

Mathias Mayer

Friederike Mayröckers *Die Abschiede*

*Eine Arabeske als Form der Selbstreflexion*

I

*Die Abschiede*, zwischen April 1978 und Januar 1980 entstanden, können mit einigem Recht als bisheriges Hauptwerk Friederike Mayröckers gelten. Dieser Rang ergibt sich nicht nur aus der Stellung innerhalb des vorliegenden Gesamtwerkes, in dem die Prosaabände der siebziger Jahre wie Entwicklungsstadien zum Hauptwerk wirken, sondern auch aus dem Kontext der zeitgenössischen Literatur, in der *Die Abschiede* gleichsam monolithisch herausragen als produktive Antwort auf die in der ersten Jahrhunderthälfte durch Musil, Joyce u. a. eingeleitete Revolution des Erzählens, die seither kaum fortgesetzt wurde. Die Weiterentwicklung des Erzählens bei Friederike Mayröcker im Ausgang von frühromantischen Vorstellungen, besonders Friedrich Schlegels, aufzuzeigen, ist das Anliegen der folgenden Erörterungen.

Im Œuvre Friederike Mayröckers kommt der Erzählung *je ein umwölkefter gipfel* von 1973 insofern eine Schlüsselstellung zu, als hier die streng experimentelle Phase sowohl der »langen Gedichte« als auch des »metaphysischen Theaters« beendet war und sich eine Wende zu weniger hermetischen Texten abzeichnete. Ungefähr mit dem Jahr 1973 vollzog sich der Schritt weg von den die Wirklichkeit total ausschließenden Experimenten (wie sie dokumentiert sind in *Tod durch Musen*, *Minimonsters Traumlexikon*, *Fantom Fan*, *Arie auf tönernen Füßen*) hin zu weltoffeneren Texten, die das Experiment beibehalten, aber doch Elemente der Wirklichkeit wieder zulassen. Das bedeutete nicht die Rückkehr zum realistisch-mimetischen Erzählen, sondern die Wendung zu einer betont poetischen Verwandlung der Wirklichkeit, wie sie sich niederschlägt im *Licht in der Landschaft*, *Fast ein Frühling des Markus M.*, *rot ist unten*, *Heiligenanstalt* und *Die Abschiede*. Diese Prosawerke sind nicht mehr gänzlich autonome Sprachkunstwerke ohne Gegenstandsbezug, sondern eher erzählende Formen, die wieder auf die Wirklichkeit der Lebenswelt eingehen.

Entsprechend weitergeführt wurde nach 1973 auch die Hörspiel- und Gedichtproduktion, die zunehmend persönliches Erleben aufgriff. (Vgl. *So ein Schatten ist der Mensch*, bzw. *Gute Nacht, guten Morgen*.) In den *Abschieden* selbst ist eine heterogene Synthese der allmählich entwickelten Techniken erreicht, die sich in einem sehr komplexen Stil darstellt: So werden etwa die verbindlichen Regeln der Grammatik gesprengt, indem Nebensätze aus ihrer Untergeordnetheit ebenso befreit werden wie der Konjunktiv, der das Auseinanderliegende verbindet und das modal Getrennte gleichzeitig sieht.

Von der zeitgenössischen Literatur, die das Erbe Musils und Joyces kaum weiterführte, unterscheiden sich die *Abschiede* ebenso sehr in diesen vorläufig skizzierten Stileigenschaften wie in dem Fehlen einer Struktur, der sogenannten »story«, die für unverzichtbar gilt. Die Bücher Friederike Mayröckers kommen ebenso ohne story aus wie schon Sternes *Tristram Shandy*. Dessen ungeachtet findet auch in den *Abschieden* ein Thema seinen Niederschlag, das von der »Neuen Innerlichkeit« favorisiert wird: das Scheitern partnerschaftlicher Beziehungen. Allerdings unterscheidet sich die Autorin hier von aller plakativen Frauenliteratur durch eine »schon in frühen Jahren ausgebildete Unbekümmertheit des Bewusstseins des eigenen Geschlechts«<sup>1</sup>. Wollte man *Die Abschiede* mit der zeitgenössischen Literatur in Verbindung bringen, so bestünde diese weder in der Form des Romans noch in einer bloß vagen thematischen Bindung, sondern in der Erzählweise, die die Grundstruktur dieses Buches ausmacht: in dem auf sich selbst reflektierenden Charakter dieses Schreibens, den wir mit Friedrich Schlegel als »Arabeske« bezeichnen wollen. Hier bestehen in der Tat Parallelen zu Ernst Jandls Sprechoper *Aus der Fremde* von 1979, in der die Entstehung des Textes im Text selber vorgeführt wird, so daß das Theaterstück gleichsam aus sich selbst zu entstehen scheint. Eine andere Form der »Rückkehr« des Textes »in sich selbst«, was die Grundstruktur der *Abschiede* ausmacht, und was nach F. Schlegel eine »gemeinsame Eigentümlichkeit aller sehr geistigen Poesie«<sup>2</sup> ist, findet sich bei Robbe-Grillet, dessen Name in den *Abschieden* fällt (S. 22)<sup>3</sup>, und zwar in seinem 1982 geschriebenen, 1983 ins Deutsche übersetzten Roman *Djinn*.

## II

Nimmt man die Rückbesinnung des poetischen Textes auf sich selbst einmal arbeitshypothetisch als Grundstruktur an, so stellt diese Verbindung von Poesie und Poetik innerhalb eines poetischen Textes die Frage, inwiefern sich diese Konvergenz aus explizit poetologischen Äußerungen der Autorin herleiten oder zumindest verstehen läßt. Nun ist es durchaus so, daß Friederike Mayröcker keine programmatische Poetik entwickelt hat; es fehlt etwas Vergleichbares zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen Ingeborg Bachmanns, zur Meridian-Rede Paul Celans oder zu Benns Erörterung über *Probleme der Lyrik*. Poetische Texte und Interviews der Autorin geben einzelne Hinweise auf ihr Selbstverständnis, aber eine für alle Texte verbindliche Theorie wird man vergebens suchen oder auch umsonst rekonstruieren. Wichtiger als eine Theorie ist aber die Gemeinsamkeit aller poetologischen Äußerungen in ihrer poetischen Form: Poetik ist bei Friederike Mayröcker nur als Poesie möglich, was aber umgekehrt wieder zur Folge hat, daß die Poesie einen poetologischen Zug aufweist. Poesie und Poetik lassen sich daher überhaupt nicht trennen; denn die Poesie ist hier an sich poetologisch und eine Poetik gibt es nur innerhalb der Poesie. Dieser Tatbestand bestätigt auf umgekehrtem Weg die Grundstruktur der *Abschiede*, die darin begründet ist, daß dieser Text auf seine eigene Bedingung im Geschriebenwerden reflektiert.

Die Konvergenz von Poesie und Poetik zeigt ex negativo bereits das am 31. I. 1970 verfaßte *statement*: »Immerfort kommen und gehen Theorien zur eigenen Arbeit, als Teil des Arbeitsprozesses, aber nicht als Aussagen über die Texte, diesen zusätzlich Gewicht zu verleihen.«<sup>4</sup> Dem eigenen poetologischen *statement* wird insofern die Existenzmöglichkeit entzogen, als die Theorie zugleich poetische Arbeit und damit interpretierbar ist, d. h. theoretische Äußerungen können, auch wenn sie sich selbstverständlich geben, nicht ungebrochen als Theorie akzeptiert und für die Interpretation poetischer Texte ausgenützt werden: die Poetik ist selbst poetisch. »Mich selbst befragend, welcher Art das sei, was ich mache, kommen mir Antworten wie : TRAUM/ aber aus BETON; SCHMETTERLING/ aber aus EISEN (»Iron Butterfly«); LEBEWESEN/ aber aus Plastik.«<sup>5</sup> Dies ist keine Theorie, sondern die metaphorische Verbindung heterogenen Materials zu

seiner Synthese, wodurch sich der jeweilige Realitätsanspruch des Materials verliert. Selbst chemische Aggregatzustände sind in permanenter Bewegung, nichts läßt sich eindeutig fixieren.

Wenn in den »Anleitungen zu poetischem Verhalten«: *Pick mich auf, mein Flügel* ... von 1971 u. a. gefordert wird »Lassen Sie die Wörter aufjaulen! Legen Sie Silben aufs Eis! Wärmen Sie sich an den Deklinationen die Füße! Stören Sie die Sprache ein wenig mehr!«<sup>6</sup>, dann entspricht dem in gewissem Maß noch die Gestaltung der *Abschiede*, in denen es auch darum geht, »die Sprache gegen das Fell zu streichen« (S. 136), auch wenn man »manchmal [...] der Sprache schon ihren Willen lassen« (S. 255) müsse.

