Interieurs unter freiem Himmel. Die poetische Integration von Innen und Außen bei Friederike Mayröcker, Barbara Hundegger und Daniela Hättich von Eleonore De Felip (Innsbruck)

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen die Begegnungen von inneren und äußeren poetischen Räumen, ihre wechselseitige Spiegelung, ihre Vertauschbarkeit, ihre sinnstiftende Rolle füreinander, ihr Dialog. Dargestellt wird dies an Texten dreier österreichischer Autorinnen: Friederike Mayröcker, Barbara Hundegger und Daniela Hättich. In sehr unterschiedlichen dichterischen Realisationen zeigen die Texte, wie innere Welt und äußere Realität nicht als Kontraste aufeinandertreffen, sondern wie Partikel aus beiden Dimensionen zu neuen, traumhaften Raumentwürfen verschmelzen.

Alle vier Texte beschreiben Erinnerungsräume, Sehnsuchtsräume. Die Erinnerung wird zu einem magischen Verfahren, das zeitliche und logische Grenzen aufhebt.

Alle vier Texte sind Ego-Dokumente von Frauen, alle vier sind sie geprägt von einer starken Dialogizität. Sprechend kommt das lyrische Subjekt in den beschriebenen Räumen erst bei sich an, es erschließt sich sprechend die Räume seiner Existenz¹, es erkennt sprechend die Konstruiertheit seiner Wirklichkeit sowie die konstituierenden Elemente seiner konstruierten Wirklichkeit.

Alle vier Texte betonen den Abstand zur Autobiographie; es sind Ego-Dokumente, aber keine autobiographischen Texte. Es geht nicht um die Abbildung biographischer Begebenheiten, sondern um die Darstellung der erinnerten Empfindungen.²

Alle vier Texte verbinden die semantische Ebene mit Körperempfindungen. Erleben wie Schreiben setzt Bewegung voraus: in der Bewegung der sich vorwärtstastenden poetischen Sprache erschließt sich der eigentliche Erlebnisraum, den zu beschreiben es gilt. Poetisches Schreiben, Verwandlung durch poetisches Schreiben und Erleben werden eins.

In allen vier Texten offenbart sich der liebende Blick, „das euphorische Auge“³ (wie es Friederike Mayröcker nennt: „Dieses nur“, sagt sie, „ist imstande, genau und kritisch zu rezipieren“), in allen vier Texten offenbart sich eine radikale Subjektivität als Voraussetzung für eine präzise Wahrnehmung; allen vier Texten gelingt der poetisch schwierige Balanceakt, ein hochemotionelles Thema mit einer hochartifizialen formalen Struktur zu verbinden.

Schließlich: obwohl nur in einem der vier Texte, im Gedicht *körperland* von Daniela Hättich, das sprechende Subjekt grammatikalisch klar als weiblich gekennzeichnet wird, wird es auch in den anderen drei Texten im Folgenden als ein weibliches gelesen; es wird hier auf den Versuch verzichtet, das Ich bei Friederike Mayröcker und bei Barbara Hundegger nicht als ein weibliches zu lesen; die weibliche Komponente des sprechenden Subjekts wird als implizite Text- und Sinnkonstituente angenommen. Texte, Textbedeutungen entstehen im Dialog.⁴ Die folgenden Ausführungen sind

die Antworten eines lesenden (weiblichen) Subjekts auf Textdokumente anderer (weiblicher) Subjekte. Friederike Mayröcker autorisiert uns zur subjektivistischen Welt- und Textsicht.⁵ Beides klar vor Augen zu haben (unsere Subjektivität und ihre Berechtigung), gehört zu unserer Aufgabe als InterpretInnen.

Friederike Mayröcker: *permutation haus* (1964)⁶

die wilden schwertlilien blühten über der schwelle, und die birnen, die am birnbaum vor unserem haus hingen, lagen in grünen scherben vor meinen füssen.

ich taste mich in der dämmerung durch den innenhof des hauses, und die beete sind tropfende malfarben grün, wie meine mutter mit alpenrosenwangen, alpenveilchen-agen, zählt mich zu den sanftesten schmetterlingen; knüpft mich in den blument Teppich.

ich, aus dem haus hinaus lauschend, habe mich am rost des geländers verletzt, das den vorgarten zur strasze hin abgrenzt.

ich tappe durch dieses grosze dunkle haus das meine vorfahren bewohnt hatten. der Wind bauscht die weissen flockigen gardinen nach innen; ich trete auf zehenspitzen in die ineinander übergehenden zimmer – vielleicht sind es fünf. neben dem haus unser groszer garten, voller lilien. an der brücke die graue statue des heiligen nepomuk. uferlang die weiden, graugrün mit runden häuptern. hinter der brücke verliert sich die erinnerung ins ungewisse einer dorfschule, einer dorfkirche; dann nur vereinzelte punkte, wilde apfelbäume beiderseits einer fahrstrasze; schwarze fauchende walze bahnhof.

