichtung erfolge *tatsächlich* nach der Lektüre weniger Zeilen Dritter. Die Passage klingt eher nach einem Zitat und der Wiedergabe einer Behauptung als nach dargestellter Realität; mindestens der Konjunktiv lässt den Inhalt der Sätze fragwürdig klingen.

Um den Text seiner Ordnung entsprechend zu diskutieren: »Partikel der Außenwelt«, beginnt das Zitat, ergeben zuerst im Indikativ »unter günstigen Umständen abstrakte Sprachgebilde«. Dem Modus nach besteht hier noch kein Anlass zu Zweifeln – weniger vertrauenswürdig klingt schon der Ausdruck »[w]ie könnte es anders sein« im nächsten Absatz; er scheint gerade in der Suggestion des Selbstverständlichen zum Nachdenken über Alternativen einzuladen. Absatz zwei ist weitgehend frei von eigenständigen Prädikaten, insofern bleibt die Quelle der Äußerungen zur *Poetin* als »Kleptomanin« uneindeutig. Der dritte Absatz schließt über die Wiederholung der rhetorischen Frage der Sätze zuvor – »Wie könnte es anders sein« – an den zweiten an und ist deutlicher relativiert; der Satz »sie schlage dann ein Buch [...] auf und lese dort [...], und solches zufällige Spiel reiße ihr das Herz auf, [...] so als könne sie sich nun fortan ausrichten nach diesen wenigen Zeilen [...]« stellt durch seinen konjunktivischen Modus das wiedergegebene Gesagte infrage.

Der Idee der kleptomanischen und fremdes Material entwendenden Dichterin setzt der Text so die Vorstellung des möglichen Vorurteils gegen die scheinbar

45 Mayröcker: *Magische Blätter* I, S. 283f.

46 Stallknecht: *Sprache ist ein Härtetest*.

47 Vgl. etwa Klaus Jeziorkowski: *Die Salzflut*. In: Renate Kühn (Hg.): *Friederike Mayröcker oder »Das Innere des Sehens«*. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 15–24, hier 20. Ein Beispiel des Verfahrens findet sich in den *kommunizierenden Gefäßen*: »Möchte *kein Wort mehr verlieren* wieso eigentlich *verlieren*? würde ich denn mein Wort unterwegs verloren haben?«, zitiert die Sprechinstanz dort die erwähnte Redewendung (KG, S. 11, Hervorh. i. O.).

illegitimerweise nicht nur als Muse agierende Frau entgegen. Dem Vorbehalt widerspricht auch der Einstieg der Textstelle: »Reale Anlässe, Partikel der Außenwelt«, die »unter günstigen Umständen abstrakte Sprachgebilde [ergeben]« und »am Ende einer langen Assoziationskette auf[tauchen], wie Geschenke des Himmels«, stehen konträr zur Behauptung des Diebstahls des Geschriebenen und der Muse als »Kleptomanin«. Aufgerufen wird eine Idee von Inspiration und Transformation; den Diebstahl aus Kollegen-Gärten lässt sie zum neuen Ausgangspunkt eigenständiger Leistung werden. Mayröckers Text unterläuft sich so selbst: Was sein zweiter und dritter Absatz reklamieren – die Kleptomanie der nach wenigen fremden Zeilen »ergriffenen« Muse –, entwirft der erste als simplifizierend.

Vor dem Hintergrund solcher Kontraste wird der Prosatext »Mail Art« unerwartet kritisch lesbar: Verstehen wir die »wildernde Muse« als relativiertes Zitat, rückt Mayröckers auf den ersten Blick wertfreier Text, als Diskurskritik *avant la lettre*, Vorbehalte gegenüber weiblicher Autorschaft in sein Zentrum. Auch die Idee der »empfindlich durch Schmerz« gewordenen Poetin greift in der Vorstellung, »Frauen [...] könn[t]en nur schreiben, was sie am eigenen Leibe erfahren. Ihr Herz fließ[e] ihnen in die Feder. Sie s[eien] ganz Natur«⁴⁸ ein Klischee von Weiblichkeit auf. Im Konjunktiv vorgestellt, unterläuft Mayröckers Poetin allerdings auch dieses Vorurteil weiblicher Transformation von Emotionen in Sprache und lässt zum Zitat werden, was im Konjunktiv keine reine Faktenaussage mehr sein kann.

Das passt zu den ersten Seiten des zitierten Textabschnitts »Mail Art« der *Magischen Blätter*: Dort ist im Sinne der Infragestellung der »Kleptomani[e]« der Musen vom Schreiben als grundsätzlicher Sammlung von Anregungen in fremden Texten die Rede. »Ein Schreibender, der auch liest«, heißt es im Text,

und lesen ist eine Bedingung für das Schreiben, wird in der Lektüre auf manches stoßen, das Bezüge zur eigenen Person, zur eigenen Arbeit herstellt; und einer, der exzerpierend liest, wird auf Schritt und Tritt auf Textstellen treffen, die seine eigene Arbeit bestätigen, belegen, ausrichten, aber auch in Frage stellen oder stören können.⁴⁹

Angedeutet wird ein Äquivalenzverhältnis: Der oder die Schreibende ist dem Schreibverhalten nach identisch mit der skizzierten Muse. Deren »Kleptomanie« wird so zum literarischen Normalfall, die Differenz zwischen Musen und Dichtern verschwindet im Sinn der Darstellung zweier Schreibender.

Ein letzter hier zitierter, 1993 veröffentlichter Text Mayröckers, »rupfen in Gärten«, greift diesen Gedanken auf: Auch er lässt sich als Ausdruck verschwindender

48 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 132.

49 Friederike Mayröcker: Mail Art. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. II: 1978–1986, S. 265–363, hier 281.

Differenzen zwischen Dichtern und Musen lesen. Die kurze Prosaarbeit führt die Verfasserin und ihre Frauenfiguren über Referenzen auf das Schreiben eng, subvertiert aber das Bild der Musen als »Gehülfinnen der Dichter«⁵⁰. Schöpferische und inspirierende Rollen vermischt er wieder; zehn Jahre nach *Mail Art*, aber in vergleichbarem Rückgriff auf Bilder, die auch an das Gedicht »Tod durch Musen« und seine Traditionsrevisionen erinnern. Wieder ist die Muse des Textes offenbar Dichterin und schreibt und arbeitet sie so an eigenen Werken. Sie bedient sich außerdem an fremden Texten und vollzieht so das erwähnte »rupfen in Gärten«:

rupfen in Gärten

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 [...] – 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 [...], sich also ganz bewußt *verliert*.

Im ganzen gesehen pflegt sie ein Schreiben ein Leben von höchst parasitärer Façon.⁵¹

Der Text verweist selbst auf »Mail Art«, wenn er kursiv ein zweites Mal die »*wildernde Muse*« aufruft. Die Geschilderte ist diesmal nicht explizit Kleptomantin, genau wie in »Mail Art« scheint aber das »[R]äuber[n]« in den »Gärten« der Poesie ihren Tätigkeitsschwerpunkt darzustellen. Die Musen-Figur wirkt pflanzenartig; ihr »Stempel«, lässt sich ihre Darstellung weiterdenken, sorgt womöglich auch im metaphorischen Sinn für Befruchtung. Die »Kanüle vom Auge zur Brust« als »Modifikator« von Eindrücken ergänzt das Bild als Verweis auf einen Natur und Kunst überlagernden Vorgang: Die Befruchtung durch Äußeres wird offensichtlich durch dessen künstlich-künstlerische Transformation im Schreiben erweitert.

Wieder wird die Muse diskreditiert, verweist konkret das »Schreiben« und »Leben« der Figur in »höchst parasitärer Façon« zurück auf die Kleptomanie-Vorwürfe des früheren Textes. Erneut deutet der Text umgekehrt auch ein Spiel mit Vorbehalten und ihre unterschwellige Revision an: Die zitierten Schilderungen widerspre-

50 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig: Breitkopf 1730, S. 170.

51 Friederike Mayröcker: rupfen in Gärten. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. IV: 1991–1995, S. 448.

chen sich schon, wenn die Reihung literarischer Verfahrensweisen in den zitierten Abschnitten von der Imitation zur künstlerischen Transformation überleitet. Die Darstellungsfolge »sie schaut ab, sie kopiert, sie exzerpiert, sie übermalt, das Auge funktioniert als automatischer Modifikator« reiht sich im strengen Sinn ausschließende Tätigkeiten aneinander: Die Kopie entspricht gerade nicht der Modifikation, die Exzerption ist nicht mit der Übermalung identisch.

Auch die Feststellung »Sie vollzieht das RUPFEN in fremden Gärten / Gefilden, was ihre Leidenschaft ist und ihre Disziplin« ist auf die antiken Musen bezogen falsch; von wenigen Persiflagen abgesehen, war es nie Teil ihrer Disziplin, sich am Eigentum Dritter zu bedienen.⁵² Das Auge als Standardinstrument der Räuberin Fleißers lässt sie passend für sich genommen zur Schriftstellerinnenfigur werden, in Erinnerung an das »seelenvolle[] | *Ahnende[] Auge*«⁵³ als schon von Klopstock beschriebenem Organ des Dichters. Sich-Verlesen als Ausgangspunkt kunstvollen Schreibens erinnert an Harold Blooms Überlegungen zur literarischen Aneignung als Voraussetzung des Dichtens. »In order to become a strong poet«, wird in seiner *Map of Misreading* der Dichtprozess kommentiert,

the poet-reader begins with a trope or defense that is a misreading, or perhaps we might speak of the trope-as-misreading. A poet interpreting his precursor, and any strong subsequent interpreter reading either poet, must *falsify* by his reading.⁵⁴

Die Propagierung des Sich-Verlesens in der Prosaarbeit über den Verweis auf seine Kenntlichmachung der »Magie« des Textes bestärkt die Anfangsthese der Revision der klassischen Musenrollen: »rupfen in Gärten« ruft, wie verschiedene von Mayröckers Texten in anderer Form, über den Verweis auf »Musen« an sich weibliche Funktions- als Inspirationsrollen auf. Umgekehrt passen die Protagonistinnen der Werke nicht zu den eingeführten Figuren; sie verlesen sich, gerade wenn sie »abschreiben«, »übermalen« auch das Bekannte, exzerpieren nicht ohne Änderung und werden so zu den im gleichen Kontext beschriebenen Dichtern.

Das Ergebnis dieser Musen-Transformation ist kein sich politisch engagiert gebender Text. Mayröckers zitierte Prosaarbeiten unterlaufen die wahrscheinlich tra-

52 Eine der Persiflagen ist Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii*; in Capellas Satire erbricht die Figur »Philologia« ihr Wissen, woraufhin »Disciplinae«, »Artes« und einige Musen herbeilaufen und sich so ihren Wissensvorrat anlegen (vgl. Semjon A. Dreiling: Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 57–61, hier 57).

53 Friedrich Gottlieb Klopstock: Wingolf [Fassung 1798]. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. I, 1: Oden. Text. Hg. v. Horst Gronemeyer u. Klaus Hurlebusch. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 7–31, hier 23, Hervorh. H. G.

54 Harold Bloom: *A Map of Misreading with a New Preface*, S. 69. Vgl. zu entsprechenden Konzepten auch Behrens: Ästhetische Oblivologie, S. 213–230.

dierteste weibliche Rolle im Literaturbetrieb subtiler, wenn sie die Differenz zwischen ihr und dem Autor einebnen. Umgekehrt schließen entsprechende Schreibformen indirekt die Kritik des Diskurses um geschlechterspezifische Produktionsrollen ein; im Text wird sie in der Korrektur tradierter Erwartungen und der Verbindung des männlich geprägten Ideals des Autors und der inspirierenden Muse erkennbar. Mayröcker wird das bewusst gewesen sein, jedenfalls hat sie in der Antrittsrede anlässlich ihrer Aufnahme in die Akademie für Sprache und Dichtung in den diskutierten Geschlechterrollen verwandtes Attributionsproblem im Literaturbetrieb formuliert. Ihr Schreiben, entwarf sie die eigene Autorschaft in dem Vortrag, sei ein Schreiben »vom Gefühl her«, um zu ergänzen: »Wie doppelwertig hört sich eine solche Äußerung an: wird sie von einem schreibenden Mann, wird sie von einer schreibenden Frau, wie eben, vorgebracht«⁵⁵. Sichtbar wird die Autorin, die es hier doch gibt, im Sinn einer rezeptionsseitigen, ähnlich in Mayröckers literarischen Texten zu findenden Erwartungshaltung.

4.2 Kopulieren mit Beckett. Noch einmal Auto(r)erotik

Mayröckers Texte, deuten die diskutierten Arbeiten an, unterlaufen in mehrfacher Hinsicht weibliche Rollenbilder: Die Muse dichtet, die Schriftstellerin wird als Muse bezeichnet. Viele der Werke ebnen zudem gezielt die Grenze zwischen Leben und Literatur ein. Gemeint ist nicht nur ein Spiel mit Fakten und Fiktionen innerhalb der Texte – wie Fleißers *Tiefseefisch* oder Müllers *Weiberbrigade* es entwerfen, wenn ihre Protagonistinnen den Autorinnen ähneln –, sondern auch die zunehmende und teils diskutierte⁵⁶ Ununterscheidbarkeit von Schreiben und Leben in den geschilderten Handlungen der Werke. Als *Mise en abyme* der Textproduktion stellen Mayröckers Arbeiten mehrfach sich in die eigenen Werke einschreibende Autorinnen vor, die ihre sozialen Kontakte – und gerade auch ihre Partnerschaften – literarisch entwerfen. In den Arbeiten, könnte man sagen, wird alles Text, wird alles so weitgehend *vertextet*, dass selbst der Geschlechtsverkehr der Figuren sich als Verkehr mit Texten darstellt. Entworfen wird, in Kyoras Worten, ohne spezifischen Modernebezug auto(r)erotischer Austausch als »Erotisierung des Textes, die vom Ich/vom Autor aus-

55 Friederike Mayröcker: Durchschaubild Welt, Versuch einer Selbstbeschreibung. [Antrittsrede anlässlich der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, veröffentlicht in den *Magischen Blättern II*]. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. III: 1987–1991. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger u. Ursula Krechel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 125–131, hier 130f.

56 Vgl. etwa Friedrich W. Block: »Schreiben = Lebensakt + Abstraktum«. Zur Verbindung von Kunst und Leben bei Friederike Mayröcker. In: Renate Kühn u. Mitwirkung v. Sabine Markis (Hg.): Friederike Mayröcker oder »Das Innere des Sehens«. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 241–268.

geht«⁵⁷. Dazu passend hat Mayröcker selbst in den 1980er Jahren den Schreib- zum »Liebesakt«⁵⁸ erklärt; in diversen ihrer Werke geht es um vertextete Liebe, die körperlich imaginiert, aber literarisch realisiert wird.

Mayröckers 1991 erschienener Prosatext *Stilleben* illustriert das besonders deutlich. Er unterstreicht auch das Fehlen eines traditionellen Plots innerhalb seiner Handlung selbst; wie die Sprechinstanz des Textes erklärt, ist in ihrem »Kopfbuch [...] keine Handlung, [...] kein Drama, [...] ich bin zum geschlossenen System geworden, ich bin meine eigene Kopfstation geworden«⁵⁹. Wirklich scheint im Text alles gedacht zu werden; ihn bestimmen Reflexionen der Figur »F. M.«⁶⁰ über das Schreiben und den Schreibprozess, während Charaktere wie »Samuel« oder »Clara«, »Laura« oder »Luzzi« ihren Weg in das Werk erst in den so entworfenen Vorstellungen finden. Alle dargestellten Figuren sind Inspirationsquellen »F. M.s«: »Ach, liebe Luzzi«, schreibt sie an die Freundin, »[...] mit ihren Briefen [holen Sie mich] in den Kreis südlicher Sonne hinein, in welchem Sie stehen und Blumen pflücken, die unter Ihren Händen zu Buchblättern werden, Buchblätter von mir«⁶¹. »[F]reilich ist es mir schmeichelhaft gewesen«, ruft auch der Partner Samuel, »als einer deiner Anreger Erwähnung gefunden zu haben«⁶².

Samuel ist die dauerhafteste und intimste Kontaktfigur »F. M.s«; er bleibt im ganzen Text präsent, als Gesprächspartner und Freund und ganz explizit auch im Geschlechtsverkehr mit der Schreibenden. Sie schildert das »Kopulieren« mit ihm vor Samuels »Bücherschrank«, neben dem das Bild der Hauptfigur hängt. In der entworfenen Szene ist sie so indirekt zweifach präsent:

deine schöne Photographie, sagt Samuel, hängt gerahmt neben meinem Bücherschrank, ein Amulett.

Das Bild an der Wand, die Photographie, sah uns beim Kopulieren zu, das Bild von mir. Und Samuel sagte SIEH DOCH, WIE DU UNS ZUSIEHST.⁶³

57 Kyora: Eine andere Sprache der Liebe, S. 14.

58 Friederike Mayröcker: 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. III: 1987–1991, S. 179–201, hier 183.

59 Friederike Mayröcker: *Stilleben*. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. IV: 1991–1995. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Heinz Schafroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 5–208, nachfolgend »S«, hier 161.

60 Vgl. ebd., S. 31: »Und in den Schnee gezeichnet die Initialen, Samuel zeichnet sie in den Schnee, mit Riesenlettern mein F und mein M, die unerschöpflichste Unterhaltung.«

61 Ebd., S. 30.

62 Ebd., S. 8.

63 Ebd., S. 45.

Es ist eine eigenartige Szene, gerade weil die Erzählinstanz über ihr Foto scheinbar zur Beobachterin ihres eigenen Geschlechtsakts mit Samuel wird. Vergleichbare Handlungen sind teils zitiert, aber selten erläutert worden. In Teilen scheint auch die Annahme, Jandl sei im Text präsent, seine Lektüre vorzugeben; beispielhaft in Heinz Schafroths Kommentar zum Werk, der in ihm die »Verbundenheit«⁶⁴ Mayröckers mit Jandl bestätigt sieht. Verena Auffermanns Kritik der Prosaarbeit liest den in ihr geschilderten Partner gleichfalls, durchaus nachvollziehbarerweise, als »Mayröckers unentbehrlichste[n] ›Ohrenbeichtvater«⁶⁵ Jandl. Dass die Samuel-Figur mehrfach als Darstellung eines realen Partners diskutiert worden ist, fällt gleichzeitig insofern doppelt ins Auge, als die Arbeit ein mögliches Vorbild der Figur nennt: »Dieses Buch enthält«, heißt es am Ende des Textes, »Zitate von Samuel Beckett, Salvador Dalí, Max Ernst, Chris. Marker, Wolfgang Amadeus Mozart, Jean Paul und Ludwig Tieck«⁶⁶.

