

SCHREIBEN ALS ENT-FERNUNG

Anmerkungen zur poetischen Wirklichkeit in Friederike Mayröckers Prosa

I

Friederike Mayröckers Werke entstammen der Familie des Proteus. Verwandlungsfähigkeit und gänzliche Offenheit der Sprachformen machen ihren Reiz und Rang zugleich aus. Die kalkulierte Unabschließbarkeit, weit entfernt von einem grenzenlosen Ausuferlassen, erschwert zwar den Zugang, weil jeder Text das Erlernen neuer Lesehaltungen fordert, eröffnet aber auch eine Fülle von möglichen inhaltlichen und formalen Zugangsweisen, die jedoch alle zusammen stets schon unterlaufen sind von der grundsätzlichen (mit dem Werk implizit beantworteten) Frage nach der Gestaltung der erfahrbaren Welt, der Wirklichkeit. Den Schriften Friederike Mayröckers haftet dieser Bezug zur Wirklichkeit sowohl in Verleugnungen als auch in Entsprechungen an: Schreiben ist für sie eine „Verwandlung der wirklichen Wirklichkeit in eine Art magische Wirklichkeit“¹⁾. Mit dieser Brechung des selbstverständlich lebensweltlichen Verständnisses von Wirklichkeit, das alle Verhaltungen des Menschen regelt, ordnet sich Friederike Mayröcker ein in die das 20. Jahrhundert kennzeichnenden Tradition einer schon bei Nietzsche formulierten „Kritik der Wirklichkeit“²⁾, die sich in einer Verabschiedung des mimetischen Kunstverständnisses niederschlug; abstrakte Malerei, Kubismus und Surrealismus etwa transzendieren je auf ihre Weise die Dimensionen der raumzeitlich festgelegten vermeintlichen Realität:

Das *Leben* besteht nicht nur aus „Realitäten“. Wo würde dann das Unreale bleiben? Wo würde dann der Traum einen Platz für sich finden? Nicht der Traum der „Siebenmeilenstiefel“, der bereits verwirklicht wurde. Der Traum der „unrealen“ Welt, die mit der realen Welt zusammen die *Welt* bildet.³⁾

Gerade die österreichische Tradition von Robert Musil und Ingeborg Bachmann – zu der man Friederike Mayröcker auch mit einigem Recht zählen kann – schreibt im Möglichkeitsspielraum, der die Wirklichkeit umgreift. So formulierte auch Paul Celan paradigmatisch, daß Wirklichkeit nicht „ist“, sondern daß sie „gesucht und gewonnen sein“ will⁴⁾, daß er schreibe, um sich „Wirklichkeit zu entwerfen“⁵⁾. Nicht zuletzt ist an Breton und sein Surrealistisches Manifest zu erinnern, das Logik und Realität den Kampf ansagt.

Friederike Mayröckers Werk ist erst im Kontext wie in Auseinandersetzung mit dieser nicht-mimetischen Kunsttradition zu begreifen; Zeit und Kräfte sind freilich noch

nicht reif, diese Fülle in der Einheit auch nur annähernd zu charakterisieren, aber eine vorläufige Gliederung kann vielleicht helfen, den proteisch vielfältigen Stoff dieses Werkes überschaubarer zu machen: Ihre literarischen Anfänge zwischen der „Abgeschlossenheit meiner Kindheit“⁽⁶⁾ in den dreißiger Jahren und dem Ende der fünfziger Jahre hat die Autorin selbst als die Zeit der poetischen Unschuld, Arglosigkeit, Absichtslosigkeit, Torheit⁽⁷⁾ bezeichnet; hier steht die Auseinandersetzung mit der Moderne, der Einfluß des Surrealismus, aber auch Rilkes und Trakls, Pounds und Gertrude Steins im Mittelpunkt, es war „ein Verkosten, Probieren, Nachahmen, ein zugleich scheues und hoffnungsvolles Bewundern jener, die da schrieben und geschrieben hatten“⁽⁸⁾. Der Ton besonders der frühen Gedichte ist genuin lyrisch, von visuell wahrgenommenen Stimmungen durchzogen; eine höchst subjektiv erfahrene Wirklichkeit findet ihren Ausdruck. Hart, bewußt, konstruiert wird aber die Dichtung, sobald experimentelle Schreibweisen wie beispielsweise Collage und Montage Eingang und Verwendung finden: seit dem Ende der fünfziger Jahre kann man eine zweite Werkphase erkennen, in der die literarischen Vorbilder eher zurücktreten und unterschiedlichste Textformen entwickelt werden. Am bekanntesten geworden sind die sogenannten „langen Gedichte“, Assoziationsketten von Wortstücken, in denen Sprache erst einmal als Material betrachtet wird, das verschiedenen Verfahren unterworfen werden kann; Friederike Mayröcker beschränkte sich nie auf ein einziges Verfahren. Sprache ist hier nicht mehr Ausdrucksform lyrisch-subjektiven Empfindens, sondern Erfahrungswirklichkeit wird im Sprachmaterial umgesetzt, wird zum „Wortbild“ eines Gedichtes:

In all diesen Gedichten ist Wirklichkeit so da, daß man sie auffängt. Das geht dahin, daß ich in der Straße Aufgefundenes sofort aufgeschrieben und eingebracht habe in das Gedicht. Partikelchen der Welt werden buchstäblich eingebracht, wie eingepflanzt in einen Körper. Was ich sehe, wird sofort zum Bild, zum Wortbild. Das ist es auch, was viele Leute als so schwierig empfinden beim Lesen.⁹⁾

So ist der Dichter nicht mehr Katalysator des inneren Erlebens, sondern gleichsam Automat der äußeren Erfahrungswirklichkeit, die in Partikelchen erfaßt und in Form des „Wortbildes“ in einen Gedichtszusammenhang eingeht. Das Wortbild jedoch ist autonom. Es gehorcht nicht mehr den Gesetzen der Erfahrungswirklichkeit, der es ursprünglich entstammt, sondern es gehorcht allein den Gesetzen der Sprache: Es ist eine reine Wortwelt entstanden, die jeden Gegenstandsbezug leugnet, die nicht mehr eine gegebene Realität mimetisch schildern will. Sprache verliert ihre Abbildfunktion und bleibt damit als bloße Materie übrig, die nur für sich selbst entsteht und auf kein gegenständliches Korrelat mehr verweist: Das Wortbild ist kein Abbild!

War in der ersten Werkphase das Innenerlebnis nach außen transformiert worden und somit „nachempfindbar“, so bestehen die experimentellen Gedichte des Bandes „Tod durch Musen“ (1966) aus der hermetischen Verinnerlichung der Außenerfahrung.

Diese streng experimentell geprägte Schaffensperiode erstreckt sich bis etwa 1973 und umfaßt außer den Gedichten auch eine umfangreiche Hörspielproduktion, zum Teil zusammen mit Ernst Jandl, sowie das sogenannte „Metaphysische Theater“ („Arie auf tönernen Füßen“. 1972), dessen Anliegen „die Aufhebung der Realität des gesamten Theaterwesens“ war¹⁰. Metaphysisches Theater und die beiden Prosabände „Minimonsters Traumlexikon“ und „Fantom Fan“ sind wie die Lyrik von einer sprachautonomen Wirklichkeitsverleugnung bestimmt. An diesem Punkt wird sich ab 1973 die Wende zu den großen Prosabänden der siebziger Jahre festmachen lassen, sodaß hier ein Beispiel für die Prosa der zweiten, ganz experimentellen Schaffensphase gegeben werden soll:

An Emmerich' Terrarium (nord-tele) sollten gut fortkommt. und die Angleichung ans ‚nadelgeld‘ des James Rosenquist/F 111. Diese Überwinterung soll sterbens. infolge. Topf (ballen), bes. bei Fönix, zustrebend kurz, diverse Teuchtelmann, sowie Pallan & Palmen, mondseitig, ex-.¹¹⁾

Diese Härte des Wirklichkeitsausschlusses, nicht aber der experimentelle Charakter, wird ab 1973 verwandelt. Inwiefern Wirklichkeit wieder sichtbarer in die Texte eingeht, soll aus den folgenden Analysen hervorgehen; allerdings handelt es sich nicht um die Rückkehr zu den unschuldigen Anfängen des Schreibens, sondern die in den experimentellen Techniken gemachten Erfahrungen gehen in den veränderten Stil ein, denn es geht nicht mehr einfach um die Umsetzung eines Wirklichkeitsbezuges in Sprache, sondern es herrscht nun ein Selbst-bewußtsein der Umsetzung von Wirklichkeit in Sprache; der Kunstcharakter des Schreibens wird produktiv expliziert, sodaß die Texte – in unterschiedlichen Graden – auf die Bedingung ihrer Möglichkeit reflektieren und ihre eigenen Voraussetzungen Gegenstand des Textes werden. Für die Zeit nach 1973 gilt also, daß die zu Kunst vermittelte Wirklichkeit in ihrem Doppelcharakter 1. als fiktiv gestaltete *Wirklichkeit* und 2. als *fiktiv gestaltete* Wirklichkeit wieder in den Texten thematisch wird. Die Wirklichkeit kehrt somit nicht auf eine naiv-realistische, mimetische Weise in die Werke zurück, vielmehr auf einer höheren Bewußtseinsebene. Seit 1973 hat die Prosa stets dominierendere Bedeutung gewonnen, es erschienen die umfänglichen Bände „je ein umwölkter gipfel“, „Das Licht in der Landschaft“, „Fast ein Frühling des Markus M.“, „rot ist unten“, „Heiligenanstalt“, „Die Abschiede“, „Magische Blätter“, sowie 1984 der Band „Reise durch die Nacht“. Der vor allem im Prosawerk sich manifestierende Wandel zu einer Bewußtheitskunst ist nicht ohne Einfluß auf die weitergeführte Lyrik- und Hörspielproduktion geblieben, denn Gattungsgrenzen sind für Friederike Mayröcker nie verbindlich gewesen und ein Hörspiel wie „So ein Schatten ist der Mensch“ (1982) steht ganz im Zeichen des bislang umfangreichsten Prosawerkes „Die Abschiede“ (1980), das auch die Gedichte aus „Gute Nacht, guten Morgen“ bis in sprachliche Verzahnungen und Zitate hinein mitträgt.

Im folgenden wird es darum gehen, dem thematischen Zusammenhang von Friederike Mayröckers Prosa seit 1973 nachzugehen, denn die seither erschienenen Bände bilden zweifellos den bedeutendsten Teil des bislang vorliegenden Werkes; der thematische Zusammenhang besteht nicht primär in der Darstellung von sogenannten Zweierbeziehungen, er ist vielmehr nur in Verbindung mit den formalen und technischen Weiterentwicklungen der einzelnen Texte zu sehen, und zwar als die jeweilig differenzierte Ausgestaltung des vermittelten Wirklichkeitsbezuges. Nur von hier aus wird die Wende von 1973 einsichtig wie auch die Bedeutung der ihr folgenden Werke deutlich: Friederike Mayröckers Prosa ist nicht einfach nur ein Teil ihres Werkes, sondern ein höchst erregender, weitreichender Beitrag zur deutschsprachigen Erzählliteratur der Gegenwart, denn hier wird die Lesbarkeit nicht mit einem Rückfall hinter die von Musil, Joyce oder Gertrude Stein erreichten erzähltechnischen Möglichkeiten erkaufte, vielmehr werden deren Positionen weitergeführt zu einer neuen, durchreflektierten Lesbarkeit (und nicht in eine experimentelle Sackgasse). Um diese Lesbarkeit als Resultat einer verwandelten Wirklichkeitsgestaltung soll es im folgenden gehen. Daß dabei der Begriff der Wirklichkeit fluktuierend und proteusartig ist wie das Werk F. Mayröckers selbst, ist offensichtlich. Deshalb muß sich der Begriff auch im Durchgang der einzelnen Texte füllen; er umfaßt dabei auch den lebensweltlichen, natürlichen Hintergrund aller Verhaltungen, die innerräumlich und innerzeitlich gegebene Totalität von Phänomenen, die den Texten vorangegangen ist, in diesen ablesbar oder aus ihnen rekonstruierbar ist. Im einzelnen meint ‚Wirklichkeit‘ auch die Voraussetzung für das Schreiben und Gestalten ihrer selbst, sei es als Kindheit, Liebe oder Lektüreerfahrung oder auch als Reflexionswendung des Schreibens zurück auf seine eigene Bedingung der Möglichkeit.

II.

„JE EIN UMWÖLKTER GIPFEL“*

da meine Idee des Poetischen die Begabtheit für ein Gefühl deckungsgleichen Einsseins mit aller Kreatur voraussetzt, so stellt sich mir hier einzig die folgende Frage: *in welchem Maße ist es mir gelungen, die mir durch Welt und Leben aufgetragenen Spuren auf das Präziseste in Sprache umzusetzen?*¹²⁾

Im Horizont dieser Fragestellung, die Friederike Mayröcker 1980 entwickelt hat, bewegt sich ihr gesamtes Prosawerk seit 1973, als die Erzählung „je ein umwölkter gipfel“ erschien. Dieser Text, der aus 23 Abschnitten besteht, nimmt innerhalb des

* Seitenangaben im Text des II. Abschnittes beziehen sich auf: F. Mayröcker: je ein umwölkter gipfel. In: F. Mayröcker: Ein Lesebuch, hg. v. G. Lindemann. Frankfurt/M. 1979, S. 103–169.

Gesamtwertes eine ausgezeichnete Schlüsselposition ein, denn an ihm verdeutlicht sich exemplarisch jene Wende im Werk F. Mayröckers, die vorläufig als der Übergang von den weltlosen Sprachexperimenten zu den welthaltigen Wirklichkeitsspuren beschrieben werden kann. Nicht umsonst bildet der Motivkreis der „Spur“ in „je ein umwölker gipfel“ ein zentrales Moment: diese Erzählung markiert nicht nur für den außenstehenden, nachträglich Beobachter eine Schwelle, sondern sie versteht sich selbst als Wendung zu einem neuen Wirklichkeitsverständnis. Der Rang dieses Buches ist ihm selbst eingeschrieben, seine Stellung zwischen verschiedenen Werkphasen kommt in ihm selbst zur Sprache. Es wird noch im einzelnen zu zeigen sein, inwiefern „je ein umwölker gipfel“ für die darauf folgenden Prosabände eine gleichsam programmatische Tendenz zukommt, freilich nicht in einem theoretischen, sondern in einem spezifisch Mayröckerschen Sinne, wonach „Theorien zur eigenen Arbeit“ nur „Teil des Arbeitsprozesses“ sind¹³⁾; alles Programmatische, Poetologische erscheint als Poesie, abgezogene Deutungsmuster gibt es nicht, doch hat die Autorin gerade dieses Werk als ein solches bezeichnet, in dem sich am meisten programmatische Sätze fänden¹⁴⁾

„je ein umwölker gipfel“ besitzt in mancher Hinsicht den Charakter eines Übergangswerkes: einerseits erinnern experimentelle Sprachformen an die zurückliegenden hermetischen, d. h. Wirklichkeit ausschließenden Texte, so etwa die litaneartige Wiederholung von Sprachstücken: „als der bauknecht ins haus kam“ oder „handlung eines glaubens“:

als ich zurückkehrte.
als ich zurückgekehrt war.
als ich mich erinnerte.
als ich mich erinnert hatte.
als ich glaubte mich zu erinnern.
als ich geglaubt hatte mich erinnert zu haben.
als ich mich erinnerte zu glauben.
als ich mich erinnert hatte geglaubt zu haben. (132)

Auf der anderen Seite treten hier erstmals Strukturen und Motive, Darstellungsweisen und Themen auf, die für das Prosawerk F. Mayröckers verbindlich bleiben. An erster Stelle ist hier das neu gewonnene Verhältnis zur Wirklichkeit zu nennen, das fortan seine Spuren – freilich nicht sein Abbild – in den Texten zurücklassen wird: in den vielfältigsten Variationen, Brechungen, Verfremdungen gehen Wirklichkeitspartikel in die Bücher ein, die zugleich in je unterschiedlicher Art und Weise auf den Zusammenhang von Wirklichkeit und Schreiben, von Leben und Kunst Bezug nehmen. Dabei wird sich herausstellen, daß seit dieser Erzählung von 1973 das Feld von Nähe und Ferne eine Grundspannung ausmacht, die eng mit der problematischen Geschlechterbeziehung verknüpft ist: dieses ‚Thema‘ wird das „Licht in der Landschaft“, den „Markus M.“ und die „Abschiede“ bestimmen, ohne sich des-

wegen in einer erkennbaren Story niederschlagen. Auf ‚Handlung‘ verzichtet F. Mayröcker in den welthaltigen Büchern der siebziger Jahre ebenso wie in den Experimenten der sechziger Jahre.

Der erste Abschnitt der Erzählung ist ein „lehrstück liliengracht“, das von Anfang an den Spuren nachgeht:

wollt es zuerst spuren nennen, sagte er, weil wenn A spräche, käme er allmählich in eine andre spur, nämlich in B's; wenn dann B spräche, käme B allmählich in eine andre spur, in C's nämlich; wenn C spräche, käme C allmählich in andre spur, D's nämlich; wenn D spräche, käme D allmählich in andre spur, in A's nämlich, wieder, und so fort. (107)

Spuren aus dem Leben, aus der eigenen Biographie, vor allem aus der Kindheit, durchziehen den Text und stellen ihn in ein aufnahmebereites Verhältnis zur Wirklichkeit, verschließen ihn nicht länger in sich selbst. Zugleich deutet sich hier schon so etwas wie das methaphorische Grundgesetz an, unter dem die folgende Erzählung steht, nämlich die Übertragungsweise des poetischen Verfahrens, das Realien, Erlebnisse, Sprachfundstücke von der Spur A in die Spur B überträgt, ihnen eine andere Existenz verleiht und sie so unausgesetzt verwandelt, bis am Ende die Welt-materialien „auf das Präziseste in Sprache“¹⁵⁾ umgesetzt sind. Schreiben wir so zur Übersetzung von einer Spur in die andere, Wirklichkeit wird schrittweise in Sprache verwandelt. Damit ist die Grundproblematik von „je ein unwölkter gipfel“ vorbereitet: diese besteht darin, daß die Auseinandersetzung zwischen zwei kontrastiv geschilderten Wirklichkeitsauffassungen vorgeführt und poetisch realisiert wird. Die eine ist die gewöhnliche, lebensweltliche, von der durchschnittlichen Alltäglichkeit¹⁶⁾ bestimmte Einstellung zur Wirklichkeit, ihr entgegengesetzt ist die poetische, die – wie der Anfangsabschnitt der Erzählung zeigt – die Wirklichkeit nicht in ihrer Eigenständigkeit beläßt, sondern sie gestaltet. Die Erzählung ist somit nicht nur Resultat einer Konfrontation von Leben und Kunst, sondern zugleich Reflexion darauf. Das Resultat wird erst im Prozeß des Schreibens erreicht. Somit verwundert es auch nicht, wenn weiters die Rolle der Dinge und Gegenstände in der jeweiligen Wirklichkeitsauffassung zur Sprache kommt und schließlich noch die Beziehung zwischen Ding und Wort, die Funktion von Sprache und Literatur. Damit sind bereits die einzelnen Interpretationsschritte vorweg bezeichnet. Ihnen gilt es nun im einzelnen nachzuspüren.