durchs haus gehen, über die schwelle treten, eine tür öffnen, die tür hinter sich schlieszen, aus einem fenster blicken – es musz august sein – niemanden wecken, aus dem ersten zimmer ins nächste gehen, ursächliche zusammenhänge auch hier bestreiten, sich auf einem kalten bett niederlassen, sich sogleich erheben, in einen spiegel blicken, aus diesem zimmer in ein anderes gehen, und aus dem anderen in ein anderes, und aus diesem in ein fünftes.

ich betaste die stühle, die schränke, die tische, die türen, die wände, die bilder, den fuszboden, ich öffne die türen und schliesze sie hinter mir, ich folge mir selbst. es ist die Permutation des gehens des öffnens des schlieszens des aus dem fenster blickens des berührens von hausrat; es ist die permutation des lebens.

es musz august sein.

Erzählt wird der Gang durch ein imaginiertes Haus, das erzählende Ich erlebt die Räume als sich wandelnd, als fortwährende Permutation. Fragmente äußerer Räumlichkeiten, der Zimmer eines Hauses, eines Gartens und einer Dorflandschaft⁷ fügen sich zu neuen

Kompositionen zusammen; im Vorübergehen, wahrnehmend, denkend, sich erinnernd, sich in der Erinnerung vortastend, entwirft das erzählende Ich die erinnerten Räume neu.

Der Text entpuppt sich als traumhaftes Vexierspiel, das die Spiegelung selbst thematisiert (*in einen spiegel blicken*), die Permutation des Hauses, *die permutation des gehens des öffnens des schließens* [...] *die permutation des lebens* ist das thematische und emotionelle Zentrum des Textes, um das herum die Sätze kreisen. Wahrnehmungen, Emotionen, Erinnerungen wuchern wie „Wortgestrüpp“⁸ um die Gehbewegungen des erzählenden Ichs, die zugleich Such- und Schreibebewegungen sind.

Die Permutationen ereignen sich auf verschiedenen Ebenen.

Auf der Ebene der Zeit: Der Text beginnt im Präteritum (*die wilden schwertlilien blühten über der schwelle*), der zweite Absatz wechselt plötzlich zum Präsens (*ich taste mich in der dämmerung durch den innenhof des hauses*), der dritte Absatz steht im Zeichen des Infinitivs (*durchs haus gehen, über die schwelle treten, eine tür öffnen* ...), der vierte Absatz und Schlusssatz schließlich stehen wieder im Präsens. Doch zwischen Tempus- und Moduswechsel gibt es keinen ersichtlichen kausalen Zusammenhang. Schon auf der formalen Ebene der Tempusgestaltung tritt ein Effekt der Entgrammatikalisierung ein, der dem Text die Qualität eines sprachlichen und semantischen Schwebens verleiht.

Auf der Ebene der Sinneswahrnehmungen: Steht der erste Absatz ganz im Zeichen der visuellen Wahrnehmung (*die birnen, die am birnbaum vor unserem haus hingen, lagen in grünen scherben vor meinen füßen.*), so schiebt sich zu Beginn des zweiten Absatzes eine taktile Erinnerung ein (*ich taste mich in der erinnerung durch den innenhof des hauses*), unmittelbar gefolgt von einer optischen Assoziation (*die beete sind tropfende malfarben*). Und weiter entspinnt sich der Text in visuellen Erinnerungen, die, weil sie der Mutter gelten, von großer emotioneller Dichte sind (*grün, wie meine mutter mit alpenrosenwangen, alpenveilchen-augen*), wobei die Schönheit dieses Vergleichs darin liegt, dass Farben, die auf einer tatsächlichen, sprich äußeren oder auch empirisch nachvollziehbaren Farbskala weit auseinanderliegen (grün, rot, blau), auf der Ebene der liebenden Erinnerung zusammengeführt werden. Nichts kommt ans Grün der Beete näher heran als die Wangen, die Augen der Mutter. Auf einer emotionellen Skala stimmt der Vergleich. Die poetische Strategie des Textes folgt den Gesetzen der Erinnerung, Innen- und Außenräume werden kurz angeleuchtet, andere eingeblendet, zu Landschaften ausgeweitet, zu Punkten verengt, in einer plötzlichen visuellen Dunkelheit folgen die Sätze den Erkenntnissen der tastenden Hände.