Der Bezug setzt sich fort; wie Dirk Van Hulle demonstriert hat, lässt sich Mayröckers Arbeit auch als »Battle of the Books« mit Becketts spätester eigenständiger Prosaarbeit *Stirrings Still* lesen. »*Stirrings Still*«, so Van Hulle,

wurde 1988 veröffentlicht, *Stilleben* im Jahr 1991. Der deutlichste Unterschied ist quantitativer Art: Mayröckers *Stilleben* ist ein Buch von mehr als zweihundert Seiten; Becketts *Stirrings Still* zählt weniger als zehn Seiten. Karikaturistisch könnte man die beiden Werke kontrastiv als die ›Fülle‹ und die ›Leere‹ vorstellen. Mit diesem Gegensatz fängt Mayröckers Buch an: »ich habe ein Buch gelesen, lautet die erste Zeile, und auf derselben Seite heißt es: »Ja, ich habe es gelesen, aber ich habe nichts behalten können [...]. Ich war auf der Jagd nach jenen funkelnden Einzelteilen, auf der Jagd nach jenen leuchtenden Splittern, die einem den Atem rauben, und ich heimste sie ein [...].«

Und dann folgt plötzlich eine andere Stimme: »wir wollen den neuen Stil, ruft Samuel, wir wollen die Leere. Du solltest nicht mehr synthetisch arbeiten sondern analytisch [...].«

[...] In vielerlei Hinsicht hat der junge Samuel Beckett denselben Streit gegen James Joyce geführt. Joyce machte sich immer Notizen in kleinen Notizbüchern – keine vollständigen Sätze, sondern nur Wörter oder Fragmente. [...] Beckett hat anfangs diese Methode übernommen, als er in den frühen dreißiger Jahren am postum erschienenen Roman *Dream of Fair to Middling Women* arbeitete. [...] Später

64 Heinz F. Schafroth: Paarweisheit. In: du. Die Zeitschrift der Kultur. Nr. 5 (1995), S. 52–57, hier 54.

65 Verena Auffermann: Die hundertköpfige Frau. Friederike Mayröcker schreibt über die Liebe und die Kunst. In: Die Zeit, 22.3.1991, online unter <https://www.zeit.de/1991/13/die-hundertkoepfige-frau> (15.3.2021). Vgl. auch Alexander von Bormann: Saloppes Martyrium. Friederike Mayröckers strömendes Stilleben. In: Literatur und Kritik, Nr. 255/256 (1991), S. 95–97.

66 S. S. 208.

aber versuchte er sich von diesem Einfluss zu befreien, indem er sich Joyce gegenüber als *modern* [...] profilierte.⁶⁷

Inwiefern Mayröckers und Joyces Poetiken zusammenhängen, ist hier nicht ausführlicher Thema; Van Hulle hat es genauer diskutiert. Bemerkenswert ist gerade mit Blick auf die These des textuell-erotischen Verkehrs in Mayröckers Werken die Verbindung der zwei erwähnten Arbeiten *Stilleben* und *Stirrings Still* über die Einführung Samuels hinaus in den Handlungsverläufen. Eine konkrete Ähnlichkeit, die schon Van Hulle erwähnt, ist der Verweis der Schlusszene von Mayröckers Prosatext auf den Anfang von *Stirrings Still*. »One night as he sat at his table«, beginnt Becketts Text,

head on hands he saw himself rise and go. One night or day. [...] Light of a kind came then from the one high window. Under it still the stool on which till he could or would no more he used to mount to see the sky. [...] The same place and table as when Darly for example died and left him. [...] Head on hands half hoping when he disappeared again that he would not reappear again and half fearing that he would not.⁶⁸

Mayröckers *Stilleben*, das von seiner autodiegetisch schreibenden Erzählerin explizit auch als künstlerisches Stilleben verstanden wird – »Dieses aber ist ein Stilleben, ein richtiges Stilleben, ein stilles und totes Leben, nichts regt sich, so ist es gemeint«⁶⁹, erklärt sie –, endet mit einer Schilderung, die die zitierte Szene von *Stirrings Still* aufruft:

An dem grüngestrichenen Holztisch sitzend, und sinnend, ganz in sich eingesunken, ganz in sich gekehrt, Samuel, den Kopf auf den rechten Arm gestützt, den Blick auf den Betrachter gerichtet: ein seltsam von unten sich hebendes Auge, verstörtes Auge. [...] Ich, am offenen Fenster stehend, ans offene Fenster gelehnt, mit dem Blick in den bleichen, verwüsteten Garten, die kalte Winterluft atmend, während in meinem Rücken das Kaminfeuer prasselt und in leisem Flor dieser Morgen sich aufzehrt.⁷⁰

Die Figur Samuel übernimmt im *Stilleben* die Rolle des sitzenden Mannes in *Stirrings Still*. Mayröckers Text, auf dessen Übersetzbarkeit als »Noch Leben« sicher zurecht

67 Dirk Van Hulle: »Usw.«: Beckett – Mayröcker, still – eben. In: Inge Arteel u. Heidy Margrit Müller (Hg.): »Rupfen in fremden Gärten«. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 153–164, hier 154f. Hervorh. i. O.

68 Samuel Beckett: *Stirrings Still*. In: Ders.: *The Complete Short Prose 1929–1989*. Hg. v. Stanley E. Gontarski. Grove: New York 1995, S. 259–265, hier 259f.

69 S, S. 94.

70 Ebd., S. 206f.

verwiesen worden ist, der Referenz auf Beckett wegen, aber auch in Bezug auf eine Diskrepanz zwischen Leben und Schreiben, die der Text eröffnet,⁷¹ denkt *Stirrings Still* weiter, indem er die weibliche Erzählinstanz zwar nicht im Sinne der imaginierten Folge »rise and go« »gehen«, aber sich erheben und an die Öffnung des in *Stirrings Still* aufgerufenen Fensters treten lässt. Der Satz »Ich, am offenen Fenster stehend, ans offene Fenster gelehnt, mit dem Blick in den bleichen, verwüsteten Garten« entwirft keine hoffnungsvolle Szene, die der erwähnten morgendlichen Zeit entspräche, setzt der unbeweglichen Figur Becketts aber eine Positionsveränderung entgegen. Sie lässt sich als vage Parallele zu der auch formalen, etwa die von Van Hulle erwähnte Längenveränderung einschließenden Transformation des Textes im *Stilleben* mit positiver Konnotation verstehen. Der Aufruf des »Ich«, der »am offenen Fenster stehend[en]« Figur im *Stilleben*, wird so zum Verweis auch auf den Fortschritt des Textes und seine »rise and go« weiterdenkende Fortschreibung in verschiedener, den Stil der Arbeiten einschließender Hinsicht. Im *Stilleben*, könnte man sagen, bewegt sich etwas.

Oben ist auf die »Kopulation«⁷² »F. M.s« und Samuels im Text verwiesen worden. Wörtlich verstanden und vor dem Hintergrund des Spiels mit literarischen und biographischen Verweisen scheint es nicht abwegig, die Szene auch auf Jandl als realen Partner Mayröckers rückzubeziehen. Angesichts der skizzierten Referenzen auf literarische Vorbilder wirkt die Begegnung allerdings weder biographisch begründet noch körperbezogen. Auch macht die Wortwahl der Liebesaktschilderung stutzig, das »Kopulieren«, das schon frühere Texte Mayröckers schildern, in Liebesszenen als Text-Szenen und in der »Kopulation« als literarischem Austausch im Sinne der Interaktion von Wörtern. »[U]berhaupt«, erklärt Mayröckers Sprechinstanz etwa in den *Abschieden*, einem Prosatext von 1980,

spüre ich in diesen Tagen und Wochen geheimnisvolle Zusammenballungen und Fingerzeige daß mich die schlechte Weltlage gar nicht zu tief beeindruckt kann / eine Ausstoßung, rufe ich, Kopulation von Wörtern, jener flüchtige unerklärliche Augenblick, als schlugen alle Glocken gleichzeitig an [...] ⁷³

Im Text *Mail Art*, der die *Abschiede* zitiert, wird die »Kopulation« zur »Bezauberung«: »... eine gewaltsame Zärtlichkeit«, beginnt der entsprechende Abschnitt,

71 Vgl. etwa Van Hulle: »Usw.«, S. 162.

72 Vgl. auch Silvia Henke: »Keiner kann mir vorhalten, ich sei nicht wirklich anwesend gewesen.« Über Friederike Mayröcker und die Schwierigkeit, die Frau im Text zu finden. In: Drehpunkt, Jg. 21 (1989), Nr. 73, S. 13–22, hier 17.

73 Friederike Mayröcker: Die Abschiede. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. II: 1978–1986, S. 95–263, hier 202.

ein Lockruf, eine Bezauberung, eine Ausstoßung, sage ich, eine Kopulation von Wörtern : ein Liebesspiel mit der Sprache / oder jener flüchtige unerklärliche Augenblick als schlugen alle Glocken gleichzeitig an [...]»⁷⁴

Die »Kopulation« verweist beide Male anstatt auf den körperlichen Geschlechtsverkehr auf sprachliche Zusammensetzung. Dazu passt, dass die Erzählerin des *Stillebens* Emotionen und Körperlichkeiten mindestens in Teilen als fiktional be- und festschreibt: Auch »Zärtlichkeit und Zerfleischung« werden in ihren Arbeiten zu Text. »Die schrecklichsten Vergreisungstendenzen«, erklärt sie,

haben uns erfaßt, [...] katzbuckelnd mein Leib vor der Maschine, auf ganz niedrigem Stuhl, wie vor Klaviatur, und mit künstlicher Trauer, mit erfundenem Schmerz, Zärtlichkeit und Zerfleischung, habe ich die eigene Arbeit im Sinne von Collagen weitergetrieben, nicht wahr, meine großartige parasitäre Poesie.
*Wie herrlich gefühllos!, diese anmutige Schilderung, Häutung, Entleibung!*⁷⁵

Die Idee der Identität des Schreib- und des Liebesakts wird in der Szene weitergeführt; der Identität, nicht der Parallelität der Akte, denn angesichts von »erfundenem Schmerz, Zärtlichkeit und Zerfleischung« erscheinen auch die Kontakte der Erzählinstanz zu »Samuel« als potentieller Teil ihrer Produktion am Schreibtisch.

Die Ineinanderführung sexueller und literarischer Tätigkeiten in der Szene passt zum sonstigen Text, in dem Mayröckers Schriftstellerin nicht nur die eigene Arbeit zur »systematische[n] Ausbeutung, Entlehnung [...] aller Materialien«⁷⁶ erklärt, sondern die eigenen »Wonnen und Wunden« als Folge »platonisch[er]« Kontakte mit ihrer Umwelt vorstellt; »[a]lles platonisch«, so ihr Resümee, »alles wird nur noch im Kopf vollzogen, nicht wahr. [...] Paarige Blätter, paarige Flossen/Fliesen, und unser beider in Regenbogenfarben schillerndes Kopferz – alles platonisch«⁷⁷.

Verständlicher wirkt vor dem Hintergrund der Idee dieses zu Kopf- und Schreibakten gewordenen Liebes- und Geschlechtsverkehrs im Text auch der (Samen-)Erguss der Erzählerin, ihr im *Stilleben* erwähntes »Ejakulat«⁷⁸, das offensichtlich ein literarisches ist. Es wird in mehreren Textpassagen angedeutet: »Was ich allerdings jetzt schon meine, ist«, erklärt etwa Samuel und referiert auf das Schreiben seines weiblichen Gegenübers, »daß du einen POINT OF NO RETURN erreicht hast, einen, den du nicht wieder erreichen wirst«⁷⁹.

74 Mayröcker: Mail Art, S. 270.

75 S. S. 35f., Hervorh. i. O.

76 Ebd., S. 40.

77 Ebd., S. 66.

78 Ebd., S. 18.

79 Ebd., S. 36.

Noch weiter getrieben wird die Parallele solchen körperlichen und künstlerischen ›Outputs‹ an anderer Stelle, wenn der Samen der Sprechinstanz nicht nur durch den Kontakt zu Texten Becketts und Werken weiterer Autoren hervorgerufen scheint, sondern die Leser:innen des *Stillebens* auch als Empfänger:innen des in der Lektüre vollendeten Werks auftreten: »Das Buch ist geschrieben worden von mir, das Buch hat es erlitten, geschrieben worden zu sein [...]. Erst wenn sein Leser es öffnet und darin liest, von Wort zu Wort, von Zeile zu Zeile, von Seite zu Seite und bis ans Ende, wird etwas geschehen«, erklärt die Erzählinstanz und fügt hinzu:

Aber ja, iacere Ejakulat, URSCHEIM, aber ja, Cellophan auf dem Fußboden neben dem Bett : iacere, herausgeschleuderter Hirn- oder Nasenschleim, auf dem Fußboden neben dem Bett, jetzt am Morgen, aber ja, Cellophan-Gallerte, glänzend-gleißend im Morgenstrahl, und Geruch nach Puppenschamhaar—⁸⁰

Die Szene bleibt uneindeutig. Vielleicht – wir können nur mutmaßen –, ist der Versuch der ›Befruchtung‹ in ihr fehlgeschlagen, vielleicht ist der »Urschleim« deswegen »auf dem Fußboden neben dem Bett« gelandet, statt zu Text zu werden oder die Leser:innen zu erreichen. Dazu passt auch die nicht auf den Text gerichtete Rezeption eines und vielleicht gerade *des* zu lesenden Werks, die kurz geschildert wird; auf »Laura« bezogen, auf eine Figur, die so sehr »dahinterkommen« will, was »F. M.« neues Buch geprägt hat, die »Leserhythmus« und »Erregung« der Vorlesenden so wenig folgt, dass sie den Text »als private Beichte [...] lebenslange[r] Verfehlungen«⁸¹ versteht. Das scheint einerseits richtig: »[S]ie ist mir auf der Spur«, erklärt die Erzählerin, »sie ist darauf aus, [...] das Rätsel zu lösen«⁸². Umgekehrt scheint das »Rätsel« Teil des Textes, scheint insofern ihr textuelles »Ejakulat« sein Ziel nicht erreicht zu haben: »[I]ch hielt dann den Kopf gesenkt«, ruft sich die Sprechinstanz die Szene vor Augen, »[...] und schon gehen hinter der Stirn alle Sterne auf, himmelweit. Seither schwebt in meinem Kopf etwas wie eine Wolke immerzu leicht oder daß die Einsamkeiten größer werden, das hängt zusammen«⁸³.

Insgesamt lesen sich die zitierten Passagen des *Stillebens* als Fortschreibungen der eingangs skizzierten Tradition männlicher Dichtung,⁸⁴ in der Parallelisierung

80 Ebd., S. 18.

81 Ebd., S. 19.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 19f.

84 Entsprechendes gilt für diesen und diverse weitere Texte, auch wenn Mandy Dröscher-Teille sicher zurecht darauf hinwies, dass etwa in *Mein Herz mein Zimmer mein Name* das Schreiben *teils* weiblich konnotiert sei, etwa in der Bezeichnung als »Flächenblutung« und der damit verbundenen Referenz auf die Menstruation – das passt zur Verbindung der männlichen Vorbilder und der weiblichen Sprechinstanzen in Mayröckers Texten (Mandy Dröscher-Teille: Negativität und Differenz. Friederike Mayröckers essayistische Meta-Prosa-Fläche *mein*

von Produktion und Zeugung, die das eigene Werk Jahrhunderte vor Mayröckers Text in vielen (Kunst-)Werken selbst zum Künstlerkind werden lässt. Umgekehrt verweist die extreme Fortschreibung etablierter Traditionen durch die von Mayröcker entworfene Schriftstellerin auch auf die von ihr subvertierten Geschlechterzuordnungen. Erinnern wir uns daran, wie sehr das Schreiben der Erzählinstanz schon im *Stilleben* von Liebes- als Leseakten ausgeht, wird im Übrigen deutlich, wie inhärent es zitierendes Schreiben entwirft, also die Verknüpfung von Texten in einer weibliche Inspiration und den realen Geschlechtsakt längst entbehrenden, auf die Mayröckers Musen vorgeworfene Aneignung zurückgreifenden Arbeit. Die Anlage des Textes wird noch erkennbarer dadurch, dass seine Figuren potentiell sämtlich Varianten der Erzählinstanz sind. Vorgeführt wird der Text, wie sich zeigen lässt, doppelt, inter- und intratextuell, als Zitatgebilde.

Die intertextuellen Verknüpfungen von Mayröckers *Stilleben* sind nicht auf *Stirrings Still* beschränkt.⁸⁵ Das gesamte Buch erscheint als »Kopulation«, *copulatio* im Sinne der Werk-Verbindung. Schon der erste Satz mehrerer Kapitel – »[D]as Buch muß wieder von neuem beginnen, oder fortgesetzt werden, sagt Samuel«⁸⁶ – erinnert, wie Van Hulle zurecht erwähnt, an Becketts Prosatext »Worstward Ho« und sein Diktum »Try again. Fail again. Fail better«⁸⁷. Abseits von Samuel Becketts Texten verbindet die Arbeit sich unter anderem auch mit Max Ernsts surrealistischem Collagenroman *La femme 100 têtes*, dem sich Samuels Aufruf zur Beendigung oder Fortsetzung des »Buchs« mindestens genauso verknüpfen lässt wie *Worstward Ho*, wenn die letzte Collage in Ernsts Band ausgerechnet »Fin et suite«, »Ende und Fortsetzung« benannt ist.⁸⁸ Es ist eines von vielen Beispielen der Ähnlichkeiten der zwei Werke: Diverse Szenen des *Stillebens* stammen aus *La femme 100 têtes*, sein drittes Kapitel, in dem die Erzählinstanz von ihrer »HUNDERTKÖPFIGE[N]«⁸⁹ Schwester schreibt, ist explizit »Repetitionen, nach Max Ernst« übertitelt. *La femme 100 têtes* lieferte offensichtlich auch Anregungen für die Kopulationsszene »Samuels« und »F. M.s«, die so doppelt künstlerisch wirkt: »[D]er Wald weicht nun aus vor einem

Herz mein Zimmer mein Name (1988) – mit Seitenblicken auf Bachmann und Jelinek. In: Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon u. Jodok Trösch (Hg.): *Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte*. Berlin, Boston: De Gruyter 2021, S. 197–223, hier 202).