Die gewöhnliche Wirklichkeitsauffassung zeichnet sich durch ihre Unauffälligkeit und Durchschnittlichkeit aus, in ihr hebt sich nichts heraus, sie bleibt nivelliert und ohne Konturen. Es ist „ein haufe gleichmäßig abschnurrender dinge“ (144), – eine Beobachtung, die fast von Musil sein könnte. In dieser gesichtslosen, unpoetischen Wirklichkeit sind „wieder alle bezogenheiten steif und wohlgeordnet“ (167), stets festgelegt und fixiert, nicht mehr wandlungsfähig oder flexibel, geradezu „festgeschmolzen“: „wirklichkeit, festgeschmolzen, sagte er, ich leibenfrost“ (146). Ohne Unterbrechung und damit unschöpferisch, leblos rollt das „mechanisch ablaufende

straßenleben“ (108) ab, in vorgefertigten, ausgestanzten Spuren, die den einzelnen zum Typus nivellieren, ihm die Möglichkeit zum selbsteigenen Entwurf nehmen: Spuren – „wir bewegen uns, sagte er, vielleicht zu achtlos in den vorhandenen Spuren“ (168). Das Verlassen der vorhandenen Spur, das Wechseln von der einen zur andern ist aber Voraussetzung für poetische Erfahrung: das neue schöpferische Verhältnis zur Wirklichkeit, das diese aufbricht und den Faden der Gewohnheit zerreißt, steht nicht nur in erklärtem Widerspruch zur gewöhnlichen Wirklichkeitsnivellierung, sondern auch im Kontrast zu jener Leugnung von Welt, wie sie sich in den autonomen, rein sprachlichen Experimenten niederschlug; damals – bei Friederike Mayröcker in den sechziger Jahren bis 1973 – trat der Dichter in ein „streitbares fremdes Verhältnis zur Welt, sagte er“ (161). Nun, in „je ein umwölkter Gipfel“, ist dieses fremde Verhältnis überwunden zugunsten einer „neuen Durchdringung der Wirklichkeit“ (114), „die Wirklichkeit ist erregend“ (126), heißt es. Denn die poetische Erfahrung löst die Gegenstände aus ihren vorgegebenen Spuren, bricht die fixierten Bezogenheiten für neue Zusammenhänge auf: „wie bekannt wurde ich mit der Wirklichkeit, sagte er“ (142). Die Wirklichkeit verliert dadurch ihren selbstverständlich Hintergrundcharakter, in dem sich jeder aufhält, sie wird eigens bewußt gemacht und dadurch erst in Brechungen, nicht unmittelbar, zugänglich; zugänglich aber nicht als feste Größe, sondern auf Umwegen, in poetischen Paradoxien, die das landläufig Getrennte verbinden:

ich nähere mich, sagte er, in immer engeren Kreisen der Wirklichkeit, schrecke, sagte er, angesichts solcher Umwege zurück die von der Wirklichkeit gefordert werden, sagte er, und so scheint sie mir in ihrer Abweisung, sagte er, gleicherweise unbegehrbar lockend. (157)

Das Paradoxon „gleicherweise unbegehrbar lockend“ ist in seiner Dissonanz das Konzentrat der bewußt herbeigeführten poetischen Harmonie Friederike Mayröckers, deren Grundanliegen es ist, „Disparatestes zu harmonisieren“¹⁷⁾

Die einzelnen Dinge, die konstitutiven Bestandteile der Wirklichkeit, erwachen für das poetische Bewußtsein zu neuem Leben, „die Wirklichkeit ist nämlich verflucht anziehend“ (122). Die einst experimentelle, weltlose „verächtlichmachung der Dinge“ (114), die damals „gegen uns Stellung“ (133) bezogen haben, ist aufgegeben, es herrscht jetzt viel eher der Eindruck, „man bewege die Dinge kraft seines immerwachen Bewußtseins“ (126): dieses offene Zugehen auf die Dinge eignet dem spezifisch poetischen Verhalten, nicht aber dem gewöhnlichen, noch auch dem experimentellen (etwa in „Minimonsters Traumlexikon“). So wird nun „diese Nähe von allen Dingen“ (126) bemerkt, „dies kneifen tätscheln streicheln der Dinge“ (146). Poetisch die Wirklichkeit erfahren, heißt aber nicht, die Dinge in ihren festgeschmolzenen Spuren zu belassen, sondern sie zu gestalten: „es hatte uns alle erfaßt, sagte er, die Dinge hatten sich verwandelt“ (140). Zu diesen Dingen, die in verwandelter Form in „je ein umwölkter Gipfel“ eingegangen sind, gehören autobiographische Erinnerungen an die

Kindheit und an die Großmutter (wie nachträglich aus dem „Licht in der Landschaft“ und aus den „Magischen Blättern“ hervorgeht), Erlebnisse in Berlin und in den USA. Dient das Wort in der gewöhnlichen, mechanischen Wirklichkeit als bloße Verständigungsmünze, die man statt des Dinges, das man meint, ‚in Kauf‘ nimmt, sodaß also hier das Wort eine dienende Funktion hat und das Ding selbst dominiert, so ist das Verhältnis von Wort und Ding im weltlosen Sprachexperiment („Minimonsters Traumlexikon“) umgekehrt: hier ist das Wort autonom, es dient nicht mehr dem Ding, sondern soll selbständig sein. Dies ist, im Rückblick, eine „heroische unmöglichkeit, sagte er, sich verständlich zu machen, die unmöglichkeit sich verständigen zu können, die unmöglichkeit etwas zu äußern“ (118). Der eigentliche poetische Weltbezug, der die mechanische Gewohnheit wie die „sinnentleerten Texte“¹⁸⁾ überwindet, stellt den Bezug von Wort und Ding wieder her (der im Experiment unterbrochen war), aber nun ist das Wort primär (nicht mehr das Ding wie in der gewöhnlichen Wirklichkeitsauffassung). Das wird sogleich deutlich, wenn die enge Verwandtschaft der poetischen Erfahrung mit der des Kindes – wie auch des Traumes – erkannt wird: wie die Phantasie des Kindes mühelos das gänzlich Unterschiedene verbindet, so harmonisiert das poetische Bewußtsein das Disparateste: eine Kindheitserinnerung wird poetische Erfahrung, weil das Wort nicht abhängig ist vom Ding, sondern das Wort selbst seine magische Wirkung über die Dinge ausübt: „ich brachte damals nur an ein wort wie fieberkurve zu denken schon hatte ich einen fieberanfall und mußte ins bett gebracht werden“ (139). Hier ist die Wirklichkeit nicht eigenständig oder selbstverständlich, vielmehr ist es erst das Wort, das Wirklichkeit hervorruft. Es ist die ‚Wünschelrute‘ des Dichters und des Kindes, von der Eichendorff sagt:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
 Die da träumen fort und fort,
 Und die Welt hebt an zu singen,
 Triffst du nur das Zauberwort.¹⁹⁾

Der Dichter hat ein geradezu gegenständliches Verhältnis zum Wort, es ist ihm nicht selbstverständliche Münze, sondern bewußter Gegenstand: „manchmal verlege ich die wörter wie dinge“ (138). Dieser Gegenstandscharakter kann sich soweit verstärken, daß Worte eine direkt körperliche Form annehmen, wobei auch hier der direkte Bezug zur Kindheit gegeben ist: „wie als kind, sagte er, als ich verzweifelte versuche unternahm mir die sprache *einzuverleiben*“ (139), „sprachstücke“ sind „wie fleisch“ (144).

Das Verhältnis von Ding und Wort ist aber nicht schon die letzte Stufe der Reflexion in diesem Text, der auf den ersten Blick vielleicht zusammenhangslos und willkürlich erscheinen mag, sich aber zusehends als dicht und kompliziert strukturiert erwies. Im übergeordneten Zusammenhang betrifft das Verhältnis von Wort und Ding die Sprache als solche und damit das Medium selbst, aus dem Literatur und „je ein umwölktter gipfel“ besteht. Sprache ist aber der Niederschlag, eine Existenzform für die Wirklich-

keit, die damit auf eine indirekte Weise neu gestaltet wird, nämlich nicht realistisch-mimetisch, sondern als Reflexion auf das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst. Diese Reflexionsleistung fehlt allerdings in dem Verständnis von Literatur, das sich aus der gewöhnlichen, unpoetischen Wirklichkeitsauffassung ergibt: dies ist die Forderung, daß Kunst und Literatur sich an das ‚wahre‘ Vorbild der Wirklichkeit zu halten hätten und dies so getreu wie möglich abbilden müßten. Literaturhistorisch gesehen haben Autoren wie Musil, Proust, Joyce dieses realistisch-mimetische Erzählen aufgegeben, doch sind die folgenden Worte aus „je ein umwölkter gipfel“ durchaus auch an die Zeitgenossen der siebziger Jahre gerichtet, die die erzähltechnische Revolution der ersten Jahrhunderthälfte rückgängig machen, um besser und leichter verständlich zu schreiben:

wollen die den immer spiegel sehen wenn die ein buch oder sonstwas lesbares greifen, sagte er, wollen die immer nur sich selbst finden, und wenn auch nur in einem scherben (108).

Das traditionelle Erzählen von Geschichten, für das das erzählende Wort keinen Eigenwert, sondern bloßen Surrogatcharakter hat, ist nicht mehr als „eine nacherzählung“ (142), mithin keine schöpferische Formung, sondern nur ein passives Abbilden, das „eng zu eng an allem geschehen“ (109) ist, bloße „wahrnehmungsberichte“ (151). Es ist eine widerspiegelnde Kunst, eine Reflex-Kunst, und damit entscheidend von einer aktivisch-poetischen Reflexionskunst getrennt. Diese Reflexionskunst von „je ein umwölkter gipfel“ definiert sich zugleich nicht mehr als experimentelle Erzählverweigerung, denn in Büchern wie „Minimonsters Traumlexikon“ oder „Fantom Fan“ wird nicht erzählt, wird Wirklichkeit „ohne spuren“ zurückzulassen (143) kommunikationsverweigernd verinnerlicht; dabei begab sich der Künstler allerdings in die Gefahr der „selbstverleugnung“ (143).

Unser Stichwort der ‚Wirklichkeit‘ durchzieht den ganzen Text des „gipfel“ wie ein Leitmotiv, besonders in der doppeldeutigen Form „aus der wirklichkeit“: aus der Wirklichkeit entlehnte Weltmaterialien gehen in den Text ein, aber so, daß dieser poetische Text selbst aus der Wirklichkeit der raumzeitlichen Dimensionen herausgeht, sie transzendiert gleichsam in Richtung auf einen imaginären „luftozean“ (138). Die Weltmaterialien, Erfahrungen, Erinnerungen, Erfindungen werden nicht abgepaust: „erst würden wir alles dekollieren“ (107), „erlebnisstellen aufnehmen“ (108), „alles in frage stellen“ (109), „immer neuen formen auf die spur kommen“ (110). Schließlich ist nicht die Wirklichkeit Vorbild für das Erzählen, sondern das Erzählen schafft die Wirklichkeit überhaupt erst, es ist „auf der Suche nach einer neuen sprachmagie“ (135). Der Dichter schaltet zwischen die Wirklichkeitserfahrung und ihren künstlerischen Ausdruck beispielsweise „eine gewisse umkehrung“, eine „kunstfigur“ (133), und er gewann dadurch „verwandelte bilder“, denn „verwandeln ist nötig“ (115). Traditionell ästhetische Vorstellungen werden aufgegeben („der schönheit ins gesicht schlagen“ (164)), denn Personenführung und Handlung bleiben ganz

im unklaren und scheinen zweitrangig: „ein übergeordneter Zusammenhang ist ja wohl nicht da“ (160). Je eindeutiger eine Erzählung ist, desto begrenzter sind ihre Möglichkeiten; Protagonisten und Handlungsverlauf schränken daher nur den poetischen Spielraum ein, wohingegen die Reflexionskunst „signale von allen seiten“ (144) aufnimmt, „witternd nach allen möglichkeiten, träumerisch alles umkreisend“ (168). Der *Traum* mit seiner phantastischen Kombinationskraft ist eine Parallellaktion zum dichterischen Verfahren, beide halten sich nicht an willkürliche Begrenzungen und beide sind „transreal“ (137). Eine weitere Analogie ist das *Spielen des Kindes*, der Erinnerungsblick in die Vergangenheit: „und es erinnert an das kindliche spiel“ (135). Traum und Kindheitserinnerung sind zugleich Strukturen Mayröckerscher Prosa, die sich von Band zu Band durchhalten und im „Licht in der Landschaft“ wie in den „Abschieden“ besondere Bewandnis haben. In „je ein umwölckter gipfel“ zeigen sie sich als Unterbrechungen der geläufigen Orientierungen, es geht „zeitabwärts“ (155), man kann die „ortlosigkeit greifen“ (123), „jahre austauschbar die lange zeit da man gelebt hat“ (125). Keine klar verfügbare Realität wird als existierend erzählt, sondern „antagonismen von außen und innen“ (125) machen deutlich, „es herrschen einfach andere gesetze zur zeit“ (127):

hat im sprechen die kunst erlernt, sagte er, alles in frage zu stellen; oben-unten, innen-außen, erschüttert jegliches in seinem grunde. (109)

„je ein umwölckter gipfel“ steht somit im Kontrast zur naturwissenschaftlich verrechneten Realität, „eine scheinlandschaft von großer schönheit“ (154) entrollt sich vor dem Leser, der in eine traumartige Kindheitsgegend versetzt wird. Damit wird aber nicht ein kritisches Bewußtsein eingeschläfert, denn eine Grundeigenschaft des Textes ist seine Reflexion auf sich selbst, wie sie in vielen der hier zitierten Stellen zum Ausdruck kam. „erzählen einer erzählung“ (120) ist einer der Abschnitte überschrieben: er macht auf die bewußte Vermitteltheit aufmerksam, auf die aus einem sentimentalischen Abstand entworfene Naivität. Diese Harmonie des Disparaten, von höchster Selbstbewußtheit und Reflexion auf die poetische Gegebenheitsweise von Wirklichkeit auf der einen Seite, von traumartiger Kindheitserinnerung auf der anderen Seite, macht einen Grundzug der Prosa Friederike Mayröckers aus.

Erlebnis – Dichtung des Erlebnisses – Aufnahme der Dichtung sind die Stadien, die in „je ein umwölckter gipfel“ in eigenartiger Weise in das Bezugsnetz von Nähe und Ferne verwoben sind, das ein weiterer genereller Charakterzug dieser Prosawerke ist:

nämlich hatte sie immer gesagt, sagte er, ich bin dir nahe, wenn ich in deinen büchern lese näher als früher als ich dich, doch nicht deine bücher, kannte. (147f.)

Mit dieser Eigentümlichkeit ist aber bereits ein Problem aufgeworfen, das im „Licht in der Landschaft“ zentral werden sollte.

III.

„DAS LICHT IN DER LANDSCHAFT“*

Im „Licht in der Landschaft“ findet die Begegnung zwischen einem Mann, dem die Initialen M.W. zugewiesen sind, und dem schreibenden Ich einer Frau ihren Ausdruck, wobei der strukturelle Grundzug dieser Begegnung, das Sich-Kreuzen zweier eigenständiger Entwicklungslinien, schon in dem dem Text vorangestellten Motto angelegt ist:

Dies ist die Aufzeichnung einer Verwandlung welcher alle Erscheinungsformen menschlichen Lebens unterworfen sind, im Bewußtsein brüderlichen Einsseins mit jeglichem aus Gegenwart Vergangenheit und Zukunft wirkenden Stoff. (5)

Der diachronen Entwicklungslinie von der Vergangenheit in die Zukunft steht hier der synchrone Zustand gegenüber, das Bewußtsein brüderlichen Einsseins, das nicht auf Fortgang und zeitlichen Prozeß gegründet ist, sondern eben auf das Festhalten eines Zeitmomentes im Bewußtsein einer Identifizierung. Aus diesen beiden Strängen ist der Text gewoben, und es wird zu zeigen sein, inwiefern das Erleben von Wirklichkeit hier einen geometrischen Punkt zwischen Erinnerung und Gegenwart beschreibt. Am Anfang des Buches – später wird die Rede vom ‚Anfang‘ zu modifizieren sein – steht die Begegnung des persona-Ich mit M. W., nicht jedoch in der Perspektive einer unmittelbaren Teilnahme oder direkten Schilderung, sondern im schreibenden Rückblick und Abstand der persönlichen Begegnung. Bedeutsam ist weiterhin die Tatsache, daß es sich um einen Brief an M. W. zu handeln scheint, ein Stilmittel, das noch öfter im Text zu finden sein wird, ohne daß es sich im traditionellen Sinn um einen Briefroman handelte. Der Charakter des „Licht in der Landschaft“ besteht vielmehr gerade darin, daß eindeutige Personenkonstellationen vermieden werden, wie sie für realistisches Erzählen gelten. So ist es durchaus fraglich, ob Agnes, die wenig später genannt ist, eine Sprachfigur ist, ein eigenständiger Charakter oder eine Rolle des persona-Ich. Desgleichen bleibt die Identität des M. W. so unbestimmt wie die des sogenannten Weltbiographen. Das Ich selbst ist jedenfalls durch das Schreiben identifiziert, wenn nicht gar mit dem Schreiben identisch. Bestimmend ist der Eindruck, daß es sich um ein retrospektives Schreiben handelt, daß sich ein Geschehnis, das in der Vergangenheit liegt, im Schreiben vergegenwärtigt: dieses Geschehnis erhält seine Existenz erst aus dem Moment des Aufgeschriebenwerdens. – Dem Zeitpunkt des Schreibens geht aber nicht nur die Begegnung mit M. W. voraus:

* Seitenangaben im Text des III. Abschnittes beziehen sich auf: F. Mayröcker, Das Licht in der Landschaft, Frankfurt/M. 1975.

Auch überschlugen sich die inneren Abläufe so daß alles still zustehen schien, ich war nicht bereit gewesen seine Haltung zu entschlüsseln ich wollte nicht wahrhaben daß er Vorbereitungen traf sich immer ausdrücklicher von mir zu entfernen (20f.).

Dem Schreiben geht also die paradoxe Voraussetzung voraus, daß nicht die Erfahrung der Nähe, der persönlichen Begegnung, Ausdruck findet, sondern daß erst eine Entfernung stattgefunden haben muß, um jene Nähe darstellen zu können. Schreiben ist somit ein Vermittlungsprozeß, eine indirekte Form der Schilderung, die ihre eigenen Gefahren hat: „und unvermeidlich stößt mich diese Art des Erzählens in einen Abgrund“ (17). Die Entfernung des persona-Ich vom geliebten Gegenüber wird in einer bildlich-mathematischen Weise verdeutlicht, die schon im Motto des Textes angelegt zu sein schien:

unsere Systeme hatten sich berührt waren im weiteren aber nicht parallel verlaufen sagte ich, eine Begegnung hatte stattgefunden aber schon zog es den einen dahin und den anderen dorthin es war zu erkennen für jedermann der außerhalb war und uns beobachten konnte, früher als für uns selbst, aufgepfropft schrie Agnes, aufgepfropft! (20)

Noch deutlicher spricht folgende Stelle:

es sei durchwachsen gewesen wo niemand je hinkommt, er zeichnete es mir einmal auf daß ich es besser verstehen sollte: meine Linie entsprang am unteren Ende des Blattes und führte steil nach oben bis an den Rand, seine führte von rechts unten zur Blattmitte, berührte hier an einem einzigen Punkt meine Linie und endete am linken oberen Blattrand, des Landes, Blaupause, vielleicht spielte ich alles nur (36f.).

Über die Nachgeschichte dieser punktuellen Begegnung erfährt man, daß die „Beziehungen abgebrochen“ (37) wurden. Später macht das persona-Ich sich auch die Erfahrung deutlich, die zugleich die paradoxe Voraussetzung des Schreibens ist: „Als sie zum erstenmal miteinander schliefen habe sie sich des Gefühls nicht erwehren können seine Nähe sei im Grunde eine Entferntheit von ihr“ (59f.). Aus der Distanz des Schreibens her erscheint die körperliche Nähe als Entferntheit; Nähe ist also nicht an die unmittelbare körperliche Begegnung gebunden, sondern vielmehr abhängig vom Schreiben aus der Distanz her. Das Schreiben erst, nicht das vermeintliche Erleben, ist der „dauernde Anflug von Liebe“, in dem sich „einen Augenblick lang alles bisher Erlebte zu einem winzigen Punkt zusammen“ (87) schob.