Auf der Ebene der Erzählinstanz: Auch hier verändert sich die Perspektive, wie in einem Traumgeschehen erlebt sich das erzählende Ich manchmal als Subjekt (*ich taste mich in der dämmerung durch den innenhof des hauses* ...), manchmal als Objekt (*grün ... zählt mich zu den sanftesten schmetterlingen; knüpft mich in den blument Teppich*). Im vierten Absatz kommt es sogar zu einer Zusammenführung der beiden Perspektiven, Subjekt und Objekt begegnen einander: *ich folge mir selbst*. Im dritten Absatz, der im Infinitiv gehalten ist, verschwindet schließlich das Subjekt (zumindest aus der Oberflächenstruktur des Textes). Aus den abschließenden Sätzen (*es ist die permutation*

des gehens ... ; es ist die permutation des lebens. es musz august sein.) spricht große Sicherheit. Doch wer spricht? Die Textkohärenz, die eigenwillige Sinnkohärenz des Textes suggerieren: noch immer das Ich, aber ein erweitertes, permutiertes; es hat sein „Haus“ ertastet, es hat gehend und sprechend die Konturen des Hauses und seine eigenen Konturen gefunden. Im Gehen, im Sprechen, im Schreiben vergewissert sich das Ich seiner selbst, indem es sich selbst erfindet. Vor unseren lesenden Augen entstehen ein Haus, ein Ich und ein Text. Die hohe Selbstbezüglichkeit der Mayröckerschen Texte erlaubt es uns, sie zugleich als Poesie und Poetik zu lesen.

Die Rhythmisierung der Sprache, die insistierende Wiederholung bestimmter Motive (das Gehen von einem Zimmer ins nächste), die Inszenierung der Traumlogik, d.h. die intensiv eingesetzten Techniken der Verdichtung und Verschiebung verknüpfen die semantische Ebene mit der des Un- und Unterbewussten. Julia Kristeva bezeichnet dieses poetische Verfahren als „Semiotisierung des Textes“.⁹

Friederike Mayröcker: *Lebenskünstler* (1985)¹⁰

Lebenskünstler

als Gras im Mund ich
bringe meine Tage hin
durch meinen Mund wächst
schon das Gras ich
bringe meine Tage um /
durch seinen Mund wächst
schon das Gras mein
Vater spricht vom Grab
zu mir mein
Vater ist schon lang dahin
schön singend in des Höchsten
Mund mein Vater ist an einem
Ort er spricht zu mir von einem
Ort / ich brenne Kerzen für ihn
ab / du Lebenskünstler! spricht er
dann er spricht es halb im Scherz
zu mir er geht am Stock vorbei
an mir / das Leben mutet manchmal an
daß man auf Erden
schon im Himmel sei! sprech ich zu ihm / du
Lebenskünstler! spricht er wieder, der
Taube Bart kündigt Gewitter
an

Es sind zwei lyrische Subjekte, die hier zueinander sprechen, zueinander in einen inneren Dialog treten. Das erste Ich hat schon die physischen Qualitäten der Erde angenommen (*als Gras im Mund ich bringe meine Tage hin*), seine Tage haben die (hoch)aktive Qualität eines lebenden Menschen verloren, sind vollkommen ruhig geworden, haben sich radikal verlangsamt. Das Ich lebt noch immer, es wächst sogar, sein Wachsen ist zu einer fürs Auge nicht mehr wahrnehmbaren Qualität geworden (was tut das Gras anderes als die Tage nur noch zu leben, ohne einzugreifen, in vollkommener Lautlosigkeit?). Dann, ein leichter Perspektivenwechsel im Subjekt selbst: *durch meinen Mund wächst schon das Gras ich bringe meine Tage um*. Noch gibt es das physische „Leib-Ich“, es löst sich noch immer auf, ist aber keineswegs verschwunden, seine Qualität ist von der Art, wie wir sie in Träumen finden, in surrealistischen Bildern oder auch in Zuständen intensiver emotionaler Ergriffenheit: Die Grenzen des Ichs öffnen sich partiell, werden durchlässig für das, was bisher als zur Gänze getrennt erfahren wurde: für ein Du, für ein Kollektiv, für die emotionelle Dimension einer Landschaft, für die spirituelle Dimension des Daseins. Die Tage, eine Chiffre vielleicht für die zeitliche Begrenzung, ein Residuum der zeitlich begrenzten menschlichen, physischen Existenz, stören in diesem Augenblick (diesem Zustand) der Entgrenzung, das Ich bringt sie um. Im Zustand der emotionalen Verschmelzung, der spirituellen Entgrenzung steht die Zeit still.

Dann ein Schrägstrich am Versende und ein Sprecherwechsel. *durch seinen Mund wächst schon das Gras mein Vater spricht vom Grab zu mir mein Vater ist schon lang dahin ...* Aus wessen Mund spricht nun das lyrische Ich? Aus dem der Zurückgebliebenen, kein einziger Hinweis im ganzen Gedicht, dass es sich um ein weibliches Subjekt, dass es sich um die Tochter handelt; dennoch schreibe ich ihm hier ein weibliches Geschlecht zu, ich denke dabei an die Autorin Friederike Mayröcker, vielleicht spielt nur einfach mein eigenes Ich herein, mein eigener toter Vater, ich schließe diese Möglichkeit nicht aus, Friederike Mayröckers Texte erlauben uns nicht nur unsere eigene Subjektivität, sie zwingen uns zu einer radikalen Form von Subjektivität¹¹, wenn wir uns ihnen annähern möchten.

