

## Zur Simultaneität von Glück und Schmerz in Friederike Mayröckers Gedicht „und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld“

von Eleonore De Felip (Innsbruck)

Für meinen lieben Lehrer und Mentor Johann Holzner

Friederike Mayröcker hat zahlreiche Gedichte mit einer persönlichen Widmung versehen.<sup>1</sup> Sie sind ein Zeichen ihrer Wertschätzung und ihrer Verbundenheit mit den Widmungsempfängern. Wie die Gedichte selbst tragen auch die Widmungen die Handschrift der menschenfreundlichen Autorin Mayröcker, auch sie verbleiben als Spur im Gedächtnis der Leser. Das Gedicht *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*, datiert mit 19.4.2008, hat die Autorin Johann Holzner gewidmet.

Der Text erschien 2009 bei Suhrkamp im Band *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* zusammen mit anderen Gedichten aus der Zeit nach Jandls Tod. Im Titel vergleicht das lyrische Ich sein Schreien mit dem der Lämmer auf dem Feld. Sein Vergleich impliziert viele Fragen: Wer hört das Schreien der Lämmer und wer das des sprechenden Ichs? Wer hört die Not? Wer sieht in den Lämmern mehr als ein harmloses Bild? Und wer hört, hinter der Schönheit der Sprache, den Schrei im Gedicht?

Der Text, den Mayröcker mit 84 Jahren schrieb, verknüpft Aspekte eines langen Lebens zu einem einzigen traumähnlichen Geschehen. Fragmente der näheren oder weiter zurückliegenden Vergangenheit, Gedanken, Körperempfindungen und Tagträume fließen ineinander über. Die Bewegungen der Sprache spiegeln das Hin und Her der Gedanken. Die Technik des kontinuierlichen Wechsels der Zeitebenen und der Perspektiven führt zu einer magischen Zusammenschau des Lebens vom Ende her. Der nah gefühlte Tod erweist sich als die eigentliche, textbestimmende Perspektive, aus der alle vergangenen, simultan gewordenen Ereignisse betrachtet werden. Der Tod ist die Linse, in die alle Bilder einfallen. Heraufbeschworen und ausgewählt allerdings hat die Bilder ein liebendes Auge. Das lyrische Ich ruft die Momente der Liebe herbei, voller Sehnsucht beschwört es die glücklichen Erinnerungen und malt sie mit berührenden Details aus. Es gibt sich der Erinnerung hin, es sucht und findet für seine Sehnsucht leuchtende Bilder. Die Erinnerungen indessen sind schön und schmerzlich zugleich, sie bohren sich ins Herz wie die Nägel in Ueckers Nagelbetten.<sup>2</sup> Das melancholische Auge des lyrischen Ichs sieht den Schatten, der über den Erinnerungen liegt. In das heraufbeschworene Glück schieben sich düstere Bilder, die Bilder bewegen sich unaufhaltsam abwärts, dem Ende zu. Mayröckers Sprache hat eine starke visuelle Komponente; das Auge ist in ihren Texten das bevorzugte Instrument der Wahrnehmung;<sup>3</sup> es ist ein fürs Glück begabtes, ein „euphorisches Auge“, das die Bilder in gleichem Maße erkennt wie generiert. In ihrer Dankesrede anlässlich der Verleihung des Großen Österreichischen Staatspreises 1982 sagt die Autorin:

In dem Masz 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*: dieses nur ist imstande, genau und kritisch zu rezipieren.

Dem Zustand des erotisch antizipierenden Auges vergleichbar, bei welchem in einer einzigen Augenberührung das innerste Wesen des Liebesgegenstandes erfassbar scheint, vermag es der Dichter, sich an der sichtbaren Materie zu entzünden und so sein erst zu schaffendes Werk – nämlich dessen spätere Gestalt – in einer gleichsam stillstehenden Sekunde des Erkennens vorauszuahnen.<sup>4</sup>

Die Bilder schwingen, einem Pendel vergleichbar, zwischen den Polen des Glücks und der Verzweiflung hin und her. Die innere Dynamik des Gedichts verdankt sich der Spannung zwischen einem „glücklichen Ich“, das die schönen Erinnerungen beschwört, und einem schmerzerfüllten, „melancholischen Ich“, das an die Verluste erinnert. Im Fokus der folgenden Überlegungen steht die Pendelbewegung des Textes, die eine Pendelbewegung der Emotionen ist; gefragt wird nach der im Gedicht vorgeführten Strategie der Darstellung simultaner Emotionen.

Die Sprache ist eine dem „inneren“ Parlando-Stil angenäherte lyrische Prosa. Es gibt keine strophische Gliederung. Es sind die Enjambements, die die Zeilen als Verse kennzeichnen, indem sie so etwas wie ein Innehalten und Atemholen der Sprache signalisieren. In den Enjambements zögert der Fluss der Bilder einen Augenblick, bevor er weiterfließt. Sie schieben sich selbst in enge Wortverbindungen wie zwischen Präposition und Personalpronomen („und so schreie ich zu / mir“) oder in die Wörter selbst „mein Be-/wusztsein“, „Brief-/waage“, „1 Seidenfa-/den“. Über den Moment des Zögerns hinweg kennzeichnen die Enjambements den Text als geschlossene ästhetische, auch akustische, Einheit. Textkonstitutiv sind die permutierenden Wiederholungen: Wendungen und Wortverbindungen werden wieder aufgegriffen und leicht verändert in einen neuen Kontext gestellt, sodass ihr „Sinn“ nicht fixiert werden kann, sondern fortgesponnen werden muss („und so schreie ich zu mir dasz mir die Kehle heiser und es schnürte mir die Kehle es schnürt mir das Herz [...] ach Venedig sei in weiter Ferne [...] ach Venedig so unerreichbar“).