In der Skizze *DADA* wehrt sich Friederike Mayröcker gegen jede Vereinnahmung durch Dadaismus oder Surrealismus; denn Festlegung bedeutet eine Einschränkung und einen Verlust an Möglichkeiten, die für jeden poetischen Text unabdingbar sind.<sup>7</sup> Das *Düsseldorfer statement zur eigenen Arbeit* vom November 1978, aus der Entstehungszeit der *Abschiede*, hat ein besonderes Gewicht, denn einerseits nennt es viele der von der Autorin virtuos gehandhabten Techniken (Collage, Montage, Random-Elemente, Verdichtungs- und Verdünnungszonen, Verwendung von Satzzeichen und Wiederholungen, z. B. als Leitmotive), andererseits sind in diesen poetologischen Text – mit den *Abschieden* zu sprechen – »Einsprengsel aus einer anderen Welt« (S. 111, 148, 159) eingegangen, aus einer poetischen Welt nämlich.<sup>8</sup> Wendungen aus dem Statement sind in kaum veränderter Form in die *Abschiede* übernommen, etwa die Formel »ganz so wie der Geist sie mir in Erinnerung (brüllt)« (S. 88, 137, 174). Damit ist an einem konkreten Beispiel die Äquivalenz von Poesie und Poetik evident. – Ihr Zusammenhang zeigt sich auch an den Prosapassagen, die in das Gedicht *Entwurf zu einem Traktat über den Tag der Unschuldigen Kinder* eingelassen sind und einen poetisch-poetologischen Charakter haben. Die dritte und letzte Passage sei hier zitiert:

(»Anlässe für KONDENSIERUNGS-Stellen: sie fallen einem nicht in den Schoß vielmehr habe man sie herbeizuführen, zu erzwingen zu ertrotzen gegebenenfalls als ergiebige Perspektiven zu erfinden: alle einlangenden Briefe seien sogleich auf ihre Verwertbarkeit (in roher oder modifizierter Form) zu prüfen; überhaupt seien alle erdenklichen Quellen zu erschließen / emotionale Windmaschinen in Bewegung zu setzen – vor allem, jede Art von Norm zum Anlaß zu nehmen gegen sie zu verstoszen«)<sup>9</sup>

Mit die wichtigste Äußerung zum Schreiben findet sich in Friederike Mayröckers Rede bei der Entgegennahme des Anton Wildgans-Preises, die unter dem Titel *Schreibbarkeit gleich Lesbarkeit* veröffentlicht wurde. Diese Rede bedenkt den Zusammenhang von Konzeption und Rezeption und stellt als oberstes Ziel die Forderung auf, »einer poetischen Wahrheit gerecht zu werden; gleichzeitig mit größter Maßlosigkeit und größtem Maßhalten arbeiten und dies möglichst ohne Unterbrechung und unverzagt, um in den Sog jenes Rhythmus zu kommen, der einem wunderbarerweise das Schreiben zum Leben macht und das Leben zum Schreiben.«<sup>10</sup> Die Identität von Leben und Schreiben drückt in höchster Form noch einmal aus, daß es für Friederike Mayröcker nichts gibt, was außerhalb der Poesie liegt: Poesie ist ein »Medium des Mitleids [...], ein sich in alle Geschöpfe zersplittern«<sup>11</sup>, d. h. Poesie nimmt soviel auf wie möglich und schließt nichts aus. Poesie wird damit zu einer Universalpoesie, wenn man Friedrich Schlegels 116. Athenäumsfragment bemühen will. Damit liegt es in der Logik der Sache, daß diese Universalpoesie nicht nur Poesie bleibt, sondern zugleich »Poesie der Poesie« ist, d. h. nicht nur mimetisch abbildet oder ganz abstrakt erfindet, sondern darüber hinaus auch noch sich *selbst* thematisiert und auf sich reflektiert, »poetische Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion« (Schlegel)<sup>12</sup> verbindet. Diese Verbindung läßt sich in den *Abschieden* nachweisen und als Arabeske charakterisieren.

### III

Gleich zu Beginn stellen sich *Die Abschiede* als eine »Sprachstätte, ein Erfindungsbuch« (S. 9) vor, als ein sprachlich bestimmtes und sich dieser Bestimmtheit bewußtes Werk; eine Sprachstätte hat einen magisch-mythologischen Beiklang, ist doch das antike »oraculum«, dessen Übersetzung hier vorliegt, der Ort des Götterspruches, z. B. in Delphi oder im Tempel zu Jerusalem. Das Moment der Sprache steht damit von vornherein im Mittelpunkt, und zwar das Daß des Sprechens und Schreibens, nicht sein Was; denn das Inhaltliche ist »erfunden«. Als »Erfindungsbuch« steht es abseits vom Bekannten und Geläufigen; denn die »Forderung eines harmonischen Grundgerüsts« ist »in Frage gestellt, der Be-

griff des Geschmacks nur außerhalb der Kunst anwendbar« (S. 17): Statt eines wie auch immer beschaffenen Grundgerüsts findet sich hier, »außerorts« (S. 96, 111, 136, 155, 159, 197), d. h. außerhalb der Norm, des Vorgefertigten und Dagewesenen, ein »polyphones Geflecht«, ein »grobianischer Sprachfuror« (S. 225), statt des starren Gerüsts ein modifizierbares Geflecht, statt Harmonie Polyphonie, statt Geschmack Furor; denn das ganze Buch ist aus »auf Widersprache, auf Widerspruch, rufe ich Ihnen zu und endlich, um zu erfahren wie die Welt sich spiegelt in Ihren Augen« (S. 21). In dieser Widersprache, in der »nur wenig fixiert werden kann« (S. 53), muß man, so die poetologische Anweisung, »die Sprache gegen das Fell streichen wie eine Katze, bis sie sich sträubt« (S. 136); »und am liebsten würde ich ja alles in alles einbeziehen, alles mit allem verflechten, aus jedem Wort, aus jeder Zeile etwas wie eine Vorbedeutung ziehen wollen, ein Gedanken-glied, auf den Leib geschrieben also mir auf den Leib geschrieben« (S. 58), »er wolle am liebsten an einem einzigen Tag *alles schreiben ein ganzes Buch*« (S. 55 f.). Schreiben als Flechten und Weben – und das heißt einen Text herstellen – benutzt »Wörter als Fundstücke« (S. 134) (wie die Autorin auch bestätigt, daß sie viele Beobachtungen aus Gesprächs- und Schriftfetzen bezieht), läßt es auch zu einer »Sprachfolterung« (S. 13) kommen, zum »Wortspiel« (S. 158), oder bricht etwas aus der Zeile (»aus der Zeile gebrochen« [S. 14]): Für alle diese poetologischen Maximen und Gedanken finden sich zahlreiche Belege. Ein »Wortfundstück« ist etwa die Übersetzung »die LUFTFRANKREICH (»air france«)« (S. 129) oder das Wort »Zeithammer« in dem Band *Heiligenanstalt*, das der Dichterin als Firmenname eines Wiener Speditionsunternehmens unterkam; Wortspiele sind viele Umformungen geläufiger Wendungen wie »Nach-Äffchen« (S. 101, 109, 115, 144, 187) aus »Nachäffen« oder »nackt wie Splitter« (S. 170, 173, 176, 187, 209, 252) aus »splitternackt«. Diese gegenläufige »Widersprache« (S. 21), – musikalisch gesprochen ist sie im »Krebs der Umkehrung« (S. 172) komponiert –, ist im Bewußtsein des Schreibenden »eine Depeschensprache, ein unsteter Zyklus Schreibkunst – SOBALD MAN ABER VON DER MASCHINE AUFSTEHT ODER DAS BUCH HINLEGT WIRD MAN SICH DER SCHÖNEN TÄUSCHUNG UMSO NACHDRÜCKLICHER BEWUSST« (S. 17).