Jetzt wird rückwirkend deutlich: das Ich des Gedichtanfangs, besser: die beiden Ichs der ersten Verse sind zwei Aspekte des Vaters, sein Ort ist das Grab, sein Raum ist ein spiritueller. Doch dieser Vater, der *schon lang dahin* ist, dieser Vater hat noch eine andere Qualität: er spricht noch immer zu ihr, die „draußen“ steht. (Wo ist eigentlich ihr Ort? Sie steht dort, wo Gras und Mund noch nicht eins sind.) Sie hört seine Stimme. Es ist nicht nur seine dialogische Qualität, die eine Brücke baut, es ist auch ihre Qualität der gesteigerten Wahrnehmung, sie hört die Schönheit seiner Stimme (*schön singend in des Höchsten Mund*), sie hört seine Seligkeit. In einem gleichsam horizontalen Verknüpfungsverfahren verwebt die Autorin Wahrnehmungen und „Zitate“ aus der religiösen Tradition: *Mein Vater ist an einem Ort er spricht zu mir von einem Ort*, es sind Worte von großer Einfachheit; das sprechende Subjekt vermeidet es, den Ort genauer zu definieren, es sagt nicht Himmel, nicht Paradies, aber wir hören es, zum Vater gehört offensichtlich die religiöse Dimension, das sprechende Subjekt imaginiert

den Vater nun als an einem Ort sich befindend, zu welchem hin zu Lebzeiten vermutlich seine Hoffnung ging.

Dann wieder ein Schrägstrich, wieder ein Zitat, hier ein Akt der liebenden Devotion: *ich brenne Kerzen für ihn ab*. Dieses sprechende Subjekt steht in diesem Augenblick alleine da, es setzt ein Zeichen, es ist ein Lichtsignal.

Er antwortet sofort: *du Lebenskünstler! spricht er dann er spricht es halb im Scherz zu mir*. Ihr Signal hat ihn erreicht, sie hat erreicht, wonach sie sich sehnt, sie hat den Dialog eröffnet, sie hat das Glück, einen Vater zu haben, der noch immer erreichbar ist, er lacht über ihre Fähigkeit, er freut sich, es ist eine außerordentliche Qualität, die er ihr zuschreibt, die, ein Lebenskünstler zu sein, eine Begabung zum Glück zu haben, das Leben nicht nur zu schaffen, sondern es mit glücklicher Hand zu meistern. (In der gewählten männlichen Form „Lebenskünstler“ äußert sich nicht die Charakterisierung des angesprochenen Subjekts als eines Mannes, eher kann darin die Wiedergabe einer altmodischen Redeweise des Vaters gesehen werden, die zwar in genderspezifischer Hinsicht diskriminierend ist, in ihrer emotionellen Qualität aber nicht.)

Ihr Dialog ist so intensiv, dass das lyrische Ich den Vater vor sich sieht (*er geht am Stock vorbei an mir*). Es ist ein Bild von ergreifender Emotionalität: Der alte Vater betritt, ihrem Signal folgend, für einen Augenblick ihren Ort. Dann zieht er weiter, kehrt wieder zurück an seinen Ort. In diesem einen Augenblick aber hat das Glück Gestalt angenommen. Wo solche Augenblicke möglich sind, wo sich eine solche Nähe ereignet, wird das Leben ein leichtes Spiel, alles ist schaffbar, man wird zum Lebenskünstler: *das Leben mutet manchmal an daß man auf Erden schon im Himmel sei! sprech ich zu ihm*. In diesem Augenblick ist das lyrische Ich dem Vater an seinen Ort gefolgt.

Das Gedichtende ist offen, enigmatisch, melancholisch: *der Taube Bart kündigt Gewitter an*. Bis knapp vor dem Ende ist der poetische Dialog in ein warmes, glückliches Licht getaucht. Nun, am Ende, in einer plötzlichen Erweiterung des Lichtkegels, tauchen bedrohliche Aspekte auf. Das Bild des Gewitters deutet eine existentielle Bedrohung an. War in der Fokussierung des Blicks auf den innigen Dialog noch Glück möglich gewesen, verliert das Subjekt nun, nach dem Vorübergehen des Vaters, nicht nur den Vater, sondern auch sich selbst, die Sicherheit seiner selbst. Von keinem Ich ist mehr die Rede. Am Ende steht ein enigmatischer Vogel, ein aus einem surrealen Bild entstiegenes Tier: eine Taube, Chiffre für Frieden und Zusammenleben, mit einem Bart, der nicht zu ihr gehört. Die Taube ist keine überzeugende Taube mehr. Tatsächlich ist es ihr Bart, der Gewitter ankündigt.