85 Vgl. auch Jörg Drews: Die schreckliche Stille nach getaner Arbeit. Zu Friederike Mayröckers Buch *Stilleben*. In: Klaus Kastberger u. Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *In Böen wechselt mein Sinn*. Zu Friederike Mayröckers Literatur. Wien: Sonderzahl, S. 119–122.

86 Etwa in S. 34; 47.

87 Samuel Beckett: *Worstward Ho*. In: Ders.: *Nohow On*. London: Calder 1992, S. 99–128, hier 101.

88 Hier zit. n. der englisch-französischen Ausgabe: Max Ernst: *The Hundred Headless Woman* (*La femme 100 têtes*). Übers. v. Dorothea Tanning. Vorw. v. André Breton. New York: George Braziller 1981, S. 325.

89 S. 42.

vollendeten Paar, Rosen und Vögel zugleich«⁹⁰ lautet der kursivierte Zwischentitel in Kapitel drei des *Stillebens* unmittelbar vor dem Kopulationsakt. »La forêt s'écarte alors devant un couple accompli suivi d'un corps aveugle«, ist eine Collage in *La femme 100 têtes* untertitelt; sie zeigt einen Mann, der eine Frau zwischen Palmen entlang und mutmaßlich aus ihnen herausführt, während eine sich vortastende Gestalt noch den Weg aus dem Dickicht sucht (siehe Abb. 6).⁹¹ »Der Wald weicht vor einem vereinten Paar zurück«, lässt sich Ernsts Bildunterschrift übersetzen, »dem ein blinder Körper folgt«. »[B]linde Gestalt, Traum«, notiert Mayröckers Erzählinstanz dazu passend, »wie in vorspringenden Etagen«⁹².

Ein zweites Beispiel der Referenz des *Stillebens* auf andere Kunstwerke und Kunstschaffende verweist noch unmittelbarer auf das Motiv der Auto(r)erotik in Mayröckers Text: »mein zurückgehaltener Same«, wird ein »Dalí«-Zitat als Zwischenüberschrift im achten Kapitel wiedergegeben, »erscheint an der Spitze meines Pinsels wieder«⁹³. Immerhin ähnliche Äußerungen des realen Salvador Dalí sind überliefert: »Die physiologisch vitale Verausgabung«, hat Herbert Schuldt einen Kommentar des Künstlers in einem Gespräch mit dem Dichter Alain Bosquet übersetzt,

schaftt eine unmittelbare Erleichterung. Die sexuellen Zwangsvorstellungen bilden aber die Grundlage des künstlerischen Schaffens. Die sich stauende Unbefriedigung löst einen Prozeß aus, den Freud Sublimierung nennt. Alles, was in erotischer Hinsicht nicht geschieht, sublimiert sich im Kunstwerk. Die auf körperliche Liebe eingestellten Menschen machen gar nichts: sie drücken sich hier und da und dort mit ihrem Samen aus. Was aber den »göttlichen Dalí« angeht, tritt ihm doch einmal durch Zufall ein Tropfen Sperma aus, schon braucht er den Eingang eines Schecks von großem Wert, um die Ausgabe gleich wieder zu ersetzen. Aber da das nur selten vorkommt, setzt sich alles in Kunstwerke, in geistige Funktionen um.⁹⁴

90 Ebd., S. 45.

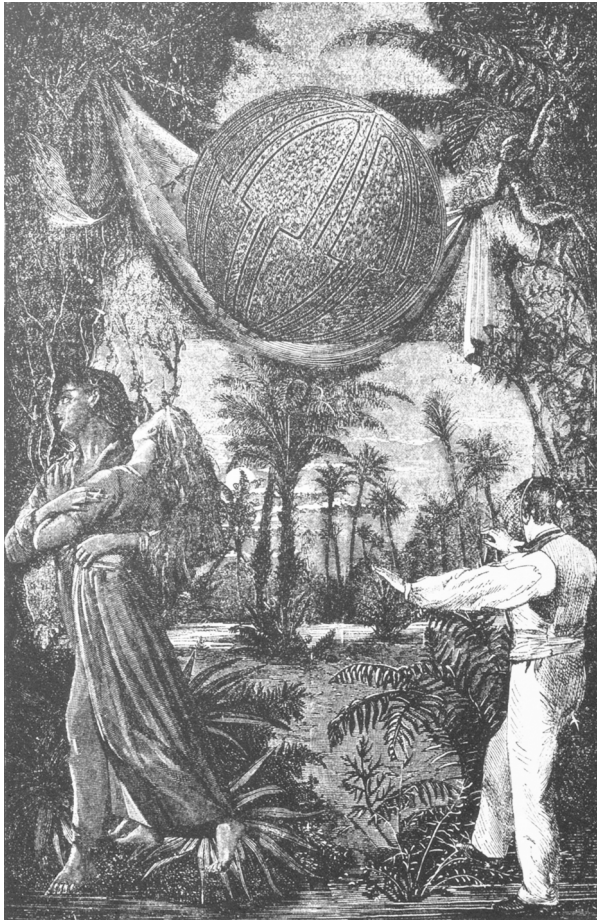
91 Ernst: *The Hundred Headless Woman*, S. 241.

92 S. S. 45. Rätselhaft bleibt die Kugel, die in Ernsts Collage über den Köpfen der sonstigen Dargestellten durch eine affenhafte Gestalt mit einem Tuch über der Erde gehalten zu werden scheint – in Mayröckers Text wird sie nicht erwähnt.

93 Ebd., S. 114.

94 Alain Bosquet: [Gespräch mit Salvador Dalí.] In: Richard P. Hartmann (Hg.): *Hommage à Dalí*. Mit den Gesprächen zwischen Alain Bosquet und Salvador Dalí. Übers. v. [Herbert] Schuldt. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1974, S. 1–94, hier 84.

Abbildung 6: Max Ernst: Collage »La forêt s'écarte alors devant un couple accompli suivi d'un corps aveugle«.



(Max Ernst: »La femme 100 têtes«, Paris: Éditions du Carrefour 1929)

Auf Dalí bezogen sind vergleichbare Zitate als Ausdruck des von ihm »zeit seines Lebens [...] [gescheuten] Geschlechtsakt[s]«⁹⁵ oder der Faszination von Freuds Theorien verstanden worden. In Mayröckers *Stilleben* liest der Verweis sich als Fortsetzung des Motivs der durch die Lektüre und damit im Grunde isoliert produzierten Kunstwerke der Schreibenden. Unmittelbar nach dem Zitat illustriert eine Szene

95 Torsten Otte: Salvador Dalí. Eine Biographie mit Selbstzeugnissen des Künstlers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 42.

der Erzählinstanz im eigenen Bett die solcherart ins Extreme getriebene selbstreferentielle Erotik des Textes ein weiteres Mal. Wieder erinnert die Künstlerin, versteht man den Gedanken- als Samenfluss im obigen Sinn, in körperlicher Hinsicht eher an einen im Liegen doppeldeutige Gedankenströme produzierenden Künstler:

Es war ja schon Morgenrot, sage ich, und ich hatte von Metro / Moskau geträumt, und als ich aus diesem Traum auftauchte, war mein erster Gedanke, wie schreib ich das auf, wie kann ich das verbalisieren .. morgens um fünf liege ich auf dem rechten Ohr, auf Eingebungen (Aloe) wartend, um Eingebungen flehend .. [...] ich wagte es lange nicht, eine andere Position einzunehmen, vom Liegen zum Sitzen zum Stehen zum Gehen, und umgekehrt, ich fürchtete, es würde das Fließen den Fluß unterbrechen, Gedanken, Gefühle unterbinden, oder aus Angst, es würde dann nicht mehr fließen. Wird der Gedankenstrom dann unterbrochen sein, wird der Gedankenstrom dann anderswohin gelenkt werden, würde der Gedankenstrom womöglich zum Versiegen kommen?⁹⁶

Gedanken- und Samenstrom fließen vor dem Hintergrund des vorangestellten »Zitats« – »mein zurückgehaltener Same [...]« – assoziativ ineinander. Wieder kommt der Begriff der Auto(r)erotik in den Sinn, den Kyora unter anderem an Gottfried Benns »Synthese«-Gedicht und seiner Mittelstrophe »Ich bin geirrt heimgekehrt | aus Höhlen, Himmeln, Dreck und Vieh. | Auch was sich noch der Frau gewährt, | ist dunkle süße Onanie«⁹⁷ erläutert. Was Kyora folgert, scheint auch für Mayröckers Text relevant:

Die Erotik und der Diskurs, der durch sie entsteht, dienen der Selbstbefriedigung des Subjekts als Sprechendem. Das Liebesobjekt ist nicht der Andere, der angesprochen wird, noch ist es das eigene Ich oder sein Bild – letzteres entspräche einer narzißtischen Struktur. Es entsteht vielmehr eine Erotisierung des Textes, die vom Ich/vom Autor ausgeht [...] und tendenziell objektlos ist – bei Benn fehlt auch das grammatische Objekt.⁹⁸

Mayröckers Erotisierung des Textes lässt ihre Schreib- zu allem Anschein nach ausschließlich die Hauptfigur und allenfalls noch die Autorin des *Stillebens* involvierenden Liebesakten werden. Sie sind Fleißers Formen der »Lust am Text« nicht unähnlich, nur wird die »Kopulation« der Körper und Texte provokanter entworfen als etwa in den Essays zu Kleist oder Genet. Erotisch wird auch der Schreibprozess im Werk infolge textueller Kopulations- und Verknüpfungsakte aufgeladen, mit einer

96 S. S. 115.

97 Gottfried Benn: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1: Gedichte. In Verbindung mit Ilse Benn hg. v. Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta 1986, S. 50.

98 Kyora: Eine andere Sprache der Liebe, S. 14.

Erzählerin, die »vor der Maschine« sitzt »[...] wie vor Klaviatur, Zärtlichkeit und Zerfleischung«⁹⁹. Auch das verweist auf literarische Traditionen der »dichterischen Befruchtung« und erinnert, wieder den Rückbezug der Auto(r)erotik auf die Moderne überschreitend, etwa an Justus Möser's »verliebt[e] und erhitzt[e]«¹⁰⁰ Seele als Inspiration des Schreibens.

Mayröckers Text denkt solche Ideen auf weibliche Autorschaft verweisend weiter und treibt sie als Form der Vermännlichung der erzählenden Autorin auf die Spitze. Erotik verknüpft er nicht nur mit dem Schreiben, sondern er entwirft sie vollständig literarisch und in provokanter imaginärer Körperlichkeit. Fast humoristisch wirkt in diesem Kontext der überhitzte Raum, der der Erzählinstanz des *Stillebens* das Schreiben erleichtert: »[T]ropische« Temperatur, »glühende Ofenhitze« sei in ihrem Arbeitszimmer »unerlässlich«, erklärt »F. M.«, und ergänzt im Rückgriff auf die schon im Zusammenhang mit Dalí verwendeten Phallussymbole: »Es ist notwendig, [...] hier, in meiner Behausung zu heizen, auch wenn es draußen sehr warm ist, also Träume von weißen Pinseln, ich muß, um arbeiten zu können, eine tropische Temperatur schaffen«.¹⁰¹ Verständlich wird angesichts des erotisierten Verhältnisses der Schreibenden zum Text selbst der skurril erscheinende »Entjungferungsprozess« eines Buchs: »Ich blase die Flocken von meinem Lieblingsbuch«, schildert ihn die Figur, »alles in Staub versunken, sage ich, ich reiße die Box auf, das Jungfernhäutchen. Clowneskes Ebenbild im halbblinden Spiegel, plötzlich einsetzende Wut oder Wasserfall«¹⁰². Dann beginnt das »Schreibfieber«¹⁰³ und beginnen die Assoziationen, die ihr, der Gedanke liegt nahe, auch die Figuren im Text erschaffen helfen.

Das Zitierte illustriert den Entwurf der Liebe und der Erotik als Kunst. Daneben fällt die Erschaffung der Charaktere im *Stilleben* als Imaginationen der Erzählerin ins Auge: »Laura«, die erwähnte Dialogpartnerin der Sprechinstanz, wird schon über den Titel des ersten Kapitels – »Variantenverzeichnis, oder Abendempfindung an Laura« – mit Wolfgang Amadeus Mozarts Lied »Abendempfindung an Laura«¹⁰⁴ verbunden. »Luzzi«, die vor allem als Briefpartnerin auftritt, könnte Vorlage des Textes der Erzählinstanz genauso wie Selbstzitat sein, wenn sie von den Zärtlichkeiten eines Freundes erzählt, die sich in Mayröckers Text »während die Fußspuren :

99 S. S. 190.

100 Justus Möser: Wie man zu einem guten Vortrage seiner Empfindungen gelange. In: Ders.: Patriotische Phantasien, Bd. 4. Hg. v. Jenny v. Voigts. Berlin: Friedrich Nicolai 1786, S. 3–8, hier 8.

101 S. S. 89.

102 Ebd., S. 138.

103 Ebd., S. 102.

104 Köchelverzeichnis 523.

Füße auf dem Boden zurückbleiben«¹⁰⁵ wiederholen – in einer Arbeit, die ihrerseits durch ein fiktives Beckett-Zitat eingeleitet ist.¹⁰⁶ »In unserer Frühzeit«, schreibt Luzzi im *Stilleben*, »es schmeichelte mir, wenn er [...] meine Fußknöchel liebte. Er löste mir dann die Schuhe und betastete zärtlich Fußgelenk, Ferse und Rist...«¹⁰⁷ »Er lockert mir die Schuhriemen«, schildert die Erzählinstanz in »während die Fußspuren« – die schon als mutmaßliche Schreibende am »Arbeitsstisch«¹⁰⁸ einerseits der Erzählerin des *Stillebens* und andererseits Mayröcker ähnelt –, einen eigenen intimen Kontakt, »streift mir den Schuh vom Fuß, liebkost meinen Fußknöchel Sohle und Rist, streicht behutsam aufwärts, zum Knie und darüber hinweg«¹⁰⁹.

Clara, eine dritte mehrfach zu Wort kommende Figur des *Stillebens* abseits des ohnehin als literarischer Charakter auftretenden »Samuel«, scheint mit der Erzählinstanz zu verschwimmen, wenn sie wie diese unangekündigt ihren Körper verwundet findet: »[I]ch habe überall kleine Wunden an meinem Körper, sagt Clara, Spätfolge meines Fastens, oder die Fingerzyste? [...]«¹¹⁰. Später stellt die Erzählinstanz fest: »Ich habe überall kleine Wunden an meinem Körper, Spätfolge meines Fastens womöglich, die Fingerzyste? [...]«¹¹¹. Dass solche Verletzungen zugleich als Stigmata verständlich sind, als Zeichen von Göttlichkeit und göttlicher Inspiration, tut der Parallelisierung der Figuren keinen Abbruch. Eher liest es sich als Verweis auf eine auch im Text Mayröckers wiederholt proklamierte höhere »Macht« hinter der Entstehung von Kunst – und ironische Referenz auf das »Schreibfieber« der Sprechinstanz und ihre »Visionen und Wahnvorstellungen«¹¹².

Wie in diversen Werken Mayröckers kreisen die zitierten Äußerungen des *Stillebens* damit um einen Schreibakt, der als erotischer Akt eingeführt wird. Er ist teils als »[V]erquick[ung]«¹¹³ des einen mit dem anderen, Inspiration der verliebten Schriftstellerin und Erinnerung Mayröckers an das eigene Liebesleben verstanden worden. Das *Stilleben* in seiner wechselnden Proklamation »platonischen« Kontakts und seiner Schilderung der literarischen »Kopulation der Schreibenden« lässt ein anderes

105 Friederike Mayröcker: während die Fußspuren : Füße auf dem Boden zurückbleiben. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. IV, S. 449–452, hier 449.

106 Gekürzt lautet es: »die so mißgesagte Leere | weiter irgendwie weiter | [...] | Zwei gehalten haltende Hände [...]« (ebd.). Van Hulle diskutiert den Einstieg als »freie Übersetzung von Textsplittern aus [...] *Worstward Ho*« (Van Hulle: »Usw.«, S. 153).

107 S. S. 163.

108 Mayröcker: während die Fußspuren, S. 450.

109 Ebd.

110 S. S. 88.

111 Ebd., S. 198.

112 Ebd., S. 106. »Es ruft mich zwar etwas, leise und unüberhörbar, aber ich kann diesem Rufen nicht folgen, [...] was mich schließlich hin- und herschwebt als ein Heuchler«, hält die Erzählerin des Textes fest (ebd., Hervorh. i. O.).

113 Vgl. Sara Barni: Friederike Mayröcker oder Das Herumzigeunern im Text. In: manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Jg. 43 (2003), Nr. 160, S. 124–127, hier 125.

Verständnis der Verkopplung von Liebesakt und Schreibprozess plausibler wirken: Ihm folgend ist das eine das andere, ist der Schreib- ein Liebesakt und zugleich eine Kompensation desselben.

Propagiert wird im *Stilleben* ein sich ausschließendes Verständnis der körperlichen Liebe und des Schreibens, das Mayröckers Dalí-Zitat meint; der Satz »mein zurückgehaltener Same erscheint an der Spitze des Pinsels wieder« wirkt genauso programmatisch wie die »Kopulation« Samuels und der Erzählinstanz – ein literarisierter Kontakt, der auch auf ein »rupfen in Gärten« und die Notwendigkeit literarischer Anleihen verweist, aber sie noch verstärkt, weil er Körperlichkeit im wortwörtlichen Sinn nicht vorsieht.¹¹⁴ Isolation in dieser Form fordert der Titel des *Stillebens* womöglich auch: »Ich möchte ja vor allem in Ruhe gelassen werden [...]. Im Grunde interessiert mich nichts anderes als meine Schreibarbeit«¹¹⁵, formuliert die Erzählinstanz den entsprechenden Wunsch – vielleicht hat sie, lässt sich mutmaßen, den eigenen, wohl mit dem *Stilleben* identischen Text deshalb mit Fokus auf der Stille, dem Schreiben allein ohne fremden Kontakt übertitelt. »Weltfremd« hätte der »EJ« der *kommunizierenden Gefäße* das genannt, und sich vielleicht über den Mangel an praktischen Kenntnissen der Partnerin beschwert. Sie hätte wahrscheinlich trotz des Vorwurfs weitergeschrieben und sich so weiter der Zuordnung im Sinne der Unterstützung des Partners verweigert.