Das Scheitern der Beziehung ist somit die Voraussetzung für ihre poetische Darstellung. Die körperliche Nähe bedeutete im Grunde eine Entferntheit; ihre dauernde Existenz erhält die Begegnung, der „Kreuzungspunkt“ (82), aber nicht durch sein im Zeitfluß einmaliges Erleben, sondern durch das Schreiben aus dem zeitlichen Abstand. Erst durch das Schreiben kommt es zur dauerhaften Begegnung, zur eigentlichen Erfahrung: Schreiben aus zeitlicher Ferne, nach dem Abbruch der Beziehun-

gen, ist gerade nicht Dokument dieser Entferntheit, sondern es *ent-fernt*, es holt das Entfernte in der Nähe herein und *bringt es nahe*. Entsprechend der paradoxen Voraussetzung des Schreibens ist auch seine Wirkung: Schreiben steht nicht in Parallele zur traditionellen Wirklichkeitsauffassung, für die Nähe und Ferne eindeutig festgelegt sind, sondern im Widerspruch zu ihr: „So kehren wir alles um, so kehren wir alle Wirklichkeit um“ (91). Im Schreiben erst wird die Erfahrung gemacht: „eine ganz nahe Beziehung sagte der Weltbiograph, in der Tiefe ist das nämlich, ein Erschaffen einer neuen Wirklichkeit“ (103). – Das „Licht in der Landschaft“ ist ebenfalls ein Text hoher poetischer Bewußtheit, Schreiben stellt hier weniger etwas außerhalb des Schreiben Liegendes dar als vielmehr sich selbst, die Erfahrung, die im Schreiben gemacht wird. So wundert es nicht, daß Sprache, Schreiben und Wahrnehmung selbst Thema des Textes werden: „indem man spricht wird man seine Ängste los“ (42), heißt es einmal, und das überwirkliche, paradoxe Gesetz einer poetischen Wahrnehmung wird explizit formuliert: „sie habe das Nächstliegende nie wahrnehmen können“ (68); Wahrnehmung und Erfahrung bedürfen nicht der Unmittelbarkeit und Konkretheit, sondern sind, zumindest für den poetischen Schöpfungsprozeß einer „neuen Wirklichkeit“ (103), an Distanz, an Entferntheit als Bedingung der Ent-fernung gebunden. „die Realitäten um uns sind hart unverständlich beängstigend“ (93) – was hier als Realitäten bezeichnet wird, ist der eindeutig fixierte Gesichtspunkt der unpoetischen alltäglichen Wirklichkeit, die für den Zeitfluß nicht das „Bewußtsein brüderlichen Einsseins“ (5) aufbringen kann, für die Nähe und Ferne ausmeßbare Distanzen sind und die Ferne niemals ent-fernend wirken kann, der also jegliche Verwandlungsfähigkeit abgeht, wie sie doch für die poetische Daseinsmöglichkeit gegeben ist. – So wird hier die in „je ein umwölkter gipfel“ ausgeführte Dichotomie von lebensweltlichem und poetischem Wirklichkeitsbegriff weiter differenziert und das Schreiben sich selbst durchsichtiger, bewußter. Damit deutet sich schon so etwas wie eine Entwicklung an, die von „je ein umwölkter gipfel“ ihren Ausgang genommen hat.

Eine Eigenheit der poetischen Erfahrung ist, daß sich das, was Musil als das „primitiv Epische“⁽²⁰⁾ des Lebens, die Aufreihung an einem Erzählfaden beschreibt, auflöst: „und als sie die mühsame Reihenfolge zurückrufen wollte gelang es ihr nicht“ (27); die Eindeutigkeiten verschwimmen, das Schreiben vereinfacht nicht alles auf ein lineares Nacheinander, sondern verdichtet es zur in sich komplexen Partitur verschiedener Stimmen:

es ist fortwährendes zaghaftes Bekennen und leidenschaftlich schmetterndes Widerrufen, ich möchte das Ambivalente das überall steckt deutlich machen (93).

Das Ambivalente ist aber auch das Paradoxe, das sich im Schreiben niederschlägt als ent-fernender, d. h. nähernder Prozeß einer Umkehr der Wirklichkeit hin zu dem „Erschaffen einer neuen Wirklichkeit“ (103).

Der verlorene Geliebte wird im Schreiben aus der entfernten Vergangenheit in die ent-fernte Gegenwart hereingeholt, mit ihm zugleich aber auch das, was weiter

zurückliegt, die eigene *Kindheit*: „natürlich ist im Moment alles ein wenig fern“ (14), der poetische Schaffensprozeß stützt sich nämlich nicht auf unmittelbar Erlebtes, sondern auf das vermeintlich Vergangene, das verwandelt wird im „Bewußtsein brüderlichen Einsseins“ (5). „alles bisher Erlebte“ (87) schiebt sich zu einem einzigen Punkt zusammen, das Ich hat nicht nur den „nahen Begleiter“, sondern auch den „entfernteren Begleiter“ (21). Liebeserlebnis und Kindheits Erinnerung werden in eine imaginäre Gegenwärtigkeit, die Identitäten von Geliebtem, Weltbiograph und Vater werden in unterschiedlichste Konstellationen gebracht. Die Erinnerung an die eigene Kindheit, die hier in so vielen Einzelheiten präsent ist, wird nicht in der „mühsamen Reihenfolge“ (27) einer chronologischen Memoirenliteratur dargeboten, sondern als Reise an den Anfang der eigenen Existenz, an den Ursprung, der dem Bewußtsein entschwunden ist und der deshalb voller Abendteuer und Überraschungen ist: es ist eine Reise vom Lebenstag in den Morgen zurück, eine Reise ins *Morgenland*: „als ob ich eine Reise nach dem Orient machte und dort auf Überraschungen stöße die mir die Tränen hervorpresen“ (13). So wie der Orient als Ausgangspunkt der geschichtlichen Entwicklung gilt und der Osten (aus der Perspektive des Abendlandes) der Bereich des Sonnenaufganges und des Lichtes ist, so ist die Kindheit der Anbruch des Lebens, wie man umgekehrt ja auch von einem Lebensabend spricht. Ein ganzes Bezugsnetz von Symbolen und Anspielungen ist hier angelegt: die Erinnerungsreise in die Kindheit, eine zurückliegende Zeitstufe, als Reise in den Orient vorzustellen, in einen weitabliegenden Raum, ist die poetische Umsetzung einer Grundgegebenheit modernen Dichtens, die für Virginia Woolf ebenso gilt wie für Rilke, nämlich die Verräumlichung der Zeit und die Verzeitlichung des Raumes. Das *Schreiben als Orientreise zurück ins Land der Kindheit* ist aber nichts anderes als eine *Orientierung*: der Ausgangspunkt sowohl der Sonne wie des jeweiligen Lebens bleibt immer der Maßstab, der bei allen Entscheidungen angewendet wird. Diese Parallelen sind im Text deutlich genug angelegt: „so hat jeder neue Morgen vom Beginn des Morgens unseres Lebens an sich“ (73). Möglicherweise läßt sich auch der Titel „Das Licht in der Landschaft“ aufhellen aus dem Gedanken ‚ex oriente lux‘. – Schreiben ist also in diesem Fall die Annäherung einer Begegnung wie Rückkehr zum eigenen Ursprung, in das eigene Morgenland; nur aus dieser Bewegung zurück ist auch der Eindruck zu verstehen:

es kam mir vor ich hatte diesen Ort schon früher einmal, ich sei da schon einmal gewesen, mir war als hätte ich einen Bruchteil dieses einen Augenblicks irgendwann im Verlaufe meines Lebens, aber es war kaum faßbar wenn man meinte es in Händen zu haben hatte es sich längst wieder aufgelöst (38).

Der unbewußte Lebensanfang bleibt unfassbar, nur in Annäherungen, Entfernungen erreichbar, aber viele Kindheits erlebnisse sind festgehalten und imaginär verwandelt:

mit nüchtern aufgerissenen Augen, meine Mütze liegt auf einem Paket das zur Post muß, meine Großmutter faßt dem Teddy ins Maul der schüttelt sich und bellt (15).

ich hatte es mir auf dem Weg dauernd vorgesagt um nichts zu vergessen Zucker Kaffee Brot Salz Mehl als ich es im Laden verlangen sollte wußte ich nicht mehr was es gewesen war, als ich es aussprechen wollte war es nicht mehr aufzuspüren. Es roch nach Lebkuchen Bananen Zimtrinde Schuhwachs (22).

In der kurzen und so schönen Prosaskizze „Deinzendorf“ hat Friederike Mayröcker geschrieben: „Es hat kaum Stationen in dieser Kindheit gegeben, kaum Höhepunkte, kaum etwas, das sich als unverkennbar Bezeichnendes, Ereignishaftes, oder Absonderliches in der Erinnerung aufbewahrt hätte. Vielmehr umgibt mich beim Zurückblicken ein Gefühl der heiteren Geborgenheit, der liebevollen Abgeschlossenheit, ein Zustand stetigen und langsamen Fließens, wie ein stauendes Tagträumen vor dem immerwährenden Anbruch einer fabelhaften Morgenröte“²¹). Der Anbruch einer fabelhaften Morgenröte entspricht in unserem Text der Orientreise. Die Ferne der Kindheit – „natürlich ist im Moment alles ein wenig fern“ – bietet Überraschungen, weil auch hier erst der entfernende Blick zurück es zu Erfahrungen kommen läßt, die durchaus nicht nur von harten Realitäten, sondern selbst von hypothetischen Konstruktionen abhängen: „ich würde mich an mich erinnern als lebte ich nicht mehr“ (72), „auf ein langes Leben zurückzublicken sagte er, welch ein Abgrund!“ (28). Der Orient ist im Text auch literarisch manifestiert, wenn man an die Bezüge zum Alten Testament denkt, wie etwa die Formel „Heulen und Zähneklappern“ (16) oder „der Dornbusch, daß er brannte sah ich vom Fenster“ (24), oder an Tausend und eine Nacht: „er habe oft von mir erzählt hatte er geschrieben und je genauer er es könnte desto mehr würde daraus eine Gestalt aus Tausendundeinernacht“ (29). Vom Schreiben her ergeben sich „Öffnungen der Leidenschaft in einen feurigen Horizont“ (47), Öffnungen in den Horizont des eigenen Bewußtseins, dessen Anfänge nie zu völliger Klarheit geklärt werden können: es geht auch nicht um eine Rekonstruktion der Geschehnisse, sondern um ihre Verwandlung, sodaß sich die Zeitebenen durchdringen und die Grenzen verschwimmen, denn Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind im poetischen Bewußtsein eins: „die Durchdringung von Zuständen, von Wirklichkeiten, hat eine Durchdringung der Sprache zur Folge“ (106). Von dieser Durchdringung der Sprache, des scheiternden Liebeserlebnisses mit der Kindheit, von Kriegseindrücken und Abschieden, legt die so vielfältig gebrochene und in sich komplexe Struktur des Buches beredetes Zeugnis ab. Die „inneren Abläufe“ überschlagen sich so, „daß alles wieder stillzustehen schien“ (20), es stellt sich ein brüderliches Einssein her.

Daß die Rückkehr in die Kindheit – freilich nicht im Sinne der Memoirenliteratur – ein Grundanliegen des Buches ist, steht außer Frage. Darüberhinaus gibt es weitere Zeugnisse, die dieses Thema als eine Grundkonstante im Werk F. Mayröckers ausweisen; neben dem schon zitierten „Deinzendorf“-Text ist an vielen Passagen der Prosa-bände zu denken, aber auch an die Skizze „Ich saß dann da...“²²) und besonders an das Gedicht „Menschenalter“ aus „Gute Nacht, guten Morgen“:

aus dem Schlaf
plötzlich um fünf
gepeinigt von Selbst-
vorwürfen und Angst
es sei beinah schon zu spät
meine alte Mutter
über Indizien meiner
Frühzeit auszufragen –
letzte Zeugin
einer mir dunkel gebliebenen
Vorgeschichte²³⁾

Nach der hier angelegten Perspektive, die weite Teile des Buches und einige Aspekte bewußt abblendet, hat sich das Schreiben im „Licht in der Landschaft“ als durchaus ambivalent und paradox erwiesen; zu fragen ist nun noch nach den Wirkungen – nicht nach denen, auf die das Schreiben reagiert, sondern nach denen, die es aus sich entläßt. Auch hier bietet das Motto, „Aufzeichnung einer Verwandlung“ (5), einen entscheidenden Aufschluß: Schreiben unterscheidet sich von anderen, unpoetischen Formen der Wirklichkeitserfahrung dadurch, daß es diese nicht statisch wiedergibt, wie etwa die Photographie, sondern daß es die Erfahrungen zu verwandeln und überhaupt erst zu erzeugen vermag. Die Erfahrungen der Wirklichkeit nehmen erst Gestalt an, wenn sie dichterisch geformt sind, nicht aber solange sie unbearbeitetes Rohmaterial sind. Wie die „er“-Figur in der Kindheit oft den Eindruck hatte, „die Dinge verwandelten sich vor seinen Augen“ (75), so ist auch das Aufschreiben der Erfahrungen ein Verwandlungsprozeß der harten Realitäten in eine neue Wirklichkeit. Daher steht am Ende der Erzählung der Aufbruch nach Amerika, in die neue Welt; Nähe und Entfernung des Ichs zu M. W. schneiden sich noch einmal bedeutungsvoll, aber eine Begegnung kommt und kann nicht mehr zustande kommen, denn aus dem Prozeß des Schreibens ist das Ich als ein Verwandeltes hervorgegangen, das am Ende seinen angestammten Erdteil verläßt, „um mich gewissermaßen einem andern Stern erwartungsvoll zu nähern...“ (138)

So sehr die aufgewiesenen Strukturen Eigentümlichkeiten gerade dieses Textes sind und seine Originalität mitbegründen, so ist es doch wohl auch legitim, Parallelen bei anderen Autoren zu finden. Dabei bietet sich die Romantik mit besonderer Vordringlichkeit an: es läßt sich etwa an Novalis denken, in dessen „magischem Idealismus“²⁴⁾ „Anfang und Ende eins“²⁵⁾ sind und der im „Heinrich von Ofterdingen“ sagt: „Wo gehen wir denn hin? Immer nach Hause“²⁶⁾, ein Satz, der als Leitmotiv über Friederike Mayröckers Buch stehen könnte. Noch deutlicher spricht Hölderlins „Erdkarte“²⁷⁾ wie sie vor allem in den beiden Gedichten „Am Quell der Donau“ und „Der Ister“ zum Ausdruck kommt; Friedrich Beißner erläutert dazu: „Nach Hölderlins Vorstellung wandert der göttliche Genius, der die Völker zu erfülltem Leben erweckt, vom asiatischen Osten über Griechenland und Rom westwärts nach Hesperien – entspre-

chend der tatsächlichen räumlichen und zeitlichen Aufeinanderfolge der großen Kulturen²⁸⁾. Und der zentrale Satz des Ister-Gedichtes lautet:

Der scheint aber fast
Rückwärts zu gehen und
Ich mein, er müsse kommen
Von Osten.
Vieles wäre
Zu sagen davon.²⁹⁾

Rückkehr und Herkunft durchdringen sich hier auf eine ähnliche Weise wie Ferne und Ent-fernung im „Licht in der Landschaft“. – Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß Kandinsky, der den Bogen von der Romantik in die Moderne schlägt und auf den im Zusammenhang mit Friederike Mayröcker schon einmal hingewiesen wurde³⁰⁾, in seinem Bauhausbuch „Punkt und Linie zu Fläche“ die malerische Grundfläche in den verschiedenen Klängen ihrer Begrenzungslinien bestimmt: der linken Linie wird ein „Gefühl der Leichtigkeit, der Befreiung, und schließlich der Freiheit“ zugeordnet³¹⁾, das „nach ‚Links‘ – Insfreiegehen – ist eine Bewegung *in die Ferne*“³²⁾. Dem steht die rechte Seite als das Gebundene gegenüber, es ist das Haus: „das nach ‚Rechts‘ – Ingebundengehen – ist eine Bewegung *nach Hause*“³³⁾. Gibt man die Übertragung dieser Vorstellung auf die Erdkarte einmal zu, so ist die Bewegung nach rechts, nach Osten, diejenige nach Hause, zurück zum Ausgangspunkt. Die Erinnerungsreise in die Vergangenheit hat im „Licht in der Landschaft“ das Scheitern einer partnerschaftlichen Beziehung wie auch den Horizont der eigenen Kindheit aus der Vergangenheit in eine imaginäre Gegenwart ent-fernt, sodaß der Prozeß des Schreibens zum Entwurf einer Orientierung, einer Ausrichtung am Ursprung wurde. Damit nimmt dieses Schreiben teil an jenem Rhythmus, der einem „das Schreiben zum Leben macht und das Leben zum Schreiben“³⁴⁾. Dabei gibt es keine allgemeine, verbindliche Wirklichkeit mehr, sondern persönliche Brechungen von subjektiven Wirklichkeitserlebnissen, die zwar die dingfeste raumzeitliche Realität zum Gleiten bringen, aber dessenungeachtet nicht einem hermetischen Solipsismus huldigen.

IV.

„FAST EIN FRÜHLING DES MARKUS M.“*

Dieser Band, der 1975/76 entstand und 1976 veröffentlicht wurde, stellt eine weitere Konzentration dessen dar, was schon im „Licht in der Landschaft“ begegnet war. Schmäler im Umfang, ist doch eine Weitung des Erzählhorizontes und der Welthaltigkeit genausowenig zu übersehen wie eine Selbstreflexion des Erzählvorgangs und seiner Schreibvoraussetzungen. Immer mehr nähert sich der Schreibprozeß in F. Mayröckers Prosa dem Zielpunkt, der die ihm vorausgehenden und die ihn ermöglichenden Gegebenheiten so beschreibt, daß das Buch am Ende die Bedingungen seines Anfangs dargelegt hat, um in einer kreisförmigen Rückbeugung oder Re-flektion sich in sich selbst zu schließen: diesen Höhepunkt wird die Prosa im umfangreichsten Band, den „Abschieden“, erreichen. Deutet somit „Fast ein Frühling“ auf das spätere Hauptwerk voraus und nimmt es schon in Einzelheiten vorweg, so lassen sich zugleich Verbindungen zum Vorangegangenen feststellen: das im „Licht in der Landschaft“ vorherrschende Motiv des Kindes und der Kindheit ist auch hier wieder präsent, wenn dem Kindsein geradezu Vorbildcharakter zugeschrieben wird:

und das ist die größte Weisheit der Welt, zu hüpfen wie ein Kind, einmal auf diesem einmal auf jenem Fuß, hüpfend, so, durchs Leben, und flügelndes Stauen. (19)

Auch genuin Mayröckersche Motive wie das des Traumes oder des Engels (21,49,78) lassen sich nachweisen, können allerdings hier vernachlässigt werden, da sie nicht konstitutiv sind für die im Text geschaffene poetische Wirklichkeit. Ihr gilt es nachzufragen.

Im weitesten und allgemeinsten Sinne besteht diese spezifische Wirklichkeit im erotischen Spannungsverhältnis, – ein Wort, das im Text selbst erscheint (64) –, zwischen Markus M. auf der einen und einer ganzen Reihe von Frauenfiguren auf der anderen Seite. Dies ist eine Modifizierung der Liebeskonstellation des vorangegangenen Buches, zugleich eine Antizipation der „Abschiede“. „Reseda Hilda Flora Lukrezia alles wirbelt in meinem Kopf durcheinander“ (8) heißt es am Anfang des Markus M. zugewiesenwn ersten Kapitels, und später:

Du vertauschst auch immerzu unsere Namen sagt Lena, einmal nennst du mich Ida, Clementine, Teresa, ein anderesmal Flora, Lukrezia, Luise. (59)

Die Frauenfiguren sind untereinander gewissermaßen austauschbar, was vielleicht damit zusammenhängt, daß sie alle eine besondere Verwandlungsfähigkeit und

* Seitenangaben im Text des IV. Abschnittes beziehen sich auf: F. Mayröcker, Fast ein Frühling des Markus M., Frankfurt/M. 1976.

Gestaltenvielfalt haben, die neben dem „Markus M.“ auch in Bildern von Magritte, Klee oder Picasso bezeugt ist: die Frau als Vogel oder als Pflanze.

oder beim Teetrinken, nachmittags, wenn wir alle rund um den Küchentisch, und die Stimmen durcheinandertönen, und fliegen, bunte Sträuße Frühling, Ida Clementine Flora Luise Agave Lukrezia, ihre heiteren Rufe, ihre helles glucksendes Lachen, zirpendes Glück; ihr langes Zwitschern, hoch über unseren Köpfen (22)

– Mädchen- und Blumenname sind ununterscheidbar verschmolzen, ‚Flora‘ ist bewußt mehrdeutig, ‚Agave‘ wird als Personennamen eingesetzt und durch diese Umgebung bekommen Namen wie, ‚Luise‘ und ‚Lukrezia‘ den Anschein von „hohen Pflanzen“ (50).