Vater und Tochter, Leib-Vater und Gras-Vater, Lebenskünstlertum und sich ankündigendes Gewitter: in ihren Stimmen werden die Vorgänge eines inneren multiplen Dialogs hörbar, es ist der nach außen verlagerte innere Dialog eines einzigen Subjekts, dessen hohe Wahrnehmungsgabe die eigenen inneren Prozesse erkennt, sie aus ihren engen Verflechtungen löst, sie in eine zugleich innige und hochbewusste Kommunikation zueinander setzt und sie in poetischen Bildern neu verdichtet. Die lyrische Konzeption verzichtet auf die Darstellung eines spezifisch weiblichen oder spezifisch männlichen Bewusstseins, es sind die Wahrnehmungen, Gedanken und

Erinnerungen eines einzigen hypothetisch weiblichen lyrischen Ichs, in denen sich der innere (verinnerlichte) Vater, das Bewusstsein seines Todes und das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit simultan begegnen.¹²

Barbara Hundegger: *premfarbene wüste. angelikansames ohr. Vier gedichte für angelika prem (1997)*

4

da wo du jetzt bist: sind die bäuche
dünen die hände oasen der wind
fegt über deine brüste und der stolze
atem der die du am meisten begehrt.

da wo du jetzt bist: züngelt dir
die deren wüste du gewachsen sein
möchtest wasser aus den trockenen
winkeln wo du's am gar liebsten hast.

da wo du jetzt bist: kommt
nie die spitze luft an an der die
dämmerung die klingen wetzt und
ausholt nach deinem herzen.

da wo du jetzt bist: wachsen aus den
mündern salamander und die du am
meisten bewunderst baut neu immer
dir dieses bett in den sand: fragen

betörung wie wortlos vor mut. du
kannst nicht mehr warten. deine
schultern so breit wie du sie bestellst.¹³

Der Gedichtzyklus *premfarbene wüste. angelikansames ohr* von Barbara Hundegger wurde in memoriam Angelika Prem geschrieben, einer früh verstorbenen, mit der Autorin befreundeten Künstlerin.

Es sind vier Liebesgedichte auf eine Tote; sie sind ein poetisches Kaddisch, das alle Register der Trauer und der Sehnsucht umfasst: Dominiert in Gedicht 1 und 2 noch der offene Schmerz, der wie eine Stahlbürste das Herz aufreißt (*betäubt wie und die/ stahlbürste übers herz und/ innen nach bluten atemnot*), mutiert er in Gedicht 3 zu einer Art verschlüsseltem Resümee; positive Erinnerungsfragmente, die sich in den Schmerz schieben, die ihn aufbrechen, werden zugelassen. Positiv erinnert wird die Sprache der Liebenden, werden *die kleinen wörtlichkeiten/ ohne anhang aber federn* [...]

und *die liebe das keuchen im turmbett*.¹⁴ In diesen Erinnerungen liegt Trost. In Gedicht 4 schließlich kein Wort mehr von Tod, auch nicht von Schmerz und Trauer. Es ist ein Totengebet der besonderen Art, ein Totenlied; in vierfacher Wiederholung, zu Beginn der ersten vier Strophen wird der Ort markiert, an dem das geliebte Du nun ist: es ist eine Vision des Glücks, der unsichtbaren, allgegenwärtigen Geliebten, die aus dem *sand*, dem *wind*, dem *wasser* spricht, aus allem, was dem zurückgebliebenen (zweiten) lyrischen Du lieb ist.

Auf poetisch raffinierte, ergreifende und verwirrende Weise gestaltet Barbara Hundegger das Liebesgespräch zweier Du's, deren Grenzen ineinanderfließen, die weder grammatikalisch, metrisch noch metaphorisch klar bestimmt werden können. Weil sich zwei Menschen (zwei Frauen) im diesseitigen Lebensraum zum Du wurden (im Sinne Martin Bubers¹⁵), weil sich ihr Ich erst in der liebenden Begegnung mit dem Du jeweils selbst fand, bleiben sie auch im Tod (einem rein emotionell gewordenen Dialograum) füreinander „das“ Du. Das Augenmerk liegt in der teilweisen Verschmelzung, und doch bleiben beide Standpunkte klar spürbar, das eine Du bei sich, im eigenen Innenraum, das andere Du in den *dünen*, im *wind*.