4.3 Höhenverhandlung. »Ernst Jandl« als Figur der Prosatexte

Mayröckers Texte enthalten deutlichere – oder deutlicher scheinende – Verweise auf private Zweiergemeinschaft als die in den letzten Kapiteln erwähnten; gerade im Kontext von Auftritten »EJs« oder expliziter »Ernst Jandls«, die über die eigenen Initialen und Namen auf Jandl als reales Vorbild verweisen. In vielen der Texte sind Rollenkonflikte als Konflikte von Idealen von Schriftstellerinnenfiguren und ihren Partnern Thema; beispielhaft in »EJs« Vorwurf »du bist keine gute Frau nein wirklich du bist keine gute Frau, du bist sehr ehrgeizig und nur in deine Arbeit vertieft«¹¹⁶, an den anschließend die Erzählinstanz sich so vehement »[an]klagt[]«¹¹⁷.

Silvia Henke hat mit Verweis auf entsprechende Texte, beispielhaft Mayröckers Prosaarbeit *Das Herzerreißende der Dinge* von 1985, die »Scheu vor der männlichen

114 Die Auto(r)erotik des *Stillebens* passt im Übrigen – das zieht keine biographischen Erklärungsversuche des Textes nach sich, zeigt jedoch Vergleichbarkeiten – zu Mayröckers Insistieren, eine Schriftstellerin bleibe idealerweise unverheiratet und kinderlos. Vgl. Monika Wogrolly: Des Jandls Muse/La musa di Jandl. In: Living Culture Nr. XI (2010), S. 6f.

115 S. S. 76.

116 Mayröcker: Und ich schüttelte einen Liebling, S. 46.

117 Ebd.

Brillanz«¹¹⁸ der Autorin thematisiert: Die geäußerte Bewunderung »EJs« verstand sie als Ausdruck des »Kniefall[s]« vor dem eigenen Partner und einer »Armutshaltung [...] der weiblichen Produktion«¹¹⁹. Die These entspricht dem Unterordnungsgestus verschiedener von Mayröckers Texten und ist auch an anderer Stelle geäußert worden;¹²⁰ sie lässt aber ein Unterwürfigkeitsspiel der Werke mit Erwartungen weiblicher Funktionsrollen unkommentiert, das letztlich die eigene Aufhebung einschließt. Seine Diskussion lohnt unabhängig davon, was Jandl realiter einforderte oder nicht – eine biographische Lektüre der Texte scheint angesichts der wiederholten Relativierung der Zuverlässigkeit der Texthandlungen kaum verlässlich. Mayröckers Spiel mit der Unterordnung wirkt ohnehin eher literaturbezogen: Verhandelt wird ein Verhältnis zweier Schreibender als Verhältnis zweier literarisierter Textgegenstände.

Deutlich wird das unter anderem in »Ernst Jandl und seine Götterpflicht«, Mayröckers erstmals 1985 in einer Festschrift zum 60. Geburtstag Jandls erschienener und mit dem im gleichen Jahr veröffentlichten und noch diskutierten Text *Das Herzerreißende der Dinge* teilweise identischen Prosaarbeit. Sie ist mehrstimmig aufgebaut und lässt »Ernst Jandl« und eine Figur sprechen, die in mehrfacher Hinsicht – schon durch ihre Auseinandersetzung mit den Vorzügen und Nachteilen des Partners, im Detail auch durch regelmäßige, von Mayröcker und Jandl überlieferte Telefongespräche mit ihm – auf Mayröcker verweist.¹²¹ »[A]ch herzerreißende Welt ich weiß es ist alles ganz anders –«, beginnt der Text,

es ist alles ganz anders, telephonierte er mir, und springt in meiner Vorstellung als Kind durch blendend weiße Narzissenwiesen, Halbmonde auf der Stirn, es geht uns alles ab, telephonierte er mir, und wir wollen eine volle Kompensation im literarischen Bereich, aber man sollte sich dessen bewusst sein, daß man sich auf ein sehr riskantes Spiel eingelassen hat, das einem nicht immer Gewinne anzubieten hat, und es gibt Stunden, in welchen man sich tatsächlich fragt WAS HABE ICH DA BEGONNEN, WORAUF HABE ICH MICH DA EINGELASSEN, und das sind nicht immer die besten, und man hat sein ganzes Leben für die Literatur eingesetzt, und es kommt noch immer nichts heraus dabei – seine Vorzüge sind im ganzen so glänzende daß man ihm keine Fehler nachweisen könnte, seine Geistigkeit flößt mir Liebe und Hochachtung ein, er ist eine angenehme Gesellschaft, ein Meteor in einer Dunkelheit, er ist ein freier Geist, ein Meister der Konzisheit, [...] er ist chole-
risch (wie es sein Vater war), er ist melancholisch gelassen, zuweilen wird er von

118 Henke: »Keiner kann mir vorhalten«, S. 18.

119 Ebd.

120 Vgl. etwa Barbara Thums: Metamorphosen von Leib und Seele. Die Schreibexerzitien F.M.s in *Die Abschiede, mein Herz mein Zimmer mein Name*. In: Gerhard Melzer u. Stefan Schwar (Hg.): Friederike Mayröcker. Graz, Wien: Droschl 1999 (= Dossier 14), S. 65–90.

121 Vgl. etwa Schaftroth: Paarweisheit zur Literarisierung des Telefonierens des Duos.

einer Besessenheit emsiger Akkuratheit, von einer ängstlichen Penibilität erfaßt, niemand kann ihn da erlösen, er klebt eine Briefmarke auf und es ist eine heilige Handlung [...]»¹²²

Der Text drücke auf »hyperbolische, ja fast persiflierende Weise die Bewunderung und Verehrung für den Geliebten aus«¹²³, schrieb Inge Arteel über die Sätze. Im Grunde gehen die Formulierungen über die hyperbolisch dargestellte Bewunderung sogar hinaus; sie sind teils ironisch lesbar, beginnend mit Jandls Heiligsprechung im Titel und seinen selbsterklärt »heilige[n]« Handlungen im Text. Heilig sind sie nach gängigen Maßstäben natürlich nicht: Auch der Satz »er klebt eine Briefmarke auf und es ist eine heilige Handlung« ist als Ausdruck der Einfühlung in ein übersteigertes Gefühl des Geschilderten während des Frankierens lesbar. Das gilt umso mehr insofern, als der Text den Verdacht der absichtlich positiven Darstellung des Partners weckt: Die fernmündliche Mitteilung »Ernst Jandls« »ach herzerreißende Welt [...] man hat sein ganzes Leben für die Literatur eingesetzt, und es kommt noch immer nichts heraus dabei« lässt angesichts des folgenden Lobs auch an die gezielte Ermutigung des Gefährten denken. Der Eindruck der ambigen Beschreibung passt dazu, dass die »blendend weiße[n] Narzissenwiesen« neben ihrer Unschuldssymbolik an einen narzisstischen Hang des auf »volle Kompensation« Konzentrierten denken lassen: Wieder scheint mit dem Narziss im Text auch vage der Partner gemeint.

Ein vergleichbar zweideutiges Lob »Ernst Jandls« ist in den folgenden Sätzen zu finden; wir erfahren dort, dass er »[i]mmer schon [...] gegen BELEHRUNG gewesen [sei], [...] immer alles gegen BELEHRUNG gehabt [habe], aber alles für UNTERHALTUNG, AMUSEMENT, ANIMATION wie er sagt [und] er [...] selbst ein großartiger Animator also EINHAUCHER, Atemmensch [sei]«¹²⁴. Der animateur Jandl wird zum Animator, englisch »animator«, denn dass Jandl »Englisch schreib[e] [...] wie Deutsch«¹²⁵, erfahren wir auch – der Text scheint gerade die deutlichere Semantik des englischen Worts im Sinne einer humoristischen Schilderung zu nutzen. Der Beleber und der Quasi-Gott nehmen in der Verbindung mit dem Unterhalter komische Züge an: Mit dem ambigen Gott wird auch die Verehrung des Partners im Text hinterfragbar. Die dargestellte Figur wirkt – teils freiwillig, teils unfreiwillig – auch als Deitāt weniger ehrfurchteinflößend als eigenwillig.

Die Selbsterniedrigung der Sprecherin bleibt Teil des Textes. »[E]r ist für alles kompetent oder scheint es zu sein«, erfahren wir von ihr über den dargestellten li-

122 Friederike Mayröcker: Ernst Jandl und seine Götterpflicht. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. III: 1987–1991, S. 65–68, hier 65.

123 Inge Arteel: Friederike Mayröcker. Hannover: Wehrhahn 2012, S. 38.

124 Mayröcker: Ernst Jandl und seine Götterpflicht, S. 67.

125 Ebd., S. 66.

terarischen Jandl. Der Äußerung schließt sich ein Vergleich an, der wenig überraschend zu Gunsten des Partners ausfällt:

[...] er ist furchtlos, ausdauernd, beherzt; seine Gedanken so feingliedrig dennoch festgefügt und facettenreich so daß sein Facettenauge – ich meine, keine Philosophie darüber!, ach ganz gemein und gewöhnlich bin ich in meinen Gedanken wenn ich sie an den seinen messe, ich schneide schlecht ab, ich stehe mit leeren Händen da, bin unbeständig und unentschlossen, meiner nicht sicher, er hingegen so eine Existenz – du bist so eine Existenz, rufe ich, worüber er Tränen lacht. [...] Es muß wohl so sein daß man einander zuweilen Schmerz zufügt, also der fortschreitende Altersprozeß macht auch ungerecht oder gleichgültig für einander, zwei weiße Hunde dabei, two beagles, Englisch schreibt er wie Deutsch, aber nicht von daher ist der Mops gekommen, [...] sondern aus seiner Liebe zu den Vokalen. Du machst ein Gesicht, sagt er zu mir über den Gasthaustisch wo wir nachtmahlen, als würdest du wieder irgend einen Hund sehen, in den du dich verliebt hast... wie stehe ich da, ein Gefühl allgemeiner Erniedrigung hat mich erfaßt, eine Subordination auf allen Linien, als literarischer Underdog grüße ich aus meiner Versteinerung, usw.¹²⁶

Im letzten Satz enthalten ist ein Geständnis der »Subordination« im Sinn der gewollten oder mindestens zugelassenen Unterordnung auf »allen Linien«; es ist Teil einer auf den ersten Blick gerade das Paar im Text betreffenden Hierarchisierung.

Henkes Verweis auf die vermeintliche »Angst vor dem Sprechmaterial und vor der eigenen Inkompetenz« Mayröckers vor dem Hintergrund einer »Armutshaltung [...] der weiblichen Produktion«¹²⁷, zielt auf mehrere der zitierten, in *Das Herzerreißende der Dinge* in Teilen wiederholten Textpassagen ab; hier, unterstrich sie, verkörpere »Jandl« die absolut gesetzte und übergeordnete Schöpferinstanz. Trotz der Verweise der Erzählerin auf umgekehrte Einflussrichtungen (»als ich in den Sechzigerjahren anfang, für Rockmusik zu schwärmen,« erklärt sie etwa, »belächelte er meine Begeisterung, wurde aber bald darauf selbst von ihr angesteckt, [...] neuerdings habe ich Satie für mich entdeckt, er aber auch, so kreuzen sich unsere Vorlieben ein wenig vordergründig nicht wahr [...]«¹²⁸), lässt sich die Annahme vor dem Hintergrund der konsequent insinuierten Unterordnung der Sprecherin nachvollziehen. Im Text »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« relativiert gleichzeitig schon der Einstieg die Perspektive der zitierten Sätze: Formulierungen wie »gewöhnlich bin ich in *meinen Gedanken*« oder »[e]s muß wohl so sein« verweisen anstelle von Faktenangaben auf die Notwendigkeit der Differenzierung der Sichtweisen auf die zwei Dargestellten. Feststellungen wie »er ist für alles kompetent, oder *scheint es zu sein*«, »unse-

126 Ebd., S. 66f.

127 Henke: »Keiner kann mir vorhalten«, S. 18.

128 Mayröcker: Ernst Jandl und seine Götterpflicht, S. 67.

re Übereinstimmung im Fühlen und Denken *scheint vollkommen*« oder »*vielleicht* habe ich mir etwas zuschulden kommen lassen, *vielleicht* scheitere ich jeden Morgen an mir selbst«¹²⁹ setzen die Relativierung der Darstellung des Partners an anderer Stelle fort und lassen sie eher zur Hinterfragung von Hierarchien als zu ihrer Setzung werden. Mayröckers Prosaarbeit, könnte man sagen, markiert und verhandelt selbst die Subjektivität ihres Zustandekommens: Wenig ist gesetzt, vieles scheint es zu sein.

Erwähnenswert ist auch der intertextuelle Kontext der zitierten Prosaarbeit: »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« ist in allen Sammelausgaben von Mayröckers Werken ein weiterer kurzer Text nachgestellt, »überhaupt und auch jetzt das Opernglas verkehrt ans Auge haltend«. Er ist Jandl über die Zueignung »für Ernst Jandl« gewidmet. Schon die ersten Sätze scheinen sich auf die zitierten Textpassagen aus »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« rückzubeziehen:

wie in Kindertagen – aber jetzt ergreife ich mich selbst an den Haaren und trage mich in eine gerechtere Ferne, das kommt einer Passion entgegen : denn die Nähe habe ich schon zu lange betrachtet und festgestellt, er, der Freund, sei unbestechlich und wahrhaft, entschieden und klar, er sei im kleinen wie im großen getreu, das sei sein großer Vorzug und Vorteil, und führe er einen Knopf durchs Ohr, tue er es mit der gleichen Ernsthaftigkeit und Würde als verteidige er, als kämpfe er um eine Seele [...].¹³⁰

Das erinnert an den »konzisen«, »geistigen«, »wahrhaften«, hier aber noch klarer zweischneidigen, übertrieben »peniblen« Ernst Jandl des früheren Textes. Wieder ist auch die Sichtweise der Sprechinstanz Thema: Schon der Satz »jetzt ergreife ich mich selbst an den Haaren und trage mich in eine gerechtere Ferne« weist auf die Sprecherin und ihre Partnerschaftsperspektive zurück, wenn sie ein Bild einer Erzählerin entwirft, die sich in der Manier des Barons von Münchhausen selbst aus dem wahrscheinlich erst durch die Verehrung des Freundes entstandenen Sumpf zieht. Mit der »gerechtere[n] Ferne« deutet sich auch eine Relativierung des anschließend rekapitulierten Lobs an: Vom »Freund« heißt es im Konjunktiv, er »sei unbestechlich und wahrhaft«¹³¹. Die Sätze sind zugleich wieder um eine relativierende Selbstreflexion der Erzählstimme ergänzt – gerade darin, dass sie, vielleicht im metaphorischen Verweis auf den unter den Füßen verlorenen Boden der Realität, »[e]twas« in sich »die Schwerkraft« missachten fühlt.

Der Feststellung folgt eine eigentümliche Darstellung von Herrschaft und Knechtschaft: »Die innerste Perspektive seines Geistes«, hält die Sprecherin fest,

129 Ebd., S. 66–68, Hervorh. H. G.

130 Friederike Mayröcker: überhaupt und auch jetzt das Opernglas verkehrt ans Auge haltend. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. III: 1987–1991, S. 69.

131 Ebd., Hervorh. H. G.

ist nicht erkennbar für mich, aber ich bin über die Maßen wißbegierig, den Freund zu verstehen. Und wie verzweifelt brüllend auch mein Gerechtigkeitsanspruch immer wieder aufzutreten scheint, möchte ich doch lieber unter den Dienenden als unter den Herrschenden sein.¹³²

Wir erfahren nicht, weshalb der »Gerechtigkeitsanspruch« der Erzählerin aufbegehrt; vielleicht des Jähzorns des Erwähnten halber, vielleicht, weil die Unterordnung unter den Freund mit »verkehrt[em]« Opernglas ihn in eine ungerechte Ferne und ungerechten Vorsprung zum eigenen Ich gerückt hat. Alternativen zwischen den Optionen Diener und Herr, dem Status der zu wißbegierigen Partnerin und dem Status des jähzornigen Gottes scheinen gleichzeitig unabhängig von dem markierten Unwohlsein der Erzählinstanz zwischen den zwei Zuständen zu fehlen: Die Feststellung »Und wie verzweifelt brüllend auch mein Gerechtigkeitsanspruch immer wieder aufzutreten scheint, möchte ich doch lieber unter den Dienenden als unter den Herrschenden sein« lässt nicht mehr als zwei Existenzoptionen der Unter- und Überordnung offen. Statt als Affirmation des Dienens liest sie sich als Verweis auf das kleinere von zwei Übeln in fixierten (Zweier-)Strukturen.

Neben der kurzen Arbeit »überhaupt und auch jetzt das Opernglas verkehrt ans Auge haltend« sind weitere Texte Mayröckers inhaltlich vergleichbar lesbar; das Motiv der teils wider Willen vollzogenen Subordination und der Ablösung von ihr taucht über Jahrzehnte auf, auch in Werken, die dezidiert Geschlechterbeziehungen Kunstschaffender in den Vordergrund rücken.¹³³ Der erwähnte Prosatext *Das Herzerreißende der Dinge* von 1985, der der Tendenz entspricht, referiert vage wieder auf Jandl als gottgleiche Gestalt.¹³⁴ Er spielt so – trotz der »M. S.« genannten, mit Manuskripten assoziierbaren männlichen Hauptfigur – einmal mehr mit der Idee realer Vorbilder der literarischen Texte.

Die Prosaarbeit *Das Herzerreißende der Dinge* ist eher formal als über ihren Handlungsverlauf beschreibbar: Sie teilt sich in sechzehn, mit Titeln wie »Amok in die Blumen«, »das erigierte Zeitalter« oder »ein Oblatenfrühling« versehene Abschnitte ein. Ihre Bezeichnungen erklären sich oft erst über Nebenszenen, die die Titel mit Details der Handlung verbinden. Der Text handelt vom Schreiben und Sprechen; »ich kann mich verständigen, ich kann mich nicht verständigen, ich bin einmal da einmal dort, ich bin einmal mit ihm, ich bin einmal ohne ihn«, setzt das erste Kapitel ein, während das letzte mit einem Zitat Louis Aragons über »Dalís Collagen«

132 Ebd.

133 Vgl. etwa die *kommunizierenden Gefäße* – auch die »Einsagungen« durch den Partner (vgl. S. 54) suggerieren auf den ersten Blick Hierarchien.