Somit kann die erotisch gespannte Textwirklichkeit keineswegs einfach sein; eines der sie repräsentierenden Symbole ist die Wolke, die in einem zumal „die Wahrheit und das Verborgene“ (10) ist. Ein Zustand, der „stets alles von oben und unten gleichzeitig zu sehen wünscht“ (48), ist jedoch in der geläufigen Sprache des lebensweltlichen Wirklichkeitsverständnisses „noch nicht formulierbar“ (11). Statt der herkömmlichen Gebrauchssprache, die in „je ein unwölkter gipfel“ thematisch war, empfindet man in der Poesie des „Markus M.“ eher das Bedürfnis, „aus dem allzu geläufigen Gefüge ausbrechen zu wollen“ (90), was wiederum zum Sprachverlust führen kann. Dennoch sind die Erfahrungen so sensibel und feinnervig, fragil, „Etwas das man sich erwünscht erwartet erträumt, es hatte keine wirkliche Form“ (13). Die mit dem Text erscriebene Wirklichkeit, die sich nicht außerhalb dieser fiktiven Form manifestieren kann, weil sie überhaupt erst in ihr existiert, umspannt sehr viel mehr als die raumzeitliche ‚Wirklichkeit‘ des Lebens, aus der Träume, Widersprüche und Phantasie verbannt sind. Flora z. B. steht in geheimnisvoller Verbindung mit der „Turbulenz einer nahen Wirklichkeit, wenn sie ihre Drahtlöckchen schüttelt – aber sie ist nicht von dieser Welt“ (16). Nicht immer stehen Wirklichkeit und Phantasie im einander ausschließenden Verhältnis, „die Verwirklichung unserer Lieblingsvorstellungen“, dessen also, was die Phantasie hegte, muß nicht „ein Akt der Entzauberung“ (82) sein. Selbst die Individualität des Einzelnen ist einem zeitlichen Prozeß unterstellt, der dennoch Raum läßt für Differenzierungen, sofern sie nicht dogmatisch postuliert werden:

indem wir eine gesteigerte Anziehungskraft ausstrahlen nach allen Seiten, und in einem hohen Maße imstande sind, eine solche auch von allen Seiten zu empfangen, schreiten wir fort in der Empfindung daß wir, einer sich rhythmisch wiederholenden Umgestaltung folgend, uns innerhalb gewisser Zeiträume zu erneuern bestimmt sind (22).

Das Fluktuierende und Oszillierende der wie in Spiegelscherben zersplitterten Wirklichkeitserfahrung macht ein einem Handlungsfaden entlang gehendes Erzählen unmöglich, vielmehr muß sich dieses nach dem richten, was es darstellt, nur, daß hier

auch noch das Erzählen selbst mitunter zum Erzählten wird. Jedenfalls reagiert die höchst sensible Erzählweise F. Mayröckers auf den Prozeßcharakter des Erlebten, denn was für Markus M. selbst gilt, daß ihm die „fortwährend vor seinen Augen in Veränderung begriffenen Menschen, Umstände, Dinge“ eine „*Erzitterung höchsten Grades*“ (61) verursachten, betrifft auch den Stil des Buches selbst:

kennst du den schmerzlichen Wunsch, diese beinahe hörbar vorüber streichende Zeit festhalten zu können? nein sage ich, aber das eindringliche Bedürfnis, ganz bestimmte Anblicke, Eindrücke, etwa von Landschaften, Situationen, so einzuprägen daß sie für immer in mir aufbewahrt blieben (68).

Innerhalb dieses Spannungsfeldes bildet Markus M. das männlich Prinzip, dem rund zehn Frauenfiguren zugeordnet sind (ohne daß es sich um eine banale Liebesgeschichte handelt), unter denen eine von besonderer Bedeutung zu sein scheint: Hilda, der die Hälfte der alternierenden Kapitelfolge 1 – 15, die den Hauptteil des Buches ausmacht, zugewiesen ist (die ungeradzahlig Kapitel sind Markus M. zugeschrieben) und die auch als Verfasserin der im Anfang mitgeteilten Briefentwürfe ausgegeben wird. Von einem rein formalen Standpunkt aus scheint Hilda sogar eine zweite Hauptfigur zu sein; dem ist allerdings nur in eingeschränktem Sinn zuzustimmen, da man nicht von einem sich in Satz und Gegensatz entsprechenden, antwortenden Dialog zwischen Markus M. und Hilda sprechen kann, da gerade aus den Hildakapiteln wesentliche Einsichten über die Figur des Markus M. gewonnen werden können, die nicht etwa ein völlig eigenes Gesicht hätten; eher handelt es sich dabei um Ergänzungen dessen, was über Markus schon aus den mit seinem Namen überschriebenen Kapiteln zu entnehmen ist. Hildas Textpassagen sind also kein innerer Monolog. Mit anderen Worten besagt dies, daß Markus M. trotz der alternierenden Kapitelfolge die alleinige und gänzlich beherrschende Hauptfigur ist. Hilda ist ihm gegenüber nur eine, wenn auch die wichtigste Frauenfigur. Ihrer Entwicklung im Verhältnis zu Markus M. ist es vor allem zu verdanken, daß die gemeinsame Bedingung des Liebens und des Schreibens für den Leser – und auch für Markus M. – deutlich werden. Zu diesen Bedingungen zählt aber nicht eine funktionierende Kommunikation, wie man es von dem vermeintlich dialogischen Aufbau des Textes her erwarten könnte: gerade die versagende, scheiternde Kommunikation ist Bestandteil und in gewissem Sinne Mitvoraussetzung für das Schreiben wie für die Liebe. Was den Anschein einer Handlungsfolge angeht, so zeichnet sich bei allem Vorbehalt eine Linie ab, die zuerst Hilda, sodann Lukrezia, später Lena und schließlich Teresa als die jeweiligen Bezugspartner von Markus M. erscheinen läßt, wobei hinzukommt, daß Hilda fortwährend Raum als erinnernder Kommentatorin zugebilligt wird, aus dem heraus sie am Ende zu einer gewandelten, resümierenden Haltung finden kann.

Markus Ms. erstes Kapitel schließt mit dem eine Loslösung andeutenden Absatz: „Ich sah sie zum letzten Mal wie sie auf dem Rücksitz ihres Wagens so gegen das blendende Mittagslicht saß“ (11f.), dessen Gegenbild in Hildas folgendem „ade sagte ich ihm,

ade“ (21) ebenso zu finden ist wie in der Erinnerung „Ich sah ihn zum letztenmal wie er, umringt von Damenform, weißer Schar, sich aus dem Staub“ (25). Spricht hier alles davon, wie sich die Bindung zwischen Hilda und Markus zu lösen scheint, so kompliziert das zweite Markus M.-Kapitel bereits diesen zu einfach gesehenen Sachverhalt: „ade, ihr mein ade sagend, sie ist ein Gestrüpp (...): Lukrezia dieser bittere Engel“ (21), wodurch schon das erst im folgenden geschilderte Verhältnis Markus – Lukrezia in seinem Scheitern antizipiert ist. Wie der Titel des späteren Werkes besagt, so kann schon hier nicht mehr nur von *einem* Abschied die Rede sein. „er habe die Neigung gezeigt sich zu entfernen“ (35) – diese Wendung indirekter Rede steht in einem der Markus M.-Kapitel und bezieht sich nicht etwa auf jemand Drittes, sondern auf Markus M. selbst, der also auch in ‚seinen‘ Kapiteln in der Er-Form erscheinen kann, aber auch in den Hilda-Kapiteln in der Ich-Form. Jede Art von Eindeutigkeit wird geflissentlich gemieden, wenn sowohl der Modus („als ob ... hätte“) als auch die weibliche Person in der folgenden Passage unbestimmt bleiben:

als ob sie die Neigung hätte sich mir zu entziehen; also ob ich die Neigung hätte mich ihr zu entziehen – je größer mein Wunsch nach ihr sei: je größer ihr Wunsch nach mir sei (36).

Die Abschiede zwischen Markus M. und seinen Frauenfiguren sind nicht zur Handlung ausgewalzt. Annäherung, Loslösung und Entfernung stehen nebeneinander, sind nicht streng chronologisch getrennt, denn oftmals entspricht das Ende dem Anfang und könnte daher mit gleichem Recht als solcher bezeichnet werden: „es hatte sich alles in den ursprünglichen von Sehnsüchten freien Zustand kameradschaftlicher Sympathie zurückentwickelt“ (40), Verlangen und Abwehr schließen sich nicht notgedrungen aus (45), die Möglichkeiten zwischen „Anziehung oder Ablehnung“ (104) werden oft erst später erkannt. So kommt es gerade auch nicht auf das Vorherrschen einer leidenschaftlichen Neigung an, sondern auf das Gleichgewicht:

Ich gewähre ihr einen einzigen langen Blick und hätte Angst bekommen müssen, sie würde nun ihr meistes Glück auf mich fixieren nämlich ihre übrigen Beziehungen vernachlässigen oder gar mit einem Schlag beenden wollen – aber damit wäre unser aller Gleichgewicht gestört: nur Kleinkunst! nur Nasereiben! (21)

Umgewertet wird außerdem das Verhältnis von Nähe und Ferne zugunsten einer neuen Orientierung, die es erlaubt, das Abwesende als das Anwesende zu erfahren, z. B.:

so, neben dir sitzend, hatte mich eben jene Sehnsucht erfaßt, stumme Zwiesprache mit dir zu halten als mit einem weit Entfernten, alle Gespräche vom Tisch zu fegen oder darüber mich zu erheben, um ungestörter mit dir, mit der Vorstellung von dir, umzugehen! (79).

Markus Ms. Einstellung zum Abschied von Hilda, zu seiner Lösung von ihr, ist vergleichsweise bedingungslos und hart. Er sagt: „Wo wir nicht wiederlieben können sage ich, nicht mehr wiederlieben können, wird alles zur Posse“ (80), und er glaubt,

daß er in ihrem Leben keine beherrschende Rolle mehr spiele. Andererseits wird Hildas überlegene Haltung zur Lösung des Verhältnisses deutlich, indem sie es nicht zu einem Bruch, einem Urteil oder einer Anklage kommen läßt, vielmehr gelingt es ihr, sich Abstand zu bewahren und damit sich das Ereignis aus der Entfernung näher kommen zu lassen, es zu ent-fernen:

indem ich seiner portionierten Liebe zu entraten suchte: gefiedert-gefälte Über-Weite wie aufsteigende Luftschiffer, Sternfahrer, -falter und daß ich so über mich selbst mich hebend, wieder als Mitte der Welt mich fühlen konnte; (83).

Nähe und Ferne, Annäherung als Ent-fernung: dieses paradoxe Grundgesetz Mayröckerschen Dichtens kennzeichnet gerade die Beziehung zwischen Hilda und Markus M., wenn nach ihrer Trennung eine neue Art der Verbindung möglich wird: „so sahen wir beide gleichzeitig uns an, und deine Augen fragten: wann wirst du wiederkommen, und meine Augen sagten: ich werde lange nicht wiederkommen, aber meine Gedanken werden bei dir sein“ (84). Die Trennung ist kein Endpunkt, sondern gleichsam Eingangsvoraussetzung für ein die körperliche Nähe transzendierendes Nahesein, das aus sich wiederum die Möglichkeit der Poesie entläßt. Freilich ist dieses Nahesein zugleich Distanz: „Vielleicht, sagt Markus, wäre etwas davon herüber zu retten gewesen: gebrauchten wir wie damals die tastende Anrede wieder, die wohl-tuend auf Entfernung uns zu halten vermochte“ (84); wohlthuende Entfernung als körperliche Nähe transzendierendes Nahesein ermöglicht eine poetische Annäherung. Hilda gelangt am Ende soweit, daß „jeder Schmerz ... wie ein Kuß“ aussehen müsse (89), also Liebe und Liebesschmerz untrennbar verbunden sind, während Markus sich allenfalls seine Geliebte „in der *damaligen Bedeutung*“ und die „damaligen Gefühle“ zurückrufen kann (87).

Einige Züge sprechen dafür, daß Markus M. als Schriftsteller *und* als Maler vorzustellen ist. Bei ihm besteht jedenfalls ein enges Wechselverhältnis zwischen (scheiternden) Liebeserfahrungen und dem Schreiben, „ich und mein Werk sagt Markus, wir lernen einander allmählich kennen“ (27). Daß es in seinen letzten Zeichnungen keine Arme mehr gebe, weil sie eingewachsen seien (40), und damit auch keine Umarmungen mehr möglich sind, dem entspricht auf der poetischen Ebene, daß der Stil Markus Ms. „fragmentarisch“ ist. Lieben und Schreiben stehen in einem engen Bezug, körperliche Zeugung und poetisches Hervorbringen. Auch dies ist eine Konstante in F. Mayröckers Prosawerken der Siebzigerjahre: „Als wären meine Bewegungsorgane gleichzeitig Zeugungsorgane, als setzten sie Formulierungen in die Welt“ (21), Formulierungen, die, wenn man den Text auf sich selbst anwendet, „eine zärtliche sage ich, verbale Urbanität“ (67) besitzen. Körperliches und Poetisches, Zärtlichkeit und Verbalität gehen eine Synthese ein, die einerseits den Stil des „Markus M.“ entscheidend prägt, andererseits aber auch das inhaltliche Moment eines solchen Textes mitbestimmt: Liebeserfahrung wird nicht banal geschildert, Liebeserfahrung *ist* Schreib-

erfahrung, weil jedes Schreiben ein Lieben ist, „weil alles von dir kommt alles an Anschauung, Gefühl, Verfallensein. Jeder Gedanke, Bezug. Als trüge mein ganzes Werk deine Züge“ (91).

Dem Schreiben des Markus M. stehen jedoch Schwierigkeiten entgegen, denn es stellt sich die Frage: „Ist die Sprache versickert?“ (15), – zumindest für die konventionelle Gebrauchs- und Verständigungssprache, für die „Die Abschiede“ ein unwiderrufliches Ende sind. Aus ihr will Markus M. ausbrechen, um ein Instrument zu finden, das der Konvergenz von Lieben und Schreiben, aber auch von Distanz und Entfernung genügt:

Aber jetzt, möchte ich fort – ade. Ich ertrage es kaum mehr hier zu sein, eine große Unruhe hat mich befallen: in ferne Länder! unbekannte Städte! in eine ferne unbekannte Sprache! wie bunte Sträuße Frühling. (23)

Auf der anderen Seite drohen die Einsamkeit und die Isolation: „Jeglicher Umgang schnürt mir die Kehle“ (7).

Zum Erscheinungsbild dieser poetisch vermittelten Liebesbeziehung gehört es ferner, daß diese nicht den Charakter von Einzelerlebnissen hat, sondern vielmehr stets eine ganze Erlebnistotalität oder -reihe mit beschworen wird: Die Geliebte ist kaum jemals nur sie selbst, meist ist sie Repräsentantin ihrer Vorgängerinnen. „Alles, sage ich, ist nur Vorarbeit für eine künftige Arbeit, alles, sage ich, sind nur Vorstufen für eine gegenwärtige Liebe“ (11). Von hier aus kompliziert sich noch die Liebeskonstellation dieses Buches mit Markus' und Ekke Hagen einerseits und andererseits Hilda, Lukrezia, Reseda, Flora, Ida, Clementine, Luise, Agave, Lena, Teresa, Marianne.

Die Miteinbeziehung des Bewußtseins von der Existenz eines Menschen den wir einmal geliebt haben in unser gegenwärtiges Leben dagegen könne sich ohne emotionale Erfrischungsakte wohl kaum über längere Zeit erhalten. (47)

Diese Sicht wird modifiziert in metaphorischen Sätzen wie „Brustplatz einer allumfassenden Liebe sagt Markus – so ist es auch einzusehen daß du uns alle mitliebst“ (71). Hilda schließlich, die den Prozeß von Annäherung, Liebe, Loslösung, Abschied, Entfernung und neuer Entfernung bewußt mitvollzieht, gelingt es, sich soweit mit dem Geliebten zu identifizieren, daß sie seine immer „neuen Verbindungen ... *mitvollziehen*“ kann, „als seien wir auf solche Weise, und endgültig, unzertrennlich geworden“ (72).

Diese Einbeziehung der Vergangenheit führt zu einem vielschichtigen Netz von Zeitstufen, weil die Liebesbeziehung stets von der Trennung und Schreibbarkeit überlagert ist; Erinnerungen und Erwartungen müssen notgedrungen den Raum der Gegenwart ausfüllen: „Wenn wir nach Jahren wiedergekommen sein würden sagt Markus, den alten Platz wiederzusehen wo wir so lange gelebt hatten“ (51). Wie alles Erinnerter durch den Vorblick auf den Zeitpunkt, zu dem das jetzt noch Gegenwärtige bereits

Vergangenheit sein wird und damit poetisch gestaltet werden kann. Aus dieser Mannigfaltigkeit von Zeitreflexen, Erinnerungsfetzen und Erwartungssplintern ergibt sich der poetische Text als „turbulent vervielfachtes in magischen Spiegeln“ (58). Auf diese Weise versucht der Text, die fiktive Zukunft des Erzählten, die ja Voraussetzung seiner Entstehung ist und somit real vergangen, mit zu entwerfen, wodurch das Geschehen kubistisch verfremdet und objektiviert wird, denn es wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln erfaßt. „ich möchte dir eine Locke vom Kopf schneiden sagt Lena, zum Andenken, und für eine Zeit in der du mich vergessen haben wirst.“ (68; vgl. 47, 76, 85).

Eine besondere schöne Stelle darf hier nicht übergangen werden. Sie ist vor allem deshalb bedeutsam, weil sie die eigenständige Konzeption von Wirklichkeit, die dem Text zu entnehmen ist, offenbart, indem sie die subjektive Modifizierung des Zeit- und Raumverhältnisses vorführt:

Ihre Fetische: Ort und Zeit. Die Versuche, in ihrem Bewußtsein eingerastete Erinnerungen an gemeinsam verbrachte Stunden wiederzubeleben in Gedankenvorgängen wie: gestern um diese Zeit... heute vor einer Woche... vor einem Jahr – in lebhafter Versenkung, und nicht ohne Wehmut. Oder, um zu Erwartendes vorwegzunehmen: morgen um diese Stunde... in einem Monat... im nächsten, übernächsten Sommer – als fühle sie sich verlockt, ein sentimentales Logbuch fortdauernd, in ihrem Kopfe, zu führen. (65)

Die Subjektivierung des Zeit- und Raumerlebnisses prägt jedes Buch von Friederike Mayröcker und legt zugleich die Schwierigkeiten seines Verständnisses fest, da eine Umstellung von der Lebenswirklichkeit auf die magische Wirklichkeit der Poesie äußerst schwer fällt, zumal die Grenzen zwischen Realität und Fiktion aufgebrochen werden, so „verliere nun alles seiner umgrenzende Form“ (85): „er habe die Neigung gezeigt sich zu entfernen; er habe die Neigung gezeigt sich auf eine Art Fiktion einzulassen und sei auf dem besten Wege, eine solche anzuerkennen“ (35; vgl. auch 27).

Der Grund für dieses Aufheben der Grenzen, das sich auch auf die Sprache auswirkt, liegt wohl in der Innenwendung der Figuren, die nicht so sehr Spiegel ihrer Umwelt als Katalysatoren ihrer Inwendigkeit sind, „ein Mensch gänzlich nach innen gestülpt“ (69) scheint Markus zu sein. Er wiederum macht Hilda die Projektionsweise ihres Sehens deutlich, die Unausweichlichkeit ihrer subjektiven Blindheit, Ungerechtigkeit, er zeigt ihr die Gitterstäbe der „vergitterten Innenwelt“:

das Spektrum des Bildes sagt Markus, das du dir schaffst von mir, von uns allen, ist *zusammengesetzt aus allen deinen Farben*. So daß du nur durch *deinen Kopf* mich und die anderen zu sehen imstande bist. Also nicht siehst wie ich wirklich bin, wie wir wirklich sind, sondern eine *Erscheinung von dir*, ein Reflektieren deiner selbst, eine Anpassung deiner Schritte an dich – anders als ich selbst mich sehe, anders als jeder von uns sich selbst sieht. (71f.)

Es bleibt jedoch bei aller Innerlichkeit noch Raum für ein kritisches Bewußtsein gegenüber der Welt und gegenüber sich selbst, zum einen in der Form expliziter Zeit-

kritik, wenn Markus es als Folge des technischen Zeitalters ansieht, daß der Mensch „aus der Natur geraten“ muß und trotz Ablenkungen einsam ist (39), zum anderen in der Form von Selbstreflexion, die den Text auf seine eigenen Voraussetzungen durchsichtig macht, wenn etwa am Schluß der „wehe Kommunikationseifer“ (92) betont wird (vgl. 41, 68, 90).

In „Fast ein Frühling des Markus M.“ ist die poetische Wirklichkeit und die Darstellung komplexer geworden gegenüber dem „Licht in der Landschaft“, mit dem Zurücktreten der Kindheitserinnerungen hat sich die Reflexion auf den Kunstcharakter verstärkt.

V.