Strophe 1: *da wo du jetzt bist: sind die bäuche dünen die hände oasen [...]*: wer spricht wen an? Aus der Perspektive der Zurückgebliebenen ist der Ort, an dem die Tote weilt, klar spürbar: Es sind die gewölbten Dünen, deren Wärme sie anfühlen lässt wie Bäuche, es sind die Oasen auf dieser Welt (in ihrer multiplen Vielschichtigkeit), deren unbegreifliche Existenz an das Wunder liebender Hände erinnert. *der wind fegt über deine brüste*. Die Wölbungen der Erde, der Wind: Das „euphorische Auge“ mutiert bei Hundegger zum „erotischen Auge“, es erkennt die erotisierende, stark vitalisierende Verwandlungskraft der Liebe, der Tod ist keine Grenze mehr, ist vor allem kein Ende mehr, die ganze Welt trägt die intensive erotische Ausstrahlung der Geliebten. *der stolze atem der die du am meisten begehrt [...]*. Der Satz bleibt elliptisch, merkwürdig verschränkt, es ist eine in meinen Augen wunderbar eigensinnige relativische Verschränkung, die unbeantwortbare, also faszinierende Fragen aufwirft: Trägt der Wind weibliche oder trägt die Geliebte männliche Züge? Fegt der Wind stolz über vermeintliche Grenzen? War die Geliebte stolz, überträgt sich ihr Stolz in den Atem des Windes? Ist es der Wind, der begehrt (hier in die 2. Person gesetzt?), ist es das tote oder das zurückgebliebene Du? Diese Stelle ist ein schönes Beispiel für die poetische Dichte der Sprache Barbara Hundeggers.

Die Bilder in Strophe 2 sind von großer erotischer Intensität, die an Sappho erinnert: In einem raffinierten sprachlichen Vexierspiel sind Du und Du einander Wüste und zugleich die, die allein der anderen Wasser entlocken kann.

Strophe 3 weiß das Du an einem sicheren Ort: keine „spitze Luft“ mehr, wo Dämmerungen (Zwielfichtigkeiten) zur Gefahr werden, die Verse werden zu einem ergreifenden Gebet in einer jetztzeitigen Sprache: Dein Herz sei unverwundbar.

Strophe 4: Das Verwirrspiel mit dem mehrdeutigen „Du“ ist hier am stärksten eingesetzt; syntaktisch ist nicht klar zu bestimmen, wer das angesprochene Du ist: ob das verstorbene oder das zurückgebliebene, trauernde; die Grenzen zwischen beiden sind

nun aufgehoben, aber auch die Grenzen zwischen dem Subjekt und der umgebenden Welt; im jetzigen Zustand kann es nur eine Existenz (eine Form von weiterem Leben) geben, wenn aus der alten Hülle neues Leben schlüpft (*da wo du jetzt bist: wachsen aus den mündern salamander*). Das eine Du ist im andern geborgen, ist in allem, was das zurückgebliebene Du umgibt. Doch am Ende bleiben alle *fragen* offen.

Was bleibt, ist (außer Fragen) auch eine Art Betörung, die irrationale Hoffnung, die Verstorbene in gewandelter Form in sich zu spüren. Der Mut, der neue Lebensmut, den diese Vision vermittelt, macht wortlos, will nicht ausgesprochen werden, würde Gefahr laufen, belächelt, bemitleidet zu werden.

Der Tod, der eine unüberbrückbare Grenze zu sein scheint, hebt in Wirklichkeit die Grenzen auf. Das eine Du ist ein Teil des anderen Du geworden, es gibt kein Warten mehr aufeinander.

Daniela Hättich: *körperland* (2002)¹⁶

berge mich vagabundin zwischen himmel und erde
in den buchten nahe den meeren
aus dem spiel dem tanz in den wellen
atem holend am ruhenden festland
werde dich führen in den flügelschlag zum himmel
berge mich in den höhen den tiefen
an deinem körperland
gib mich frei an die nahende flut

Die klare Metaphorik dieses Gedichts verzichtet auf Brechungen und Verschiebungen, ihre Stärke liegt in der berührenden Eindeutigkeit. Obwohl die Liebe nicht genannt wird, wird sie in jedem Vers ausgesprochen, wie es poetisch unmittelbarer kaum geht.

Keine Spur Vorsicht liegt im Ton, keine Zurücknahme dämpft die Intensität der Emotionen. Das lyrische Ich sucht nicht, zweifelt nicht, verbirgt sich nicht. *vagabundin* nennt es sich selbst, doch spricht daraus keine Verlorenheit, es ist seine Daseinsform, die es beschreibt, es ist der Ort, von dem aus es spricht: *zwischen himmel und erde/ in den buchten nahe den meeren*. Formuliert wird kein Vergleich, sondern hier im ersten Vers, an exponierter Stelle, steht die Selbstdefinition des lyrischen Subjekts. Sein Raum umfasst zu gleichen Teilen das Bewusstsein seiner eigenen steten Dynamik (*vagabundin zwischen himmel und erde*) sowie seine innige Bezogenheit auf das Du: *berge mich*. Diese Dualität beschließt auch das Gedicht: *gib mich frei an die nahende flut*. Nicht im Einander-Festhalten findet das sprechende Ich seine Erfüllung, sondern im fortwährenden Aufeinander-Zugehen und Einander-Raum-Geben. Im klaren Bewusstsein seiner eigenen inneren Landschaft kann das lyrische Subjekt den Raum des Anderen sehen und ihn als die Ergänzung des eigenen erkennen: als Ort, an dem Atem zu holen ist, *am ruhenden festland [...] an deinem körperland*. Der geliebte Raum des