Innerhalb des Textganzen sind die Übergänge zwischen den Sätzen und den Bildern fließend. Vieles bleibt elliptisch oder am Rand des grammatisch Korrekten. Die mit überwältigender Kraft aufsteigenden Erinnerungen und Assoziationen scheinen die Sprache zu überfluten. Die Interpunktion folgt nicht den Regeln, sondern markiert eher kurze Augenblicke des Innehaltens. So fehlt oft der Punkt am Ende eines Satzes, es fehlen die Beistriche vor den Nebensätzen („und so schreie ich zu mir dasz mir die Kehle heiser“). Anstelle des Punktes verbindet häufig ein „und“ die einzelnen Sprach-„Bausteine“ und Traumsequenzen („und es schnürte mir die Kehle [...] Venedig sei in weiter Ferne *und einäscherte meine maritime Seele* [...] und in den blauenden Nächten die riesigen Ulmen“). Mayröckers Interpunktion ist eigenwillig, erfüllt andere Funktionen als üblich; so steht ein Doppelpunkt auch zweimal in einer Sequenz („rauschend der Flusz in ihren Armen : DAS MEER näm-

lich vom Meer besprengt : gesegnet“). Im Übrigen stürzen die Verse auf das Ende zu, enden abrupt, „und abwärts“ heißt es am Ende. Der Schluss – wie die meisten vorangegangenen Sätze – bleibt elliptisch.

Wie ist ein Text zu lesen, der sich mit eruptiver Kraft wie ein Strom über die Seiten ergießt? In einem solchen Text werden die Bewegungen der Sprache selbst zu Sinnkonstituenten. Hier wird ein Blick eingemahnt, der durch die Sprachbilder hindurch auf die Dimension „dahinter“ schaut, auf die Pendelbewegung der Sprache, die das Hin und Her der Emotionen spiegelt. Hinter den sich verändernden Bildern und sich verschiebenden Sprachbausteinen steht eine Dimension (man könnte sie als den unveränderlichen Grund des Daseins umschreiben), die alle Phänomene in ihrem Wandel integriert und ihre Vergänglichkeit aufhebt.

Eine Interpretation wird sich stets vor Augen halten müssen, dass der Text in vielerlei Hinsicht uninterpretierbar bleiben wird.<sup>5</sup> Die folgende Lektüre orientiert sich an Jahraus' Kooperationsmodell, das „die Analyse mit ihren strukturalen/strukturalistischen und die Interpretation mit ihren hermeneutischen Zügen“<sup>6</sup> vereinigt. Während sich die Analyse ausschließlich auf den gegebenen Text stützt, geht eine Interpretation (im Sinne des hermeneutischen Interpretationsverständnisses) über den Text hinaus. Die strukturelle Analyse bleibt auf der primären semantischen Ebene des Textes;<sup>7</sup> sie geht den „Bedeutungen“ der Wörter nach und fragt nach den textspezifischen Strukturen. Die Interpretation stützt sich auf die Ergebnisse der Analyse, geht jedoch weiter: auf der sekundär-semantischen Ebene des Textes fragt sie nach dem im Gefüge des Textes sich bildenden „Sinn“ der Wörter und Bilder.<sup>8</sup>

Der Text präsentiert sich als kunstvolle Textur, in der die vielen ineinander verflochtenen Fäden die hochkomplexe „Machart“ innerer Vorgänge spiegeln. Das Gedicht ist eine Momentaufnahme, ein Moment der Innenschau, eine Folge von „Erinnerungsbildern“.<sup>9</sup> Das lyrische Ich nimmt Kontakt auf mit dem, was sein „Ich“ ausmacht. Rückblickend auf eine lange Kette von Ereignissen nimmt es sich selbst nicht als eine feststehende Entität wahr, sondern als einen veränderlichen Fluss gedanklicher, emotionaler und sensorischer Phänomene. Die Verzweiflung, die Kunst, die Kindheit, die Mutter, die Tage an „seinem“ Krankenbett und „sein“ Sterben: all dies sind Aspekte eines offenen, fluiden „Ichs“. So wie manche Ereignisse des Lebens zunächst unbegreiflich sind, aus einer gewissen Distanz betrachtet jedoch begreifbar werden, so lösen sich auch die Verse, unter einem mikroskopierenden Blick betrachtet, in ihre Elemente auf; die Verschränkungen der Bilder sind in grammatikalischer Hinsicht oft nicht mehr nachvollziehbar. Im Textgefüge als Ganzem jedoch offenbaren sich Muster und Motive. Wo sich an den Schnittstellen zwischen den Bildern Überlagerungen ereignen, verweist die Sprache auf sich selbst, auf ihre eigene Komplexität. Hier gewinnt der Text in hohem Maße an Ambiguität. Hier „gleiten“ die Bedeutungen unter der Oberfläche der Wörter (den Signifikanten);<sup>10</sup> im Gefüge des Textes sind die „Signifikate“ beweglich, sie weisen zurück, nach vorne und in vielerlei Hinsicht aufeinander.

*und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*

1 das Lamm wird zum Hirten der Hirte zum Lamm und so schreie ich zu  
2 mir dasz mir die Kehle heiser und es schnürte mir die Kehle es  
3 schnürt mir das Herz der Himmel verdüstert bin Maler gewesen  
4 während ich Ueckers Nagelbett, während Ueckers Nagelbett mein Be-  
5 wusstsein durchbohrte was mich berauscht. *All die kl. Schultern abge-*  
6 *hungerte Sprache nämlich Wetter (Violen) wenn Nüsse und Moleküle ach*  
7 *Venedig sei in weiter Ferne und einäscherte meine maritime Seele so*  
8 *kl. Marginalien Narrphantasien, ach Venedig so unerreichbar, ich habe*  
9 *John Updike nie getroffen, nur eines seiner Gedichte gelesen, und in*  
10 *den blauenden Nächten die riesigen Ulmen mit ihrer rissigen Haut, als*  
11 *die Mutter schwankend an 1 Ostertage wie sie stieg mühsam entstieg dem*  
12 *Wagen und wir mit ihr in den Schwarzenberg Garten (wo sie spielte einst*  
13 *mit ihren Geschwistern) ich hatte bei ihrem Anblick zu weinen be-*  
14 *gonnen und konnte nicht sehen wohin meine Füße mich trugen etc., von*  
15 *den Geist Zweigen wo der Zeisig mit pausengesättigtem Glanz seiner Mu-*  
16 *sik – und grüszet deine Erblüthen wie mein Auge die BLUM, nachziehen*  
17 *des Fuszses, wache mit Gärten auf und Violen, in ihren Armen als sie*  
18 *von Kreta kam: Sträusze von Bougainvilles und ich sie auf die Brief-*  
19 *waage dasz sie herniederkringelten rosa Blüten / rauschend der Flusz in*  
20 *ihren Armen : DAS MEER nämlich vom Meer besprengt : gesegnet, und sah*  
21 *meine Thäler und grünte mein Garten als noch das Auge blühte mir in*  
22 *der Kindheit*  
23 *also das Sträuschen Traubenhyaazinthen aus einem Garten mit 1 Seidenfa-*  
24 *den geschnürt mit feuchter Serviette umwickelt dasz der Durst gelöscht*  
25 *würde der Blume, aber ergrauten schon nach 1 paar Tagen, aber 1*  
26 *liebes Glück 1 Andenken an reichere Tage .. Adelheid mit dem*  
27 *geknüllten (süsz geknüllten) Gesicht weil sie so lachte sich freute*  
28 *über das Wiedersehen, damals mit der Schwertrose ans Krankenbett, was*  
29 *er abwehrte, dasz ich erschrak (als er todgewintert) und abwärts.*