„DIE ABSCHIEDE“*

Die Prosabände, die Friederike Mayröcker seit 1973 in kurzer Folge hat erscheinen lassen, erreichen ihren Gipfel und ihre unbestreitbare Vollendung mit den „Abschieden“ von 1980, dem umfassendsten wie umfangreichsten Buch, das die Autorin bislang vorgelegt hat. Dieses Buch stellt so etwas wie die Summe aller vorangegangenen Bemühungen dar, indem es sie aufgreift und überhöht, und es wäre notwendig, den Stellenwert dieses Werkes im Zusammenhang der zeitgenössischen deutschen Literatur zu würdigen.

Das Phänomen des Traumes ist besonders dazu geeignet, die Grunderfahrung herauszustellen, die „Die Abschiede“ mit der Prosa Mayröckers verbindet: die Problematisierung und Verwandlung der Wirklichkeit. Versucht man zunächst, den faktischen Bestand von Träumen, Traumerlebnissen oder -erinnerungen, die als solche explizit genannt sind, im Text aufzustellen, so lassen sich mehr als achtzig Belegstellen finden, an denen etwas geträumt wird oder zumindest das Wort „Traum“ fällt. Dieser Bestand ist auch eigens faßbar und für den Leser nachvollziehbar, während all das möglicherweise implizite Traummaterial, das außerdem gegeben ist, sich seinem Zugriff entzieht. Zu diesen impliziten Traummaterialien, um ein Beispiel zu geben, gehört die Wendung „und kleines Eselsglück“ (9), die, wie die Autorin im Gespräch mitteilte, ihr selbst einmal im Traum kam, notiert wurde und in den Text einging, weil sie wichtig schien, – ohne daß die Autorin sie zu ‚erklären‘ vermöchte. Es gehört daher zum spezifischen Charakter des Buches, daß viele Wendungen keinen ‚Sinn‘ zu ergeben scheinen, von denen oft auch nicht zu sagen ist, ob es sich um Traumworte handelt

* Seitenangaben im Text des V. Abschnittes beziehen sich auf: F. Mayröcker, Die Abschiede, Frankfurt/M. 1980.

oder um komprimierte Metaphern, Chiffren. Sieht man aber von diesen nicht verifizierbaren Traummaterialien ab, so bleibt ein noch immer erstaunlicher Bestand. In den „Abschieden“ wird der Traum zu einem wesentlichen Bewußtseinsinhalt des schreibenden Ich, er erfährt nicht die übliche Abwertung als nicht ernstzunehmendes Schattenbild, sondern bekommt die Funktion eines zwar nicht eindeutigen, aber doch zuverlässigen Erkenntnisinstrumentes:

und im Spiegel der lebhaftesten Träume kann ich erkennen wie Sie, auf Überborden und reinen Fluten die frisch gekalkten Kirchen betreten, die blumengeschmückten Dörfer durchschreiten, und zwischen Moosen und Eichenblättern zu Füßen des Tempels der Diana verweilen welche Quelle ein Nymphen Nest (sei) (20).

Die Verbindung von Traum und Spiegelmotiv durchzieht den gesamten Text und betont die Ausdrucksfunktion, die – wie auch immer zu bestimmende – Sinnhaftigkeit des Traumes. Das Bewußtsein der schreibenden und geschriebenen Figuren verdrängt nicht den Traum als das Unwirkliche, sondern die Traum Inhalte konstituieren die Wirklichkeit mit, haben eigene Berechtigung und Bedeutung: „aber auch dies entnahm ich dem Traum: ich dürfe Sie nun nicht wieder aus den Augen verlieren –“ (33). Auf der anderen Seite führt diese Aufwertung des Traumes dazu, daß die Grenzen, der Wert und der Begriff der Wirklichkeit verschwimmen, – „vielleicht täuschende Spiegelung eines Traums“ (37,38) – Traum und Wirklichkeit lassen sich nicht mehr trennen. Dies jedoch kann zu traumatischen Erfahrungen führen, wenn das Geträumte vollen Wirklichkeitsanspruch erhält:

auch habe das langsame Träumen nicht enden wollen! das Erschrecken darüber, Sie leblos von weißen Tüchern bedeckt vor mir liegen zu sehen, sei so heftig und bitter gewesen daß es wohl einer großen Anstrengung bedurft hätte, mir während des Träumens die Widerrufbarkeit eines nur geträumten Vorgangs bewußt machen zu können/ (241).

Der Traum nimmt somit bedrohliche Ausmaße an, wirkt belastend, bedrückend, ängstigend, quälend:

Unmut's Stimme ich erwache dann, in der Verlaufsweise und Empfindung ich hätte während des Träumens einen Bestandteil meiner selbst eingebüßt, oder als sei mir ein wesentlicher *Gesichtspunkt* abhanden gekommen (42).

In seiner Unwillkürlichkeit und Unvorhersehbarkeit ist der Traum so mächtig, daß der Träumende ihm ausgeliefert ist und die Situation des Erwachens (sie findet sich häufig im Text) die notwendige, aber suspendierte Scheidung von Traum und Wachen wieder einführen muß.

Die Bedeutung des Traumes für das schreibende Ich zeigt sich an vielen Satzsplittern und -fetzen, die als Sprach-Leitmotive im Text verstreut sind, wie „auch treffe ich viele Gestalten in meinem Traum“ (40,119), „es mute beinahe an wie ein Traum“ (71,71,73,78), „aus einem Traum gerissen“ (115), „ich träume so viel“ (223,257). Diese

Wendungen sind zusammenhanglos in den Text eingelassen und wohl an den seltensten Stellen als Beleg für einen gerade geschilderten Traum zu verstehen, vielmehr sind diese Traumelemente Partikeln von jenen „Erfahrungen der inneren und äußeren Welt“ (128), um die es in diesem Buch geht.

Am Phänomen des Traumes kann man weiterhin erkennen, welche technischen Praktiken die eigenwillige Sprache und den Stil dieses Buches ausmachen. Auf S. 155f. wird eine „vertrackte Szene“ geschildert, ein vom Ich geträumtes Begegnen mit dem männlichen Gegenüber, das, armschwingend, mit einem Schirm die Straße heraufkommt und sich so verhalte, wie es „überhaupt nicht zu seiner Person“ passe. Diese stilistisch beispielhafte Stelle hat noch einen weitgehend nachvollziehbaren Wirklichkeitsbezug, allenfalls Wendungen wie „die Verteilung der Spuren war unbestimmt... geschminkte Szene und Mund ... diffizile Begierde ... kleine Fundstellen, Kollationen“ sind zusammenhanglos, so scheint es, eingefügte Sprachmuster, die auch anderswo stehen könnten, gleichsam „Einsprengsel aus einer anderen Welt“ (111). Der Leser muß aber nun im Fortgang des Textes zu der Wendung „vertrackte Szene in einem Traum“ den geschilderten Vorgang des Armeschwingens assoziieren. Relativ einfach hat es der Leser gerade an dieser Stelle, weil diese komprimierte Wendung kurz nach der Szenenschilderung im Text wieder auftaucht (164f., 168, 168, 179) und die Erinnerung an das eben erst Gelesene noch gegeben ist. Solche mehr oder weniger direkten Bezüge sind jedoch die Ausnahme, sodaß erst eine mehrmalige, intensive Lektüre einen vorläufigen Überblick erlaubt, was alles im Text versteckt und rhythmisch wiederkehrend angeordnet ist.

Der Traum ist in den „Abschieden“ ein verwickeltes und weitreichendes Phänomen, das selten nur die Gegenwart betrifft; meist sind Erinnerungen, Ängste, Erwartungen und Befürchtungen mit angesprochen: durch den Wirklichkeitsanspruch der Träume, selbst wenn dieser gebrochen wird, verlieren diese ihre verharmlosende Einmaligkeit als sinnlose Nachtmahre. Der Traum reicht zuweilen zurück in eine lange Vergangenheit, bis – wie es Freud zeigen konnte und wie es das „Licht in der Landschaft“ bereits kannte – in die Kindheit:

ich würde unausgesetzt von allerlei eingebildeten oder wirklichen Vorstellungen genarrt, welche in ihrer zwanghaft und beharrlich wiederkehrenden Undeutbarkeit einem lange zurückliegenden Traumgeschehen entlehnt zu sein scheinen, seltsam quälend (38).

Das ständige Wiederholen eines Traumes, der einen verfolgt, läßt die Vergangenheit zu einer unerwünschten Gegenwart werden; hierfür ist wieder eine mehrmals auftauchende Strukturformel in den Text selbst eingelassen, die poetologisch den poetischen Tatbestand deutet: „serielle Abfolge“ (44, 44, 45). Verlebendigt der Traum das Vergangene und übersteigt er somit die Trennung von Vergangenheit und Gegenwart, so bringt er zugleich die Zukunft mit ein in die Gegenwart, die zu einem höchst komplexen Zeitfeld wird, was wiederum seine Auswirkungen auf die sprachliche Zeitgestal-

tung hat: die Zukunft manifestiert sich in der Gegenwart als Vorahnung, als Befürchtung, Hoffnung, Erwartung.

sie habe es vorausgeahnt, sie habe alles in ihrem Fiebertraum vorausgesehen, sie habe die Weissagung im Traum empfangen, aber als es dann wirklich geschah, sei es ihr *nicht als Einlösung eines Wahrtraums* erschienen, erst viele Monate später erinnerte sie sich jener blitzhellen Abschweifung und schrecklichen Erleuchtung: bei seiner Beerdigung würde ein langes sich zu immer neuen gewaltigeren Höhepunkten steigendes Unwetter niedergehen (124).

Indem das Traumgeschehen die Wirklichkeit vorwegzunehmen vermag, macht der Zeitaspekt des Traumes die Verquickung von Traum und Wirklichkeit evident, was wiederum der Text selbst reflexiv vergegenwärtigt: „wir träumen ja meist mit einem so hohen Maß an Wirklichkeitsanspruch, daß wir dort alles durchspielen, was uns an Schmerz und Grauen im Augenblick belastet, aber auch was uns noch zu drohen scheint“ (129f.) In aller Deutlichkeit wird hier ausgesprochen, daß der Traum nicht das Gegenteil, sondern *ein* Teil der Wirklichkeit ist. Die sogenannte Wirklichkeit ist selbst durchsetzt mit Träumen, „Träume in Bruchteilen von Sekunden, heftig, unvorhersehbar, ambivalent“ (203), sodaß auch von hier aus die Grenzen verschwimmen, mit der Konsequenz, die schon angedeutet worden war, daß der Traum legitimes Erkenntnisinstrument werden kann.

Besonders relevant wird der Traum in dem Bereich der Wirklichkeit, der hart an ihrer Grenze liegt, in der Dichtung: diese wendet sich hier auf sich selbst, um poetologische Erfahrung und deren poetische Realisation in einem zu leisten. Wenn es heißt: „seit dem Morgen, sei er in guter Schreibverfassung gewesen eigentlich pausenlos, es seien im Grunde traumatisch bedingte Texte gewesen“ (187), so darf das nicht auf die männliche Figur beschränkt gelesen werden, hier drückt sich vielmehr ein Grundgesetz der „Abschiede“ aus, die selbst „traumatisch bedingt“ sind, insofern Traumerlebnisse eingegangen sind. Wenn nämlich für poetische Erfahrungen der Blick in die Nähe *und* Ferne unerläßlich ist (53), wenn der Blick dafür hemisphärisch sein soll, dann darf er nicht nur bei dingfesten Tatsachen verweilen, sondern erhält Anregungen aus dem Möglichkeitsspielraum des Traumes, in dem die Wirklichkeit überwunden scheint. Dadurch wird der Traum ein Analogon der Dichtung, wird in ihm doch „durchgespielt“ (130), was den Menschen belastet, – als Spiel ist er ein Modell der seelischen Verfassung: ein Modell kann aber auch die Dichtung sein.

Ist der Traum wirklichkeitserweiternd, so bleibt die Frage nach der Herkunft solcher Traumpartien offen. Man könnte an Jean Paul denken, den F. Mayröcker zu ihren meistgelesenen Autoren rechnet, und der in offensichtlicher Wahlverwandschaft mit ihr die Erde einen „Traum voller Träume“ nennt. In seiner „Vorschule der Ästhetik“ ist zu lesen:

Wahr und zart ist daher die Ähnlichkeit zwischen Traum und Roman, in welche Herder das Wesen des letzteren setzt; und so die zwischen Märchen und Roman,

die man jetzt fordert. Das Märchen ist das freiere Epos, der Traum das freiere Märchen.³⁵⁾

Ergiebiger als die Suche nach psychoanalytischen Motiven scheint es, die oben angelegte Analogie von Traum und Dichtung dadurch zu bestätigen, daß die von Freud aufgewiesenen Kriterien der „Traumarbeit“ den Verfahrensweisen entsprechen, die F. Mayröcker anwendet, um ihre poetischen Texte zu schreiben. Freilich ist es hier nicht möglich, in der gebotenen Ausführlichkeit und Differenzierung den Vergleich aufzustellen, dazu bedürfte es einer eingehenden Auseinandersetzung mit der „Traumdeutung“³⁶⁾, jedoch läßt sich auch in den Texten Friederike Mayröckers der manifeste Textinhalt vom latenten unterscheiden: das bedeutet, die manifeste Oberflächenstruktur ist gewonnen in einem langen Destillationsprozeß aus dem latenten Material, aus Tages- bzw. Erfahrungsresten, die eingehen in den Text. Wenn Freud die „Verwandlung vom latenten zum manifesten Trauminhalt“ als Traumarbeit faßt, so kann der literaturwissenschaftliche Interpret die poetische Verwandlung von „Urform“ zu „Endform“ (55) als dichterische Arbeit bezeichnen, der er nun, wie der Psychoanalytiker, die Analysenarbeit entgegenzusetzen hat. Was Freud über die Traumverdichtung sagt, trifft per analogiam auch auf den Filtrationsprozeß der Dichtung zu:

Über das Ausmaß dieser Verdichtung kann man sich zunächst ein Urteil nicht bilden; sie imponiert aber um so mehr, je tiefer man in die Traumanalyse eingedrungen ist. Da findet man dann kein Element des Trauminhaltes, von dem die Assoziationsfäden nicht nach zwei oder mehr Richtungen auseinandergingen, keine Situation, die nicht aus zwei oder mehr Eindrücken und Erlebnissen zusammengestückt wäre.³⁷⁾

Eine Verdichtungsarbeit leistet auch F. Mayröcker, etwa wenn es in den „Abschieden“ heißt:

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 (58).

Die Assoziationsvielfalt und die Eigengesetzlichkeit verbinden den Traum und eine Dichtung wie „Die Abschiede“, begegnen doch in beiden die „sonderbarsten Mischgebilde“, wie Freud sagt, „Sammel- und Mischpersonen (...) den Tierkompositionen orientalischer Völkerphantasie vergleichbar“³⁸⁾, wenn etwa Valerian als Vogel (11,14), später als Blume (178f.) erscheint, die Mädchennamen oft nicht von Blumen zu unterscheiden sind (wie schon im „Markus M.“) und „blumenähnliche Tiere“ (32,69,115,136) eigens genannt werden können. – Der Technik des Traumes sind „Die Abschiede“ aber auch darin analog, daß die Kausalbeziehung durch ein Nebeneinander ersetzt wird, ebenso wie das Entweder-Oder durch ein Und. Festeren Boden betritt man, sobald es um F. Mayröckers Verhältnis zum Surrealismus geht, von dem sich einzelne Spuren in den „Abschieden“ deutlich nachweisen lassen, besonders Spuren aus dem Ersten Manifest des Surrealismus, das André Breton 1924, in F.

Mayröckers Geburtsjahr, veröffentlichte und mit dem er sich gegen die „realistische Haltung“³⁹⁾ wandte. Breton wendete sich gegen die „Herrschaft der Logik“ und des „Rationalismus“⁴⁰⁾, die sich nur noch der Lösung zweitrangiger Probleme widmeten, wohingegen Freud der Imagination zu ihrem Recht verholfen habe und der Traum aus seiner sträflichen Abwertung befreite, seine Eigengesetzlichkeit aufzeigte. Deswegen glaubt Breton an die „künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität“⁴¹⁾. Eine solche absolute Realität hat in den „Abschieden“ Gestalt angenommen, wo beide Bereiche nebeneinander vorkommen, nicht hierarchisch gegliedert sind. Die surrealistische Methode, der psychische Automatismus, die *écriture automatique*, das „Denkdiktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft“⁴²⁾, war für Mayröcker schon sehr früh von großer Bedeutung und dürfte wohl auch noch für die „Abschiede“ relevant gewesen sein, wenn man liest, „nämlich auf *das Haltloseste und Disziplinierteste* des Schreibens seien ihre Anliegen damals ausgerichtet gewesen“ (61). Bretons Postulat, im Surrealismus seien die Möglichkeiten der Kindheit wiedergegeben⁴³⁾, mußte F. Mayröcker entgegenkommen, wie „Das Licht in der Landschaft“ gezeigt hat.

Läßt sich die poetologische, konzeptionelle Affinität zwischen F. Mayröcker und dem Surrealismus am Ersten Manifest ablesen, so fällt auf, daß dessen Text einige Male in den „Abschieden“ zitiert ist und der Name Breton fällt. Im Manifest gibt der Verfasser ein Beispiel für ein Gedankendiktat, ein Satz, der ihm vorm Einschlafen einfiel, „es war ein Satz, der mir eindringlich schien, ein Satz möchte ich sagen, der ans Fenster klopfte“⁴⁴⁾. Dieser bildhafte Ausdruck erscheint in den „Abschieden“ in der Form „es war wie ans Fenster geklopft“ (96,98,102,107) und: „und sei es nicht schon früher einmal an seinem Fenster dieses Klopfen gewesen?“ (257). Freilich ist die Herkunft der Wendung, ihr Zitatcharakter, nicht notwendig für das Verständnis, denn auch mit diesem Wissen ist nichts interpretiert, aber es zeigt zumindest die Verdichtungsweise und den Bezug zur Tradition der den Traum besonders thematisierenden Dichtung. Kurz darauf zitiert Breton eine Passage aus Hamsuns „Hunger“, in der zwei Stichworte an die „Abschiede“ erinnern: „Es war, als sei eine Ader in mir aufgesprungen“⁴⁵⁾ könnte der Ursprung sein für „eine Ader gehabt“ (167,168,181,186), und wenn Hamsun das Wort „Repliken“ benutzt⁴⁶⁾, so findet sich auch das in unserem Text (153,176,181,185f.,190,192,193); Bretons „kaschieren“⁴⁷⁾ erscheint vielleicht in „quittieren, kaschieren“ (139, 144) wieder. Diese Zitate belegen den von F. Mayröcker selbst nie bestrittenen Einfluß des Surrealismus, der früher ausgeprägter war als in den jüngeren Veröffentlichungen.

Summieren wir die Befunde über die Struktur des Traumes, so läßt sich seine umfassende Bedeutung für die „Abschiede“ dahingehend zusammenfassen, daß der Traum ein eigenständiger, neben der sogenannten Wirklichkeit gleichberechtigter Teil jener absoluten Realität oder Surrealität ist, von der Breton sprach. Übernimmt der Traum

damit all jene Daseinsbereiche, die ohne Kontrolle der Vernunft gleichsam unmittelbar hervortreten, so stellt er eine unwillkürliche, eine Reflex-Bewegung dar, er steht außer Kontrolle des Willens. Zugleich reflektiert der Traum aber auch Eindrücke, er wirft sie zurück wie ein Spiegel, „vielleicht täuschende Spiegelung eines Traumes“ (37,38). Andererseits ist aber das Buch gerade dadurch bestimmt, daß es eine „andere, neue (reflektierte) Wirklichkeit“ (55) darstellt, reflektiert in dem Sinne, daß es die gewöhnliche Erfahrung transzendiert und sich poetologisch auf sich selbst besinnt. „Reflektiert“ kann aber die weitere Bedeutung haben von ‚zurückgeworfen‘, ‚abgespiegelt‘, wie in einem Traum. Reflexion und Reflex, höchstes Bewußtsein und Bewußtlosigkeit kommen also in einem Begriff zusammen, so wie es F. Mayröcker gelingt, Disparate zu harmonisieren und das Entfernteste zusammenzuzwingen. Die neue, andere Wirklichkeit, zu der „Die Abschiede“ unterwegs sind, trennt nicht mehr Reflexion und Reflex, sondern ist, beides in einem, reflektierte Wirklichkeit.

ich konnte mir auf einmal mein weiteres Leben GANZ ERFÜLLT DAMIT denken, daß wir uns gemeinsam dem lustvoll-vertrauten Austausch von Erfahrungen der inneren und äußeren Welt hingäben (128).