134 Vgl. etwa die teilweise auf »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« verweisende Textstelle »M. S. in seiner innewohnenden Leichtigkeit, oder seine Vorzüge sind im ganzen so glänzend, daß man ihm keine Fehler nachweisen könnte, ein Wolkenkleidträger« (HD, S. 472).

beginnt: »Die aufgeklebten Teile des Farbfotos erscheinen wie gemalt und die gemalten wie geklebt«¹³⁵. Der Satz wird auf die Biographie der Sprechinstanz übertragen; »so hat mein Leben immer ausgesehen,« ergänzt sie, »so mutet mein Schreiben an«¹³⁶. Die Formulierung liefert den Einstieg in Überlegungen zu einer Collage des Lebens und Schreibens, deren Grenzen verschwimmen.

Sie verschwimmen markiert: Die Verbindung Leben/Schreiben – und zumal die des Lebens und Schreibens der Verfasserin – klingt schon in Zitaten aus »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« und ihren gleichzeitigen Verweisen auf reale und fiktionale Figuren an. Auch M. S.' »Vorzüge« sind im »ganzen so glänzend, daß man ihm keine Fehler nachweisen könnte«¹³⁷. Wieder klagt die Erzählinstanz darüber, »ganz gemein und gewöhnlich« in ihren »Gedanken« zu sein, wenn sie sie an denen des Freundes messe; »ich schneide schlecht ab, wie festgefügt deine Gedanken sind, ich stehe mit leeren Händen da, nichts mehr von Aufschwung, medialen Einflüsterungen, nachdenklichen Augenblicken«¹³⁸. Wieder sind auch Zitate Teil ihrer »Schreibmethode« – »dies alles habe ich entlehnt«¹³⁹, ist eines ihrer Zwischenfazits –, und verknüpfen entsprechende Referenzen die Hauptfigur in *Das Herzerreißende der Dinge* mit der »F. M.« früherer Arbeiten und der Autorin Mayröcker. Das gilt, auch wenn Hervorhebungen der »verrückte[n] Optik« des Werks und der »[f]alsche[n] Erinnerung«¹⁴⁰ der Erzählinstanz in Verbindung mit wiederholten Bezügen auf Traumszenarien die Fiktionalität des Textes unterstreichen. Er suggeriert die eigene Nähe zur Realität im Wechsel mit der Unzuverlässigkeit der von ihm gelieferten Informationen.

Wie »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« ist *Das Herzerreißende der Dinge* mehrfach als Ausdruck einer realen, vor allem auf Jandl bezogenen Subordination verstanden worden.¹⁴¹ De facto entspricht die Widersprüchlichkeit der Realitätsbezüge im Werk den früheren Infragestellungen entworfenen Hierarchien: Die Sprechinstanz selbst stellt sich als »underdog« vor – »eine Empfindung vollkommener Erniedrigung hat mich erfaßt, *Subordination auf allen Linien* oder als literarischer un-

135 Ebd., S. 578. Mayröcker zitiert hier aus Louis Aragons Aufsatz *La Peinture au Défi* von 1930, dort heißt es zu Dalí: »Celui-ci peint à la loupe; il sait imiter à ce point le chromo, que l'effet est immanquable : les parties de chromo collées passent pour peintes alors que les parties peintes passent pour collées.« ([Louis] Aragon: *Le peinture au défi*. In: Ders.: *Les collages*. Paris: Hermann 1980 [1965], S. 37–77, hier 73).

136 HD, S. 472.

137 Ebd.

138 Ebd., S. 480.

139 Ebd., S. 484.

140 Ebd., S. 509; 522.

141 Vgl. etwa Henke: »Keiner kann mir vorhalten«, S. 13: »Friederike Mayröckers Buch *Das Herzerreißende der Dinge* [...] ist eine Autobiographie, die sich gegen ihr eigenes Genre wehrt«.

derdog grüße ich aus meiner Versteinerung usw., *das Herzerreißende der Dinge*¹⁴², heißt es wie in »Ernst Jandl und seine Götterpflicht«. »[I]mmer von neuem« muss auch die Erzählerin des im gleichen Jahr wie der Prosatext veröffentlichten Buchs feststellen, dem »Charisma« des Freundes »erlegen [zu sein], ich spreche von M. S., vor kurzem neuerlicher Rückfall. Früher konnte ich mich nicht unempfindlich also unempfindlich machen, kein Gegengift in mir erzeugen«¹⁴³. Der erste Schritt der Distanzierung scheint zum Zeitpunkt der Niederschrift des Textes vollzogen: »[I]ch fühle mich zur gegenwärtigen Stunde frei, von den Fesseln der Liebe, sie ist mir entfallen. Er ist meinem Herzen entfallen«¹⁴⁴, beschreibt die Erzählerin die eigene Beziehung zu »M. S.« als vorläufig abgeschlossen. Die »Fesseln der Liebe«, an die sie einmal gebunden gewesen zu sein scheint, wirken auch in der nächsten Szene weitgehend gelöst, wenn sich dort die Niederlage dem »Charisma« des Freundes gegenüber zur Anstrengung verkehrt hat, früheres Interesse an ihm wiederherzustellen: »wenn ich mich anstreng«, beschreibt sie die Sprechinstanz,

ich meine ich mußte mich ein wenig anstrengen um ihn so zu sehen, ich spreche von M. S. Ich wollte am liebsten nur seine Hand sehen, die eine Zigarette hielt, manchmal gelang es mir dann auch, seine blasse Hand aus seinem übrigen Erscheinungsbild herauszuvergrößern, es war eine Art Fetisch für mich geworden, nur diese seine ältliche blasse Hand, eine Zigarette haltend oder zum Munde führend, Rauchschwaden füllten das Zimmer, schienen ihn vollkommen einzuhüllen oder zu verbergen, nur seine Hand, diese seine Hand : sie schien ein Geheimnis zu enthalten, im Anblick dieser seiner blassen, müden, ältlichen Hand konnte ich es mir vorstellen ihn zu lieben, ich mußte mich auf diese seine Hand konzentrieren, um ihn lieben zu können.¹⁴⁵

Über die »Hand« als Anziehungspunkt der Erzählerin ist auch das Schreiben wieder präsent. Um Koproduktion geht es nicht; allenfalls wird der Mann zum Modell für die Arbeit der Sprecherin und verbindet sein Schreiben sie mit ihm. Die zuletzt zitierten Sätze und die »Empfindung vollkommener Erniedrigung« illustrieren den Kontrast der Beschreibungen untereinander; fast drängt sich der Verdacht auf, die wiederholt diskutierten »Liebesfesseln« der Sprecherin könnten erdacht und mithin fiktiv sein. Im neunten Kapitel des Buchs, »im ersten Verlorenheitsjahr«, weist ein Spiel der Erzählerin mit der eigenen Gefügigkeit ganz konkret darauf hin, dass die im Text skizzierten Abhängigkeiten womöglich weniger anhaltend und weniger dominant sind, als sie zunächst scheinen: »vor dem Tor, nicht wahr, da war mein

142 HD, S. 500.

143 Ebd., S. 513.

144 Ebd., S. 494.

145 Ebd., S. 482.

Platz oder die vielen Tage kauernnd zu deinen Füßen«, stellt sie im Text fest. Dann allerdings ergänzt sie einen Verweis auf die eigene Inszenierung:

einen untersten Rang *einnehmen*, einen geprügelten Hund *spielen*, alles *simulieren* : ausgestoßen, geschunden, gebeugt, den alten gestauchten Rumpf auf zwei Stöcke gestützt, auf allen vier Stümpfen sich vorwärtsbewegend, domestiziertes Lasttier etc., das Verderben, die Schmähungen, Kränkungen beinah genießend, wir sind doch alles orale Wesen oder was, meine Rückkehr wird sich verzögern, meine Gegenwehr ist ausgelöscht, das Stirnbeinblut ist erkaltet; die höhnische Feindseligkeit, die mich jederzeit umgibt, willkommen heißen ..¹⁴⁶

Mayröckers Sprechinstanzen vergleichen sich oft mit Tieren; auch der scheinbar im gleichen Gestus verfasste »Vierzeiler für E. J.«, »du bist der Herr | Ich bin der Knecht | Ich bin ein Tragtier auch | zurecht (»ein Plagettier«)¹⁴⁷, illustriert das exemplarisch noch dann, wenn er in augenscheinlicher Referenz auf Jandls Selbstinszenierungen als trinkfreudiger Jesus mit Ideen der Unterordnung spielt.¹⁴⁸ »[A]lles simulieren[d]« nimmt Mayröckers Sprechinstanz in *Das Herzerreißende der Dinge* einen Gutteil der eigenen Opferrolle zurück und lässt das »erste[] Verlorenheitsjahr« andeutungsweise auch zu einem Jahr der Lust an der simulierten Subordination werden. Das Jahr ist im Text auch eines des Verlusts des Liebenden – »[D]a saß er vor mir dieser junge gleichzeitig uralte Mann [...], ich meine *im ersten Verlorenheitsjahr*, als wir uns aus den Augen verloren hatten«¹⁴⁹, erfahren wir von der Schreibenden. Geschildert wird aber wieder eine Zeit des Spiels mit Hierarchien: Sie führen zum eigenen Schreiben der Sprechinstanz zurück, der der Partner offensichtlich als Modell dient.

146 Ebd., S. 527, Hervorh. H. G. Vgl. ebenso S. 546 des Textes: »[A]ber was sage ich da, ich habe alles erfunden, ich habe einige Projekte erfunden, ich meine Bildfolgen, ich brauche nur an einen schwachen Menschen zu denken, schon erstarke ich. Weil ich meinen Mitmenschen immerzu kleine Nischen und Logen baute, wo sie sich in Geschützttheit bewegen konnten und ich ihnen alles, jede Freizügigkeit, schon im voraus zugestand – denn auch die unwahrscheinlichsten und zwiespältigsten Situationen und Umstände konnten mich weder erstauen noch überraschen noch befremden –, erwartete ich das gleiche Verhalten von ihnen mir gegenüber, und wurde jeden Tag aufs neue schmerzlich enttäuscht, ich konnte mir nie erklären, warum dieser Austausch sich so ungleich vollziehen mußte«.

147 Friederike Mayröcker: Vierzeiler für E. J. In: Dies.: *Gesammelte Gedichte*, S. 425.

148 »Ernst Jandl aber, den Koffer voll«, beginnt sein Prosatext »die versuchung ernst jandls«, »verließ die Donau und wurde, von Höllener nach Berlin geladen, in Hamburg gesucht. [...] Er trank nichts für fünfzehn Minuten im Haus des Dr. Raddatz, und als sie vorüber waren, hatte er Durst« (Ernst Jandl: *die versuchung ernst jandls*. In: Ders.: *Werke in 6 Bänden*, Bd. 6: *Mein Gedicht und sein Autor*, S. 413–419, hier 413).

149 HD, S. 484.

»[V]ielleicht spiele ich mir das alles nur vor [...]«, heißt es von ihrer Seite, »die Beunruhigungen durch die Liebe sind überstanden«¹⁵⁰, später dann »also habe ich alles nur erfunden [...] habe mich weder moralisch noch sozial gebunden, alles Humbug, habe nicht irgendwo Halt außer in meiner Schreibarbeit [...]«¹⁵¹. Wieder wird die Schreibarbeit zum Leitwert und wieder scheint das Schreiben nur in der Abgrenzung vom Freund und den eigenen Abhängigkeiten realisierbar: »[M]eine Fügsamkeiten«, so die Erzählerin,

sind in Wahrheit ein zurückgehaltenes Wutgeheul, von dem keiner was zu hören bekommen wird, [...] er hatte Schleusen geöffnet in mir, ich spreche von M. S., [...] am längsten hielten die Augen stand Pracht der Augen, [...] aber es war wie ein Trugbild, Phantomschmerz, ich weiß nicht, es besaß keinen tatsächlichen Hintergrund mehr, trotzdem mußte ich auf der Hut sein, daß ich, *in dieser scheinbaren Hingerissenheit*, nicht etwas an ihn schrieb oder zu ihm sagte, was ich schon am nächsten Morgen bereuen sollte..¹⁵²

Das lässt sich als Warnung vor der Hingabe an ein Manuskript und an den Partner verstehen. So unterschiedlich die Texte stilistisch und inhaltlich sind, erinnert das Zitat in ganz eigener Art an Szenen Fleißers und Müllers: Die »*Hingerissenheit*«, die wahrscheinlich dem Freund gewidmete Werke entstehen lässt (»trotzdem mußte ich auf der Hut sein, daß ich [...] nicht etwas an ihn schrieb«), scheint zur zentralen Furcht der Sprechinstanz zu werden. Umgekehrt entwirft auch sie ihr Schreiben als Alternative zur intimen zwischenmenschlichen Beziehung und führen ihre Überlegungen wieder zur »Auto(r)erotik« zurück: »[I]ch fühlte mich getragen von dir, Zaunkönig auf den Schwingen des Adlers«, erklärt die Schreibende dem Freund, »*aber jetzt habe ich mich mit meiner Schreibarbeit ausstaffiert nämlich gewappnet*«¹⁵³.

Ihren Umgang mit der Sprache hat sie schon früher sexuell aufgeladen: »*ein hin und her*«, stellt sie ihn dar,

ich werfe mit Wörtern um mich, das Wort CAPRICCIO zum Beispiel im Vorzimmer, das Sodomisieren der Ziege, ein Hin- und Herhüpfen der Sprache, ich liebe es, alles neben einander her zu tun, im Grunde treibe ich mich den ganzen Tag über mit meiner Sprache herum, wir halten Zwiesgespräche, Monologe, die Lektüre ist auch so ein Tummelplatz, auf dem ich mich abendlang aufhalten kann [...]¹⁵⁴

150 Ebd., S. 542.

151 Ebd., S. 552f.

152 Ebd., S. 572, Hervorh. i. O. Vgl. auch S. 528: »*da hab ich dann einen schönen Kopf wenn ich mich den ganzen Tag opfere, wenn ich mich den ganzen Tag geopfert habe*« (Hervorh. i. O.).

153 Ebd., S. 567, Hervorh. i. O.

154 Ebd., S. 530, Hervorh. i. O. Vgl. auch S. 507f. des Textes: »[O]der ich bin voll Müßiggang, bin Konformist, Jasager, Feigling, Nichtstuer, Nichtswisser, höchst ungesellig und teilnahmslos, egal um welchen Blickwinkel es sich handelt. Bücher muß ich besitzen, um mit ihnen einen

Der Umgang mit »Wörtern« scheint identisch mit dem zuvor geschilderten »Kopulieren« mit Beckett: Er meint offensichtlich die textuelle Interaktion und damit auch ein Alternativmodell zur Intimität mit dem Partner. Das »Herumtreiben« mit der Sprache und das »Sodomisieren der Ziege« schließen an frühere Stellen in *Das Herzerreißende der Dinge* an, die die Wörter der Sprechinstanz mit Ziegen vergleichen, die »kapriziös und krampfzig [...] durch den Platzregen hüpfen«¹⁵⁵. Das Capriccio, die Caprice als Laune, ruft ein Schreiben außerhalb etablierter Stile und Gattungen, vielleicht auch außerhalb etablierter Rollenmodelle vor Augen. Über die zitierten Referenzen bleibt es dennoch sowohl sexuell verknüpft wie weiter auf Texte bezogen: Sie stehe, drückt die Künstlerin in *Das Herzerreißende der Dinge* die Isolationsbedingung ihres Schreibens vielleicht am deutlichsten aus, »außerhalb jeder Familien- und Freundschaftsgesellschaft«¹⁵⁶ – auch das unterstreicht den entworfenen Konflikt zwischen Rollen der Partnerin und des seitens der Sprechinstanz priorisierten Selbstbilds der Autorin.

4.4 Klageweib, weiblicher Orpheus. Produktive Totenklagen nach 2000

In den untersuchten Texten stehen zwei Formen künstlerischer Paarkonstellationen im Fokus: Thema ist das Duo von Muse und Dichter, das sich zur dichtenden Muse verschiebt, und Gegenstand ist ein Entwurf des Verkehrs mit der Sprache im mehrfachen und erotisch verkoppelten Sinn – das *Stilleben* illustriert ihn über Zweierkonstellationen wie »F. M.« und Beckett. Die Figur »Ernst Jandl« oder »EJ« in mehreren Texten Mayröckers, wie sie Kapitel 4.3 untersucht, scheint dieser Verhandlung von Produktionsgemeinschaft auf den ersten Blick nicht zu entsprechen; sie beschwört, scheint es, im göttlichen Partner Hierarchien, die mindestens an konventionelle Geschlechterbilder erinnern. Auf den zweiten Blick stellt sich die skizzierte Subordination in mehreren Texten als Ausdruck künstlich entworfener »Fesseln der Liebe« und Auslöser literarischer Aktivität dar: Die Versicherung »[I]ch fühlte mich getragen von dir, Zaunkönig auf den Schwingen des Adlers, [...] aber jetzt habe ich mich mit meiner Schreibe arbeit ausstaffiert nämlich gewappnet«¹⁵⁷ in *Das Herzerreißende der Dinge* etwa kontrastiert nicht nur die Koalition des kleinen Vogels mit dem großen und den auf der Seite des ersten möglichen Flug, sondern unterstreicht auch die Schwierigkeit eigener »Schreibe arbeit« in der fremdgesteuerten Fortbewegung. Das passt

langen, glücklichen Umgang haben zu können, ich muß sie an mich drücken, sie unter das Kopfkissen legen, zu Boden fallen lassen können, ohne denken zu müssen, daß ihnen dieses Umgehen womöglich nicht bekommt, ich muß ihnen an den Leib rücken dürfen, sie mit Kreuzchen, Malen und Strichen tätowieren dürfen«.

155 Ebd., S. 527.

156 Ebd., S. 509.

157 Ebd., S. 567.

zur zitierten Gleichsetzung von Schreiben und Lieben, in Mayröckers Worten dem Schreiben als »eine Art von Liebesakt«¹⁵⁸. Auch die in den zitierten Texten entworfenen Gemeinschaften sind dem Anschein nach isolierte Liebesakte, die zunehmend nur den Verkehr mit Wörtern vorsehen.