für Johann Holzner  
19.4.08

Der Ausgangspunkt des Gedichts<sup>11</sup> und zugleich das auslösende Moment des Gedankenstroms ist der Schrei des lyrischen Ichs zu sich selbst. Ein Schrei, der sich als Poesie artikuliert, ist schön und harmlos (von außen gehört) wie der Schrei von Lämmern im Feld. Für den aber, der ihn in sich hört (der zu sich innerlich schreit), ist er der Ausdruck von Schmerz, Verlust und Tod. Im Gedicht für Bodo Hell vom 13.6.08 (*vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen*) heißt es von den Schafen, sie seien „der Poesie so verwandt“: „mögen dich begleiten in deinen Alpenrosengarten die roten und / grünen Rosenkugeln aus der Wildnis des Kamptals das Flüstern / der Seelen der zungenleckenden (Salz) Rinder Schafe und / Geiszen welche der Poesie so verwandt“.<sup>12</sup>

Wie in einem Traum oder einem surrealistischen Bild wird sich im Folgenden das Ich vervielfachen, verschiedene Gestalten annehmen, alle Rollen zugleich spielen, wird Regisseuse und handelnde Person in einem sein. Gleich zu Beginn, in v. 1, werden Hierarchien umgedreht: „das Lamm wird zum Hirten, der Hirte zum Lamm“. Das Beherrschte wird zum Beherrschenden, der „be-herrschte“ Schrei wird zur alles beherrschenden Klage („und so schreie ich zu mir“), bis die fließende Permutation auch sie erfasst.

Wer spricht in den Versen 1–3? Wer ist das Subjekt? Wer agiert? Es ist abwechselnd ein „Es“ („und es schnürte mir die Kehle, es schnürt mir das Herz“) und ein „Ich“ („und so schreie ich zu mir“). Wer spricht in „der Himmel verdüstert“? Und wer in „bin Maler gewesen“? Wer nennt sich hier „Maler“ in der maskulinen Form? Ist es Uecker, der Maler, der mit Nägeln hantierende und aus Nägeln Kunst schaffende Mensch? Ist es das lyrische Ich, das sich als Augenmensch wahrnimmt? Ist es der schreibende Augenmensch, der sich die Welt als visuelles Phänomen aneignet? Das elliptische „der Himmel verdüstert“ verbindet die ersten Verse mit den folgenden, in denen vom Malen und Schreiben die Rede ist. Satz-, Bild- und Redefragmente umkreisen den semantischen Kern „Kunst“. Wieder kommt es zu einer grammatischen Umstellung, die wie eine Korrektur klingt. Das Subjekt wird zum Objekt: „während ich Ueckers Nagelbett, während Ueckers Nagelbett mein Be-/ wusztsein durchbohrte was mich berauscht.“ Wo sind Pausen zu setzen? Ist im ersten mit „während“ eingeleiteten Satzfragment „Ueckers Nagelbett“ ein Akkusativobjekt („während ich Ueckers Nagelbett“) oder die Beifügung zu „ich“? Spricht das lyrische Ich als Mensch oder als Nagelbett? Wer durchbohrt wen? Das Enjambement mitten im Wort „Be-/ wusztsein“ lässt Unsicherheit aufkommen. Es ist ein zögerndes Sprechen voller Pausen, Umkehrungen, Revisionen, Verbesserungen und Umdrehungen. Das im Enjambement hörbare Zögern ist wie ein Atemholen der Sprache, bevor sie vom Schmerz („durchbohrte“) in das eindeutig positive „Berauschen“ kippt („was mich berauscht“). Das Pendel der Emotionen schwingt zurück zum Glück: der Rausch ist dem Schmerz verwandt, das Glück ist untrennbar mit dem Schmerz verbunden. Ein Punkt beschließt die Sequenz.

Die neue Bilderfolge eröffnet eine kursiv geschriebene Stelle: „*All die kl. Schultern*“. Die verstreuten Kursivschreibungen zählen zu den typographischen Besonderheiten der Mayröckerschen Texte. Zu ihnen sagt die Autorin in einem Gespräch 1983:

Kursivschreibungen sind für mich nach wie vor sehr wichtig, weil ich damit etwas akustisch hervorheben will. Ich stell mir immer vor, daß das, was ich kursiv schreibe, irgendwie geschrien wird.<sup>13</sup>

v. 5–6: „*All die kl. Schultern* abgehungerte Sprache“. Präsentiert sich die Sprache hier selbst als „abgehungert“? „Klein“ wird auch in der Schreibung verkleinert, verkürzt, abgekürzt. „nämlich Wetter (Violen) wenn Nüsse und Moleküle ach“. Die Sprache klingt, als versuchte sich jemand zu artikulieren, als suchte er vergeblich nach adäquaten sprachlichen Mitteln. Ist eine Sprache „abgehungert“, wenn ihr alles fehlt, was einen sinnvollen Satz ausmachen würde? Hat sich die Sprache alles abgehungert? Der Ausdruck „abhungern“ ist laut Lexikon nicht existent (im Lexikon finden

sich nur „hungern“ und „sich etwas vom Mund absparen“); „abhungern“ zieht beides zusammen, verschmilzt beide Ausdrücke zu einem einzigen, in der Summe viel intensiveren Wort.