– Diese Erfahrungen bilden den Grundbestand des Buches, das zu einem entscheidenden Teil subjektive Erfahrungen darstellt. Zu diesen Erfahrungen gehören neben dem Traum auch die zwischen mehreren Polen oszillierenden Gefühle und Empfindungen, Hoffnungen, Befürchtungen, Enttäuschungen, Sorge, Leid, Kummer, Schmerz etc. Als Erfahrungen jedoch sind sie nicht übertragbar, allenfalls mitteilbar; damit laufen die Einzelerfahrungen aber der diastolischen Tendenz des Buches, seinem Zugleich von Nähe und Ferne, zuwider, indem sie bloße Einzelfälle zu sein scheinen. Ihren Wert für dieses Buch erhalten sie erst, wenn sie allgemeingültigen Anspruch erheben können, der persönliche Erfahrungsbericht muß sich zur „Lebensstudie“ (243) erweitern:

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 (243).

Lesen wir diese Äußerung als eine poetologische Richtungsangabe, die auf das Buch selbst zielt, dann ist dieses in einem genauen Sinn eine Lebensstudie, in der es mit Hilfe von Beispielen und individuellen Erfahrungen um das „Wandern durch ein Motiv“ geht (140,159,164), um „Variationen eines einzigen Themas“. Mit welchen Mitteln gelingt diese Erweiterung von Erfahrungsbericht zur Lebensstudie? Erfahrungen der inneren und äußeren Welt macht man im Traum wie im Wachen: übersetzt man jedoch die fließende Gesetzlichkeit des Traumes in den Bereich der Wirklichkeit, so erscheint sie dort als Phantasie. Die Phantasie ist der Ort, an dem innerhalb der Wirklichkeit des Wachens der Möglichkeitsspielraum des Traumes bestehen kann. In

den „Abschieden“ gehört die Phantasie zu den wichtigsten Transformationsvehikeln, die die subjektive Erfahrung ins Generelle erheben: „mitten hinein in das Erinnerungsbild habe plötzlich ihre Phantasie *etwas dazu erfunden*“ (99). Die Phantasie ist der Katalysator, durch den Erfahrungen und Erfindungen gleichberechtigt werden, sie ist es, die Erfahrungen als bloße Erfindungen entlarvt, aber auch umgekehrt Erfindungen zu Erfahrungen macht. Die Trennung der beiden Begriffe ist in unserem Text aufgegeben, weshalb die Doppelwendung von „Erfahren: Erfinden“ in poetologischer Deutlichkeit und poetischer Leitmotivform den Text durchläuft: „was für hinreisende Erfahrungen würde Ihr Auge am vierten Tag der Reise (...) *erfunden haben*“ (17f.), „dann will es mir scheinen ich könnte sogleich mit Ihren Augen mit Ihren Ohren mit Ihren Poren die Welt erfahren:erfinden“ (23). Erfindungen verlassen den dingfesten Boden des Gegebenen, sie eröffnen einen neuen, wirklichkeitstranszendenten Raum. Beruht die Wirklichkeit auf festgelegten Regeln, ohne die das Leben nicht funktionieren kann, so ist es in der Phantasie durchaus real, das zu erfinden, was am weitesten entfernt Liegendes verbindet, den Blick im Halbkreis schweifen läßt: Valerian, die männliche Figur des Buches, erscheint deshalb nie in fixen Koordinaten, die genau lokalisierbar wären, vielmehr tritt er auf als Geliebter, Verstorbener, Schreibender, Reisender, als Hyazinthe oder Vogel. Eine bunte Phantasiewelt rollt vor dem Leser ab, die Manches mit den Bildern von Paul Klee gemeinsam hat. Als „Erfindungsbuch“ (18) nehmen die „Abschiede“ eine u-topische Dimension ein, sie schildern, was nicht existiert, was erfunden, was phantasiert ist: sie sind extreme Fiktion. U-topie, das ist der genannte „Erfindungsort“ (12), „ich phantasie dann eine Scheinlandschaft“ (105). Durch die phantastische Erfindung verliert die Wirklichkeit ihren erkennbaren Charakter, eine „ungewisse Person“ wird nur in einer „kaum feststellbaren Wirklichkeit“ (60) manifest, „es sei eine unbeschreiblich (feine) Erfahrung gewesen“ (71). Relativieren sich Erfahrung und Erfindung gegenseitig, so büßt man freilich auch die Orientierungsmöglichkeiten ein: das Erfundene ist nicht als solches erkennbar und führt zur Verwirrung. Deshalb können Phantasie und Erfindung nicht nur befreiend, sondern auch isolierend wirken, weil sie kaum nachvollziehbar sind.

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 sei in eine Unterbühne eingegangen ... (39).

Zu sehr dem Wirklichkeitsanspruch verhaftet, kann der Mensch nicht umhin, seine Befreiung davon zugleich als Verlust zu beklagen. Einen Freiraum von der ambivalenten Struktur des Erfindens bildet dann nur das „Unerfindliche“ (44,48), das anonym bleibt.

Fragt man nach der sprachlichen Form, die der Träger ist für jene Transformationsleistung von fiktiver Realität in fiktiver Phantasie und umgekehrt, so erweist sich eine

Konstruktion in dieser Hinsicht als zentral: das Als-ob. Das Als-ob bezeichnet klar den Charakter des Fiktiven, es weist auf das hin, was es selbst ist; grammatikalisch gehört es dem Konjunktiv zu. Jeder konjunktivisch konstruierte Als-ob-Satz zeigt eo ipso das poetologische Grundgesetz der Harmonisierung des Disparatesten, des Zusammenzwingens – und das heißt ‚Kon-junktiv‘ – von Auseinanderliegendem. Das so Vereinigte ist das Reale und das Mögliche, das Reale und Surreale. Der Konjunktiv, als Verbindung von Realem und Irrealem, bzw. Möglichem, ist dann aber das adäquate poetische Mittel, Nähe und Ferne zu verbinden, was Friederike Mayröckers poetologischem Konzept entspricht. Ein gutes Beispiel für diese Als-ob-Struktur und ihren engen Zusammenhang mit dem phantastischen Erfinden von Erfahrungen ist der Passus:

als ob auf der staubigen Landstraße der wir folgten, an unserer Seite immer wieder Fahrzeuge zum Stehen gebracht worden wären: Wagenschläge sich öffneten: freundliche Köpfe sich zu uns wandten: ob es nicht mühsam sei am Rand der Straße zu wandern, man wolle uns gerne einsteigen lassen – (9).

Unvermittelt, unabhängig von einem vorgeordneten Indikativsatz, beginnt mit der Als-ob-Konstruktion eine Beschreibung eines Sachverhaltes, der zeitlich zurückliegt und doch gar nicht so stattgefunden hat, denn die Wagenschläge sind nicht wirklich zum Stehen gebracht worden: hier tut sich die Ambivalenz des Konjunktivs auf, sobald er aus der Abhängigkeit austritt. Das herkömmliche sprachliche Orientierungsschema versagt, denn wenn durch den Irrealis die Nichtwirklichkeit eines Vorgangs ausgedrückt wird, so evoziert doch zugleich die Nennung des Geschehens überhaupt eine Vorstellung, die als solche, wenn sie auch unbestimmt ist, nicht unreal genannt werden kann. Der Leser kann sich jedenfalls nicht nur zugunsten einer Möglichkeit entscheiden, er begreift klar die Irrealität des Zum-Stehen-Bringens, muß aber zugeben, daß zumindest durch diese Formulierung dem scheinbar Irrealen und zuvor noch nicht Existenten eine sprachliche Existenzweise eingeräumt wird. Die Wirklichkeit wird gesprengt, indem sie auch das Nichtwirkliche aufnehmen soll. Die Fülle der Perspektiven wird erkauft mit einem Verlust an Eindeutigkeit, die „Abschiede“ kennen nur mehr „schattenhafte Umrisse eines Zustandes“, allenfalls noch die „Ahnung einer sinnlichen Wahrnehmung“ (39), aber kaum mehr diese selbst, es ist alles ver-rückt, „als hingen die Türen nicht genau in der Waage“ (68). Das Fiktive, Vermutete, Angenommene wird zu einem Teil dessen, was Realität zwar nicht heißt, aber doch ist. Die Erinnerungsbilder konstituieren sich zu einem Großteil aus dem Irrealen, Möglichen, die Erfahrungen sind so „unbeschreiblich“, daß sie wie „Einsprengsel aus einer anderen Welt“ (111) anmuten. Ganze Ketten von hypothetischen Irrealitäten schließen sich aneinander und machen die Wirklichkeit aus:

in einer Stunde morgen vielleicht, mit einem Fuß schon davon und bei laufendem Wind, ein Zurückdrehen der Zeit als sei es von neuem gelungen, an ein früheres, verloren geglaubtes Gefühl anzuknüpfen / als wäre man zurückgekehrt zu einem

in der Vergangenheit begonnenen Brief und hätte mühelos an der Bruchstelle von einst anknüpfen können / als würden die erlittenen Erfahrungen der Zwischenzeit ohne Spuren vorüber gegangen sein – (49).

Die nicht mehr klar begrenzte Erfahrung wird transzendiert durch die Phantasie des Als-ob, daß als Endform eine neue, poetische Wirklichkeit erscheint. Gleichzeitig mit Erfindungen und der Phantasie des Als-ob geht einher eine andere Weise, die lebensweltliche Wirklichkeit zu transzendieren: ein dichtes Gedankennetz der „Abschiede“ läßt sich unter die drei Begriffe ‚Zeichnen – Bedeutung – Orakel‘ fassen. Die „Abschiede“ sind so verfaßt, daß aus „jedem Wort, aus jeder Zeile etwas wie eine Vorbedeutung“ (58) gezogen werden soll, weshalb auch das schreibende Ich ständig von den Fragen bedrängt wird, wie dies oder jenes, diese Verhaltensweise, Geste, jenes Wort, jener Blick, dieser Brief zu deuten sei. Kaum ein Gegenstand der „inneren oder äußeren Erfahrungswelt“ wird hier nicht gesehen oder befragt als ein Zeichen, das irgendwie etwas bedeutet, das erahnt oder befürchtet, aber selten gewußt wird. Belehnt man also die Wirklichkeit mit dem Charakter eines Zeichens, so enteignet man sie ihres Absolutheitsanspruches und erschafft eine zeichenhafte Überwirklichkeit, eine Welt der Bedeutungen, die als solche eine ausgezeichnete Sprachwelt ist. Hier stößt man wieder auf jenes Grundanliegen des Buches, nämlich die Erschaffung einer poetischen Wirklichkeit, die sich als sprachlich verfaßte auf sich selbst besinnt und damit die gegenständliche Lebenswelt überwindet. Erst von hier aus wird auch die Reihenfolge von Substantiven aus dem Anfangsabschnitt verständlich: „eine Kette von Weissagungen, ein Natur-orakel, eine Sprachstätte, ein Erfindungsbuch“ (9); an das real erfahrene Gegenständliche knüpft sich die Belehnung mit dem Charakter des Zeichens, das die Gegenstände, den Kuckucksruf etwa, zum Naturorakel macht. Diese Zeichenhaftigkeit jedoch ist Auslegung mit einer bestimmten Bedeutung: dem als Zeichen genommenen Gegenstand entnimmt man eine semantische Bedeutung, weshalb das Naturorakel zur Sprachstätte wird. Dies erklärt sich, wenn man das lateinische Wort ‚oraculum‘ nachschlägt: es ist zuerst definiert als die Sprachstätte zur Göttersprucherteilung. Die hier gemeinte Sprachstätte, in der Dinge zum Orakel genommen werden, ist aber das Buch, das „Erfindungsbuch“ der „Abschiede“. Die Ausstattung der Gegenstände mit einer zeichenhaften Bedeutung betrifft auch die poetische Verfahrensweise. Aber nicht nur diese. Die Zeichenhaftigkeit ist ein grundsätzliches Phänomen, das gerade die Beziehung der Geschlechter, etwa des schreibenden Ichs zu Valerian wesentlich mitbestimmt. Der angeschriebene Partner zeichnete mit dem Fuß „Zeichen im Sand“ (11), „Abzeichen eines wachsamen Auges“ (17,57), die das schreibende Ich bis zur Qual beschäftigen. „Geringfügige Zeichen“ können einen in eine „tiefe Unruhe“ (27) versetzen, Handlungen lassen „plötzlich das Bedeutungsvolle“ (35) hervortreten, einzelnen Körperteilen des Geliebten kommt in gesteigerter Weise zeichenhafte Bedeutung zu. Vielfach ist es der Nacken, dessen Anblick entsprechende Bedeutungen oder Ahnungen erkennbar werden läßt, die Formel vom

„antizipatorischen Nacken“ durchzieht daher den Text (23,48,130,144). Daneben sind es besonders Augen, Blicke etc., denen ein Sinn unterlegt wird, es geht auch um „Fingerzeichen“ (45), „dazu kommen noch die Zeichen, die mir überall und täglich ihre Finger entgegenstrecken“ (59). Klingelzeichen, Fingerzeichen, Wunschzeichen, Hauszeichen, Merkzeichen, Vorzeichen, Abzeichen, die sich zu einer „geheimnisvollen Zeichensprache, ja, farbenfrohen Flaggensprache“ (78) verdichten, laufen aber, wie es in der Natur des Zeichens angelegt ist, stets Gefahr, mißverstanden zu werden. Der Zeichencharakter des geliebten Körpers kann die Kommunikation behindern und stören. Auch Personen können zu Zeichen werden, sie dienen als Herolde (90), als „EIN ZEICHEN FÜR ETWAS ANDERES“ (90).

Häufig steht das Zeichen in Beziehung zu einem Zeiterlebnis, sei es daß ein Gegenstand bedeutend wird als Erinnerungszeichen oder als Vorahnung: Wie der Traum dient das Zeichen als Weissagung, als Prophezeiung, deren Vorbedeutung deutlich werden soll, gerade in der Beziehung der Geschlechter. „Sie weisen mir die winzigen weißen Punkte auf Ihren Fingernägeln: WAS EINE LANGE GLÜCKSSTRÄHNE VERHEISSEN SOLLE!“ (108). Am Jahresbeginn wird die Bibel gestochen (142), entgegen ihrer Auskunft begann das Jahr aber „unter den düstersten Vorzeichen“ (142). Das Zeichen ist möglicherweise mißverständlich und eine Belastung, wenn es sich der Deutbarkeit entzieht: jene „vertrackte Szene“ (155), in der das männliche Gegenüber armschwingend auf der Straße läuft, erscheint dem weiblichen Ich als „Bestandteil eines weitläufigen Ritus (...), dessen Sinn ihr verborgen geblieben sei, dessen Chiffren ihr Verwunderung und Verwirrung beigebracht hätten ...“ (156). Die Zeichen sind oft gar nicht zu lesen, aber sie werden andererseits sehlich erwartet: Giselle fragte „UND HABE ER ETWA VON FERNE GRÜSSE GESANDT, EIN ZEICHEN GEGEBEN?“ (226), „und oftmals sei sie wach gelegen und hätte auf ein Zeichen von ihm gehofft, aber er habe ihr kein Zeichen gegeben“ (258), heißt es ganz am Schluß des Buches. Diese Zeichen sind nur was sie sind, etwas, das für etwas steht, wenn sie *für* jemanden etwas bezeichnen. Der subjektive Aspekt der Zeicheninterpretation ist eine Dimension, die die lebensweltliche Wirklichkeit nie erfahren kann. Die Zeichenwelt ist eigenständig, zugleich aber eine neue, reflektierende Wirklichkeit, die auf die herkömmliche Realität stets zurückweist, indem sie sich von ihr als Bedeutung absetzt.

Jedes Zeichen, als eine Verweisung von sich auf etwas, hat nur einen Funktionswert, aber keinen Eigenwert, weshalb es auch willkürlich gewählt werden kann und damit *ersetzbar* ist: das Moment der Ersetzung, der Austauschbarkeit, kennzeichnet in den „Abschieden“ sowohl das Verhältnis der Personen als auch das des Schreibenden zu seinem Text. Ebenso wie der Traum als „Ersetzungstraum“ (36,84,228,229) erscheint, so ist auch die Rede von einer „Ersetzungsperson“ (141), wie ja auch Valerian bald durch eine Blume, einen Vogel ersetzt wird. Die Grenzen des Ichs verfließen, die Unterscheidung zwischen Valerian und dem Ich ist nicht bestimmbar, und daher gilt

der Satz: „und es sei immer wieder vorgekommen daß Sie ein Wort für ein anderes einsetzten“ (98) wohl auch für dieses Buch. Die Sprache desselben erhält über die wie immer beschaffene Zeichenhaftigkeit der Sprache hinaus eine gewisse Zeichenstruktur, indem sie sich bisweilen zur „Depeschensprache“ (14) steigert, zu der der „Depeschbote“ (172) gehört. – Den Ersetzungsstil der einzelnen Worte hat Max Bense in bezug auf F. Mayröckers experimentelle Prosa der sechziger Jahre als „metaphorische Redeweise“⁴⁸⁾ gekennzeichnet. Für die Prosa nach 1973 jedoch gilt, daß deren metaphorische Welt sich nicht mehr auf Bedeutungen, sondern wieder, aber auf neue Art, auf Objekte bezieht, denen Zeichencharakter zugesprochen wird.

„Die Abschiede“ geben die mimetische Funktion von Literatur weitgehend auf und konstituieren eine eigene, subjektiv bestimmte Überwirklichkeit, innerhalb deren aber sehr wohl die Spuren und Elemente dessen zu finden sind, von dem sie sich ablöst. Traum und Phantasie sind Phänomene der Wirklichkeit, die in der lebensweltlichen Beurteilung als Randerscheinungen abgewertet sind und die im fiktionalen Text zu besonderen Rechten gelangen. Auf Wirklichkeit wird zwar noch immer Bezug genommen, aber sie hat ihre ausschließliche Bedeutung verloren; damit ist allerdings im Werk Friederike Mayröckers eine Position erreicht, die sich von den Experimenten der sechziger Jahre entfernt hat, in denen Wirklichkeit verabschiedet worden war, während man nun angemessener von einer Überwindung oder Verwandlung der Wirklichkeit sprechen sollte: Die die Wirklichkeit voll ersetzende Sprachwelt, etwa von „Minimonsters Traumlexikon“, ist nun entradikalisiert. Die zentralperspektive für die Überwindung von Wirklichkeit liegt im Verständnis und der poetischen Behandlung von *Raum und Zeit* als den beiden Konstitutionskoordinaten von Wirklichkeit. Wie das Märchen lebt von der Aufhebung der durch Zeit und Raum gesetzten Schranken, so leben auch „Die Abschiede“ von ihr. Raum und Zeit werden hier nicht auf die Weise frei behandelt, wie das für fiktionale Texte Voraussetzung ist, sondern sie werden in diesem Buch ersetzt und damit außer Geltung gesetzt.

„und befinde man sich nicht die meiste Zeit in einem vollkommenen Ausnahmezustand?“ (29) – mit dieser Frage ist das Raum- und Zeitverhältnis in den „Abschieden“ am ehesten zu charakterisieren, denn „Topographie und Geographie sind nie real“ (24), jeder Versuch einer Lokalisierung der Vorgänge ist umsonst, es werden nur einzelne Splitter einer räumlichen Orientierung gegeben, aber es ist nicht einmal sicher, ob die Namen von Ländern, Städten, Landschaften überhaupt der Orientierung dienen oder ob sie nicht etwa als Klangwerte verwendet sind, wenn der Name Stralsund als „Strahl's und /“ (258) erscheint: „SO FAHREN WIR JETZT AN ALLEN VERTRAUTEN PLÄTZEN VORÜBER“ (25). Das ganz ins Innere projizierte Geschehen der „Abschiede“ hat keinen realen Ort, an dem die Handlung gleichsam spielt, die Vorgänge existieren allenfalls an einem „Erfindungsort“ (12). Eine zeitliche Orientierung scheint kaum möglich, alle Prozesse laufen in einer über-, surrealen

Welt ab, in der die Uhren anders gehen, weil man die Grenze der Realität hinter sich gelassen hat:

und obwohl die Uhren gleich nach dem Überschreiten der Grenze anders gehen, brauche es eine lange Zeit ehe man durch genügend Bewegung zur Ruhe gelangte (10,40).