Um 2000 wird in Mayröckers Werken ein in Teilen verändertes, in Teilen neues Motiv erkennbar: Am 9. Juni stirbt Ernst Jandl. Deutlicher als in den Texten zuvor spielt in den Arbeiten der Autorin anschließend eine Figur »EJ« oder »Ernst Jandl« eine Rolle. Diskussionsgegenstand ist Mayröcker seitdem mehrfach als »weibliche Leidende«¹⁵⁹ und Verfasserin eines »Verzweiflungsgesang[s]«¹⁶⁰ zum verstorbenen Freund gewesen – »[d]ie Überlebende«, schrieb etwa Rolf-Bernhardt Essig, »schenkt uns Jandls Wortkunst in Bröckchen wieder, die sie nähren und uns wieder auf den Pfad zu seinem Werk hin locken«¹⁶¹.

Fatima Naqvi erläutert in Überlegungen zum Armutsmotiv bei Mayröcker von Freud ausgehende Verständnisweisen der Texte: »Bei Mayröcker«, resümiert sie die Schreibweisen der Autorin nach 2000, »[...] ist es Freuds ungewollte Betonung der weiblichen Leidenden [...], die besonders zur Geltung kommt. [...] Ihre Anverwandlung und Selbststilisierung als eine »brave, tüchtige, pflichttreue Frau« ist besonders in *Requiem für Ernst Jandl* (2001) oder *Und ich schüttelte einen Liebling* (2005), wie auch in *Die kommunizierenden Gefäße* bemerkbar«¹⁶². Eine im Grundsatz vergleichbare, auch auf den Tod Jandls bezogene Subordinationsthese zu Mayröckers Schreiben legt ein Beitrag Valérie Baumanns zu zwei Gedichten Mayröckers vor; er verknüpft das vermeintliche Unterlegenheitsgefühl der Autorin mit den mythischen Motiven in ihren Texten. Mayröcker als weiblicher »Orpheus«¹⁶³, so Baumann, übe sich in »stille[r] Auflese dessen, was übrig bleibt, wenn das vollendete Gedicht schon geschrieben ist – vom anderen«¹⁶⁴.

Der These der sich als »pflichttreu[]« inszenierenden Partnerin steht – in gewisser Weise sowohl in *Und ich schüttelte einen Liebling* wie den *kommunizierenden*

158 Mayröcker: es ist so ein Feuerrad, S. 183. Vgl. auch Barbara Alms: Eine nie vollendete Liebeszene. Zu Friederike Mayröckers Schreiben. In: die horen Jg. 35 (1990), Nr. 1, S. 149–154.

159 Fatima Naqvi: Friederike Mayröckers »arte povera«. In: Elke Brüns (Hg.): Ökonomien der Armut. Soziale Verhältnisse in der Literatur. Paderborn, München: Fink 2008, S. 207–219, hier 215.

160 Ulrich Weinzierl: Es geht nicht ohne Jandl. In: Die Welt, Nr. 59, 10.3.2001, online unter <https://www.welt.de/print-welt/article438657/Es-geht-nicht-ohne-Jandl.html> (18.3.2024).

161 Rolf-Bernhardt Essig: Es ist so 1 Unglück. Friederike Mayröckers Requiem für Ernst Jandl. In: literaturkritik.de vom 1.6.2001, online unter <https://literaturkritik.de/id/3733> (16.3.2024).

162 Naqvi: Friederike Mayröckers »arte povera«, S. 215.

163 Valérie Baumann: »Mein Ding liegt zutage wie 1 Skelett«. 2 Gedichte von Friederike Mayröcker für Fritzi gelesen von Valérie B. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 75–86, hier 78.

164 Ebd., S. 80.

Gefäß – das Fehlen fürsorglicher Weiblichkeit entgegen. Auffallend ist auch, dass in beiden Texten die fehlende Unterordnung eigener Wünsche seitens der Partnerin zu einem zentralen Vorwurf »EJs« wird. Gleichzeitig ist das mythische Duo Orpheus und Eurydike in verschiedenen Texten Mayröckers tatsächlich präsent: Eurydike tritt explizit in mehreren Arbeiten auf. Orpheus tut es indirekt in Referenzen der Texte auf zugunsten Geliebter unternommene Ausflüge in die Unterwelt. In seiner Transformation durch die Dichterin verweist der Bezug auf ihn allerdings nicht auf ihr still leidendes Hausfrauendasein; überhaupt eine eigenwillige Vorstellung im Kontext der sich mehrfach gegen Ehen von Schriftstellerinnen erklärenden Mayröcker.¹⁶⁵ Eher, könnte man sagen, wird die tendenziell männliche Tradition des kunstvollen Klagelieds über die tote Geliebte, und das heißt der Transformation der Geliebten in Kunst, in das Schreiben einer weiblichen Erzählinstanz überführt. Ergebnis sind Werke, die wie die Texte, die etwa Theweleits oder Bronfens Studien als männliche Tradition kritisieren, noch die Trauer zu Literatur werden lassen.¹⁶⁶

In gewissem Maß wirken Mayröckers Darstellungen des toten Jandl Heiner Müllers Literarisierungen Inge Müllers vergleichbar. Trotz der unterschiedlichen Stile der Schreibenden verweist das *Stilleben*, früher schon, explizit in entsprechende Richtung: »Lese in Heiner Müllers MATERIAL,« heißt es im Werk, »einschnürende, bedrängende Lektüre einerseits, ausschweifende, entfesselnde Lektüre andererseits, mit dreckigem Zahn. Jemand in oder hinter mir, der pausenlos schreit, ICH KANN ALLES MIT MEINER MASCHINE AUFSCHREIBEN, SELBST DIE GEWAGTESTEN DINGE etc.«¹⁶⁷. Trotz der subtilen Kritik des Verweises auf den Tabubruch in Müllers Werken fallen Parallelen von Texten beider ins Auge: In den Arbeiten rückt neben oder sogar anstelle privater Trauer die Kunst in den Vordergrund. Aus Werken beider ergibt sich die Frage, was literarisiert werden darf und ab wann der »Rest« tatsächlich Schweigen außerhalb künstlerischer Transformationen zu bleiben hat.

Eine frühe Referenz Mayröckers auf Orpheus und Eurydike ist in einem 1951 entstandenen, »Orpheus und Eurydike« übertitelten Text zu finden. Er verkehrt die Rollen der beiden ursprünglich als Liebespaar respektive Tote und Retter entworfenen Figuren und lässt Eurydike, nachdem Orpheus sich an ihrer Rettung versucht hat – wieder vergebens; auch er unterliegt dem Drang eines Blicks auf die ihm Folgende –, nicht verzweifeln, sondern freudig in die Unterwelt zurückkehren: »Sie ist schon so entfernt von ihm,« wird der hier gar nicht tragische Abschied beschrieben,

165 Vgl. etwa Wogrolly: Des Jandls Muse.

166 Dabei lohnt es sich, sich die Tradition der Differenzierung zwischen künstlerischer Klage im Sinne Orpheus' und dem teils als »Schreien«, teils zumindest als mindere Kunst dargestellten Klage der Klagefrauen zu vergegenwärtigen, vgl. etwa Francesca Prescendi: *Klagende Frauen. Zur weiblichen Trauerhaltung in Rom*. In: Thomas Späth u. Beate Wagner-Hasel (Hg.): *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis*. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 102–111.

167 S. S. 139.

sein Wesen tut ihr weh. [...] Und während sie immer höher steigen, er, behangen mit der leisen Freude ihres wiedergefundenen Namens, und der nichtgesprochenen Frage: weißt du noch? – sie, je weiter von der Unterwelt entfernt, um so ausgespannter, leidender – geschieht es, daß Eurydike, als er sich endlich doch nach ihr umdreht, mit einem schrecklichen Jubel zurückschnellt, blaß und gelöst.¹⁶⁸

Romana Weiershausen hat die Differenz der Schilderung zu den antiken Orpheus-Mythen zusammengefasst; Mayröcker, ist ihr Resümee, setze den existenten Bildern der zwei Figuren »das einer an Orpheus' egoistischer Inbesitznahme leidenden Eurydike entgegen«¹⁶⁹. Wirklich formt die kurze Skizze tradierte Darstellungsweisen der mythischen Zweierbeziehung um, insofern, als Orpheus weniger der Geliebten als ihrem »Namen[« nachgespürt zu haben scheint, vielleicht auch der Benennungshoheit der Frau als seiner Frau, die ihm abhandengekommen ist. Der Text verändert den Mythos, indem er das »weißt du noch« auf einen früheren, überwunden geglaubten Zustand verweisen lässt, der Eurydike offensichtlich weniger entsprochen hat als Orpheus. Der Vermerk »Sein Wesen tut ihr weh« umreißt die Beziehung vage auch mit Blick auf ihren Namen, den er in der Gemeinschaft festzulegen scheint. Vor dem Hintergrund der umrissenen Unterschiede ergibt es Sinn, dass Eurydike »schrecklich[« jubelt, als Orpheus sie verliert; sie, scheint es, wäre ja die Verliererin nach ihrer Rückkehr gewesen.

Der Text ist nicht frei von tradierten Narrativen: Der »Wesensunterschied« der Figuren oder Eurydikes emotionale Reaktion auf ihre Rückkehr sind als Repetition von Geschlechterklischees lesbar – der »schreckliche[« Jubel« erinnert an Assoziationen von Weiblichkeit und Unkontrolliertheit. Trotzdem wirken die Transformation der Zweierbeziehung durch die Loslösung der Orpheus-Figur von der Idee des Retters und die im Kontrast zu überlieferten Mythen positive Darstellung der Separierung der Zweiergemeinschaft zentral: Der Mythos wird revidiert.

Der Text ist eines von mehreren Werken, die sich in ihrer Referenz ähneln. Nicht immer kreisen sie ausdrücklich um das Paar Orpheus/Eurydike, oft sind jedoch Totenklagen und Transformationen des Todes in Kunst ein Thema. Das gilt auch für das *Requiem für Ernst Jandl* von 2001, das mit der Darstellung der Inspiration durch den Verlust des anderen dem Tabu der weiblicherseits in Kunst transponierten

168 Friederike Mayröcker: Orpheus und Eurydike. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. I: 1949–1977. Hg. v. Marcel Beyer. Mit Nachworten von Marcel Beyer und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 30.

169 Romana Weiershausen: »Verbesserte Auflage«. Orpheus und Eurydike in Texten deutschsprachiger Gegenwartsautorinnen. Friederike Mayröcker, Ulla Hahn und Erica Pedretti. In: Ortrun Niethammer, Heinz-Peter Preußner, Françoise Rétif (Hg.): Mythen der sexuellen Differenz/Mythes de la différence sexuelle. Übersetzungen – Überschreibungen – Übermalungen. Heidelberg: Winter 2007, S. 185–198, hier 189.

Trauer widerspricht. Trauer, scheint es, wird selbst zum produktiven Kunstgegenstand und Ausgangspunkt nur in ersten Versuchen erschwerter literarischer Werke.

In die gedruckte Einzelausgabe von Mayröckers *Requiem* ist ein Informationszettel zum Titelbegriff eingelegt. Er erklärt das Requiem als »lat. Liturgie«, »die Totenmesse, besonders am Begräbnistag als Kernstück der Exsequien, benannt nach dem Anfang ihres Introitus ›Requiem aeternam dona eis, Domine‹ (›Herr, gib ihnen die ewige Ruhe‹)«¹⁷⁰. Mayröckers *Requiem* stellt das Informationsblatt partnerschaftsbezogen vor; verknüpft mit einem »halbe[n] Jahrhundert gemeinsamen Lebens, und das hieß ganz selbstverständlich auch: gemeinsamer literarischer Arbeit«, die »Friederike Mayröcker und Ernst Jandl« verbunden habe. »Unmittelbar nach dem Tod des Gefährten im Frühsommer des Jahres 2000«, erfahren wir, »hat Friederike Mayröcker den Schmerz des Verlustes [...] zu bewältigen versucht«¹⁷¹. Ob sie den Text verfasst hat oder er von Suhrkamp stammt, bleibt offen.

Unerwähnt lässt das Beiblatt mindestens ein zentrales Motiv des Buchs, und zwar Mayröckers auch verschriftlichte Affinität zu Johannes Brahms' *Deutschem Requiem*, auf das ihr Text schon der Form nach verweist: Mayröckers *Requiem* übernimmt die Struktur des Vorgängerwerks in – zählt man eine »Nachschrift« und eine Fotografie nicht mit, die Mayröcker und Jandl nebeneinander, mit jeweils geradeaus gerichtetem Blick und einmal weißem und einmal dunklem Oberhemd zeigt – wie Brahms Komposition insgesamt sieben Teilen. Der Bezug scheint inhaltlich relevant: Brahms verfasste sein gattungsprägendes Werk nicht als Totenklage, sondern als Trost derer, »die da Leid tragen«¹⁷².

170 Friederike Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, Beiblatt.

171 Ebd. Eine ähnliche Interpretation findet sich etwa auch in Claudia Benthien: *Leben als Frist. Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart*. In: Dies., Antje Schmidt u. Christian Wobbeler (Hg.): *Vanitas und Gesellschaft*. Berlin, Boston: De Gruyter 2021, S. 213–239 – dort in der Annahme, dass der »Tod des Gegenübers« den »eigenen Tod [der Sprechinstanz] vorweg[nehme]« (ebd., S. 237). Vorsichtiger formuliert eine vergleichbare These lyrikbezogen Eleonore de Felip (Metaphern gegen den Tod. Friederike Mayröckers ekstatische Trauergedichte. In: Gianna Zocco (Hg.): *The Rhetoric of Topic and Forms*. Berlin, Boston: De Gruyter 2021 (= *The Many Languages of Comparative Literature. Collected Papers of the 21st Congress of the ICLA*. Vol. 4), S. 29–38, hier 35): »Den Grundtenor von Mayröckers später Lyrik bildet neben der Trauer um den verlorenen Geliebten auch die um das eigene, schwindende Leben und um den ›fliehenden Genius‹«. Dabei wird die Inspiration noch durch den Verlust des Geliebten immerhin indirekt erwähnt (ebd., S. 38): »In diesem Zustand erneuert sich zugleich die kreative Energie, die zum gegenteiligen Extrem, zur Ekstase, führt. In Mayröckers Gedichten bedingen einander der todähnliche Zustand und das Erwachen einer außerordentlichen Energie«.

172 Michael Heinemann: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*, op. 45. Göttingen, Braunschweig: Hainholz 1998, S. 51.

Mayröckers Text beginnt mit der »Paraphrase auf 1 Gedicht von Ernst Jandl« vom Juni 2000. Sie setzt sich in zwei Prosaarbeiten fort, die in ihren Titeln – »*will nicht mehr weiden*«. *Requiem für Ernst Jandl*« über einem Text vom Juli 2000 und »*Zu: in der küche ist es kalt*« als Kommentar von 1990 zu einem Gedicht Jandls – ein privates Verhältnis und eine Text-Beziehung entwerfen. Zwei Gedichte aus dem Oktober des Todesjahrs Jandls, »*Knöpferauschen, und Attersee*« und »*oder Vermont, an Ernst Jandl*«, schließen sich den Texten an. Das *Requiem* endet mit der Prosaarbeit »*the days of wine and roses für Ernst Jandl*« vom August 2000 und einem Kommentar »*Zu: ottos mops*« von 1976 mit Ergänzung vom Juli 2000.

Gerade drei der Texte, die ersten beiden und der sechste, sind als Beispiele der sprach- und schreibbezogenen Struktur des *Requiem*s lesbar. Der sechste, »*the days of wine and roses*«, verweist, ohne die Orpheus-Figur direkt aufzugreifen, auf ein Weiter-Schreiben trotz des Todes des Geliebten und über ihn im Sinne des Themas eigener Texte. Das schließt erneut an die Diskussion der (männlichen) Inspiration durch den Verlust der Geliebten an. Es kehrt sie aber um: Zum Künstler wird die Geliebte. Der Verstorbene wird zum Darstellungsgegenstand.

Um mit der »Paraphrase« zu beginnen: Die in ihr zitierten und umgeschriebenen Verse Jandls, informiert Mayröckers Kommentar »*Zu: in der küche ist es kalt*«, seien vor dem »Realitätshintergrund«¹⁷³ des Winters 1988 entstanden. Auch Jandls Text ist ein Vierzeiler: »[I]n der küche ist es kalt«, lautet er, »ist jetzt strenger winter halt | mütterchen steht nicht am herd | und mich fröstelt wie ein pferd.«¹⁷⁴ Mayröckers Kommentar zum Text bezieht die Verse auf ihre Mutter: »Meine fünfundachtzig-jährige Mutter«, erläutert er das Gedicht, »kocht täglich für sich und ihre sechsund-sechzigjährige Tochter, mich, in ihrer kalten Küche ein Mittagsmahl.«¹⁷⁵ Mayröckers »Paraphrase« lässt als Vierzeiler zwei unbenannte Dichtende am Herd in einem Topf ohne Essen rühren:

in der Küche stehn wir beide
rühren in dem leeren Topf
schauen aus dem Fenster beide
haben 1 Gedicht im Kopf
6.6.2000¹⁷⁶

Mehreres verweist auf Jandls frühere Verse: Wieder ist die Küche der Ort der Handlung und wieder spielt indirekt, über den »leere[n] Topf« und diesmal nicht als Ort, an dem gekocht würde, der Herd eine Rolle. Wieder geben trochäische Vierheber

173 Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*, S. 23.

174 Ernst Jandl: [in der küche ist es kalt]. In: Ders.: *Werke in 6 Bänden*, Bd. 4: *idyllen*, S. 62.

175 Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*., S. 25.

176 Ebd., S. 7.

den Rhythmus der Verse vor, aber die »Paraphrase« formt das Reimschema in Jandls Text um, vom Paarreim zum Kreuzreim im vagen Verweis auf die Verschränkung von Gedanken- und Lebenswelten. Wieder inhaltlich passend ergänzt sie außerdem die im früheren Gedicht rein männlichen um zwei weibliche Kadenzen, die sich mit den männlichen verschränken. Mayröckers Gedicht ist keine »Paraphrase« im engeren Sinn, also keine inhaltlich weitgehend gleiche Umschrift des früheren Textes. Stattdessen ist die Einpersonenszene – an die exzerpierende und modifizierende Tätigkeit von Mayröckers Musen erinnernd – zu Parallelhandlungen zweier rührender und Rührung auch als Emotion insinuierender Figuren umgeschrieben. Die Verse »in der Küche stehn wir beide | rühren in dem leeren Topf« erinnern nicht zuletzt an die fehlende Mütterlichkeit, auch fehlende »Weltbezogenheit«, die »EJ« in früheren Texten Mayröckers der Partnerin vorwirft. Die Zeilen »schauen aus dem Fenster beide | haben 1 Gedicht im Kopf« könnten auch auf das Foto der Schreibenden in der Buchausgabe von Mayröckers *Requiem* verweisen, als Foto eines Paares, das vor allem durch parallele Sitzhaltungen statt der Zuwendung zueinander auffällt; beide Fotografierten blicken nach vorn in die Kamera, nur die leichte Berührung der Schultern ist erkennbar. Eine geistige Verbindung scheint sich im Text trotzdem anzudeuten, wenn von *einem* zu *zweit* geschaffenen Gedicht die Rede ist. Gleichzeitig hält die »Paraphrase« offen, wie viele Figuren sie letztlich zeigt; im Kontext des Datums »6.6.2000« und der Realitätsreferenzen der Verse gelesen, liegt der Gedanke nahe, im »Topf« rühre wieder eine Figur in Imagination der zweiten, den *kommunizierenden Gefäßen* ähnlich und in einem fiktiven Partnerschaftsentwurf.