„Venedig sei in weiter Ferne *und einäscherte meine maritime Seele*“: Wieder suggeriert hier die Kursivschreibung einen Schrei. Das Objekt der Sehnsucht einer maritimen Seele ist Venedig, die maritime Stadt. Beide bauen auf dem fluiden Element des Wassers, das strömt, sich bewegt und sich verändert. Doch die sprechende Instanz sagt sich: „ach / Venedig sei in weiter Ferne“ (v. 7). Wessen Rede wird hier wiedergegeben? Wer rückt das Ziel der Sehnsucht in unerreichbare Ferne (v. 8 „ach Venedig so unerreichbar“)? Es ist eine zensierende Instanz, ein strenges Über-Ich im Freudschen Sinne, das die Lebensglut auslöscht. Venedig wird mit einem selbstironischen und -distanzierten Kommentar abgetan: „so kl. Marginalien, Narrphantasien, ach Venedig so unerreichbar“. Auch die Sprache macht sich klein – sie hat sich mit der Sehnsucht kleinmachen lassen.

Mehrere „Trauminstanzen“ agieren im Gedicht miteinander und gegeneinander. Die erzählende Instanz spricht von der abgehungerten Sprache, worauf die Akteurin (die Traumsprecherin) diesen „Sprach-Einfall“ gleich aufgreift. Sie lässt die Wörter in einer Art Alliteration einfallen, probiert sie aus, setzt sie (wie probeweise) in Klammern: „Wetter (Violen) wenn“. Was bedeuten die Klammern? Signalisiert die Sprecherin hier, dass „Wetter“ zurückgenommen wird, dass es probeweise durch „Violen“ ersetzt wird? Gibt es einen zusätzlichen, „inneren“ Zusammenhang zwischen den Wörtern „Wetter-Violen-wenn“ außer dem des Anlauts? Die Traumsprecherin erweist sich als ein mit Wörtern experimentierendes, dichtendes Ich, das die Wörter in einen anderen als in den gewohnten Zusammenhang setzt. In welchem Verhältnis stehen Nüsse und Moleküle zueinander? Sind sie etwa kleine sinnliche Beispiele für die abgehungerte Sprache? Nüsse und Moleküle stehen da ohne „Sinn“, nur durch eine vage klangliche Ähnlichkeit der ü- und e-Laute miteinander verbunden. In diesen Wörtern ohne ersichtlichen Sinn pausiert der Schmerz. Die Gedanken halten inne, sie wenden sich von den bohrenden Erinnerungsbildern ab und der Sprache selbst zu. Nun kreisen sie um Wörter, um sprachliche Möglichkeiten, um die Fähigkeit der Sprache, Wirklichkeiten zu generieren. „Wetter (Violen) wenn“ sind eine Zäsur im Schmerz, etwas wie ein weit entferntes Glück; sie sind ein Venedig in Sprache. Woraufhin sich die Zensur einschaltet: „ach Venedig so unerreichbar“. Das zensierende Über-Ich äschert die Phantasien des poetischen (glücklichen) Ichs ein; die Vernichtung wird schreiend mitgeteilt: „*und einäscherte meine maritime Seele*“. Das zensierende Ich sagt: „so kl. Marginalien Narrphantasien“. Das poetische Ich wiederholt „ach“, denn diesmal ist Venedig nicht nur in weiter Ferne, sondern gar unerreichbar. Das poetische Ich sagt: „John Updike“. Das Über-Ich schränkt ein: „nie getroffen, nur eines seiner Gedichte gelesen“. John Updike zu treffen, den Inbegriff des Dichters, erscheint als etwas unerreichbar Hohes und Fernes, von dem höchstens zu träumen ist. In der „Realität“ (des Gedichts) jedoch hat die Begegnung mit dem Dichter nie stattgefunden, nur die mit einem (einem einzigen?) seiner Gedichte. Das Glück, das der Name John Updike im poetischen Ich wecken könnte, wird vom Über-Ich gedämpft, die Freude wird gelöscht. Das multiperspektivische Ich ist Erzählinstanz, wortschöpferische und zensierende Person in einem. Es schafft

sich das Objekt der Rede (die abgehungerte Sprache, den Traum der Dichtung) und versieht es gleich mit Kommentaren.

Die Verse 10–14 bringen ein mehrschichtiges Erinnerungsbild, das auch ein Traum sein könnte. In Vers 10 taucht ein nächtlicher, dämmernder Garten auf („und in den blauenden Nächten die riesigen Ulmen mit ihrer rissigen Haut“), ein sehr schönes Bild, in das sich das Bild der schwankenden Mutter schiebt. Mehrere Zeitebenen überlagern sich hier: da ist zum einen die gegenwärtige Ebene des träumenden (sich erinnernden) Ichs, zum anderen die Ebene der Vergangenheit („wie sie stieg mühsam entstieg dem / Wagen“); schließlich scheint noch die Ebene einer glücklichen Vor-Vergangenheit durch („wo sie spielte einst mit ihren Geschwistern“). Letztere ist eine weit zurückliegende, dem (tag)träumenden Ich vielleicht nur durch Erzählungen bekannte Zeit, in der die Mutter ein Kind war. Über diesem glücklichen Bild beginnt das erzählende Ich zu weinen, sodass es nicht mehr sehen kann, wohin die Füße es tragen (v. 13–14). Auf welcher Zeitebene steht das träumende/erzählende Ich? Ist es ein Teil des Bildes? Steht es mit der Mutter vor dem Wagen, geht es mit ihr in den Schwarzenberg Garten? Steht es am Rande, steht es außerhalb des Bildes? Der schöne Garten, das wiedererinnerte Glück und der Schmerz des endgültigen Verlustes – es sind mehrfache Eindrücke und Emotionen, die das träumende Ich zu Tränen bewegen. Das für immer verlorene Glück kehrt plötzlich mit überwältigender Kraft ins Gedächtnis zurück. Das Glück ist nicht statisch, es hat eine fließende Qualität, fließend bewegt es sich zwischen Schmerz und großer Freude hin und her. Es besteht aus freudiger Überraschung und dem bitteren Beigeschmack des Abschieds. Beides ist in ihm gleichzeitig da. Aus der Perspektive des nahen Endes ist eine Zusammenschau von Glück und Schmerz möglich. Ein solcher Blick wechselt mühelos zwischen den Perspektiven, er umfasst simultan alle Qualitäten. „etc.“ heißt es am Ende dieser Sequenz. „Etc.“ reduziert das Gesagte auf das Nötigste, „etc.“ und „usw.“ (beides kommt in Mayröckers Texten oft vor) signalisieren den Verzicht auf Überflüssiges. Das Gesagte soll genügen. „Etc.“ und „usw.“ markieren einen Abbruch, sie bewirken eine plötzliche Stille.