Im poetischen Erfindungsraum jenseits der raum-zeitlich bestimmten Welt werden jegliche „Zeit- und Raum-Begrenzungen“ als „beängstigend“ erfahren, denn es gilt „gedankenschnell zwischen Orten“ zu wechseln (57). Allerdings versagt sich das Buch der voreilig fixierten Idyllisierung des Märchens, denn das Bewußtsein und die Erkenntnis der „anderen Zeit“ (38) kann die schmerzliche Distanz zwischen Partnern erkennbar werden lassen; das Gefühl einer „Abseitigkeit“ (39) oder des „Abgewichenseins von der Norm“ (59) wirkt beängstigend: es herrscht eine „totale Unwirklichkeit“ (85), die einerseits Isolation und Einsamkeit bedeutet und andererseits Voraussetzung für poetische Erfahrungen sein kann, oszilliert also zwischen Schmerz und dessen künstlerischer Gestaltung. Deshalb bietet sich hier erneut eine Gelegenheit, über den Umweg der Raum- und Zeitdarstellung Aufschlüsse zu gewinnen über die poetische Verfahrensweise Friederike Mayröckers, die an den folgenden Passagen abgelesen werden kann:

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 wiedererstandener erscheinen (55).

MAN MÜSSE ZUWEILEN, UM ÜBERHAUPT ETWAS WAHRNEHMEN ZU KÖNNEN, SEINE BLICKE IM *Halbkreis* SCHWEIFEN LASSEN, ja, das Auge müsse seine Beweglichkeit durch solches Rotieren wiedererlangen und möglichst lange bewahren können, man sollte nicht immerzu geradeaus auf einem einzigen Punkt 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 (235).

Die Überwindung des reellen Raum-Zeit-Kontinuums ist verbunden mit der poetischen Erfahrung. Dichtung ist hier nur möglich in der Abstoßung von der Realität in Richtung auf eine poetische Wirklichkeit, die aber aus dem Abstand die Realität noch erkennen läßt. Die andere Wirklichkeit ist anders nur im Vergleich zur Realität, der gegenüber die reflektierte als Unwirklichkeit erscheinen muß. Darüberhinaus gibt die zitierte Stelle noch einen Anhaltspunkt für die Raumbehandlung: um die bislang stets nur als Überwindung des reellen Raum- und Zeitverhältnisses charakterisierte Beschreibung positiv zu füllen, ist es notwendig, die in den „Abschieden“ eingeführten *Ersatzfunktionen* für Raum und Zeit zu erkennen. Überwindung der

Wirklichkeit bedeutet nämlich in einem ganz konkreten Sinn, daß die Dreidimensionalität des Raumes wie der Zeit verlassen wird: das Raumphänomen konstituiert sich nicht aus meßbaren Distanzen oder aus Höhe, Tiefe und Breite, sondern diese drei Dimensionen werden durch ein *erotisch* aufgeladenes *Spannungsfeld von Nähe und Ferne*, von Annäherung und Entfernung ersetzt. Dasselbe geschieht mit der Zeit, deren Unterteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ersetzt wird durch das ebenfalls erotisch aufgeladene *Spannungsfeld von Erinnerung und Erwartung*.

Es ist für die Raumgestaltung von Bedeutung, wenn der dem Text vorangestellte „Exodus“, der mit dem „Introitus“ zusammen die ganze ‚story‘ des Buches enthält, von dem „verhängnisvollen Geschehen seiner *Annäherung und schrittweisen Abrückung und Loslösung*“ (7) spricht, denn hier sind die Ersatzkonstituenten Nähe und Ferne, bzw. Annäherung und Entfernung bereits vorgezeichnet. Raum wird erfahren als der Spannungsraum einer komplexen Beziehung, die aus zeitlicher Entfernung heraus gestaltet wird, „Ihrer gedenkend so fern und nah“ (24):

wie hätte ich Sie auch, flüsterte ich immer von neuem, vor den törichten Anfechtungen meiner ungeduldigen Zuneigung welche die Erfahrung Ihrer zärtlichen Nähe fortwährend zu wiederholen trachtete, schützen können? (25).

Dem Feld von Annäherung und Entfernung kommt eine eigentümliche Paradoxie zu, wie sie uns bereits aus dem „Licht in der Landschaft“ vertraut ist: der Abschied der nahestehenden Person – sei es auf immer oder für eine Reise, das bleibt offen – ist jedenfalls die Voraussetzung und Bedingung, den Partner in der Nähe zu erfahren. Erst aus der Entfernung kommt der andere auf das Ich zu, sodaß dieses den eigentlichen Verlust als Ent-fernung, als Nähe begreifen kann. Von hier aus wird die Frage verständlich „wie können Sie nur inmitten solcher Widersprüche sich zurechtfinden?“ (25), denn: „als ich mit wundgeschlagenem Schädel und taumelnd vor Schmerz mich Ihnen zu nähern suchte, gleichzeitig – welch ein Widerspruch – vor Ihnen zu fliehen wünschte“ (25). Dieser Widerspruch in der erotischen Beziehung zwischen Ich und Valerian besagt nicht so sehr, daß in einer Art Haßliebe Anziehung und Abstoßung einander die Waage gehalten hätten, vielmehr besteht die Paradoxie darin, daß die körperliche Nähe des Geliebten als eine weniger oder auf andere Weise intensive Nähe empfunden wird als diejenige schriftliche, die sich aus seinem Abschied ergibt. Das wird ersichtlich aus der Fortsetzung zu den eben zitierten Sätzen:

zuweilen schien es mir zu genügen, die wenigen ungenauen Einsichten in Ihr äußeres Leben nachzuziehen, aus der Ferne die Umstände und Verläufe ergänzend zusammensetzen oder Ihre verschwommenen Umrisse ahnungsvoll zu erfassen (25f.).

Hiermit ist in poetischer Form einmal mehr das poetologische Strukturgesetz des Buches ausgesprochen: erst aus der Ferne, „wie wenn man über eine große Entfernung hinweg die gegen die Horizontlinie sich abzeichnenden Bewegungen von Personen

und Gegenständen mit freiem Auge zu verfolgen sich mühen wollte“ (44), erst aus der zeitlichen Entfernung von der Horizontlinie der Erinnerung ist es möglich, die unmittelbar erfahrene Nähe zu gestalten und poetisch zu transformieren. Dadurch aber wird das Auge ans Nahe geheftet und zugleich „in die hemisphärische Weite und Ferne“ (55) gelenkt, ohne sich in eine „beliebige Ferne zu zerstreuen“ (235). Loslösung und Abrückung sind die Bedingungen der Möglichkeit, den Abschied zu gestalten. F. Mayröcker betont, daß der Titel „Die Abschiede“ sich aus der Vorstellung herleite, der Abschied spiegele sich in Tausenden von Glassplittern und werde so zu der Vielfalt von Abschieden, die freilich auch an Beethovens Sonate „Les Adieux“ denken läßt. Das Raumphänomen der Entfernung und der Entfernung ist also überhaupt für die „Abschiede“ konstitutiv, trägt aber auch zur Komplexität bei. Grundlegend ist die Einsicht, daß Verlust Nähe bedeutet, daß das Auseinanderliegende zusammengezwungen wird; „es liege alles ganz nahe beieinander wie Liebe und Verdamnis“ (139) – heißt eine Variation desselben Themas.

haltlos winkend, so sei er ihr entgegengeeilt aus einer großen Entfernung und *haltlos winkend*, so sei es ihr erschienen, ohne sie tatsächlich erreichen zu können, ohne sie zu berühren, habe er sich ihr genähert, aber er sei in Wirklichkeit nicht näher gekommen (60f.) –

freilich ist dies „in Wirklichkeit“ ein ‚in der Unwirklichkeit‘, in der das ganze Buch steht: der andere wird erst in der vermittelnden Entfernung des Schreibens erreicht, „das Anvisieren der Nähe gelang nur mit Mühe“ (64), heißt es einmal, denn die Nähe kann nur aus der Ferne wie mit einem Visier erkannt werden, Erkenntnis bildet sich aus dem Abstand, nicht unmittelbar, „und ich hätte mich später erst wieder erinnert und Sie nur aus einer Ferne erkannt“ (64).

Räumliche Phänomene erstrecken sich bis hinein in die Sprache, wenn schon im „Exodus“ dem „absichtslosen Zustand“ der „frühesten Beziehungen“ (7) das „Sie“ zugeordnet wird, während das „vertraute Anredewort“ „Du“ der Erfahrung von Annäherung und Loslösung entsprach. Von der Rückkehr zum „Sie“ wird die Aufhebung der Qualen erwartet. Bewußte Distanz ist also überhaupt die Eingangsvoraussetzung, damit ein Buch über den Abschied geschrieben werden kann, in dem der Abgeschiedene dann erst eigentlich begegnet. Daher handelt es sich auch nicht ausschließlich um ein Buch über etwas, sondern das Buch ist Ausdruck der Erfahrung des Schreibenden beim Schreiben des Buches. Auf eine kongeniale Weise kehrt das Buch in sich selbst zurück und ist zugleich doch der Prozeß einer Verwandlung: „es hatte uns alle erfaßt, die Dinge hatten sich zu verwandeln begonnen, auch sei er, Valerian, uns allen EIN STERN gewesen, aber vielleicht *habe nicht er uns verlassen sondern wir ihn ...*“ (195). In der vermittelnden Entfernung bleiben beide Partner also nicht dasselbe, was sie zuvor in der unmittelbaren Nähe füreinander waren, sondern sie verwandeln sich in dieser poetischen Annäherung durchgreifend und

treten „in eine neue Bewußtseinsphase“. Deshalb heißt es am Ende des vorletzten Abschnittes:

SIE SIND JETZT SCHON ETWAS ANDERES: Sie haben sich abgelöst, von mir so habe ich mich gelöst, von Ihnen: und vielleicht sei jeder von uns, vielleicht sei wahrhaftig jeder von uns im Begriff in eine neue Bewußtseinsphase zu treten – (258),

d. h. Valerian wie das schreibende weibliche Ich werden in der poetischen Erfahrung des Schreibens bzw. Geschriebenwerdens (Valerian) verändert. Mit dieser Einsicht gehen „Die Abschiede“ weit über das hinaus, was im „Licht in der Landschaft“ angeklungen war.

Wird die geläufige Raumvorstellung aufgebrochen, ist die Szene ein „Erfindungsort“ (12), kein Ort, den es in der sogenannten Wirklichkeit gibt, so ist dieser Un-ort auch Ansatzpunkt für die u-topische Dimension des Buches, deren Auswirkung auf die Zeitproblematik darin nicht losgelöst gedacht werden kann von den Auseinandersetzungen um dieses Phänomen im 20. Jahrhundert. Es wurde schon gesagt, daß in diesem Buch „gleich nach dem Überschreiten der Grenze die Uhren anders gehen“ (10), daß auch die „Forderung eines harmonischen Grundgerüsts“ (17), etwa der zeitlichen Orientierung, fraglich geworden ist. Wie schon der Raum füllt sich auch die Zeiterfahrung mit subjektiven Vorstellungen, die sich jeglicher Kontrolle durch die Vernunft entziehen. Hier findet sich wieder jener Bereich alogischer Subjektivität, der schon im Traum und in der Phantasie eine wichtige Rolle spielte:

es sollte nur zwei, drei Tage sein – jetzt sind drei Wochen daraus geworden, einfach weil ein Tag sich an den anderen reiht (23f.).

Zeitbegrenzungen werden sur-realistisch gesprengt, „in einer Stunde, morgen vielleicht“ ist eine den Text wie ein Leitmotiv durchziehende Wendung (24,25,30,43,48, 49,50,51,115,125,135), deren Verrückung der üblichen Vorstellung resultiert aus bewußten Abänderungen der Zeiterfahrung; oftmals heftet sich der poetische Blick ans Nahe und analysiert minutiös das Vorgegebene, eine einzelne Wendung oder einen Gesichtsausdruck oder ein Kleidungsstück. Dies ist das Verfahren der Zeitlupe, „solch dunkel schweifende Zeitlupe“ (34), das Einzelheiten aus ihrem Kontext herausgreift und sie in einer genauen Analyse deshalb oft als unwirklich oder absurd erscheinen läßt (diese Methode erinnert an Kafka oder an Musils Trierere-Technik). Das umgekehrte Verfahren vollzieht sich „in Zeitsprüngen“ (26). Kennzeichnend ist in beiden Fällen jedenfalls nicht, daß Zeit in ihren verschiedenen Dimensionen erlebt wird. Beispielsweise wird die eher abstrakte Vorstellung ‚Zukunft‘ subjektiv konkretisiert im Sinne einer persönlichen Betroffenheit durch ein zu erwartendes Ereignis: deshalb spielt auch die Frage nach der Aufhebung der Zeit eine eminente Rolle: „Sie könnten sich sogleich wieder an jenen Ort zurückversetzt fühlen, gelänge es Ihnen, den gegenwärtigen Augenblick aufzuheben“ (34). Die Zeitdimensionen werden in den „Abschieden“ aufgegeben und durch das subjektive, weitgehend erotisch bestimmte

Spannungsfeld von Erinnerung und Erwartung ersetzt. Vergangenheit ist daher auch nichts, das fixiert oder zu Ende ist, genausowenig wie die Zukunft bloßes Noch-nicht-Jetzt ist. Vergangenheit und Zukunft stehen beide jeweils herein in den Horizont der poetischen, umfassenden Gegenwart, die nicht ein jeweils entschwindender Moment im Zeitfluß ist, sondern eine Art Knotenpunkt:

so nehmen wir das Unabänderliche, das wir fürchten, in qualvollen Grübeleien und schrecklich wiederkehrenden Ahnungen vorweg (130).

Zukunft wird erlebt in der Erwartung, aber als Erwartetes ist das Zukünftige schon anwesend. Der Vergangenheit kann so eine bestürzende Nähe verliehen werden:

in einer Vergangenheitsform so sehe er es zuweilen, nämlich indem er in dieser Gegenwart mit zärtlichen Blicken in sie eindringe, habe er es gleichzeitig mit Vergangenheit zu tun, er umarme in ihr die Gesamtheit ihrer Liebeserfahrungen, und habe das schattenhafte Vorhandensein ihrer früheren Geliebten mit einzubeziehen gehabt wenn er ihr beiwohnte und von ihrer Hand Speise und Trank empfing (165).

Zeiterfahrung in dem Sinn, daß Zukunft und Vergangenheit als Gegenwart anwesend sind, steht im Zusammenhang mit poetischer Erfahrung: beim Schreiben wird ja die Vergangenheit, die Ferne ent-fernt und damit angenähert, hereingeholt in die Gegenwart. Die Erinnerung wird produktiv und erfüllt die analoge Funktion zur räumlichen Entfernung: In und aus der Erinnerung kommt die Vergangenheit auf das schreibende Ich zu, wobei zwar „die Annäherung an eine Erinnerung immer nur in winzigen Blitzen“ (121) geschieht, aber doch so, daß Vieles erst in der Erinnerung wahrgenommen wird und erkennbar geworden ist: „was ich erst jetzt erinnernd wahrnehme“ (250). Nicht das unmittelbar Erlebte läßt sich poetisch fassen, sondern das Erinnerte, das aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinragende Geschehen, an das sich das Ich erinnert, ist poetisches Material. Durch das Erinnern wird die inzwischen vergangene unmittelbare Erfahrung der Nähe zur poetisch vermittelten Nähe, in der sich die Betroffenen dann verwandeln. Daher handelt es sich auch nicht um bloße Rückkehr in die Vergangenheit: „er habe ihr zugerufen ES WAR KEIN WIRKLICHES ZURÜCKDREHEN DER ZEIT“ (51), denn die „erlittenen Erfahrungen der Zwischenzeit“ (49) sind nicht spurlos vorübergegangen, vielmehr auch sie in der Erinnerung präsent. Schreiben ist somit ent-fernende Erinnerung, die als Prozeß den Schreibenden selbst mit involviert und eine Verwandlung bewirkt. Ist damit gesagt, daß „Die Abschiede“ in die Vergangenheit fliehen, um der Gegenwart zu ent-fliehen? Wie steht es um die Überwindung der Wirklichkeit?

Friederike Mayröcker schreibt nicht aus politischem Engagement heraus, sondern allenfalls aus persönlicher Reaktion oder Betroffenheit: „ich lebe ganz bewusst in einem Poesie-Reservat“⁴⁹⁾ heißt eine Gedichtzeile von 1980, die erneut ausdrückt, wie sehr ihr Schreiben unabhängig sein soll von der gesellschaftlichen Wirklichkeit, ohne daß da die völlige Negation aller Weltbezüge involvierte. Ins Schreiben muß die

Wirklichkeit in ihrer persönlichen Brechung eingehen, die Distanz zur Welt ist unabdingbare Ermöglichung des Schreibens, denn nur Distanz erlaubt Ent-fernung und damit Näherung. – Was sind nun Elemente und Partikel der Wirklichkeit, die diese Behauptung stützen können?

Schon in Introitus und Exodus wird das Thema vorgegeben: Es ist das Verhältnis der Geschlechter, das in Variationen behandelt wird, als „ein Wandern durch ein Motiv“. Damit steht das Buch in der Auseinandersetzung eines Themas, das die Literatur der siebziger Jahre wie kaum ein anderes beherrschte.

Wenn es um das Verhältnis von Mann und Frau geht, so ist die Autorin weit entfernt von einseitiger Polemik oder Aggressivität, dieses Verhältnis wird weit eher so vielfältig und komplex zerlegt, daß der Gesamteindruck sich erst mühsam aus den einzelnen Mosaiksteinen zusammensetzen muß. Das Buch heißt nicht „Der Abschied“, denn es geht nicht um einen dingfesten und taghellen eindeutigen ‚Tatbestand‘; die Pluralform drückt die Komplexität und den Prozeßcharakter aus, das „verhängnisvolle Geschehen seiner Annäherung und schrittweisen Abrückung und Loslösung“ (7). Deshalb können hier auch nur einzelne Motive und Aspekte aus diesem Komplex herausgegriffen werden, etwa das Problem der gestörten Kommunikation zwischen dem Ich und Valerian:

keiner von uns aber mochte es über sich bringen, dem andern in ausführlicher Weise über die Beobachtungen während der Reise zu berichten (am wenigsten mehreren anderen), so wollte jeder alles für sich behalten, und rückte dann einer wie beiläufig ein gröbliches Stück heraus, gab es ihm das Gefühl eines Unbehagens, als hätte er etwas gegen seinen Willen getan, KRÖTEN AUS SEINEM MUND, als hätte er Kröten aus seinem Munde entlassen, unreine Geister (11f.).

Freilich wird die Kommunikationsverweigerung keinem der beiden anklagend zur Last gelegt, obschon sie ihr Verhältnis beeinflusst, indem sie Mißverständnisse auslöst; dies gilt aber nicht als Folge eines tradierten Vorstellungsbildes, das es abzuschaffen gälte, – es ist Ausdruck und Eigenschaft der jeweiligen Persönlichkeit. Das Verhältnis der Geschlechter wird nicht realitätsfern verharmlost, denn es geht beim Schreiben ausdrücklich um die „Aufhebung der Qualen“ (7), die Valerians Abschied auslöste. So wird das Ich verfolgt von der ständig wiederkehrenden Abschiedsszene:

und im Spiegel der lebhaftesten Träume kann ich erkennen wie Sie sich abwenden und das Zimmer verlassen ohne mir zum Abschied einen Blick zugeworfen zu haben, meine Hände berührt zu haben, meine Wangen geküßt zu haben (21).

Das Scheitern der Beziehung wird als Qual empfunden, jegliches „Suchen einer Angleichung“ schlägt fehl (27). Das schreibende Ich vermag nicht seine „ungeduldige Zuneigung“ (25) aufzugeben, „AUF DAS SUCHEN NACH IHM“ zu vergessen (51). – Da aber jede Erfahrung in den „Abschieden“ am poetischen Erfindungsort statthat, bleibt das Auge nicht an der Nabsicht haften, es wendet sich auch in die

Ferne und erzeugt durch diese Abständigkeit, auch gegenüber sich selbst, die poetische Erfahrung. Fast zum Widerstreit (67) ausgreifende Kommunikationsprobleme durchdringen sich daher mit Analogien des „eigenen versteckhaften Verhaltens“ (93), das Gefühl der wechselseitigen Durchdringung mit dem Geliebten (23,130) wechselt mit dem der Überrumpelung (92) oder des „Ausgeliefertseins“ (197) und Abgewiesenwerdens. Am Ende steht jedenfalls kein Schiedsspruch, keine Verurteilung, sondern eine offene Frage. Insofern kommt der Prozeß an kein Ende, er geht weiter, „wie es sich wirklich zugetragen habe, könne sie nicht ergründen“ (190): das Verhältnis von Mann und Frau ist in keiner Weise gelöst, es besteht auch nach Valerians Abschied als Problem, als poetische Erfahrung: „auch sei er, Valerian, uns allen EIN STERN gewesen, aber vielleicht *habe nicht er uns verlassen sondern wir ihn*“ (195).