Was sich solchermaßen äußert, ist ein Schreiben auf der höchsten

Bewußtseinsstufe, das beständig den Schreibakt mitreflektiert; dies ist weder eine ureigene Erfindung Friederike Mayröckers – man denke nur an den *Tristram Shandy* –, noch ist es auch der einzige Bezug dieses Schreibens, doch ist dessen Selbstreflexion zumindest stets mitthematisch. Der Eigencharakter der hier geschriebenen Sprache, ihr Überschreiten der Norm, wird nicht verdeckt, noch auch in dem Sinne beklagt, daß es überhaupt bewertbar wäre; statt dessen wird es ins Fragliche und Zweifelhafte gestellt: »als hätten sich meine Gedanken arg verwirrt als sei jeder zusammenhängende Sinn mir verloren gegangen als hätte ich alle Erinnerung plötzlich eingebüßt« (S. 39):

eine empfindliche Beklemmung, rufe ich, ein erschreckendes Bewußtsein von Unwirklichkeit habe Besitz ergriffen von mir, ein ausführliches Gefühl einer *Abseitigkeit*, als hätte ich eine Grenze endgültig überschritten und wäre in eine Unterbühne eingegangen. (S. 39)

Das schreibende Ich sieht sich immer wieder, zumindest in der Möglichkeit, mit dem Sprachverlust konfrontiert; denn indem die »Annäherung an eine Erinnerung immer nur in winzigen Blitzen und mehr als Ahnung denn als wirkliches Zurückblicken auf ein Traumgeschehen« (S. 121) gelingt, ist der Schreibende stets an der Grenze und soweit entfernt von allem Vorgegebenen, Erlaubten, für möglich Gehaltenen, daß er sich der Sprache immer erst wieder versichern muß:

Aufwallungen der Zunge / als Taschist ein Opiumesser / was Schrecken, Widerstreben und Aufruhr in ihr hervorrief, und sie gleichzeitig in die wehmütigste Stimmung versetzte, in deren Verlauf sie sich der schmerzlichen Gewißheit nicht zu erwehren vermochte, sie habe *ihr Schreiben endgültig verwirkt*, ja, sie habe sogar die Fähigkeit eingebüßt, selbst einfache und geringe Partikelchen der Sprache zum eigenen Gebrauch handhaben zu können: UND MÜSSE ALLES ERST WIEDER FÜR SICH NEU ERFINDEN! (S. 61)

In solchen Passagen liegt eine höchst subtile Sensibilität für Erfahrungen, die mit der Sprache gemacht worden sind: der fast lyrisch anmutende Nuancenreichtum, der in diesen Sätzen liegt, mag vielleicht als maßlose Subjektivität erscheinen, doch verbindet er persönliche Töne mit generellen Erfahrungen, so daß *Die Abschiede* gerade nicht als bloßes Credo einer verinnerlichten Empfindsamkeit sich lesen lassen, sondern als eine »Lebensstudie« (S. 243), in der jeder Leser überraschend viel von sich selbst

erfährt; es wäre erstaunlich, wenn nicht genau auch dieser Sachverhalt selbst im Text angesprochen würde, wo er doch sonst fast den ganzen Begriffsapparat zur Verfügung stellt, den man auf ihn selbst anwenden kann; so kann die folgende Äußerung mit gutem Recht nicht nur auf das männliche schreibende Gegenüber innerhalb des Textes bezogen werden, sondern zugleich auf diesen selbst, in dem sie steht:

im Vorüberziehen, und insgesamt, in erzählender Eindringlichkeit sei alles ein wenig anders als sonst gewesen – eine Ambivalenz von Gefühlen, rufe ich, und indem Sie an spezifischen sehr ausgefallenen Beispielen generelle Erfahrungen beschreiben, legen Sie viele Bezüge zu meinen eigenen Erinnerungen und Empfindungen frei daß es mich immer von neuem mit einem Gemisch von Verwunderung, Verwirrung und Entzücken durchfährt . . . als Lebensstudie, so ins Grüne gehaust, mit verschwimmenden Umrissen gemalt, oder wie eine Federzeichnung, eine verblichene Photographie, und man weiß zunächst nicht, ob Schnee oder Sonne über der Landschaft liegen (S. 242 f.).

Spricht die Anrede eines im Text erscheinenden Gegenübers zunächst gegen die Vereinnahmung einer solchen Textstelle für die poetologische Poesie, so wird doch ein Einwand dieser Art entkräftet dadurch, daß zum einen das gesamte Buch als solches den Charakter der Fiktion hat, der also jegliche interne Figurenanordnung und -perspektive dergestalt umgreift, daß in erster Linie das Werk als in sich Ganzes zu verstehen ist, als Schreibprodukt eines bestimmten Autors; zum anderen verlieren sich die Personencharakteristiken der *Abschiede* in »verschwimmende Umrisse« (S. 243), die eine definitive Zuweisung gar nicht zulassen, wird doch gerade die Erfahrung gemacht, daß das Ich das Gefühl der eigenen Abgegrenztheit vom Anderen verliert, »sodaß ich beinahe nicht mehr weiß ist es von Ihnen oder von mir?« (S. 29); daher können und müssen alle das Schreiben betreffenden Textauschnitte herangezogen werden, wenn es darum geht, den Text als Poetik zu lesen, die Poesie zugleich zu begreifen als Resultat ihrer eigenen, expliziten Voraussetzungen. Folgende Passage ist grammatikalisch einem männlichen Charakter zugewiesen, nichtsdestotrotz spricht sie die Grundstruktur der »Abschiede« einmal mehr aus:

würde seekrank von seinem Kopf in welchem alles sehr ungeordnet und in quälender Weise durcheinander gehe (S. 12)

– eine eingehende Lektüre des ganzen Buches zeigt, daß Splitter und Einzelheiten von Erlebnissen oder Erinnerungen mosaikartig den Text durchsetzen, so daß eine chronologische Anordnung, etwa an einem Erzählfaden entlang, aufgegeben ist; stattdessen herrschen Unordnung und Durcheinander, wie es scheint:

zuweilen will es mir vorkommen, Sie bedienen sich ohne Absicht einer geheimnisvollen Zeichensprache, ja, farbenfrohen Flaggensprache (S. 78).

Geheimnisvoll und beim ersten Lesen rätselhaft stellen sich *Die Abschiede* in ihrer eigenwilligen Zeichensprache dar; man erinnere sich nur an die vielen Klingelzeichen, Fingerzeichen, Wunschzeichen, Hauszeichen, Merkzeichen, Vorzeichen und Abzeichen des Buches. »und es sei immer wieder vorgekommen daß Sie ein Wort für ein anderes einsetzten« (S. 98), liest sich wie die Anweisung zu Friederike Mayröckers experimentellem Stil. Geradezu Grundeinsichten, die an sich jede Interpretation des Buches erübrigen müßten, weil sich dieses selbst darstellt und interpretiert, sind nicht in der Perspektive der ersten, sondern der dritten Person festgehalten, wie etwa die folgende:

vibriert, schon seit dem Morgen, sei er in guter Schreibverfassung gewesen eigentlich pausenlos, es seien im Grunde traumatisch bedingte Texte gewesen auch arbeite er gewissermaßen ohne Netz, er arbeite beinahe ohne Netz, und müsse oftmals den tiefen Fall ins Ungewisse erleiden – was ihn andererseits wieder vor Gleichförmigkeit und klischeehaften Erbaulichkeiten bewahre (S. 186 f.).

Kein Zweifel, daß *Die Abschiede* einen »Fall ins Ungewisse« darstellen und weit entfernt sind von jeder Gleichförmigkeit, welche Heterogenität allerdings auf Kosten der eindeutigen und einfachen Lesbarkeit verwirklicht ist; das hängt wohl nicht zuletzt mit der sehr starken Präsenz des Traumes in diesem Buch zusammen – »aber auch dies entnahm ich dem Traum« (S. 33). Ein letztes wichtiges Zitat muß hier noch als Beleg für die Indifferenz der Personenperspektive für die poetologische Poesie angeführt werden; denn in ihm spielt ein zentraler Gedanke des Buches eine Hauptrolle, nämlich die *Inkorporation der Sprache*, die schon für die oben zitierte Wildgans-Rede essentiell war:

ach, rufen Sie, die Augen weit aufgerissen als wollten Sie *die Welt essen*, Sie hätten es sich in Ihren jüngsten Schriften angelegen sein lassen, mit der

Sprache gleicherweise direkt und im Verborgenen umzugehen, es sei Ihnen nämlich endlich gelungen, indem Sie sie nur mit der Pinzette anfassen sich in den Begriffen zu verkörpern! (S. 255)