Die Verse 15–17 sind auf der primär-semantischen Ebene nicht ganz zu entschlüsseln. Die grammatisch nicht zu bestimmende Wortfolge „von den Geist Zweigen“ lässt viele Fragen offen: Warum sind „Geist“ und „Zweigen“ getrennt geschrieben? Und was wenn man sie zusammenzöge im Sinne von „Geistzweigen“ (was nach „von“ grammatisch korrekt wäre)? Was wären „Geistzweige“? Wären damit Zweige „im Geiste“ gemeint? Sind es Zweige, auf denen nur imaginierte (d.h. nur sprachlich existierende) Vögel singen? Die kursiv geschriebene Wortfolge „*wo der Zeisig mit pausengesättigtem Glanz seiner Musik*“ ist ein Schrei. Was ist mit ihm gemeint? Es heißt nicht: „wo der Zeisig mit seiner Musik“, sondern „wo der Zeisig mit pausengesättigtem Glanz seiner Musik“. Dies ist eine außergewöhnliche Metapher mit multiplen semantischen Implikationen. Sie erfasst die Durchlässigkeit der Musik (pausengesättigt); sie nennt die Musik, die ein akustisches Ereignis ist und als solches nicht fassbar für Augen oder Hände; doch nennt sie, genau genommen, nicht die Musik selbst, sondern ihren Glanz, das Helle und Leuchtende an ihr; dieser Glanz ist mit Pausen, also Leerstellen „gesättigt“, also in reichlichem Maße durchsetzt; ist es die Stille, ist es die Leere, die – zusammen mit den Tönen – den Glanz

der Musik ausmacht? Der Satz bleibt elliptisch, für Zeisig gibt es kein Prädikat, an seiner Stelle ein Abbruch und ein Gedankenstrich. Der Vers fährt fort: „und grüszet deine Erblühten wie mein Auge die BLUM“. Wer spricht hier? Wer grüßt hier in dieser etwas altertümlichen, poetisch gehobenen Verbalform „grüszet“? Der Zeisig? Wer sind „deine Erblühten“? Wer spricht hier wen an? Es folgt ein merkwürdiger Vergleich, der mehr ein Rätsel als eine Erklärung ist: „wie mein Auge die BLUM“. Wessen Auge ist hier gemeint? Der Zeisig scheint die „Erblihten“ wahrzunehmen wie das Auge des sprechenden Ichs die BLUM. Wer sind „die Erblühten“? Signalisiert die Großschreibung, dass es Menschen sind? Sind es die Verstorbenen, die wir mit unseren Augen nicht mehr wahrnehmen können? Sind sie in einer anderen Dimension, „im Geist“ erblüht? Gehört dieser Dimension auch der Zeisig an (auf „den Geist Zweigen“)? Schafft hier die generierende Kraft der Sprache neue Daseinsräume, die so reell sind wie dem narrativen Ich die BLUM? BLUM (v.16) und DAS MEER (v. 20) sind in Kapitälchen gehaltene Wörter; ihnen komme, so Mayröcker, eine besondere Bedeutung zu:

Bei den Kapitälchen handelt es sich nicht so sehr um akustische Hervorhebungen als um die Betonung von Sachen, die mir innerhalb des Textes wichtig erscheinen.<sup>14</sup>

BLUM und MEER sind tragende Wörter mit einer über sich selbst hinausweisenden sinnstiftenden Funktion. Sie bilden das Zentrum „glücklicher“ Wortketten. Wörter aus demselben (Glück evozierenden) semantischen Umkreis bilden über die Verse und über die Grenzen des einzelnen Gedichts hinweg „Wortnetze“. Die Permutation von „Leitmotiven“ (Ursache von *différance*<sup>15</sup> und Einheit zugleich) ist ein Charakteristikum der Mayröckerschen Dichtung. BLUM bildet ein Sinn-Netz mit „deine Erblühten“ (v. 16), mit „Violen“ (v. 17), mit „Sträusze von Bougainvilles“ (v. 18), mit „rosa Blüten“ (v. 19) und „als noch das Auge blühte mir in der Kindheit“ (v. 21), mit „Sträuschen Traubenzinthen“ (v. 23) und mit „Blume“ (v. 25). Innerhalb des ganzen Gedichtbands bildet es mit den „Blumenwörtern“ der anderen Gedichte ein gewissermaßen „intratextuelles“ Netz an Querverweisungen. Da sich in diesem Band kaum ein Gedicht ohne die Erwähnung von Blumen findet, sind diese überaus zahlreich. So taucht etwa „Violen“ im Gedicht (ohne Titel) vom 3.10.06 auf: „dieser Nachsommer der mich mit seinen / grünen Armen umschlungen hält diese / glücklichste Stunde eine Violen am Himmel ... diese glücklichste Stunde Tagmond am Horizont diese / welkende Sonnenblume“.<sup>16</sup> Auch im Gedicht *im Gedenken an Oskar Pastior* vom 5.–8.10.06 heißt es am Schluss: „ach die Votivgaben des Sommers *die / dichtenden Vögel* deine pulsierenden Verse eine Violen am Himmel“;<sup>17</sup> im Gedicht vom 9.5.07 (ohne Titel) wird sie zu „Nachtviolen“: „die / Nachtviolen im Garten, sagt Angelika K., sie beginnen / in der Dämmerung zu duften, in der Ecke des Gartens [...] die blühenden Haselbüsche“<sup>18</sup> und wird im Gedicht vom 12.5.07 (ohne Titel) wieder aufgegriffen: „wenn ich das Fenster öffne am Morgen duftet / es von den Wiesen und Bergen (Floren) am Horizont nach / Lianen Lilien Linden und Moos, Narzissen und Nachtviolen und ich musz / weinen“.<sup>19</sup> „Blumenwörter“ stehen oft in enger Verbindung mit der Gestalt der Mutter; so schenkt im *Gedicht in Prosa* (2) vom 17.5.07 die Mutter dem kleinen Mädchen einen wunderschönen Blumenkranz:



„Mutter sommers / in Puchberg, drückte den Blumenkranz dem kl. Mädchen ins Haar (Pur- / purblume und Tausendschön, Löwenzahn, Wegwarte und Krokus)“.<sup>20</sup> Im Gedicht „*da ich 1 Knabe war*“ vom 9.5.08 erinnert sich das lyrische Ich an die Liebe der „sanften Mutter“: „und ich an der Hand der sanften Mutter welche wie BLUME mir zu- / gewandt welche mich liebte wie sonst niemand je mich geliebt hatte“.<sup>21</sup> Im Gedicht für Johann Holzner fließen alle „blühenden“ Momente in einem Bild von überwältigender Schönheit zusammen: die Gärten, die Viole, die vom Meer umspülte Insel Kreta, die Sträuze von Bougainvilles, die herniederkringelnden rosa Blüten und ein glückliches Aufwachen („wache mit Gärten auf und Viole, in ihren Armen als sie von Kreta kam : Sträuze von Bougainvilles“). Wacht hier das lyrische Ich in „ihren“ Armen auf? Oder sind „ihre“ Arme voller Bougainvilles? Die Sequenz ist sprachlich sehr offen, die Bedeutungen der Wörter verschieben sich je nach Zuordnung. Die Sprache scheint sich selbst zu verbessern, sie präzisiert: „rosa Blüten / rauschend der Flusz in ihren Armen : DAS MEER nämlich vom Meer besprengt : gesegnet“. Nein, nicht Fluss, scheint die Sprache durch den Doppelpunkt zu sagen, sondern Meer, und erläutert sogleich ihren Einfall „nämlich vom Meer besprengt“; wieder scheint sie nachzudenken und sich selbst zu korrigieren: besser als besprengt ist gesegnet. Das Meer hat nun segnende Kraft und die Mutter kommt (ohne zusätzliche Erläuterungen) von der meerumspülten Insel Kreta. Wie ein rauschender Fluss (ein segnendes Meer) ergießen sich die blühenden Bilder über die Verse.

DAS MEER (zu dem auch Venedig und Kreta zählen) legt sich als „Erinnerungsnetz“ über den ganzen Gedichtband; es verbindet Erinnerungen an Momente der Liebe. Oft werden dabei das Meer (die glückliche gemeinsame Zeit am Meer), Venedig und der Tod zusammengezogen, wie etwa in *E.J.* vom 22.4.07 („wollt ihr die alten Fische mitnehmen nach / Südkreta, sagte er, damals, den Freunden, wir wollten ans Meer ... Kaskaden von Glyzinien ... , damals, man legte mir Kataloge von Särgen vor“)<sup>22</sup> oder in *Venedig Phantasie* vom 11.3.08 („dieser alte Engel mit unserem Gepäck voraus- / eilte und in der bewegten Menge verschwand und wir ihn / noch 1 letztes Mal sahen im bedeckten Himmel von / Venedig, weinte ich sehr“)<sup>23</sup> oder auch in *ich auch den weich' Kräutern, Höld.* vom 12.4.08: „Venedig und Veilchen Vergiszmeinnicht Wahn und Wäldchen des Alters“.<sup>24</sup>

Im Vers 16 wird das glückliche Bild der Blumen von einem düsteren Bild überlagert. Der plötzliche Infinitiv „nachziehen / des Fuszes“ evoziert die mühsamen, schleppenden Gehversuche in Alpträumen. Wer spricht hier? Wessen Fuß wird nachgezogen? Der der alten Mutter oder der Fuß der Erzählinstanz? „Wache mit Gärten auf und Viole“. Hier spricht ein erzählendes Ich, das sich seines Träumens bewusst ist; es ist die Stimme einer Regisseuse, die Traumreste herüberholt in den Wachzustand. „in ihren Armen als sie von Kreta kam : Sträuze von Bougainvilles und ich sie *auf die Briefwaage*“: hier lassen die vielfältigen Verknüpfungsmöglichkeiten vielfältige Deutungen zu; wenn „in ihren Armen“ auf „aufwachen“ bezogen wird, ruft es das Bild eines Kindes hervor, das nach einem Alptraum in den Armen der Mutter aufwacht. Wenn es mit dem nachfolgenden „als sie von Kreta kam“ verbunden wird, evoziert es das Bild einer über und über mit Blumen bedeckten Mutter. „Die Sträuze von Bougainvilles“ in den Armen der Mutter wären demnach so leicht und diaphan wie Träume, sodass sie auf eine Briefwaage gelegt werden könnten (wie

es das erzählende Ich imaginiert). Die Bilder und Bedeutungen gleiten ineinander und kontaminieren einander.

Die glückliche Sequenz der Gärten, Violen und Bougainvilles mündet in den grünen und blühenden „Thälern“ und Gärten der Kindheit:

Je weiter ich in meinen Erinnerungen zurückgehe, desto mehr Glanz scheinen sie zu besitzen (etwa die Erinnerungen an die Sommer meiner Kindheit im niederösterreichischen Dorf, oder die Erinnerungen an die geliebte Figur der Großmutter), aber desto ungenauer werden sie auch : je länger man sie betrachtet. Sie sind also *präzise nur in der Aura die sie umgibt*, nicht aber in ihrer Totale, in ihrer Geordnetheit. Es ist als ob man nicht genau sehen könnte; eine Erinnerungsstütze : eine *Erinnerungsbrille* vonnöten wäre.<sup>25</sup>

Nach „Kindheit“ bleibt der Vers leer, als würde die erzählende Stimme den Erinnerungen nachlauschen.