Die Andeutung bleibt offen; vor allem der vierte Vers rückt den Fokus auf das Verbindende der Figuren Mayröckers, wenn er von (fast) allem erzählen könnte, aber »1 Gedicht« und damit den Literaturbezug des Textes zum Thema werden lässt. Als Austausch zwischen Dichtenden, nicht übergreifende Interaktion eines Paares, stehen mithin die Sprache und das auch in der Form des Textes aufgerufene literarische Schreiben im Fokus. Das deutet auch an, was das *Requiem* ist; ein sprachliches Kunstwerk, das sich markiert als solches ausweist und das selbst Zweisamkeit mindestens auch intertextuell entwirft. Sie entsteht literarisch in Referenzen auf Mayröckers Texte und in diesem Fall Jandls, ihrer Erklärung nach auf sie und die kochende Mutter zurückverweisendes Gedicht.

Was für die »Paraphrase« gilt, trifft ähnlich auf die ihr nachfolgenden Texte des *Requiem*s zu. Auch in ihnen stehen intertextuelle Bezüge im Vordergrund. »[W]ill nicht mehr weiden«, die dem zitierten Gedicht nachgestellte Prosaarbeit, enthält keine Handlung im eigentlichen Sinn und rückt auf den ersten Blick die Klage um den Geliebten in ihr Zentrum; nach dem Tod Jandls, scheint es, zieht die Schreibende den eigenen Suizid in Erwägung. »[I]ch muß in die Wasserstube«, ruft sie – kontextbezogen und vor dem Hintergrund der Realitätsreferenzen des Textes in gefühlter Nähe zu Mayröcker –, »ganz destruktiv ganz endgültig: FÖN IN DIE BADE-

WANNE GESCHMISSEN! UND AUS!¹⁷⁷. Der folgende Text, »the days of wine and roses«, ergänzt die skizzierte Szene vor allem durch Selbstvorwürfe der Sprechinstanz in Bezug auf die Legitimität ihres Schreibens als Zurückgebliebene. »[D]ann laß die Finger davon«, kritisiert sie die eigene Arbeit, »[...] es ist 1 Verderbnis, Lasterlichkeit, Frivolität, jeder Versuch, die Arbeit weitertreiben zu wollen, während das *Palmenhaupt*«¹⁷⁸. Wieder schließt sie den Vorwürfen allerdings keine Aufgabe der literarischen Tätigkeit an und schildert sie stattdessen, wie sie vom Wieder-Schreiben überzeugt wird.

Dialogpartner:innen der Szene sind erst Adolf Muschg und nachfolgend die Schriftstellerin »Elke Erb«:

»diesmal ist er zu weit gegangen«, Adolf Muschg. »Aber er kommt immer wieder, verlaß dich darauf, und dabei bleibt er anspruchsvoll.« [...]

In Scharen von Ludmilla Regen .. wo ich schon 1 x die Nacht betreten hatte, niemals diese Nacht betreten hatte, ich hatte es jahrelang in meinem Bewußtsein vorvollzogen, ich hatte ihn gesehen, leblos in einem Winkel seines Zimmers [...]. Wo deine Seele blutet, sagt Elke Erb, wie solltest du da nicht Worte finden, sagt Elke Erb, [...] sendet er dir nicht die Fülle von freundlichen Seelen daß sie rund um dich, ich meine dich in einem Halbkreis, dir die Hände halten, sagt Elke Erb, aber es ist nichts wie er!, sage ich, die geheimen Worte, unsere geheimen Worte, sage ich. Anfangen ganz in ELLEND, sagt Elke Erb, du mußt dort anfangen ganz in ELLEND [...] wie krieg ich das auf dich *draufgeht*, sagt Elke Erb [...] 1 Zerbrecher und Verstörer ist der Tod, du mußt wieder lesen lernen, nein nicht nur leben lernen, lesen lernen : dieses rätselvolle Lesenkönnen, daß nicht die Zeile, die man eben gelesen, dahingleitet in einer Phantasie, ich meine dieser Trödel von Spuren, solch rare Kulisse einer mich durchdringenden Aufmerksamkeit.¹⁷⁹

Der Tod wird hier wiederholt und vorvollzogen; »leblos« liegt »er«, der jetzt auch über Muschg und Erb als wirklichen Bekannten mit Ernst Jandl verknüpft wird, in einem »Winkel« seines Zimmers. Der Raum ist imaginiert; er wird in Reminiszenzen und vermischt mit Zitaten Elke Erbs von der sich erinnernden Sprecherin entworfen. Gleichzeitig rückt der Fokus des Textes vom Toten schon im vierten zitierten Satz auf die Sprache oder Sprechfähigkeit der Erzählinstanz, nicht nur in der Fortführung des Zitierens, sondern auch dadurch, dass »Elke Erb« sich darum sorgt, diese Sprechfähigkeit wiederherzustellen.

177 Ebd., S. 20.

178 Ebd., S. 39, Hervorh. i. O.

179 Ebd., S. 9f. Das Wort »ELLEND« verweist vage in Richtung eines Textes Jandls, die »skizze 1942«, in der es heißt: »o du mein ellend edellicht | die schöne geschichte kommt ihr nicht | das ist eine schöne geschichte...« (Ernst Jandl: skizze 1942. In: Ders.: Werke in 6 Bänden, Bd. 4: idyllen, S. 67).

Der Aufruf »du mußt wieder lesen lernen [...] dieses rätselvolle Lesenkönnen [...], ich meine dieser Trödel von Spuren«, der auch zurück auf das »rupfen in Gärten« der dichtenden Musen in Kapitel 4.1 verweist, drückt das aus, als Verweis auf das eingeforderte, lesende und später zitierende Schreiben.¹⁸⁰ Eine ähnliche Szene folgt später im vorletzten Textabschnitt des *Requiems*, »the days of wine and roses«, als Dialog der Erzählinstanz mit dem Hausarzt zum Wieder-Sprechen und Wieder-Schreiben. Zunächst steht eine Verletzung im Zentrum: »[F]ast« hat sich die Sprechinstanz die eigene Zunge abgebissen. Wie »Leo N.«, das im Abschnitt eingeführte Pendant von Mayröckers Freund Leo Navratil, wird der Arzt jedoch Zeuge der Wiederherstellung der bald zum Schreiben zurückfindenden Verletzten: » $\frac{1}{2}$ Stunde«, schildert sie die Begegnung,

muß ich durch den Wald gehen Klee an der Kehle, strenges Gehirn, wir berieten am Waldrand, während wir am Waldrand entlang spazierten über den Titel meines nächsten Buches, sage ich zu Leo N., während, und kauerten, es war August, der Mais mannshoch, gingen dann in seinem Schatten, wie war das mit diesem Spuckkleid, *Spuckzunge*, sage ich zu ihm, am Tag nach deiner Beerdigung in die Zunge gebissen, ja die Zunge fast abgebissen, das Blut fließe ihr aus dem Munde, und sie habe den Hausarzt angerufen [...], der Hausarzt lachte, versprach zu kommen, ich sende Ihnen einige Knospen nämlich Kopien meiner neuesten Arbeiten, sage ich zu meinem Hausarzt [...].¹⁸¹

Der Abschnitt lässt sich wörtlich als Erkundigung der Sprechinstanz ihrer verletzten Zunge wegen und Schilderung eines Waldspaziergangs verstehen. Umgekehrt verweist nicht nur die Form der Sätze, im »Klee an der Kehle« und im alliterierenden »mannsh[ohen]« Mais, auf die Literarizität des Textes.¹⁸² Auch der Symbolge-

180 Vgl. dazu ausführlicher und mit einzelnen Anmerkungen zum erotisch aufgeladenen Schreiben Mayröckers Beate Sommerfeld: »ein Umgang, welcher im Unendlichen sich verliert«. Leseszenarien in der Prosa Friederike Mayröckers. In: Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber u. Sanna Schulte (Hg.): Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020, S. 321–342.

181 Mayröcker: Requiem für Ernst Jandl, S. 40f.

182 Vgl. zum Thema suggerierter Realität in Texten Mayröckers auch Erika Tunner: Schreibart und »Menschen Verhältnisse« in »Paloma«. In: Strohmaier (Hg.): Buchstabendelirien, S. 195–203, hier 196–198, Hervorh. i. O.: »Wer Umgang hat mit Mayröcker, muß sich mit der Möglichkeit vertraut machen, in ihren Schriften ein eigenes Leben zu führen, das nicht sein eigenes ist und ihm doch eignet [...]. Ich beschränke mich auf eines [der Beispiele] [...]: »Erika T. auf einem Sofa mit Bonbons raschelnd, dazu ein Impromptu von Chopin, ich, im Profil, also ich wusste dasz ich so sasZ im Salon dasz man mich im Profil sehen konnte. Erika T. war mit Klaus K. liiert usw.[.] Zum einen habe ich für Bonbons nicht viel übrig, ich raschle also auch nicht mit ihnen, ein konkretes Detail, das keines sein könnte und eben doch eines ist, aber das ist Nebensache. Mit wem ich liiert bin, das interessiert mich schon mehr, und also bitte ich Friederike Mayröcker um Aufklärung. »Klaus Kastberger«, sagt sie, »ein junger Germanist.« Im

halt der Schilderung lädt dazu ein, sie auf Reflexionen des Schreibprozesses zu beziehen, schon in der Geste des Sich-auf-die-Zunge-Beißens, die vom Hausarzt des Textes treffend mit Lachen quittiert wird.

Der Biss als Metapher scheint inhaltlich typisch: Einerseits fügt er sich ein in die Furcht des Nicht-mehr-lesen- und insofern Nicht-mehr-schreiben-Könnens nach dem Verlust des Freundes. Umgekehrt *hat* die vermeintlich Sprachlose, wie sie versichert – und vielleicht ahnt das der Hausarzt schon vor der direkten Information –, längst »neue[] Arbeiten« produziert und damit das Scheitern noch ihres Versuchs, sich selbst zum Verstummen zu bringen, verdeutlicht. »Knospen« der »neuesten Arbeiten« sind existent, gleichzeitig ist der in verschiedenen Texten enthaltene Vorwurf »Ernst Jandls« oder »EJs«, die Geliebte konzentrierte sich zu sehr auf die »eigene Arbeit«, offenbar wirkungslos geblieben; letztlich ersetzt das Schreiben die Selbstvorwürfe. Von den aufgerufenen tradierten weiblichen Rollen, letztlich Funktionsrollen, bleibt nur die Idee, ähnlich den »*ausgeweint[en]*«¹⁸³ Augen der *kommunizierenden Gefäße*. Wie die Furcht des Verstummens nach dem Tod des Freundes sind sie Teil von Erzählungen, Drohungen des Hausarztes und fiktiven Vorstellungen der Dichterin.

Mayröcker ist natürlich nicht die erste Autorin, die über das Schreiben trotz eigener Trauer und im Sinne der Überwindung der Trauer schreibt: Goethes Tasso gab bekanntermaßen »ein Gott zu sagen, wie [...] [er] leide«¹⁸⁴. Anna Achmatowa hat wie Mayröcker ein »Requiem« verfasst, in dessen einführenden Sätzen ein Dialog in »Zeiten des Terrors« beschrieben wird: »Und Sie können dies beschreiben?« sei sie gefragt worden, kommentiert Achmatowa in ihrem Vorwort das Werk, was sie bestätigt habe. »Da«, ist die Schilderung ergänzt, »glitt etwas wie ein Lächeln über das, was einmal ihr Gesicht gewesen war«¹⁸⁵ – das Schreiben über das Unfassbare macht das Unfassbare erträglich.

Mayröckers Text entsteht aus unterschiedlichen Traditionsbezügen heraus; gerade vor dem skizzierten Hintergrund fällt in Bezug auf die Werke, die sie nach

Moment habe ich keine deutliche Vorstellung von ihm, dann erinnere ich mich an einen Text von ihm zu Mayröckers *Reise durch die Nacht*, ein Buch, das auch mich besonders beschäftigt hat, dann an eine Begegnung in Brüssel, im Mai 2001, wo er bei einem internationalen Kolloquium, bei dem auch Friederike Mayröcker anwesend war, einen sehr erhellenden und sehr poetischen Vortrag hielt über das Thema »Eine Poetik der Beute.«

183 KG, S. 55.

184 Johann W. v. Goethe: Torquato Tasso. Ein Schauspiel. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I, 5: Dramen 1776–1790. Unter Mitarbeit v. Peter Huber hg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988, S. 731–834, hier 833.

185 Anna Achmatowa: Requiem. In: Dies.: Poem ohne Held. Hg. v. Fritz Mierau. Nachdichtung v. Heinz Czechowski, Uwe Grüning, Rainer Kirsch u. Sarah Kirsch u. Ludolf Müller. Interlinearübersetzung v. Oskar Törne. Übers. d. Prosatexte v. Fritz Mierau, Werner Rode u. Eckhard Thiele. Göttingen: Steidl 1992, S. 161–183, hier 163.

Jandls Tod schreibt, aber die rezeptionsseitig dominante Rückbindung des Schreibprozesses an Emotionen ins Auge. »Bei Mayröcker [...] ist es Freuds ungewollte Betonung der weiblichen Leidenden [...], die besonders zur Geltung kommt«, unterstreicht gerade Naqvi in ihren Überlegungen deutlich, »Mayröckers Überführung ihres eigenen Lebens in die Kunstwirklichkeit ihrer Texte greift diesen Topos auf [...]. Ihre [...] Selbststilisierung als eine ›brave, tüchtige, pflichttreue Frau‹ ist besonders in *Requiem für Ernst Jandl* (2001), *Und ich schüttelte einen Liebbling* (2005), wie auch in *Die kommunizierenden Gefüße* bemerkbar«¹⁸⁶. Tatsächlich verhandeln Mayröckers Texte den Topos der pflichttreu trauernden Witwe mindestens kritisch, gerade wenn den zitierten Vorwürfen »EJs« oder den Schuldgefühlen der Sprechinstanz des eigenen Schreibens wegen, der Furcht, es sei »[...] 1 Verderbnis, Lächerlichkeit, Frivolität, jeder Versuch, die Arbeit weitertreiben zu wollen, während das *Palmenhaupt*«¹⁸⁷, keine Aufgabe des Schreibens folgt. Mayröckers *Requiem für Ernst Jandl* stellt statt des Exempels hausmütterlicher Selbstinszenierung so eher sein Gegenteil dar: Es entwirft Bilder eines noch auf den Tod des Geliebten folgenden Schreibens. Dessen »Knospen«, deutet der Text an, sind in Teilen erst durch seinen Tod inspirierte Darstellungen.

Sie sind über die Sammlung hinaus zu finden: In einem Gedicht von 2001, das nicht im *Requiem* enthalten ist und inhaltlich dennoch schon im Verweis auf Orpheus und Eurydike an das Buch anschließt, drücken sich sowohl die Prioritäten der Sprechinstanz wie ihre Selbstvorwürfe in noch expliziter Weise aus. Es lautet:

wenn ich vor ihm gestorben wäre

an zu weinen fing
der Mann *Fink* / an zu weinen
es wäre im Frühjahr gewesen während
alle Bäume jauchzten (*Fink* Amsel *Fink*)
er hätte geweint in seinem schönsten Kleide
an meinem Grabe und wäre mir nach
weil in die Tiefe zog es ihn¹⁸⁸

»[W]eil in die Tiefe zog es ihn« – und die Sprechinstanz nicht, suggeriert der Text. Nach Mayröckers Orpheus- und Eurydike-Transformation wird der Abstieg des Manns in die »Tiefe« zum Ausdruck der Differenz der dargestellten Verhaltensweisen. Die Sätze »er hätte geweint in seinem schönsten Kleide | an meinem Grabe und wäre mir nach« legen wiederum nahe, dass die Zurückgebliebene, lesen wir sie

186 Naqvi: Friederike Mayröckers »arte povera«, S. 215. Vgl. ähnlich Schuh: Anarcher Kunstverstand oder konkreter Henke: »Keiner kann mir vorhalten [...]«.

187 Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*, S. 39.

188 Mayröcker: [wenn ich vor ihm gestorben wäre.] In: Dies.: *Gesammelte Gedichte*, S. 712.

im Sinne der früheren Texte als Frau, nach dem Verlust des Freundes nicht versucht hat, ihn in der Unterwelt zu finden. Auch das zitierte Gedicht wird so als Vorwurf der Sprechinstanz an sich selbst lesbar, wohl der Verweigerung der Beendigung des eigenen Lebens und der Suche nach dem Geliebten nach Orpheus' hier positiver als in diversen forschungsseitigen Überlegungen wirkendem Vorbild wegen. Statt der Reise in den Hades zugunsten des Freundes transformiert Mayröckers Sprechinstanz die »Absenz des Körpers« in »die Schönheit [...] des Gedichts«¹⁸⁹ und schreibt damit nach eben jenem Modell, das Diskussionen zu den Opfern der Kunst dominant als kritisch untersuchte männliche Rolle geprägt hat.

Einige Unterschiede sind erkennbar: Mayröcker wiederholt trotz der Aufgabe der Frauenrolle kein »Frauenopfer«¹⁹⁰ des Patriarchats und propagiert keinen Tod von Frauen- oder Männerfiguren zugunsten eines Kunstwerks. Was die zitierten Texte fortsetzen, ist die Transformation des Verlusts der Gefährtin und hier des Gefährten in Kunst. Was sie verkehren, ist, was in Kapitel 1.1 als Idee weiblicher Andersartigkeit in der Kreation von Kunst diskutiert wird. »Ariadne nahm den Faden«, heißt es am Ende von Theweileits Studie, in Bezug auf Verse aus Hilda Doolittles Gedicht »Ariadne«, »[n]icht um Theseus hinauszuhelfen, sondern um ein Bild zu weben [...] – sie wollte Männer machen aus Gedichten; nicht Gedichte in Frauenform gemacht aus einem Frauenkörper. Doch um Theseus hinauszuhelfen. Daher braucht sie keinen ›toten Mann‹«¹⁹¹. Mayröckers Sprechinstanz hilft niemandem aus einem Labyrinth, sie schafft auch keine neuen »Götter«. Stattdessen lässt sie, in Anknüpfung an eine dominant männlich geprägte Tradition von Klageliedern, einen Verlust zu Dichtung werden.