Mit der Verkörperlichung der Sprache (aber auch der Schrift, wie etwa »wie schön es ist Ihre Stimme zu lesen!« [S. 79]) ist ein Stichwort gegeben, das ein Hauptphänomen der poetologischen Poesie in den *Abschieden* bezeichnet. Sprache wird nicht als bloßes Instrument der Kommunikation oder des Selbstausdrucks vorgeführt, sie materialisiert sich, Wörter werden »Fundstücke« (S. 134), es entsteht ein Text-korpus, der selbst die Überlegung seiner eigenen Materialität anstellt, die Frage »ob wir tatsächlich, im eigentlichen Sinn, einzig aus unserem Kopfe schreiben?« (S. 18): Schreiben ist nicht nur Sache des Kopfes, des Verstandes, sondern auch des Leibes, des Körpers. Sprache selbst wird körperlich, und damit auch geschlechtlich: »ein Gedankenglied, auf den Leib geschrieben also mir auf den Leib geschrieben« (S. 58), »verbindend anreihend kopulativ (...) KOPULA« (S. 122) stellt die Verbindung von Sprache, Grammatik und Geschlecht her. Materialisiert sich die Sprache, wird sie körperhaft, so wird sie auch lebendig, nimmt die Gestalt eines (Sprach-)Körpers an: Dieser Körper, eben der Text, ist nicht starr und nicht fixierbar, sondern so komplex wie es *Die Abschiede* sind. Er wird auch gar nicht klassifizierbar, denn er verfügt nur über schattenhafte, »verschwimmende Umrisse« (S. 243). Der Text ist geradezu »verbissen ins Fleisch der Sprache« (S. 186), »der Text habe mit lebhaften und rhythmisch wiederkehrenden Bewegungsabläufen zu tun, der Tempowechsel entspräche vollkommen seinem inneren Aufbau nämlich von Morgen bis Mitternacht« (S. 176). Schreiben und Sprechen korrespondiert der materiellen Umgebung:

und indem Sie die Satzanfänge immer von neuem wiederholen, dabei aber immer wieder ins Stocken geraten, will es mir vorkommen, daß die beharrlichen Ansätze, die verweilende, ablassende und wiederkehrende Motorik Ihres Sprechens auf eine unbegreifliche Weise mit dem Rauschen der Bäume korrespondiere (S. 126 f., 143, 158).

Eine wiederkehrende Motorik von leitmotivisch benutzten Sprachstücken und -motiven durchzieht das Buch und bildet dessen eigentümliche Rhythmik. Die Korrespondenz zwischen Sprachlichem und Körperlichem wird gesteigert bis hin zur Identifikation:

*brüllend* und gurgelnd, vor Besessenheit, müsse die Sprache sein, jeder Satz müsse seine ihm gemäße Struktur aufweisen, geschwänzt gezwirbelt gezwitschert: so eigenwillig müßten die Wortbilder, und raketengleich, in die Höhe schießen, eine Verwandlung von Körper und Seele, ein Zusammenbacken und -kleben, gedankenvolles Stiefmütterchen: oder als wollten sich die Sätze nahtlos und wie von selber aneinanderreihen (S. 138).

Deutlicher läßt sich die Inkorporation von Sprache wohl nicht fassen als eine »Verwandlung von Körper und Seele«; es wird ein Totalitätsanspruch erhoben, der sowohl dem einen wie dem anderen Aspekt der Welt gerecht werden will, denn nur Traum *und* Wachen konstituieren die Wirklichkeit. Freilich bereitet es Schwierigkeiten, wie man sich die Körperlichkeit des Textes vorzustellen habe, aber hierfür bietet der Text Hilfe an, die die obige Interpretation bestätigen kann: Jeder Satz in diesem Buch ist ein »gedankenvolles Stiefmütterchen«, eine Vereinigung von Geistigem und Körperlichem. Die Vereinigung des Getrennten, die »Harmonisierung des Disparatesten«<sup>13</sup>, wie Friederike Mayröcker selber sagt, ist sowohl das poetische als auch poetologische Grundanliegen, das in den theoretischen Äußerungen so gut wie in den *Abschieden* zum Ausdruck kommt.

So ist es auch nicht verwunderlich, wenn die Textpassage, die wir für den Gesamtzusammenhang der poetologischen Poesie als zentral ansehen können, eben um dieses Problem des Zugleich, des Sowohl-als-Auch kreist:

nämlich in solcher Spannung zu leben, rufe ich, gleichzeitig das Auge ans Nahe zu heften und in die hemisphärische Weite und Ferne zu lenken: sei die (schicksalhafte) Voraussetzung für poetische Erfahrungen und Erkenntnisse überhaupt, wie sie, durch die verzehrende Wahrnehmung der Außenwelt vermittelt, im kalten Feuer einer wahnhaften und süßen Besessenheit von Urform zu Endform gewandelt, schließlich in einer anderen neuen (reflektierten) Wirklichkeit wiedererstanden erscheinen (S. 55).

Dieser Anfangsabschnitt des 14. Segmentes ist die Kernstelle des Buches, sofern die Grundstruktur der Konvergenz von Poesie und Poetik betroffen ist. Dichten entsteht aus einer Spannung zum Leben, aus dem Kontrast zur Welt, in der Abwendung vom vereinfachenden Blick der Gewohnheit, für den alles eindeutig und identifizierbar ist; denn das poetische Bewußtsein ist synthetisch, es nimmt alles in sich auf und beläßt jedes in seiner

Eigentümlichkeit und Vagheit: was die verzehrende Wahrnehmung der Außenwelt vermittelt, ist der Rohstoff für den poetischen Kondensierungsprozeß, der in sich selbst paradox ist, ein kaltes Feuer, weil es das Prinzip Mayröckerscher Poesie ist, Auseinanderliegendes zu harmonisieren. Das Ergebnis, auf das der poetische Prozeß zuhält, ist eine neue reflektierte Wirklichkeit, die kein Abbild der Außenwelt ist, sondern eine Antwort auf diese und zugleich eine Darstellung von sich selbst: sie ist Reflex auf die Außenwelt und Reflexion auf sich selbst in einem. – Die Spannung zwischen Nähe und Ferne, deren hemisphärische Spannweite das Auge überblickt, konstituiert ein erotisches Spannungs- und Beziehungsfeld zwischen Mann und Frau, das den Angelpunkt bildet bei der Überschneidung von Poetik und inhaltlichem Thema des Abschieds. Festzuhalten ist auch, daß »poetische Erfahrungen und Erkenntnisse« von denselben Voraussetzungen her begriffen werden wie das theoretische Erkennen, nämlich als Vermittlung von Einzelem, das in der Nähe befindlich ist, mit dem Entfernteren, Ganzen:

MAN MÜSSE ZUWEILEN, UM ÜBERHAUPT ETWAS WAHRNEHMEN ZU KÖNNEN, SEINE BLICKE IM *Halbkreis* SCHWELFEN LASSEN, ja, das Auge müsse seine Beweglichkeit durch solches Rotieren wiedererlangen und möglichst lange bewahren können, man sollte nicht immerzu geradeaus auf einem einzigen Punkte verharren, andererseits das Auge aber auch wieder nicht in eine beliebige Ferne zerstreuen, man sähe dann viel zu wenig, und könne zum Schluß gar nichts mehr wirklich erfassen (S. 235).

Auch hier findet sich das Bild vom Halbkreis, den das erkennende Auge zu beschreiben hat, wenn Erfahrung (bzw. Erkenntnis) zustande kommen soll. Es ist der Halbkreis, der von der »Wahrnehmung der Außenwelt« – ein für den Weltbezug der Prosa Friederike Mayröckers wesentlicher Gedanke – bis zur poetischen Vermittlung reicht, in deren »kaltem Feuer«, einer coincidentia oppositorum, als körperlicher Umsetzung der Harmonisierung des Disparatesten, die Wahrnehmung transformiert und poetisiert wird. Dieser geradezu metamorphotische Umwandlungsprozeß erfordert die Besessenheit (der uralte Topos des Dichters, der dem Wahnsinn nahe steht), aus der dann eine »neue (reflektierte) Wirklichkeit« hervorgeht. Friederike Mayröckers andere, reflektierte Wirklichkeit besteht zuweilen aus »hauchartigen Einschüben zwischen den Worten« (S. 49), eine Vorstellung

verflüchtigt sich darin in »die unergründliche Anziehungskraft einer Stimmung« (S. 48); »paradoxe und fieberhafte Umgarnungen, Aufzeigungen, Blickwinkel, Geschehensformen« (S. 116) zusammen mit »Einsprengseln aus einer anderen Welt« (S. 111) kreieren einen »vertikalen Text« (S. 150), eine polyphone Partitur von Stimmungen, Perspektiven und Erinnerungen wie Erwartungen, die bewußt (als poetologische Poesie) in einem »KUNSTSTIL« (S. 148) geschrieben ist. Der Kunststil der *Abschiede* läßt sich am schönsten mit der Wendung »ein nach oben offener Einklang unten jedoch zusammengefaßt« (S. 28) beschreiben; denn kennzeichnend für die in der poetologischen Poesie realisierte Wahrnehmung und Transformation der Außenwelt in eine poetische Wirklichkeit ist der Ausgang vom Einzelnen, von der Beobachtung: »und Leichtfertigkeit, von Sprache, wie sie ohne Zusammenhang dem Munde entschlüpft in Sekundenträumen, und sich, vollends in Beschämung augenblicks dorthin zurückwünscht!« (S. 203). Ausgangspunkt ist oftmals eine Erfahrung aus dem Alltag, die, als Unterbrechung des Gewohnten, poetisch kondensiert werden kann: »sie habe jederzeit unter solchem Daneben-Denken, Daneben-Reden, Daneben-Tappen gelitten, und diese Auslassungen seien wiederum in einer undeutlichen Verschleifung ihrer Sprechweise offenbar geworden« (S. 164). Schreiben wird so zu einem Prozeß, an dem der Leser selbst jedesmal erneut teilnimmt, sooft er das Buch liest; dieser Schreibprozeß hat die Bewegungsrichtung der Annäherung, der Annäherung an sich stets dem Zugriff entziehende vage Erinnerungen, Eindrücke und Erlebnisse:

nämlich auf *das Haltloseste und Disziplinierteste* des Schreibens seien ihre Anliegen damals ausgerichtet gewesen, nämlich am *haltlosesten und diszipliniertesten* seien die Vorstellungen ihres Schreibens in dieser Phase gewesen, so als hätten sich ihr in einer hinreißenden Besessenheit, in einer schweren und verzweifelten Erhitzung die hauchartigen Einschübe zwischen den Wörtern als rasende Küsse zu erkennen gegeben – in befremdender Weise sich ihr jedoch plötzlich wieder entzogen – (S. 61).