In diese Stille fällt das Bild der Traubenhyaazinthen der Kindheit (das Kind nahm den Durst der gebrochenen Blume wahr), die rasch „*ergrauten*“ (hier schreit die Stimme). Und nun wechselt das Bild zum Moment damals am Krankenbett, als Adelheid (nichts ahnend, vor Freude lachend) eine Rose brachte und diese zur „Schwertrose“ wurde, weil ihr abgeschnittenes Leben das des Kranken spiegelte, so dass dieser sie abwehrte.

Die Verletztheit und der Durst der Traubenhyaazinthen münden im Bild der „Schwertrose“, deren Anblick trifft wie ein Schwert. Diese Rose, die es laut Lexikon nicht gibt, scheint in sprachlicher Anlehnung an die Schwertlilie „erblüht“ zu sein. Auch im Gedicht *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3. Mai 2008* vom 1.5.08 fließen das zerbrochene Leben der Blüten und das von gekreuzigten Schafen sprachlich zusammen und spiegeln gemeinsam den Zustand des „zerbrochenen“ lyrischen Ichs: „die zerbrochenen lila Blüten nämlich den Fliederwald mir ins Zim-/ mer gestellt ins verweinte Gelasz. Draußen der Frühling die un- / zeitigen Stürme („Quellen“), *habe mich in 1 Schaf gekreuzigt*“.<sup>26</sup> Im Gedicht *1 paar Atemzüge für Klaus Schöning* vom 20.6.08 (zwei Monate nach dem Gedicht für Johann Holzner entstanden) tauchen vertraute sprachliche „Bausteine“ (Violen, Geist Zweige und Schwertrose) in permutierter Form wieder auf: „sein Veilchenarm des Frühlings Veilchenarm und wie der Morgen / dem Westwind wehrte: Schwertlilien und Schwalben von des Geistes Zweigen“.<sup>27</sup> In *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* vom 1.7.08 folgt dem Bild der schwarzen Rose (nach einer langen Pause) das Bild der bangenden Seele: „während an den Haus- / wänden Geisblatt Klematis und Fingerhut Digitalis und schwarze Rose (im Glas in der Stube) oh sinkende Nacht meiner bangen Seele“.<sup>28</sup> Das Gedicht *ach selbst im hohen Alter möchte man sich die Welt noch erklären lassen, 1 Begegnung mit Franz Josef Czernin* vom 3.7.08 greift das Bild der schwarzen Rose auf und permutiert es; auch hier schiebt sich eine lange Pause in den Vers: „Zuhause der späte Abend im zirpenden Juli während im Korridor die knisternde alte Rose im Glas schwarz sich verfärbt hatte / *inkliniere zu Einsamkeit*. Doch wie Rosen, ver-gänglich, das fromme Leben, Hölderlin“.<sup>29</sup>

Das Gedicht endet im Schmerz, mit „seinem“ Tod („als er *todgewintert*“). Adelheid „mit dem *geknüllten* (süß geknüllten) Gesicht weil sie so lachte“, die verkehrte Rose, der „*todgewinterte*“ Kranke und das erschrockene narrative Ich fallen wie haltlos gewordene Fragmente eines letzten Bildes „abwärts“. Der letzte Satz wird nicht zu Ende gesprochen. Mit „abwärts“ verstummt die Stimme. „Abwärts“ ist grammatisch nicht zuzuordnen; es umfasst in gewissem Sinne alles. „Abwärts“ definiert den Blickpunkt, von dem aus das Gedicht gesprochen wird, und zugleich den Fluchtpunkt, auf den alles zustürzt.

Aber selbst in der absinkenden Stimme hallen Venedig, die Blumen (das „liebe Glück“) und auch die „Narrphantasien“ einer noch immer lebendigen poetischen Sprache nach.

## Anmerkungen

- 1 Den Band *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* hat Mayröcker Ulla Berkéwicz gewidmet; in ihm finden sich Gedichte mit Widmungen an Ernst Jandl, Christel Fallenstein, Ulla-Mae Ekblad-Forsgren, Klaus Schöning, Maria Gruber, Stefanie Kolowratnik-Seniow, Edith Schreiber, Christa Kühnhold, Heinz Schafroth, Valérie Baumann, Elfriede Haider, Wolfgang Bauer, Angelika Kaufmann, Reinhold Posch, Georg Kierdorf-Traut, Oskar Pastior, Richard Dove, Klaus Reichert, Sonja Harter, Michael Hamburger, Bodo Hell, Franz-Leo Popp, Gisela von Wysocki, Linde Waber, Anton Watzl, Kurt Neumann, Johann Holzner, Pia-Elisabeth Leuschner, Heidrun Loeper, Franz Josef Czernin, Julian Schutting, Heidi Jank, Christa Wolf, Jorie Graham, Benjamin Fallenstein, Jens Stupin, Gert F. Jonke, Peter Weibel, Vera Steinmetz.
- 2 Günther Uecker (geb. 1930) ist ein deutscher Maler und Objektkünstler. Charakteristisch für sein Schaffen sind dreidimensionale, weiß bemalte Reliefs aus Nägeln, die erstmals 1956/1957 entstanden. In ihrer unterschiedlichen Ausrichtung verursachen die Nägel ein bewegtes Spiel von Licht und Schatten, in dem sie sich selbst zu bewegen scheinen.
- 3 Zum Auge als bevorzugtem Instrument der Wahrnehmung bei Mayröcker s. Kahn, Lisa: Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das ‚euphorische Auge‘ Friederikes Mayröcker. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Friederike Mayröcker. München 1984 (Text+Kritik 84), 79–87.
- 4 Mayröcker, Friederike: weshalb man immer hartnäckiger. Dankesworte anlässlich der Verleihung des Groszen Österreichischen Staatspreises am 3. Juni 1982. In: Protokolle, 4, 1982, 67f.
- 5 Jahraus, Oliver: Literaturtheorie. Tübingen, Basel 2004, 338: „Wie kommt es, dass wir Literatur einerseits relativ objektiv analysieren und andererseits relativ subjektiv interpretieren können? [...] Die Antworten beruhen auf der Differenzierung von Analyse und Interpretation. Insofern bezeichnet die Analyse jene Seite der Interpretation, die den Sinn objektiv markiert und somit Interpretierbarkeit indiziert. Damit zeigt sich überhaupt erst, dass die Interpretation insgesamt erst zu dem wird, was sie ist und sein kann, indem sie der Analyse eine andere Seite entgegenstellt, die zugleich die andere Seite der Analyse ist, die also dementsprechend die Negation von Sinn markiert und Uninterpretierbarkeit indiziert.“
- 6 Ebda, 338.
- 7 Ebda, 352f: „Die sekundär-semantische Ebene umfasst all jene Bedeutungen, die dem Text nicht vorausliegen, sondern erst durch ihn entstehen. Der literarische Text kann seine semiotische Struktur so ausfalten, dass die primäre Bedeutungsstruktur auf der sekundären Ebene konstruktiv transformiert wird. Die sekundäre Ebene ist daher in erster Linie ein sprachliches Phänomen und ein Charakteristikum des Kunstwerkes und vor allem des literarischen Textes in seiner Modellbildung.“
- 8 Die Differenzierung zwischen primärer und sekundärer semantischer Textebene setzt einen semiotisch fundierten Textbegriff im Sinne Lotmans voraus. Berühmt ist Lotmans Definition des Kunstwerks: „Die Kunst ist ein sekundäres modellbildendes System.“ (Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München 1972, 22).
- 9 In den „Magischen Blättern“ spricht die Autorin von „Erinnerungsbildern“: „Mit dem Begriff Erinnerung, im Zusammenhang mit dem Schreiben, ist schwierig umzugehen. Auch ist Erinnerung