Das Verhältnis Friederike Mayröckers zum Geschlechterkonflikt, das alle ihre Veröffentlichungen betrifft, findet eine neue und kongeniale Behandlung in dem Hörspiel „So ein Schatten ist der Mensch“, das im September 1982 veröffentlicht wurde. Es liest sich in vielem als Fortsetzung und Interpretation der „Abschiede“ und bietet für den eben angesprochenen Zusammenhang eine Fülle von Belegen und Erörterungen: „ER: wir sind ja sehr vertraut aber auch wieder nicht, wegen der Nähe und großen Entfernung“⁵⁰). Gesellschaftliche Realität wird bei F. Mayröcker nicht verdrängt; Wirklichkeit wird in ihren Texten überwunden, aber so, daß sie in Partikeln in den Text eingeht, freilich als poetisch transformierte. Damit ist die Autorin eine der immer schon schreibenden Verwandlungskünstler: „Verwandlung der wirklichen Wirklichkeit in magische Wirklichkeit“⁵¹).

VI.

„REISE DURCH DIE NACHT“*

Dieser Band, 1984 erschienen, knüpft nicht so sehr an den experimentierfreudigen Stil der „Abschiede“ an, der Konjunktiv z. B. fehlt weitgehend, als vielmehr an die früheren Prosawerke. Eine Verbindungslinie vom „Licht in der Landschaft“ (1975) zur „Reise durch die Nacht“ ist deutlich: In beiden Werken wird das Verhältnis eines schreibenden weiblichen Ichs zu zwei Männern thematisiert, zum M. W. und dem Weltbiographen beziehungsweise zu Lerch und dem Vorsager Julian; ebenso kommt in beiden Werken dem Vater und der Kindheit ein entschieden größeres Gewicht zu als das für „Die Abschiede“ gelten kann. Das Motiv der Orientreise aus dem „Licht in

* Seitenangaben im Text des VI. Abschnittes beziehen sich auf: F. Mayröcker, Reise durch die Nacht, Frankfurt/M. 1984

der Landschaft“ findet eine Entsprechung schon im Titel „Reise durch die Nacht“, bei der es sich um die Rückreise von Paris in Richtung Osten handelt. – Auch halten sich typische Strukturen der Mayröckerschen Prosa durch, wenn in der „Reise durch die Nacht“ eine identifizierende Unterscheidung von Lerch und Julian nicht möglich ist, ihre Grenzen unbestimmt bleiben (45,113), wenn sich das Ich selbst als sein Vater und als seine Mutter imaginiert (10,26,54); es sind dies Kennzeichen für die „Risse in der Wirklichkeit“ (42), denn es „gibt ja ganz unterschiedliche Ebenen von Realität“ (42).

Unter allen größeren Prosawerken fällt die „Reise durch die Nacht“ dadurch auf, daß das schreibende Ich selbst in bisher ungekanntem Maß im Mittelpunkt steht und daneben dessen Beziehungen zum Mitmenschen und zur umgebenden Welt zurücktreten. Weit weniger als im „Licht in der Landschaft“, im „Markus M.“ und in den „Abschieden“ geht es um partnerschaftliche Beziehungen zwischen einer Frau und einem Mann, auch wenn gleich zu Anfang gesagt wird: „also unsere Beziehung hatte sich da erschöpft“ (7). Liebesbeziehungen stellen nur einen Aspekt in dem Verhältnis des schreibenden weiblichen Ichs zur Wirklichkeit dar, im Zentrum steht der Konflikt von *Schreiben* und *Leben*. Anstatt der poetischen Überwindung der Wirklichkeit wie in den „Abschieden“ geht es jetzt um die Problematisierung jener sich im Konflikt von Kunst und Leben konstituierenden Wirklichkeit.

Um diesen Konflikt im folgenden erkennbar werden zu lassen, wird dem Buch, als dem „Ort der Erkenntnis“ (30,36) ein dialektisches Grundmuster entnommen: Entfremdung von Leben und Schreiben auf der einen Seite und Identität von Schreiben und Leben auf der anderen Seite stehen sich in polarer Spannung gegenüber, um letztlich durch das Schreiben selbst synthetisiert zu werden.

Ein Hauptmerkmal der „Reise durch die Nacht“ ist der gegenüber den Möglichkeiten der Dichtung betont skeptische und zuweilen pessimistische Ton, in dem die Differenz des „wirklichen“ Lebens gegenüber dem Schreiben beklagt wird. Diese zum Schreiben in Opposition stehende Wirklichkeit ist in diesem Fall nicht so sehr ein Liebesverhältnis als vielmehr die spezifische, individuelle Lebenswelt des schreibenden Ich. Dieses Ich steht ja im eigentlichen Zentrum, indem es in ungewöhnlicher Ausführlichkeit die eigene Leiblichkeit, das Versagen der Körperfunktionen thematisiert,

mein ganzer *verwahrloster* Leib, an dem kaum mehr irgend etwas in Ordnung zu sein scheint, also fast nichts mehr funktioniert wie es funktionieren sollte, sage ich (8).

Es ist das Leben in einem sehr konkreten, organischen, körperlichen Sinne, das zum Hindernis beim Schreiben wird. Die Gebrechlichkeit des alternden Körpers, der drohende Verlust der Sehfähigkeit etwa, werden zur Bedrohung des Schreibens, weil diese an den Körper als Organ der Erkenntnis gebunden ist. Leben wird als ein organischer Verfallsprozeß empfunden, hinter der Bedrohung durch Alter und Krankheit

steht das Motiv „ich habe Angst vor dem Sterben“ (65), denn der Tod ist nicht mehr als die letzte Konsequenz des Lebens, das ein Leben zum Tode ist; der Tod, so heißt es am Ende des Buches, bezeichnet den „endgültigsten Grad unseres endgültigsten Verfalles“ (136). Das Leben in seiner Ausgerichtetheit auf den Tod hin bedeutet für den Schreibenden aber die Gefahr des Sprachverlustes, sodaß ihm vorgehalten wird:

du fürchtest sogar, deiner *Schreibkunst* verlustig zu gehen, letztlich an Sprachverarmung zugrunde zu gehen (49),

an anderen Stellen ist die Rede vom „Wortuntergang“ (32,84,92,101). Das körperliche Leben entzieht in seinem Verfall dem Schreiben die Existenzgrundlage, „die Worte gehen mir aus wie Haare“ (28,119), „ich kann kaum noch irgendetwas mit der Hand schreiben, abgesehen von diesen Krakeleien in mein Notizbuch“ (37).

Entgegen der poetischen Wirklichkeitsüberwindung in den „Abschieden“ wird hier das Schreiben zunächst auf seine materielle, leibliche Basis bezogen: war Schreiben im „Licht in der Landschaft“ nur als Kindheitserinnerung und in den „Abschieden“ als erotische Erinnerung möglich, so bedroht in der „Reise durch die Nacht“ der Alterungsprozeß, das allmähliche Sterben, das das Leben ist, die Möglichkeit des Schreibens. Das Ich geht der Kindheitserinnerungen verlustig:

ich vergesse ja alles, ich bin, um die Wahrheit zu sagen, ein Mensch ohne Erinnerung geworden, ich habe buchstäblich alles vergessen, was je in meinem Leben von Bedeutung gewesen ist für mich (28).

Im Moment der bewußten Todesangst wird das ganze Leben rückblickend zur Lebenslüge,

alles verspätet zu spät, plötzlich das Verlangen alles revidieren zu wollen, in diesen meinen vorgerückten Jahren alles revidieren wollen, jetzt erst die *Reinschrift des Lebens* beginnen wollen, was weiß ich (70).

Damit ist der *eine* Standpunkt im dialektischen Wirklichkeitskonflikt umrissen: Leben als organischer Verfallsprozeß zum Tode hin wird zur Gefahr für das Schreiben, das an das Leben geknüpft ist. Leben und Schreiben treten zunehmend auseinander, das Leben hebt das Schreiben auf.

Dem widerspricht antithetisch der andere Standpunkt, der eine wachsende Identifizierung von Schreiben und Leben postuliert. Für das schreibende Ich wird das Leben zu Literatur, „alles wurde buchstäblich genommen, *ich meine alles wurde literarisiert*“ (78) – hier wird die Metapher „buchstäblich“ einmal unmetaphorisch gebraucht. Das schreibende Ich existiert in der paradoxen Spannung, daß Leben und Schreiben einerseits dissoziieren, andererseits konvergieren; diese Konvergenz geht soweit, daß das lesende Ich in Gefahr gerät, ganz in ein Buch hinein zu geraten und darin zu verschwinden (37). Dieses Lebensbedrohliche ist aber zugleich das Lebensrettende, denn durch das Schreiben und Lesen erhält sich das Ich am Leben:

hätte ich aus irgendwelchen Gründen *Analphabet* bleiben müssen, in welche Abgründe von Verlorenheit und Verzweiflung wäre ich da gestoßen worden,

man kann sich da allerlei ausmalen, so aber bin ich vielleicht gerettet, sage ich, wenigstens zeitweise (39).

Für das Ich besteht das Leben in gar nichts anderem als im Schreiben: war zunächst das Leben nur in seiner Körperlichkeit erfahren worden, so zeigt sich nun der konträre Standpunkt, wonach das Leben nur „Geist“ und Schreiben ist:

habe die Orte und Jahreszeiten gewechselt, aber tatsächlich habe ich mich von meinem Schreibplatz nicht wegbegeben, von meiner *Schreibarbeit*, naturgemäß hier ist mein Platz und Zuhause (13).

So entspricht der Handlungsscheue im Leben das Zurückschrecken von Handlungsmomenten beim Schreiben – „wir wollen nicht mehr eine Geschichte erzählen müssen“ (105), „ich habe solche Angst vor dem Erzählen“ (19,31,51).

Das Schreiben wird in der „Reise durch die Nacht“ in eine tödliche Paradoxie eingeordnet: einerseits bedroht das Leben – als organischer Verfallsprozess – das Schreiben, in letzter Konsequenz hebt die Körperlichkeit des Lebens das Schreiben auf; andererseits ist das Schreiben das Mittel zur Lebenserhaltung, ist die einzige Möglichkeit des Überlebens:

manchmal verschlingen mich Todesängste, manchmal hat mich das Grauen gepackt, manchmal fühle ich mein leibliches Ende nahen, und hätte ich dieses mein Schreiben nicht, diese meine pausenlose lebenserhaltende *Schreibarbeit*, ich hätte längst aufgegeben, ich hätte aufgegeben oder ich wäre dem Irrsinn verfallen, *ich schreibe meine Bücher wie ich sie schreiben muß*, rufe ich, *ausgezogen und ausgemantelt: die nackte Wahrheit!, aber es war ein harter Kurs, aber es gibt keine Ausflüchte mehr, Form und Inhalt bedingen einander, etcetera* (131).

Dieses lebensrettende Schreiben, das an die Körperlichkeit notwendig gebunden bleibt (und zugrunde geht, wenn diese abstirbt), erhebt sich aber über seine materielle, organische Basis, ohne sich ganz von ihr lösen zu können. Das Schreiben ist nicht ohne den Körper und seinen Verfall zu denken und ist doch mehr als dieser: das, was durch den Lebensprozess getrennt wird, ist wiederum die Voraussetzung dafür, daß er in der Dichtung vereinigt werden kann: „Daß Worte, Wortgebilde überhaupt *aufziehen* können, braucht es ja eine VERLASSENHEIT“ (80). Damit wird das Schreiben zum *eigentlichen* Leben, denn nur in der Schrift überlebt das dem Tode zufallende Leben. Das Leben in seiner körperlichen Unmittelbarkeit ist ein allmähliches Sterben, erst die Mittelbarkeit des Schreibens kann den Tod überleben. Im Schreiben vereinigen sich Nähe und Ferne, Leben und Tod. Im Schreiben wird zugänglich, was dem Körper versagt bleibt: Der abgeschiedene Vater etwa „hält sich zeitverschoben irgendwo auf wo wir nicht hinreichen ich meine mit unseren Körpern“ (25). Das Schreiben ist der körperlichen Existenz überlegen, indem es als unkörperliches Gebären „aus dem Kopf“ (42), als eine „ununterbrochene Pollution in meinem Gehirn“ (99) verstanden wird. Schreiben, das *eigentliche* Leben, ist der unmittelbaren Körperlichkeit überlegen, körperliche Trennung – sei es des Todes oder des Abschieds

der Liebenden – wird in der dichterischen Ent-fernung aufgehoben. Lerch ist dem Ich „immer am vertrautesten, gleichzeitig am unbegreiflichsten und entferntesten gewesen“ (114): Erst die Dichtung ermöglicht das „ergriffene ergreifende LIEBESWERK“ (91). Liebe erfüllt sich somit in der Dichtung eigentlicher als im Körper, muß aber dafür den Verlust unmittelbarer Nähe hinnehmen. Dichtung überwindet auch die Trennung von Vergangenheit und Zukunft, sie kehrt die Zeit um und macht die vergangene Kindheit zur Zukunft:

Polly sagt aber, daß die Zeit sich umkehren wird, Teile von uns können das jetzt schon erfassen, das ist auch der Grund warum unsere Vergangenheit gleichzeitig unsere Zukunft ist (36).

wir passieren gerade die Grenze, kommt mir die Einsicht, ich sei im Begriffe, das vor Jahrzehnten gewonnene Bewußtsein des *Erwachsenseins* einzubüßen, es sind diese seltsamen Zusammenhänge und Zufälle, sage ich, ich hatte das ja einmal beherrscht, sage ich, aber jetzt bin ich wieder das staunende fügsame wundergläubige (alte) Kind (38).

Die Wirklichkeit wird somit erfahren als Konflikt zwischen der Tödlichkeit der Körperlichkeit und der Unsterblichkeit der dichterischen Vermittlung. Dichtung zeigt sich als das lebensgefährliche und lebensrettende Paradoxon, die tödliche Trennung, die sie zur Voraussetzung hat, in der Ent-fernung aufzuheben. Dieser unaufhebbare Konflikt ist das Thema der „Reise durch die Nacht“:

In meiner *Geisteswelt*, in dieser meiner *Geisteswelt* scheint es aber lauter Stand- und Gegenstandpunkte zu geben, ich meine ich nehme einen gewissen Standpunkt ein und gleich darauf fühle ich mich veranlaßt, einen gegensätzlichen Standpunkt einzunehmen, so schwanke ich pausenlos zwischen Oben und Unten, Ferne und Nähe, Fülle und Rand (72).

Das Poesie-Reservat der Mayröckerschen Dichtung zeigt sich damit einmal mehr als „Ort der Erkenntnis“ (30,36), als Auseinandersetzung und poetische Bewältigung der Wirklichkeit. Wirklichkeit wird in jedem Werk neu erfahren und in proteischer Vielfalt reflektiert. Die besondere Leistung der „Reise durch die Nacht“ besteht wohl darin, daß es um die „Vergänglichkeit des Menschen und die Möglichkeit einer Aufhebung dieser Vergänglichkeit“⁵²⁾ geht, um eine weitere Form ent-fernenden Schreibens, von dem wohl schon ein frühes, besonders schönes Gedicht Friederike Mayröckers spricht:

DURCH VIELE MASKEN

schaun wir
die schöne Welt:
es pendelt
still der Mond
es kreist die Sonne wieder
o Sirius o Mandelbaum und Stern:
noch leben alle die wir lieben⁵³⁾

Anmerkungen:

- 1) Friederike Mayröcker. Interview: „Schreiben nicht nur Sache des Kopfes“. *Neue Zeit* 12.7.1979.
- 2) Friederike Nietzsche. Werke. Hg. v. Karl Schlechta. München 1969. Bd. 3, S. 627.
- 3) Wassily Kandinsky. *Essays über Kunst und Künstler*. Bern 1973, S. 205.
- 4) Über Paul Celan. Hg. v. Dietlind Meinecke. Frankfurt/M. 1973, S. 23.
- 5) Paul Celan. *Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden*. Frankfurt/M. 1977, S. 128.
- 6) Friederike Mayröcker. *Magische Blätter*. Frankfurt/M. 1983, S. 20.
- 7) ebenda, S. 31.
- 8) ebenda.
- 9) Friederike Mayröcker. Interview. *Neue Zeit* 12.7.1979.
- 10) Friederike Mayröcker. Interview: „Mit den Augen eines Lammes“. *Die Presse* 14.10.1978.
- 11) Friederike Mayröcker. *Minimonsters Traumlexikon. Texte in Prosa*. Reinbek 1968, S. 72.
- 12) Friederike Mayröcker. *Magische Blätter*. Frankfurt/M. 1983, S. 18.
- 13) ebenda, S. 9.
- 14) Friederike Mayröcker. Interview. *Die Presse* 14.10.1978.
- 15) *Magische Blätter*, a.a.O., S. 18.
- 16) Die Rede von der „durchschnittlichen Alltäglichkeit“ sowie später von der Annäherung als „Ent-fernung“ geht aus von: Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. 14. Aufl. Tübingen 1977.
- 17) *Magische Blätter*, a.a.O., S. 21f.
- 18) Friederike Mayröcker. *Ein Lesebuch*. Hg. v. Gisela Lindemann. Frankfurt/M. 1979, S. 203.
- 19) Joseph von Eichendorff. *Sämtliche Gedichte*. Hg. v. W. Rasch. München 1975, S. 103.
- 20) Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek 1978, S. 650.
- 21) Friederike Mayröcker. *Eine Erinnerung an die Kindheit*. Deinzendorf. In: *Die Furche*, Nr. 51/52/, 19.12.1979, S. 18.
- 22) *Magische Blätter*, a.a.O., S. 83ff.
- 23) Friederike Mayröcker. *Gute Nacht, guten Morgen. Gedichte 1978-1981*. Frankfurt/M. 1982, S. 62.
- 24) Novalis' Werke. Hg. v. Wilhelm Bölsche. Leipzig o.J. (1903, III, S. 199.
- 25) ebenda, III. S. 203.
- 26) ebenda, II. S. 132.
- 27) Vgl. R. Pannwitz: Hölderlins Erdkarte. In: Hölderlin. *Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert*. Hg. v. A. Kelletat. Tübingen 1961, S. 276-86.
- 28) Hölderlin. *Werke und Briefe*. Hg. v. F. Beißner und J. Schmidt. 3 Bde., Frankfurt/M. 1969, Bd. 3, S. 72.
- 29) ebenda, Bd. 1, S. 197
- 30) Vgl. Otto Breicha: *Die ‚Flimmerhärchensprache‘ Friederike Mayröckers*. In: Friederike Mayröcker. *rot ist unten*. Wien-München 1977, S. 88-90.
- 31) Wassily Kandinsky. *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 7. Aufl., Bern 1973, S. 135.
- 32) ebenda, S. 137.
- 33) ebenda, S. 138.
- 34) *Magische Blätter*, a.a.O., S. 30.
- 35) Jean Paul. *Werke*. Hg. v. Norbert Miller. Bd. V: *Vorschule der Ästhetik u. a.* München 1967, S. 252.
- 36) Die folgenden Darstellungen beruhen auf: Sigmund Freud. *Studienausgabe Bd. 2: Die Traumdeutung*. Frankfurt/M. 1972. Und: Ders., *Über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt/M. 1974.

- 37) Freud. Über Träume, a.a.O., S. 23. Vgl. Traumdeutung S. 282ff.
- 38) ebenda, S. 25.
- 39) André Breton. Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek 1982. S. 13.
- 40) Breton, ebenda, S. 15.
- 41) ebenda, S. 18.
- 42) ebenda, S. 26.
- 43) ebenda, S. 37.
- 44) ebenda, S. 23.
- 45) ebenda, S. 24.
- 46) ebenda, S. 24.
- 47) ebenda, S. 25.
- 48) Max Bense. Nachwort zu Minimonsters Traumlexikon, S. 85ff.
- 49) Friederike Mayröcker. Gute Nacht, guten Morgen, S. 128.
- 50) Friederike Mayröcker. So ein Schatten ist der Mensch. In: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte? Acht Hörspiele. München 1982, S. 145-169, hier S. 155.
- 51) Friederike Mayröcker. Interview. Neue Zeit 12.7.1979.
- 52) Magische Blätter, a.a.O., S. 15.
- 53) Friederike Mayröcker. Ausgewählte Gedichte 1944-1978. Frankfurt/M. 1979, S. 36.