ach, rufe ich, das Gefühl eines verwirrend andrängenden Erscheinungsbildes, und welches im Prozeß der Gestaltwerdung sich immer von neuem entziehen will, und manchenmal, wenn man glaubt es sei nun ganz nahe herangerückt, entschwinde es wieder, tauche beinahe wieder auf, kehre im Gefolge älterer Erinnerungsverläufe wieder, sei jedoch nie zu fassen, schattenhafte Umrisse eines Zustandes (S. 38 f.).

So kann es dem Leser, aber auch dem Schreibenden selbst (wie-

wohl in einem gewissen Sinn der Leser des Buches jedesmal auch sein Schreiber ist) vorkommen, »einer vergessenen oder nie erlernten Sprache mächtig geworden zu sein« (S. 40): auf der Suche nach einer verlorenen Sprache zu sein, verbindet *Die Abschiede* mit den großen Bemühungen der modernen Literatur, während die Eigenständigkeit des Buches in seiner Poesie gründet, die sich selbst schreibt als Reflexion auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit.

#### IV

Das Verhältnis Friederike Mayröckers zur Romantik ist hinreichend dokumentiert in den Musikedarstellungen der *Heiligenanstalt*, dem Hörspiel *Der Tod und das Mädchen* sowie in der Präsenz Caspar David Friedrichs in den *Abschieden* (S. 10, 183). Im folgenden geht es indessen nicht um vermeintliche Lektüreeinflüsse, geschweige denn um sogenannte Abhängigkeiten, als vielmehr um eine offensichtliche Parallele zwischen theoretischen Positionen bei Friedrich Schlegel und Novalis sowie deren poetischer Realisierung in der Grundstruktur der *Abschiede*. Als 1796 der vierte und letzte Band von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erschienen war, hatte die frühromantische Bewegung nicht nur ein Werk vorgelegt bekommen, das sie bewunderte und zu eigenen Anstrengungen herausforderte, sondern sie hatte auch gleichsam einen Katalysator für ihre eigenen kunsttheoretischen und poetologischen Überlegungen erhalten. So veröffentlichte Friedrich Schlegel im Juni 1798 seine Rezension *Über Goethes Meister*, die ein Kernstück seiner Dichtungsauffassung ist, zusammen mit 451 Fragmenten in der zweiten Nummer der *Athenäumszeitschrift*.<sup>14</sup> Es ist besonders ein Charakterzug an Goethes Roman, den Schlegel herausarbeitet und der für seine romantische Dichtungstheorie, vor allem die der *Athenäumsfragmente*, von Bedeutung ist; auf dasselbe Moment kommt es auch im hiesigen Zusammenhang an, so daß alle anderen Aspekte der Rezension bewußt abgeblendet und vernachlässigt werden. Schlegel analysiert »die Lieblingsgegenstände aller Gespräche und aller gelegentlichen Entwicklungen«, »die Lieblingsbeziehungen aller Begebenheiten, der Menschen und ihrer Umgebung«<sup>15</sup> und stellt dabei fest, daß »sich alles um Schauspiel, Darstellung, Kunst und

Poesie drehe«, »eine nicht unvollständige Kunstlehre«<sup>16</sup> sei die Absicht des Dichters, wozu Komödien- und Puppenspiel, Schauspiele und Gespräche über Literatur, aber auch Mignon und der Harfner als Belege herangezogen werden. Für Schlegel handelt es sich nicht nur, wie man vielleicht meinen könnte, um »eine historische Philosophie der Kunst«, es ist ihm alles zugleich auch »reine, hohe Poesie«.<sup>17</sup> Gegenüber diesem »schlechthin neuen und einzigen Buch«<sup>18</sup> sei auch keine Beurteilung in Form einer Rezension möglich, denn es sei eines der Bücher, »welche sich selbst beurteilen«: »Ja es beurteilt sich nicht nur selbst, es stellt sich auch selbst dar.«<sup>19</sup> Damit macht Schlegel darauf aufmerksam, daß Kunst im *Wilhelm Meister* Goethes nicht nur am Werk ist, sondern damit in eins sich auch zum Thema macht. Dies geschieht auf eine Weise, daß dadurch sogar jede Kritik – im Sinne einer Beurteilung von außen – überflüssig wird, d. h. es ist ein Kunstwerk vorgelegt, das nicht nur höchsten poetischen Ansprüchen genügt, sondern das darüber hinaus in sich selbst schon kritisch ist in dem Sinne, daß es auf sich selber reflektiert, sich selber darstellt und beurteilt. Dies ist auch das Merkmal, das den *Hamlet* in Schlegels Augen für die Erörterungen im Roman als so geeignet erscheinen läßt, denn *Hamlet* wie die *Lehrjahre* werden bestimmt als »sehr geistige Poesie«, deren »gemeinsame Eigentümlichkeit« im »Geist der Betrachtung und Rückkehr in sich selbst«<sup>20</sup> besteht. Die Formel der »Rückkehr in sich selbst« nennt eine Vorstellung, die für Schlegels Poetik von zentraler Relevanz ist und die man im Rahmen seiner Fragmente auch als eine Variation seiner fortgesetzten Versuchsreihe, seiner Aphorismenketten und -kränze<sup>21</sup> interpretieren kann, nämlich Kunst und Wissenschaft zu vereinen. Indem der Roman »reine, hohe Poesie« ist und zugleich Darstellung seiner selbst, d. h. Poetologie ist, übersteigt er die Grenzen des herkömmlichen Romans und wird zum Roman des Romans, den man in Schlegelscher Manier auch als »Roman<sup>2</sup>« schreiben kann: es ist ein »potenzierter Roman«<sup>22</sup>, wie Pohlheim sagt, und insofern mit dem von Schlegel spezifisch geprägten Terminus der »Arabeske« anzusprechen. Das Kernstück der Schlegelschen Poetik, der *Brief über den Roman* aus dem *Gespräch über die Poesie*, läßt die stufenweise Entwicklung der Poesieformen in die höchste Form, die »wahre Arabeske«<sup>23</sup> münden, die »als Theorie des Romans selbst ein Roman sein müsse«, wozu wiederum Pohlheim in seinem grundlegenden Buch anmerkt:

Gemeint ist nun eine Idealform der romantischen Poesie, welche die Theorie des Romans mit dem romantischen Roman vereinigt und so zur Poesie der Poesie wird.<sup>24</sup>

Das theoretische Fundament für seine Kritik der *Lehrjahre* hat Schlegel in derselben Nummer des Athenäum im Rahmen der 451 nach dieser Zeitschrift benannten Fragmente gegeben, von denen für den hier angesprochenen Zusammenhang besonders das 116., 238. und 247. Fragment maßgeblich sind. Wenn Schlegel in seiner berühmten Definition der »romantischen Poesie« diese als »progressive Universalpoesie« verstanden hat, hebt er sie von anderen Formen der Dichtung dadurch ab, daß sie »am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben«<sup>25</sup> kann: zwischen Dargestelltem und Darstellendem, d. h. zwischen Poesie und Poetik oder Philosophie. Die Pole des Idealen und Realen werden noch einmal ausgleichend aufgegriffen im Athenäumsfragment 238, das die Gedanken aus Nr. 116 weiterführt und klarer macht, ein Beleg, daß Schlegels Philosophie tatsächlich »ein System von Fragmenten und eine Progreß.[ion] von Projekten«<sup>26</sup> ist. Hier behandelt Schlegel nun das Problem der »kritischen Transzendentalpoesie« am Beispiel des Verhältnisses von Idealem und Realem, ohne daß damit gesagt wäre, dies sei die einzige Realisierungsmöglichkeit. Indessen ist das Fragment wichtig genug, um hier vollständig zitiert zu werden:

Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.<sup>27</sup>

Es handelt sich um eine der aufschlußreichsten Passagen sowohl für das dichtungstheoretische Selbstverständnis der Frühromantik als auch für den Zusammenhang moderner poetologischer Poesie mit der romantischen poetischen Poetik. Schlegel spricht von »poetischer Theorie« (als einer erneuten Synthese von Kunst und Wissenschaft) und stellt damit eine Formel bereit, die auf die theoretischen Äußerungen einer Friederike Mayröcker nicht weniger zutrifft als auf *Die Abschiede*. Gerade hier kann man nicht mehr nur von Poesie sprechen, sondern das Niveau künstlerischer Selbstreflexion auf den Vorgang des Schreibens ist soweit differenziert, daß zugleich eine »Poesie der Poesie« geleistet wird. Diese Potenzierungsformel wendet Schlegel im Athenäumsfragment 247 noch einmal auf den »großen Dreiklang der modernen Poesie« an, auf Dante, Shakespeare und auf Goethe: »Goethes rein poetische Poesie ist die vollständigste Poesie der Poesie.«<sup>28</sup>

Der Gedanke der potenzierten Poesie hat Schlegel vielfältig beschäftigt, bei Novalis findet sich Vergleichbares unter dem Stichwort der »Logologie«. Insbesondere die den philosophischen Reflexionen des Novalis zugrunde liegende Bestrebung nach der Synthese von Poesie und Wissenschaft bzw. Philosophie wurde für die Dichtung des 20. Jahrhunderts besonders relevant, denn schon für Novalis war, wie er sagt, »die Zeit der Vereinigung«<sup>29</sup> gekommen. Für Novalis ist die »Philosophie die Theorie der Poesie«<sup>30</sup> und damit denkt er, was bei Friedrich Schlegel in der Wendung »Poesie und Poesie der Poesie« gedacht ist: es geht um Poesie in der zweiten Potenz, um das Selbstbewußtsein der Poesie. Novalis und Schlegel gemeinsam ist die Rede von der »transzendentalen Poesie«, die für Novalis aus »Philosophie und Poesie gemischt ist.«<sup>31</sup>

Die Welt muß romantisirt werden. so findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Romantisiren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzirung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualit[ative] Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – diese wird durch diese Verknüpfung logarhythmisirt – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselerhöhung und Erniedrigung.<sup>32</sup>

Die Forderung nach der Romantisierung der Welt ergibt sich aus dem Ungenügen der bestehenden Welt, der der »ursprüngliche Sinn« verloren gegangen ist:

Ehemals war alles Geistererscheinung. Jetzt sehn wir nichts, als todte Wiederholung, die wir nicht verstehn. Die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt. Wir leben noch von der Frucht besserer Zeiten.<sup>33</sup>

Diese Romantisierung besteht in einer »qualitativen Potenzierung«; was mit dieser eigentümlichen Bestimmung gemeint ist, wird deutlicher aus der Gegenüberstellung des »Gedichtes der Wilden« als einer »arithmetischen« und des Romans als einer »geometrischen Progression«. <sup>34</sup> Geometrische Progression wird in der Multiplikation des Faktors mit sich selbst, d. h. also in der Potenzierung geleistet, deren Auswirkung dann nicht mehr bloß quantitativ (additiv), sondern qualitativ ist. Diese »qualitative Potenzierung« wird vollzogen als Identifikation des »niedren Selbst mit einem bessern Selbst«, wodurch etwa das »Gemeine einen hohen Sinn« erhält. Dem entspricht Schlegels Gedanke der »progressiven Universalpoesie« (I 16. Athenäumsfragment). Wir selbst, als »qualitative Potenzenreihe«, sind »Keime zum Ich-Werden«<sup>35</sup>, sind »Samenkorn«. <sup>36</sup> Die »Operation« der Potenzierung sei aber noch unbekannt: erst mit der romantischen Dichtungsphilosophie ist das *Bewußtsein* geschaffen, das, als »Logologie«<sup>37</sup>, eine Revolution herbeiführt. Potenzierung und Logarithmisierung, die hier gegeneinander gestellt werden, führen zur Romantisierung, wie auch Novalis an anderer Stelle sagt, daß der Tod das »romantisierende Princip unsers Lebens«<sup>38</sup> sei, verleiht er doch »dem Endlichen einen unendlichen Schein«. <sup>39</sup>

Logologie – nach R. Samuel eine Eigenschöpfung des Novalis<sup>40</sup>, nach G. Schulz ein Terminus aus der englischen Philosophie des 18. Jahrhunderts<sup>41</sup> – ist bei Novalis der Name für die romantische Transzendentalpoesie, deren Zweck er als »die Erhebung des Menschen über sich selbst«<sup>42</sup> bestimmt. Eine Gruppe von Aphorismen hat Novalis als »Logologische Fragmente«<sup>43</sup> betitelt, doch fällt dieses Stichwort selbst nur an einer Stelle, was indessen nicht Anzeichen seiner Unbedeutendheit ist:

Wie sich die bisherigen Philosophien zur Logologie verhalten, so die bisherigen Poesien zur Poesie, die da kommen soll. Die bisherigen Poesien wirkten meistens dynamisch, die Künftige, transcendente Poesie könnte man die organische heißen. Wenn sie erfunden ist, so wird

man sehn, daß alle ächte Dichter bisher, *ohne ihr Wissen*, organisch poetisirten – daß aber dieser Mangel an Bewußtseyn dessen, was sie thaten, – einen wesentlichen Einfluß auf das Ganze ihrer Wercke hatte – so daß sie größestentheils nur im Einzelnen ächt poetisch – im Ganzen aber gewöhnlich unpoetisch waren. Die Logologie wird diese Revolution nothwendig herbeyführen.<sup>44</sup>

Die Philosophie war als »Theorie der Poesie« charakterisiert worden<sup>45</sup>; Logologie ist dann die Theorie der »künftigen, transzendentalen Poesie«, insofern aber Philosophie und Poesie identisch sind, bezeichnet »Logologie« auch die künftige Poesie. Das Merkmal der logologischen Poesie ist nicht, daß sie organisch ist; denn das war die bisherige Poesie, ohne es zu wissen, auch, sondern es liegt gerade in der ausdrücklichen (Selbst-)Bewußtheit dessen. Der bisherige Mangel an Bewußtsein wird durch die Reflexionskraft und Bewußtheit, die die romantische transzendente Poesie ausmacht, so verändert und revolutioniert, daß das Kunstwerk insgesamt davon bestimmt wird und zu einem »im Ganzen« poetischen wird. Logologie meint, wie auch Poesie der Poesie, eine kritische Transzendentalpoesie, von der aus selbst Novalis die Verbindung zur Fichteschen Wissenschaftslehre schlägt.<sup>46</sup> – Dieser Gesichtspunkt muß hier allerdings notwendigerweise außer Betracht bleiben; denn in einem groben Aufriß sollte die theoretische Basis für die moderne Arabeske der *Abschiede* als selbstbewußtes Dichten deutlich geworden sein.

## V

Stellt man sich im Anschluß an diese Überlegungen zur Grundstruktur der *Abschiede* die Frage nach der poetischen Gestaltung des beschriebenen Phänomens, so fällt mit als erstes auf, daß in diesem Buch, wiewohl man es als eine Erzählung ansprechen könnte, *keine Handlung* oder »story« zu finden ist. Dies bedeutet zugleich die *Aufgabe einer einheitlichen Personenperspektive* in dem spezifischen Sinne, daß hier die Konstellation von männlichem Gegenüber und dem schreibenden Ich einer Frau eigentümlich *vage* und *offen* bleibt. Damit wird aber der Tatsache Rechnung getragen, daß das Erzählen in der ersten Jahrhunderthälfte in eine Aporie gebracht wurde, von der man nicht einfach absehen kann, um ihrer ungeachtet zum realistischen Erzählstil

zurückzukehren. Friederike Mayröcker hat den Schritt zurück hinter die von Gertrude Stein, Joyce und Musil erreichten Formen des Erzählens nicht mitvollzogen, sondern sie hat die fast zwangsläufigen Schwierigkeiten eines über die klassische Moderne noch hinausgehenden Erzählens nicht gescheut und beispielsweise das Oszillieren der Erzählerperspektive nicht zugunsten der leichteren Lesbarkeit abgeflacht.