Du ist dessen bergende Körperlichkeit, es ist seine Festigkeit, die das lyrische Ich sucht. Der Raum des Ichs hingegen: die spielenden tanzenden Wellen, die Luft, seine Stärke ist die Leichtigkeit des Flugs, die es dem geliebten Du als Gegengeschenk anbietet (*werde dich führen in den flügel Schlag zum Himmel*); die dynamische Wesensart des lyrischen Ichs umfasst die Möglichkeit von Höhenflügen sowie die Gefahr von Abstürzen (*berge mich in den Höhen den tiefen*), wer in den Räumen zwischen Himmel und Erde beheimatet ist, muss beides in Kauf nehmen. Angesiedelt ist das Ich aber auch *in den Buchten nahe den Meeren*, wo die Elemente ineinanderfließen und Auge, Ohr, Nase und Haut gleichermaßen berühren, wo die vielfältigen Wahrnehmungen das Lebensgefühl steigern.

In diesem Liebesgedicht gehen Ich und Du nicht ineinander auf, das lyrische Subjekt träumt nicht von einer Verschmelzung mit dem geliebten Anderen; es liebt die andere Beschaffenheit des Du, es sehnt sich nach glücklichen Augenblicken in dessen Räumen; es weiß aber auch um die Notwendigkeit, immer wieder in die Vereinzelung treten zu dürfen; und es spricht aus der Sicherheit heraus, dass beides möglich ist.

Anmerkungen

- 1 Im Sinne Gertrude Steins (Gertrude Stein: Erzählen. Vier Vorträge. Einleitung v. Thornton Wilder, übertragen v. Ernst Jandl. Frankfurt am Main 1971, Bibliothek Suhrkamp 278); Steins poetologische Überlegungen kreisen um die Frage, wie „Wirklichkeit“ literarisch zu erzählen sei. „Wirklich“ sei, so ihre Antwort, nur das Existierende („das Innen“), nicht das sich Ereignende; es gehe um das, was immer gleich ist, nämlich um das spezifische Funktionieren eines Geschehens; es gehe darum, im Individuellen das Allgemeine aufzuspüren. Zur Erkenntnis des Existierenden komme das Subjekt erst kraft seiner reflektierenden Innenschau. Dass etwa Friederike Mayröcker Steins Vorträge sehr gut kannte, darf angenommen werden. Vgl. dazu Daniela Riess-Beger: Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa. Würzburg 1995 (Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft 147), 94ff.
- 2 Womit nicht gesagt sein soll, dass die Texte eines autobiographischen Hintergrunds entbehrten, im Gegenteil: Friederike Mayröcker: „Der Biographielosigkeit als Lebenshaltung stehen die Texte gegenüber, denen man als deren Autor einfach nicht entkommt. In ihnen wuchert rücksichtslos die eigene Vergangenheit.“ (Friederike Mayröcker: Magische Blätter [I]. Frankfurt am Main 1983 (edition suhrkamp 1202 = N.F. 202), 32.
- 3 Friederike Mayröcker: „In dem Maß als Sprache nicht das Weltlich-Gegenständliche meint sondern dessen Komplement, haben unsere *Gesichtswerkzeuge*, wenn sie exakte Beobachtungserfahrungen erbringen, Außerordentliches zu leisten : Auge und Ohr. Vornehmlich aber das Auge, und zwar *das euphorische Auge* : diese nur ist imstande, genau und kritisch zu rezipieren.“ (Magische Blätter, a.a.O., 32); vgl. dazu Lisa Kahns bemerkenswerten Beitrag „Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das >euphorische Auge< Friederike Mayröckers“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Friederike Mayröcker. München 1984 (Text+Kritik 84), 79-87.
- 4 In seiner Definition des modernen Kunstwerks als eines „offenen Kunstwerks“ sagt Umberto Eco: „Wir sehen also, daß 1. die ‚offenen‘ Kunstwerke, insoweit sie *Kunstwerke in Bewegung* sind, gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das *Werk zu machen*; 2. jene Werke in einen umfassenderen Bereich (als *Gattung zur Art* ‚Kunstwerk in Bewegung‘) gehören, die zwar schon physisch abgeschlossen, aber dennoch ‚offen‘ sind für ständige Neuknüpungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perception der Reiztotalität entdecken und auswählen soll; 3. *jedes* Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig offen ist für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt. (Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Aus d. Ital. v. Günter Memmert. Frankfurt am Main 1973, 57).