Damit lässt sich ein letzter Bogen zu einem verwandten Text schlagen, der 2001 erschienenen Prosaarbeit »100 moderne Blätter, für Ernst Jandl«. Die Transformation des Todes in Kunst kondensiert sie, an die zitierten Werke anschließend, in der Metapher des »Honigs« Dichtung. Sie wird mit den Tränen der Sprechinstanz verknüpft; der Text referiert sowohl auf das *Requiem* wie auf verschiedene weitere Werke Mayröckers. Ähnlich wie die diskutierten Arbeiten setzt er mit der Klage der Sprechinstanz um den Geliebten ein, wieder in der Suggestion einer Unterordnung der Frauenfigur:

ach mein Herr, zigeunerst herum, ungefähr 9 Uhr schlief ich ein, Mutter und Schwester sagten sie hätten mich trotz Schüttelns nicht wachkriegen können so daß sie erschrocken waren. Mein Herr, Öde an mir, an die Bretterwand genadelt der Rosenhütte fühlte ich mich als leeres Blatt, ach mein Herr, ich leugne schon jede Ähnlichkeit mit mir selbst [...].

189 Theweileit: Orpheus und Eurydike, S. 107.

190 Ebd.

191 Ebd., S. 1114.

Und ich wußte dann nicht hatte ich den Elektroherd aufgedreht um die Frühstücksmilch abzukochen oder hatte ich die Trauerkerzen gelöscht ehe ich wegging, ich war nur konzentriert auf die *Fliegen Volants* die mein linkes Auge mir vorgaukelte, auf die Rückkehr von Laura die mich mit Essensresten versorgte, auf das Verschwinden von Sonne, endlich am Herbsthimmel, was aber immer von neuem vereitelt wurde durch I ständiges Hoch, was mich alles schmerzlich durchdrang.¹⁹²

Die dem Schreiben Verschriebene portraitiert sich hier themenkonform in ironisch verständlicher Selbstreferenz als »leeres Blatt«. Wohl übertriebenerweise; sicher nicht zufällig ist der Satz um das Eingeständnis »ich leugne schon jede Ähnlichkeit mit mir selbst« ergänzt. Den Leser:innen wird eine Szene vorgeführt: In ihrer Wohnung trauert die Erzählinstanz des Textes. Die »*Fliegen Volants*« könnten ein Stillleben insinuieren und den Tod im Sinne des *memento mori* in Erinnerung rufen, wenn sich in ihm nicht nach einem fast todesartigen Tiefschlaf die Sprecherin regte. Sie scheint allein zu leben – selbst die Figur »Laura« wird nur als Gast eingeführt.

Die Schilderung der trauernden Witwe – zunächst als klagender Frau, nicht als Künstlerin – fügt sich in tradierte Formen ein. Irritierend im Sinne des Traditionsbruchs wirkt die Aussage »ich war nur konzentriert [...] auf das Verschwinden von Sonne, endlich am Herbsthimmel, was aber immer von neuem vereitelt wurde durch I ständiges Hoch, was mich alles schmerzlich durchdrang« – das »Hoch«, lässt sich ahnen, könnte zu starken Sonnenschein, aber auch ein Stimmungshoch der Sprechinstanz meinen. Es wird plausibler, wenn der folgende Text das Weinen mit offensichtlicher Inspiration verbindet. Explizit gesteht die Sprechinstanz, sie habe »die Sonne zu hassen« und sich »I künstliche Todeskammer einzurichten«, aber dort auch über den eigenen Zustand zu lachen begonnen: »Und obwohl ich viel weine,« ist ihr Resümee,

muß ich über meine eigene Haltung I wenig lachen vielleicht auch nur I wenig mitleidsvoll lächeln, als betrachtete ich I mir unbekannte Person, I Passanten auf der Straße, den ich für exzentrisch oder über die Maßen extrovertiert oder .. inzwischen war das Honigbrot auf dem Holzteller übergelaufen [...].¹⁹³

Die in doppeldeutige eigene Innenräume Zurückgezogene macht ihr Weinen aus der Metaperspektive zum Thema. Es meint offensichtlich Mehreres: Durch die Satzfolge »und obwohl ich viel weine [...] ...inzwischen war das Honigbrot auf dem Holzteller übergelaufen« ist es in ihrer Schilderung mit einem Zustand des Überflus-

192 Friederike Mayröcker: 100 moderne Blätter, für Ernst Jandl. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. V: 1996–2001. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Jörg Drews. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 557f., hier 557.

193 Ebd., S. 558.

ses verbunden. Verknüpft mit literarischer Inspiration ist gerade dieser Überfluss ein wiederkehrendes Motiv in Mayröckers Texten;¹⁹⁴ in den *kommunizierenden Gefäßen* etwa in den Sätzen »I großer Mendelssohn, schon hatte ich das Honigglass geleert (und ausgelöffelt)«¹⁹⁵ oder »Ich weine beim Schreiben, sage ich zu EJ, alles klebt von Honig, sogar mein Schreibpapier, sage ich, als ich Elisabeth von Samsonow in der Kunstakademie sah«¹⁹⁶. Der Honig als Metapher der Dichtung greift bekannte Traditionen auf; schon Simonides lässt die Dichter:innen den »süßen Honig [...] [der] Dichtung« aus »bitterem Thymian [...]«¹⁹⁷ saugen. Wie in den früheren Arbeiten übernimmt Mayröckers Dichterin die Rolle des tradierten männlichen Künstlers.

Sie weint; aber in den *kommunizierenden Gefäßen* wie in den »100 moderne[n] Blätter[n]« produziert die trauernde Künstlerin Honig-Tränen. Wiederkehrendes Motiv ist die Transformation der Trauer in literarische Werke, die sich durch das »Hoch« der Produktion gleichzeitig von der Idee der sich *zuvorderst* emotional äußernden zurückgebliebenen Trauernden löst. Die Trauer wird künstlerisches Produkt und teils zum Mittel der Beförderung eigenen Schreibens. Literarisiert werden, anstelle der Fortführung von Ausbeutungs- und Opferstrukturen, der männliche Partner und sein Verlust in eigenen Werken nach tradierten Vorbildern.

4.5 Das Paar in Pose. Mayröckers »Fotografie« als Reflexion von Privatheit

Hier relevant ist Mayröckers biographisches Spiel insofern, als es den Interpretationsspielraum der Texte prägt – mit ihm werden auch lebensweltliche Rezeptionsweisen von Mayröcker und Jandl literarisch zum Thema. Das 2004 erschienene Gedicht »Fotografie« deutet die Diskrepanz der sichtbaren und der real existierenden privaten Partnerschaft an. Zum Thema des Textes wird gerade das nicht Abgebildete: Er scheint das »peepen« hinter den »Vorhang der Worte«¹⁹⁸ fortzusetzen, illustriert aber gleichzeitig dessen Intransparenz. Gegenstand sind Sichtweisen auf ein »Paar« Mayröcker/Jandl im Kontext der Produktion eines 1976 entstandenen Fotos. Der Text datiert die Szene, die er zu beschreiben scheint, im Verweis auf eine Aufnahme des Fotografen Stefan Moses:

194 Marcel Beyer: Friederike Mayröcker, Logos und Lacrima. In: Ders.: Sie nannten es Sprache. Berlin: Brueterich Press 2016, S. 64–72, hier 66.

195 KG, S. 42.

196 Ebd., S. 76.

197 Hier zitiert nach einer Übersetzung von Hermann Fränkel: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Literatur von Homer bis Pindar. New York: American Philological Association 1951, S. 418.

198 KG, S. 33, Hervor. i. O.

Fotografie

mit seiner groszen linken Hand
 bedeckt er meine grosze rechte Hand
 mit seiner groszen warmen linken Hand
 bedeckt er meine grosze kalte rechte Hand
 ich habe meine grosze rechte kalte Hand versteckt es liegt
 beschützend seine grosze linke warme Hand auf meiner flüchtigen
 rechten groszen kalten Hand [...]

Die Berührung findet statt, während

uns Stefan Moses fotografiert im Jahre 76
 mit unserer je anderen groszen Hand Gesicht verdeckend
 (wie Stefan Moses es verlangt) –
 wir halten uns umklammert so in dieser unscheinbaren
 Geste die mir im nachhinein die Träne preszt
 aus meinem unsichtbaren Auge .. dein
 Blutstrom flieszt in meinen Blutstrom über
 dann in verwilderter Unsterblichkeit von Liebe

*für Ernst Jandl*¹⁹⁹

Auf der »Fotografie«, deutet der Text an, sind zwei Menschen abgebildet. Sichtbar sind offensichtlich vor allem ihre Hände, die satzweise detaillierter beschrieben werden. Während die Nennung der »groszen« linken und rechten Hand sich auf das (teilweise) Sichtbare beschränkt, ergänzen der dritte und vierte Vers die visuelle um eine taktile, den Händen Wärme und Kälte zuordnende Beschreibung der Szene. Dass die Hand der mit Mayröcker assoziierten Sprechinstanz »kalt« ist, deutet, wenn wir die Zueignung und das Veröffentlichungsjahr 2004 des Textes ernst nehmen, in doppelter Hinsicht verschwimmende Rollen an: Der Verstorbene Jandl wird gerade nicht als »erkaltet« vorgestellt, der Sprecherin fehlt die Wärme.

Das Gedicht verweist auf ein reales Lichtbild von 1976; eine Fotografie von Samuel Moser, die sich seit 1995 in der Sammlung des Münchner Stadtmuseums befindet (vgl. Abb. 7). Es bildet das in den Versen Beschriebene ab – und tut es auch nicht, denn auf dem Foto erkennbar sind vor allem der Akt der Verdeckens und zwei Hände, die die vollständige Sicht auf die Szene verhindern. Zwei Menschen sind zu erkennen – dass es Mayröcker und Jandl sind, errahnen Betrachter:innen beim reinen Blick auf das Bild nur; erst der Titel des Fotos im Archiv des Stadtmuseums, »Friederike Mayröcker und Ernst Jandl, Wien« lässt die Zuordnung sicher werden.

199 Mayröcker: Fotografie. In: Dies.: Gesammelte Gedichte, S. 762.

Sichtbar sind die zwei Dargestellten im Foto vor einem Brotkorb mit Brot und Gläsern. Mayröckers Text lässt das unerwähnt und beschreibt primär die Hände der Fotografierten, konkreter zwei die Gesichter verdeckende Handrücken und zwei aufeinandergelegte Hände im Zentrum des Bildes.

Mayröckers Umriss ist kaum erkennbar: In der Schwarz-Weiß-Fotografie sind der dunklen Kleidung wegen nur ihr Handrücken und in Teilen die auf Jandls Oberarm gelegte Hand auszumachen. Verdeckt sind auch die Gesichter, eigenartig partiell, denn zwischen den Fingern der Sitzenden hindurch scheint jeweils ein Auge der Fotografierten auf die Betrachter:innen gerichtet. Innig wirkt der Kontakt der zwei übereinandergelegten Hände im Bild, umgekehrt fällt der Kontrast ihrer Positionierung auf: Betrachter:innen gegenüber verhindern die ausgestreckten Hände, symbolisch aufgeladen auch als die zentralen Schreibinstrumente im Bild, den genaueren Blick auf die Gesichter. Intimität vermittelt die Szene im Widerstreit mit dem zur Schau gestellten künstlerischen Charakter des Fotos und der – mindestens der Pose nach – anonymisierten Konstellation der Szene. Die Nähe der Dargestellten scheint im Kontrast zu ihrer signalisierten Abgrenzung in der Diskrepanz zwischen den sich berührenden Händen und den verdeckend den Betrachter:innen entgegengehaltenen Handrücken noch deutlicher erkennbar.

Abbildung 7: Stefan Moses: Friederike Mayröcker und Ernst Jandl, Wien, 1976



(Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, archiv stefan moeses)

Der Text und die Fotografie scheinen sich auf den ersten Blick zu erweitern; das jeweils vermittelte Wissen um die Szene scheint über das jeweils andere Medium ergänzt zu werden. Der Text fügt dem Fotografierten eine Erläuterung des Fühlbaren hinzu – warme und kalte Hände – und erweitert das (nur) Fühlbare um einen partiellen Kontext der Szene. Die (Halb-)Sätze »[I]ch habe meine grosze rechte kalte Hand versteckt« oder »Samuel Moser [hat] verlangt« erweitern scheinbar das Wissen der Leser:innen um das Fotografierte, dessen Darstellung Einblick in das Umfeld des Beschriebenen gibt. Zugleich rücken die Verse das auf der Fotografie nicht Dargestellte in den Fokus: Sätze wie »mit seiner groszen linken Hand | *bedeckt* er meine grosze rechte Hand [...] ich habe meine grosze kalte rechte Hand *versteckt* es liegt | beschützend seine grosze linke warme Hand auf meiner *flüchtigen* | rechten groszen kalten Hand« schildern verdeckte Informationen, während die Pose der Szene (»wie Samuel Moser es verlangt«) die Idee der unvollständigen Information der Betrachter:innenschaft unterstreicht, der gestellten Positionierung, zu der passend die Hände der Dargestellten auch als Werkzeuge des Schaffens von Kunst im Fokus stehen.

Erwähnenswert sind die zwei Beziehungen, die die Fotografie und der Text in den Vordergrund rücken: Schon die Fotografie suggeriert eine Intimität zwischen den sich berührenden Dargestellten, von der die Betrachter:innen ausgeschlossen bleiben – die zwei Hände markieren die Grenze zu den zwei Fotografierten. Die zwischen den Fingern wie aus der Deckung heraus erkennbaren zwei Augen verstärken den Eindruck; der Kontakt über die Grenzen hinweg bleibt auch hier ein »*peepen*«²⁰⁰.

Der Text verweist zusätzlich in Richtung des Wechsels der oder des Adressierten und markiert so zwei inhärent unterschiedliche Beziehungsformen: Der Versanfang »mit seiner groszen linken Hand« liest sich noch als außenstehend vorgenommene Szenenbeschreibung, genauso die folgenden Sätze – »er«, der Partner, wird in der dritten Person Singular angesprochen. Dann verschwimmt schon im Satz »Wir halten uns umklammert« das »wir« zu einer undeutlichen, vielleicht an Dritte, vielleicht an den Dargestellten gerichteten Schilderung. Der Versübergang »dein | Blutstrom flieszt in meinen Blutstrom über« verweist nicht mehr in Richtung der Leser:innen, sondern ist an den vorher in der dritten Person adressierten »Ernst Jandl« gerichtet; unangekündigt wechselt der Bezug des Textes.

Das Gedicht liest sich so ambivalent: Auf den ersten Blick bekräftigt es eine Idee seiner biographischen Zuordenbarkeit, im Kontext seiner Entstehungszeit auch passend zu Daniela Strigl oder Rüdiger Görners These, Mayröcker habe nach 2000 »unaufhörliche Requien«²⁰¹ für Ernst Jandl geschrieben: In der »unscheinbaren |

200 KC, S. 33.

201 Rüdiger Görner: »Da die Christbäume in Flammen aufgingen«. Religiöse Spuren im Spätwerk Friederike Mayröckers. In: Internationale katholische Zeitschrift *Communio*, Nr. 46.3 (2017), S. 327–335, hier 328; Daniela Strigl spricht ähnlich von einem »[e]ndlose[n] Requiem« (Dies.:

Geste«, die »im nachhinein die Träne preszt | aus meinem unsichtbaren Auge ...« wird Zweisamkeit rekapituliert, der frühere Freund wird textuell wiederentworfen. Inhaltlich zentraler wirkt auf den zweiten Blick die teilweise »Unsichtbarkeit« der sich berührenden Hände, der zwei versteckten Augen und der Gesichter der Dargestellten im Foto und teils auch im Text, wirken außerdem die Erwähnungen des Mediums Foto und des Fotografen als Künstler, die die Diskrepanzen zwischen der künstlerischen Abbildung und einer Idee von Realität in den Vordergrund rücken. Die abgebildeten Gesten der Fotografierten unterstreichen die Grenze zwischen der Intimität der Dargestellten – deren Gesichter nicht zu erkennen sind –, und den nach außen gekehrten Händen der zwei so auch als Kunstschaffende in den Fokus rückenden Menschen. Das nicht Sichtbare bleibt im Vordergrund; mehr noch, weil die Sprechinstanz derjenigen ähnelt, die in den *kommunizierenden Gefäßen* und diversen weiteren Texten Mayröckers den »Vorhang der Worte«²⁰² in einem Spiel mit Fakten und Fiktionen einführt.

Mayröckers Gedicht und die Fotografie vervollständigen oberflächlich die durch das jeweils zweite Medium vermittelten Informationen; sei es hinsichtlich der Wärme und Kälte der Hände oder des Kontexts der von Moser inszenierten Zweierdarstellung. Ihr Vergleich rückt über die Unterstreichungen des Fehlenden und die Differenzierung der Adressierten – die zunächst die Betrachter:innen, dann scheinbar Jandl zum Gegenüber der Sprechinstanz werden lässt –, aber auch die eingeschränkten Perspektiven von Fotografie und Text und die Inszenierung der Fotografie in den Vordergrund. Hinter dem »Vorhang der Worte«, lässt sich der Text vielleicht am sinnvollsten interpretieren, ist wieder – aus Sicht der außenstehenden Leser:innen – ein erinnertes »Paar« oder ein »Paar in Pose« zu finden. Dem Blick auf die reale Zweierbeziehung stehen mindestens zwei Hände und, von der »Fotografie« als Gedicht ausgehend, wahrscheinlich auch die von ihnen verfassten Texte entgegen.

»Ich denke in langsamen Blitzen«. Wie bei der Nicht-Erzählerin, Wort-Dompteuse und Skriptomanin Friederike Mayröcker der platonische Coitus zum Dauerzustand wird. In: *Literaturen*, Jg. II (2005), Nr. 1/2, S. 51–53, hier 53).

202 KG, S. 33.