Namentlich zwei Perspektiven beherrschen den Stil, die an den Briefroman erinnernde Ich-Sie-Perspektive und die erzählerische Perspektive der dritten Person Singular. Direkter und indirekter Modus des Erzählens können unvermittelt innerhalb derselben Zeile umschlagen; Unmittelbarkeit und Distanz, Persönliches und Allgemeines sind ausgewogen aufeinander bezogen, die Unmittelbarkeit selbst ist in sich gebrochen durch das überraschende Anredewort »Sie« statt des zu erwartenden »Du«: Das »Sie« entspricht dem »unversehrten und absichtslosen Zustand ihrer frühesten Begegnungen« (S. 7). Die Personenperspektiven sind zuweilen sogar austauschbar, so daß jede Orientierungsmöglichkeit des Lesers, der auf eindeutige Identifikationen aus ist, gebrochen wird: »so daß Sie vielen Augen als fremd erschienen – nämlich eine schmerzliche Abirring / so daß er vielen Augen als fremd erschien« (S. 131) wird kurz darauf umgedeutet zu »so daß sie vielen Augen als fremd erschienen« (S. 135). Von daher ist es auch erklärlich, daß viele Frauennamen des Textes in ihrem Verhältnis zum schreibenden Ich nicht fixierbar sind; es kann sich um dritte Personen, um bloße Sprachfiguren oder gar um Pflanzen handeln.

Von essentieller Bedeutung ist weiterhin die Frage, wer dieses männliche Gegenüber ist, von dem der Leser so viel erfährt und von dem man doch nicht immer sagen kann, es sei stets mit dem Namen »Valerian« identisch. Die schillernde Vieldeutigkeit dieser Figur, von deren Abschied vom schreibenden Ich das Buch irgendwie »erzählt« – ohne daß man erführe, ob er sich vorübergehend für eine Reise oder für immer verabschiedet, bzw. ob er nicht schon verstorben ist –, läßt aber, in diesem Befund, die Vermutung zu, dies sei so beabsichtigt und solle als solches akzeptiert werden: Das hieße dann, daß der Leser nicht aus den Hunderten von Einzelheiten eine wie auch immer endende »story« zusammensetzen solle – denn das hätte die Autorin selbst getan, wenn sie es wollte –, sondern daß alles, was an Handlung

erinnert, bewußt in der Schweben gehalten ist, weil es nicht fixierbar ist: »Sie ließen es allzusehr in der Schweben . . . so daß ich von neuem die Richtung verlor« (S. 205); später heißt es: »Sie ließen es allzu sehr in der Schweben, wer wisse es denn, könne es wissen ob und wann wir einander wiedersähen?« (S. 241). Nur »schattenhafte Umrisse eines Zustandes« (S. 39) können geboten werden, wenn nicht alles durch falsche Eindeutigkeiten und Fixierungen zerstört werden soll: »Die Figur des Mannes wird zwischen Geliebtem und personifiziertem Tode in der Schweben gehalten«<sup>47</sup>: Das gilt schon für ein frühes Gedicht der Autorin von 1948 (*komm ich führe dich*) wie auch für das als »Traumparaphrase« bezeichnete Hörspiel *Der Tod und das Mädchen* von 1976, das »die Möglichkeit mehrfacher Auslegung in die Textabsicht« mit einbezieht.<sup>48</sup> Von einer ähnlichen Ambivalenz ist auch der Name »Valerian« gekennzeichnet, der sowohl an die lateinische Abschiedsformel »Vale!« anklängt als auch an das Verbum »valere«, stark sein, dazu an die Balsamgewächse der Valeriana, wie Valerian im Text selbst denn auch zuweilen die Identität von Blume oder Vogel annehmen kann.

Ein Hauptkennzeichen des Sprachstils in den *Abschieden* ist der außerhalb der grammatikalischen Normen liegende Gebrauch des *Konjunktivs*, der durch Relativierung auf Objektivierung des Geschehens zielt; der Konjunktiv, der stets in Verbindung zu Nicht-Konjunktivischem stehe, bewirke dann eine Relativierung, wenn alles im Konjunktiv und dieser in Verbindung »zu immer dem gleichen« steht – so formuliert es Ernst Jandl in *Aus der Fremde*<sup>49</sup>, das mit den *Abschieden* die Vorliebe für den Konjunktiv gemeinsam hat. Darüber hinaus ist der Konjunktiv aber für Friederike Mayröckers poetische Poetik und poetologische Poesie das adäquateste Medium insofern, als er als Konjunktiv eine Zusammenzwingung des Disparatesten unter ein Joch ist, eine Konjunktion von Nah- und Fernsicht.

Eine ähnliche Ambiguität wie der Konjunktiv weisen auch die zahlreichen *Als-ob-Sätze* des Buches auf, insofern die in diesen Sätzen häufige präteritale Verbform das Erzählte in die Ferne der Vergangenheit stellt, andererseits aber das epische Präteritum das Erzählte gegenwärtig macht, ja überhaupt erst erschafft; denn das, was erzählt wird, existiert ja nur als Erzähltes und niemals außerhalb dessen, so daß auch noch das als unreal Erzählte, insofern es erzählt und fiktiv ist, fiktiv »real« ist: »als wäre man zurückge-

kehrt zu einem in der Vergangenheit begonnenen Brief und hätte mühelos an die Bruchstelle von einst anknüpfen können« (S. 49). Das Schillernde dieser Als-ob-Sätze liegt darin, daß sie den Vergleich aufzuheben, zu negieren scheinen (als Irrealis), ihn aber erst aufstellen und ihm damit eine eigene Berechtigung verleihen. Dem Erzählten wird so eine Existenz auf Vorbehalt gewährt, die sich von der Verbindlichkeit des realistisch-dokumentarischen Sprachgebrauchs unterscheidet.

Unauflöbliche *Metaphern* und Chiffren sind in das Buch eingelassen und stehen da als beabsichtigte Chiffren der Nichtdechiffrierbarkeit, so etwa Wortkomplexe, die aus Traumerlebnissen aufgenommen wurden, wie am Anfang »(»in Wolken Wohnungen . . . und kleines Eselsglück«)« (S. 9), während leitmotivisch gebrauchte Formeln wie »Statuette des Wesens« (S. 54, 58, 72, 82, 83, 253) aus einer Erinnerung kondensiert sind: »Abschränkung, Grenze: in nahezu Abwehrhaltung sei er vor ihr gesessen, mit zusammengepreßten Lippen, übergeschlagenen Beinen, verschränkten Armen, und alles kündete sein Befremden, seinen Rückzug, seine Lossagung an« (S. 54). Die bevorzugten *Infinitiv*-Konstruktionen erübrigen sowohl eine zeitliche als auch personelle Festlegung des Erzählten und entheben den Text der Möglichkeit, Sätze im grammatikalischen Sinn zu bilden, wie denn schon Gertrude Stein, deren Vortragsfolge über das Erzählen Ernst Jandl übersetzte, »jetzt überhaupt keine Notwendigkeit mehr für das Existieren eines Satzes sah«<sup>50</sup>; nicht umsonst findet sich der einzige Punkt in den *Abschieden* erst am Schluß des Buches.

Einen Zug ins Infinite haben auch die mehr als vierhundert *Leitmotive*, die den ganzen Text durchziehen und mindestens zweimal belegt sind; diese »wiederkehrenden Sprachstücke« oder auch »patterns«, wie die Autorin sie nennt, stellen eine wesentliche Stileigenschaft ihrer Prosa dar und lassen sich in allen Bänden der siebziger Jahre nachweisen. Viele dieser Leitmotive, die zunächst verwirrend sein mögen, bilden die fast einzigen Fixpunkte in diesem komplizierten Buch, das ansonsten jede Orientierung unmöglich macht: solche Fixpunkte, bzw. Leitmotive, die sich aufgrund ihrer Häufigkeit besonders dem Ohr einprägen, stellen eine Verständnishilfe dar, weil sie als durchgehende, bewußt eingesetzte Motive einen distanzierten Standpunkt erlauben und sich zuweilen vom Erzählhabitus abheben. Nur ein Beispiel aus mehr

als vierhundert ist die Wendung »ein Durch-Imitieren, ein Wandern durch ein Motiv«, die an zehn Stellen erscheint (S. 56, 74, 80, 84, 123, 140, 159, 164, 217, 234) und sich geradezu als Kommentar des Erzählgeschehens anbietet: *die Abschiede* – das ist ein Wandern durch ein Motiv, das gesäumt wird von den einzelnen wiederkehrenden Wegmarkierungen in der Form solcher Sprachstücke. Diese stellen ein eigenes Raster dar, das den Text selbst auf diese Weise strukturiert, eben im Sinne einer sehr bewußten Sprachkunst, die dem bildnerischen Denken die simultane Koexistenz der Sprachstücke entlehnt und aus dem Nacheinander der Musik das sukzessive Moment übernimmt: Somit verbinden sich Horizontale und Vertikale; Statisches und Dynamisches vereinen sich zu einem höchst komplexen Kunstwerk, das u. a. bestimmt ist durch seine »Talismane aus Sprache« (S. 180). Die Leitmotive, aus der Musik übernommen, tragen zur Rhythmisierung des Textes ebenso bei wie die sehr eigenwillig gehandhabte *Zeichensetzung* und das *Druckbild* mit verschiedenen Schrifttypen, das dem Text sogar ein visuelles Gesicht zu verleihen vermag und die Betonung dessen ermöglicht, was sich beim Schreiben als wichtig herausstellte.