- 5 S. dazu Heinz F. Schafroth: Mut zur Autorisierung subjektivistischer Weltsicht. Fünf Kapitel oder Kapitelanfänge zu Friederike Mayröcker. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), a.a.O., 55-70.
- 6 Friederike Mayröcker: Augen wie Schaljapin bevor er starb. Dornbirn 1974. Hier zit. n. Friederike Mayröcker: Blumenwerk, ländliches Journal. Deinzendorf 1992, 15f.
- 7 Zahlreiche Motive aus *Permutation Haus* (Zimmerflucht, Birnbaum und Scherben, Brücke mit Hl. Nepomuk, Landstraße mit wilden Apfelbäumen) finden sich schon in sehr frühen Texten der Friederike Mayröcker wie in *Kindersommer I* (Friederike Mayröcker: Blumenwerk, ländliches Journal. Deinzendorf 1992, 27) und *Kindersommer II* (Ebda., 47, und nochmaliger Abdruck samt Selbstkommentar der Autorin in: Friederike Mayröcker: Magische Blätter II. Frankfurt am Main 1987 (edition suhrkamp 1421 = N.F. 421), 147-149. Siehe die Interpretation zu beiden frühen Texten und die Einführung in das Werk der Friederike Mayröcker von Johann Holzner: Fesselnde Radikalität. Die unverwechselbare Schrift der Friederike Mayröcker im Kontext der Moderne. In: Jahrbuch der Ungarischen Germanistik, 1998, hg. v. Antal Mádl und Gunther Diez, 37-50.
- In den Magischen Blättern schreibt Friederike Mayröcker von der nachhaltigen glücklichen Prägung ihres Lebens durch die „liebevolle Abgeschiedenheit meiner Kindheit“: „[...] dieser Fliederbaum und alles übrige, was mich damals in meinen ersten dörflichen Frühlingen und Sommern umgeben hatte und mich für mein weiteres Leben glücklich konditioniert haben mochte, vielleicht gerade, indem ich davon Abschied nehmen mußte wie von der eigenen Kindheit, haben wohl lange gewirkt in mir [...]“ (Friederike Mayröcker: Magische Blätter [I], a.a.O., 15).
- 8 In *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) wird die unermüdliche, zirkuläre Bewegung des Schreibens beschrieben: „WORTGESTRÜPP, das ist eine Einkreisungstechnik, die du anwendest, sagt mein Ohrenbeichtvater, eine wuchernde Einkreisungstechnik, die Blitzrichtung ungenau, [...] vieles läßt sich nur in Analogien begreifen.“ (Friederike Mayröcker: mein Herz mein Zimmer mein Name. Frankfurt am Main 1988, 63)
- 9 Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Aus d. Franz. übers. u. mit e. Einl. vers. von Reinold Werner. Frankfurt am Main 1990 (edition suhrkamp 949), bes. 32-113; vgl. dazu auch Daniela Riess-Beger, a.a.O., 180-187.
- 10 Friederike Mayröcker: Winterglück. Gedichte 1981-1985. Frankfurt am Main 1986, 73.
- 11 Heinz F. Schafroth schreibt über die Möglichkeit eines Zugangs zu Mayröckers Texten: „Die Zunahme des Appellativen ist ein Kennzeichen von Friederike Mayröckers literarischer Entwicklung. Ihre Dichtung ist dringlicher geworden. Immer mehr bedarf sie weniger des Interpreteten als vielmehr eines Lesers, der gewillt ist, auf der Grundlage jener Erlebnisfähigkeit und -intensität auf einen Text einzugehen, die bei seiner Entstehung maßgeblich war“. Heinz F. Schafroth, a.a.O., S. 58.
- 12 Vgl. dazu auch Monika Pauler: Die Erfindung der Trennung in Friederike Mayröckers Hörspiel *dein wort ist meines fuszes leuchte*. Hypomnemata zur literarischen Konstruktion von Bewußtsein. In: Gerhard Melzer und Stefan Schwar (Hg.): Friederike Mayröcker. Graz, Wien 1999, 91-125.
- 13 Barbara Hundegger: und in den schwestern schlafen vergessene dinge. Klagenfurt, Salzburg 1998, 34.
- 14 Robert Schindel, der den Lyrikband lektoriert hat, sagt zu Barbara Hundeggers Sprache: „[...] sie findet für die Liebe die Sprache, die ihr innewohnt: die des leidenschaftlichen Eigensinns“. Auf dem cover von: und in den schwestern schlafen vergessene dinge, a.a.O.
- 15 In den philosophischen Werken Martin Bubers erscheint der Dialog als anthropologisches, existentielles und religiöses Prinzip, das dem Verhältnis des Menschen zu seinen Mitmenschen und zu Gott zugrunde liegt; s. Martin Buber: Ich und Du. Heidelberg 1983 und Martin Buber: Das dialogische Prinzip. Heidelberg 1984.
- 16 Hättich, Daniela: meine augen durch deine. Prosa und Lyrik. Innsbruck 2002, 21.