nicht gleich Erinnerung. Es gibt da für den Autor Qualitätsunterschiede : nicht jedes Erinnerungsbild enthält gleich viel an Spannung und Reiz. Dazu kommt, daß das jeweilige Erinnerungsbild verwandelt wurde, die ursprüngliche Ausstrahlung des Erinnerungsbildes wurde während der Arbeit mit außergewöhnlichen Elementen angereichert, oder überhaupt umgeformt, so daß allein der Autor weiß, welches Erinnerungsbild welcher endgültigen Formulierung zugrunde liegt, und wie es – etwas stufenweise vom erinnerten Urbild zur poetischen Textur verwandelt wurde.“ (Mayröcker, Friederike: Magische Blätter [1]. Frankfurt am Main 1983, 11).

- 10 Der Terminus „fließende Signifikation“ geht auf Jacques Lacan zurück, der das Saussuresche Zeichenmodell (und seine Terminologie) mit dem Freudschen Erklärungsmodell der menschlichen Psyche verband. So wie sich das menschliche Begehren notwendigerweise immer auf etwas Abwesendes beziehe, so richten sich auch die Sprachzeichen, ihrem verweisenden Charakter gemäß, auf etwas fundamental Unerreichbares. Die, wie Lacan sagt, „unendliche Bewegung des Signifikats unter dem Signifikanten“ (Lacan, Jacques: Schriften II, ausgew. u. hg. v. Norbert Haas. Weinheim, Berlin <sup>3</sup>1991, 36) weise auf einen leeren Grund hin, auf die Absenz eines transzendentalen Signifikats. Eine psychostrukturalistische Lektüre des Gedichtes im Sinne Lacans wird sich an Textdetails orientieren, um an ihnen das „Gleiten des Signifikats“ zu beschreiben; sie wird aufzeigen, dass die Sprachzeichen (Signifikanten) keine fixierbaren, voneinander isolierbaren Signifikate aufweisen, sondern verschiedene, „gleitende“ und austauschbare Signifikate, die aus Bewegungen der metonymischen Verschiebung innerhalb des Bedeutungsprozesses entstehen. (Lacan, Jacques: Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, hg. v. Norbert Haas u. Hans-Joachim Metzger. Weinheim, Berlin <sup>3</sup>1987, 26) Peter Waterhouse nennt dieses Phänomen „Durchlässigkeit“. In *Die Geheimnislosigkeit* heißt es von Stifters Sprache: „Das ist keine Durchlässigkeit für Sinn, sondern eine Durchlässigkeit für Wirklichkeiten“. Auch Mayröckers Wörter sind in hohem Maße „durchlässig“ für simultane komplexe Wirklichkeiten. (Waterhouse, Peter: Die Geheimnislosigkeit. Ein Spazier- und Lesebuch. Salzburg, Wien 1996, 10).
- 11 Mayröcker, Friederike: dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif. Gedichte 2004–2009. Frankfurt am Main 2009, 238f.
- 12 Ebda, 255.
- 13 Schmidt, Siegfried: ‚Es schießt zusammen.‘ Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1983). In: Schmidt (Hg.): Friederike Mayröcker. Frankfurt am Main 1984, 260–281, 281, hier zit. n. Vogt, Michael: Elegie im Zeichen der Negation. Zu Mayröckers Gedicht „5. Brandenburgisches Konzert“. In: Kühn, Renate (Hg.): Friederike Mayröcker oder „das Innere des Sehens“. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Bielefeld 2002, 113–133, 123.
- 14 Schmidt, Siegfried J.: „Es schießt zusammen“, 281, hier zit. nach Michael Vogt, a.a.O., 124.
- 15 Derridas berühmter Neologismus „différance“ indiziert die Spielbewegung der Bedeutungen, d.h. die differentielle Verweisung von „Spuren“ in differenten Zusammenhängen. Der Text als Ganzes, als ein System von permutierender Wiederholung, zeigt: die Signifikate der Wörter stehen nicht fest, sondern verändern sich fließend, in der jeweiligen Nähe und Abgrenzung zum jeweils nächsten Wort entfaltet sich der Sinn der Wörter als „différance“, d.h. als eine Bewegung des Bedeutens, als das unabgeschlossene, unabschließbare Spiel von Verweisungen von „Spuren“, s. Derrida, Jacques: Die différance, in: Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart, Reclam 1990, 76–113.
- 16 Mayröcker, dieses Jäckchen ..., a.a.O., 158.
- 17 Ebda, 159.
- 18 Ebda, 167.
- 19 Ebda, 169.
- 20 Ebda, 172.
- 21 Ebda, 242.
- 22 Ebda, 163.
- 23 Ebda, 229.
- 24 Ebda, 237.
- 25 Mayröcker, Magische Blätter [1], a.a.O., 11f.
- 26 Mayröcker, das Jäckchen ..., a.a.O., 240.
- 27 Ebda, 259.
- 28 Ebda, 260.
- 29 Ebda, 262.