Der trotz aller Anklänge an die Romantik weitgehend experimentelle Charakter der *Abschiede* äußert sich im Sprachleitmotiv vom »Zusammenbacken und -kleben« (S. 138, 144, 176), das auf *Collage-* und *Montagetechnik* schließen läßt; eine Beschränkung auf diese Techniken hätte dem Buch vielleicht größere Popularität eingebracht, hätte aber den Vorstellungen der Autorin als zu einseitig widersprochen. Gestaltungsformen der unterschiedlichsten Provenienz tragen bei zu der Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit des Stils. An literarischen Formen ist beispielsweise das *Märchen* vertreten, daran erinnern etwa die »blumenähnlichen Tiere« (S. 32, 69, 115, 136) oder auch Valerians wechselnde Identität als Person, Blume und Vogel. Noch bedeutender ist der Anteil des *Briefes*, der die genuin sprachliche Gestalt des Verhältnisses von Mann und Frau ist und deren Verhältnis erst im Schreiben existieren läßt: »die Außerordentlichkeit dieses Briefstils! als hätten alle inneren Vorgänge, und Entwicklungen, wie von selbst KORRESPONDENZHALTUNG annehmen wollen – fortlaufend geschrieben wengleich in Absätze unterteilt« (S. 29).

Elemente der bildenden *Kunst* begegnen über die Nennung von Caspar David Friedrich, aber auch durch das visuell geformte

Druckbild, das eine fruchtbringende Unterbrechung der Lesege-  
wohnheiten bewirkt. Wenn nur »schattenhafte Umriss eines  
Zustandes« (S. 39) geboten werden, wenn alle Begrenzungen in-  
einander diffundieren, dann liegt es nahe, *Die Abschiede* als ein  
Sprachquarell zu bezeichnen, denn Beobachtung und Darstel-  
lung sind »fließend wie Wasser-Farbe« (S. 20), »als aquarellierten  
wir es geschwinde« (S. 49, 75, 236). »Farbergänzungen« (S. 104)  
und »Farbmischungen« (S. 11, 19) prägen die Welt der Beziehun-  
gen, in der kein Teil isoliert ist, vielmehr jedes seinen Stellenwert  
aus dem Ganzen erhält und nur an seinem Platz bedeutend ist.  
Alles erscheint »pastos in flüssigen Zeichen und Zeilen« (S. 79)  
und macht dieses Buch so zu einem sprachlichen Gemälde in »al-  
len Abstufungen des Blauen und Roten« (S. 97, 103, 107, 167), mit  
einem »Drehen des Horizontes« (S. 250, 252), »in der Farbe der  
Freunde« (S. 69, 78, 80), mit »rosa Fetzen« (S. 112, 117) und  
einem »gelben Fleck« (S. 129, 177); diese Sprachstücke, die im  
Text auftreten, als Ausdruck der Farbigkeit des Buches hier hin-  
zusetzen, ist insofern legitim, als diese einzelnen Motive keine  
gegenständlichen Objekte beschreiben wollen, sondern für sich  
stehen und nur sich selbst zum Ausdruck bringen. »Luftmale-  
reien« (S. 32, 43, 55, 222) beherrschen die Szene, die manches von  
einer »Federzeichnung« (S. 183, 243) hat.

Demgegenüber bildet der *musikalische* Rhythmus der Sprach-  
leitmotive ein Gegengewicht; manche Passage liest sich daher als  
»vertikaler Text« (S. 150), als »polyphones Geflecht« (S. 225),  
d. h. als Partitur, und Teile aus der Fugentechnik wie der »Krebs  
der Umkehrung« konstituieren »musikalische Stimmungen«  
(S. 18).

Die hier in groben Zügen angedeutete Komplexität von Friede-  
rike Mayröckers Sprachstil in den *Abschieden* zeichnet sich nicht  
allein durch die Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit der Weltma-  
terialien, Wirklichkeitspartikel und Darstellungstechniken aus,  
auch wenn die zu deren Synthese erforderliche poetische Integra-  
tionskraft ganz außerordentlich sein muß. Vielmehr resultiert  
diese äußerst anspruchsvolle Spannweite des poetischen Bewußt-  
seins aus der Doppelbestimmung des Erzählens, einerseits Poesie,  
andererseits zugleich Poesie der Poesie zu sein und damit die Be-  
dingung der Möglichkeit von Poesie mit dieser selbst in einem  
zumal darzustellen. Die kritische Transzendentalpoesie Friede-  
rike Mayröckers erschafft nicht nur ein künstlich bewahrtes

»Poesie-Reservat«, wie es in einer Gedichtzeile aus *Gute Nacht, guten Morgen* heißt, sondern entwirft – als *Arabeske* – ein Poesieparadies:

vielleicht neigt sich die Welt jetzt dem Ende zu, denn alle WIRKLICHEN PARADIESE: FRIEDE SCHÖNHEIT und PHANTASIE haben zu welken begonnen – (S. 175).

### Anmerkungen

- 1 *Über meine Arbeit mich zu äuszern*, in: protokolle, 1980, Bd. 2, S. 49.
- 2 Zitiert wird nach der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, hier: KA II, S. 140.
- 3 *Die Abschiede*, Frankfurt/M. 1980, werden im Text ohne weitere Vermerke mit Seitenzahl zitiert.
- 4 Zitiert nach *jardin pour friederike mayröcker, neue texte*, 1978, H. 20/21.
- 5 Ebd.
- 6 Gisela Lindemann (Hg.), *F. Mayröcker, Ein Lesebuch*, Frankfurt/M. S. 204.
- 7 Ebd., S. 316 f.
- 8 protokolle, 1980, Bd. 2, S. 46-49.
- 9 Friederike Mayröcker, *Ausgewählte Gedichte 1944-1978*, Frankfurt/M. 1979, S. 221 f.
- 10 Friederike Mayröcker, *Schreibbarkeit gleich Lesbarkeit?*, in: *Die Presse*, 15. 4. 1982.
- 11 Ebd.
- 12 Schlegel, KA II, S. 204.
- 13 in: protokolle, 1980, Bd. 2, S. 46.
- 14 Schlegel, KA II, S. LXXIII.
- 15 Schlegel, KA II, S. 131.
- 16 Ebd., S. 131.
- 17 Ebd., S. 132.
- 18 Ebd., S. 133.
- 19 Ebd., S. 134.
- 20 Ebd., S. 140.
- 21 Vgl. Gerhard Neumann, *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Schlegel, Goethe*, München 1976, S. 432 ff.
- 22 Karl K. Pohlheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München, Paderborn, Wien 1966, S. 179.

- 23 Schlegel, KA II, S. 337.
- 24 Pohlheim, a.a.O., S. 183.
- 25 Schlegel, KA II, S. 182.
- 26 Schlegel, KA XVIII, S. 100.
- 27 Schlegel, KA II, S. 204.
- 28 Ebd., S. 206.
- 29 Paul Kluckhohn und Richard Samuel (Hg.), *Novalis, Schriften*, Bde. 1-4, Darmstadt <sup>2</sup>1980, 1965, 1968, 1975. Hier II S. 524.
- 30 Novalis, II, S. 591.
- 31 Novalis, II, S. 536.
- 32 Novalis, II, S. 545.
- 33 Novalis, II, S. 545.
- 34 Novalis, II, S. 534.
- 35 Novalis, III, S. 314.
- 36 Novalis, II, S. 563.
- 37 Novalis, II, S. 535.
- 38 Novalis, III, S. 559.
- 39 Novalis, II, S. 545.
- 40 Novalis, II, S. 509.
- 41 *Novalis Werke*, hg. v. Gerhard Schulz, München 1969, S. 764.
- 42 Novalis, II, S. 535.
- 43 Vgl. Novalis, II, S. 510 f.
- 44 Novalis, II, S. 535.
- 45 Novalis, II, S. 591.
- 46 Novalis, II, S. 528 f.
- 47 Friederike Mayröcker, *Ein Lesebuch*, S. 259.
- 48 Ebd.
- 49 Ernst Jandl, *Aus der Fremde*, Darmstadt und Neuwied 1980, S. 62.
- 50 Gertrude Stein, *Erzählen. Vier Vorträge*, übertragen von E. Jandl, Frankfurt/M. 1980, S. 40.