Mandy Dröscher-Teille

Negativität und Differenz. Friederike Mayröckers essayistische Meta-Prosa- Fläche *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) – mit Seitenblicken auf Bachmann und Jelinek

1 Hinführung: Lyrik und Prosa bei Mayröcker

Die Texte Friederike Mayröckers stehen spätestens seit 1971¹ durchgehend im Zeichen einer reflexiven Auseinandersetzung mit der eigenen Prosa wie einer Poetik der Prosa im Allgemeinen. Diese Selbst- und Metareflexion ist nicht zuletzt bedingt durch die in diese Zeit fallende radikale Abkehr Mayröckers »von experimentellen und ›totalen‹ Kurztexten« und der damit verbundenen Hinwendung »zu längeren, zusammenhängenden Prosaformen« (Kastberger 1999, 34):²

Ob ich mich zur Zeit als ›experimentelle Autorin‹ seh' – das kann ich kaum beurteilen. Ich glaube, ich mache einfach meine ganz eigene Sache, etwa meine Art von Prosa. Vielleicht werden sie die Literaturhistoriker einmal als ›eine neue experimentelle Romanform‹ bezeichnen.
(Mayröcker im Interview mit N. N. 1978)

Mayröcker äußert sich kritisch zu dem Label ›experimentelle Literatur‹ (vgl. Kasper 1999, 11), weil es ihre Prosa-Texte als Abweichung von einer vermeintlichen Norm erscheinen lässt und eine Kategorisierung impliziert, die die Autorin generell ablehnt bzw. unterläuft.³ Gegenüber ihrer experimentellen Schreibphase in den 1960er Jahren gewinnen für die neue Form der Prosa, die sprachspielerische Ele-

1 Vgl.: »1971 hatte ich plötzlich genug vom sogenannten experimentellen Prosaschreiben. [...] Ich hatte plötzlich das Bedürfnis, Prosa zu schreiben, die ganz wegrückt vom experimentellen Arbeiten [...]«. (Mayröcker im Interview mit Schmidt 1984, 264 f.)

2 Vgl. für einen historischen Abriss zur Entwicklung der Prosa bei Mayröcker auch die Untersuchungen von Helga Kasper (1999, 19–22).

3 Vgl.: »Ich glaube, die ganze Schwierigkeit mit experimenteller Literatur im deutschen Sprachraum liegt daran, dass solches Schreiben, ich möchte fast sagen krankhaft, als experimentell abgetan wird. Ganz anders zum Beispiel in Frankreich. Niemand würde es wagen, einen Claude Simon als experimentellen Autor zu bezeichnen [...], sondern das ist einfach die neue Literatur [...]«. (Mayröcker im Interview mit R. Wischenbart, zitiert nach Kasper 1999, 11)

Mandy Dröscher-Teille, Hannover

mente und die Darstellung subjektiver Erinnerungen literarischer Figuren miteinander kombiniert (vgl. Riess-Beger 1995, 15),⁴ Charakteristika der Lyrik zunehmend an Bedeutung. In Texten der 2000er Jahre wird Prosa als Meta-Lyrik bestimmt: »Ich schreibe Prosa, auf der Meta Ebene [!] schreibe ich Gedichte«. (Mayröcker 2010, 25) Diese lyrische Metaebene der Prosa adressiert offensichtlich die Textkonstruktion und ihre sprachliche Poetizität, während eine schematische Trennung von Form und Inhalt vermieden wird. In Anknüpfung an die Prosagedichte des französischen Schriftstellers Francis Ponge⁵ bezeichnet Friederike Mayröcker vor allem ihre kürzeren, zwischen Lyrik und Prosa oszillierenden Prosa-Fragmente als »Proems« (vgl. Mayröcker im Interview mit Jandl 2013)⁶ Indem Mayröcker Lyrik und Prosa miteinander verbindet, dynamisiert sie das Verhältnis der Genres zueinander und irritiert ein konventionelles Gattungsverständnis: »[O]b Vers oder Prosa[,] darauf kommt es nicht an – es kommt nur darauf an, wie sie angezogen sind, ich meine die Worte: [...] welche Art Knochenwerk sich da herausbilden will [...].« (Mayröcker 2001b [1987], 14) Die passende, aber gleichwohl wechselnde »Kleidung« der Worte, die hier figuralen Charakter gewinnen, ihre Metaphorik der Körperlichkeit,⁷ unterläuft die logisch-begriffliche Zuordnung durch die Kategorien »Vers« und »Prosa«. Prosa wird durch Charakteristika der Lyrik erfasst oder: Lyrik ist Prosa mit anderen Mitteln: »1 Mirakel ich schreibe Prosa und habe doch den Rhythmus des Gedichteschreibens im Leib [...].« (Mayröcker 2010, 24) Das Verhältnis von Prosa und Lyrik bleibt eine Leerstelle, die beide Kategorien in einem transitorischen *Dazwischen* aufhebt. Gleichsetzungen wie »lyrische Prosa« oder »prosaische Lyrik« greifen dabei nur bedingt, Marcel Beyer und Gisela Lindemann gehen stattdessen davon aus, dass

4 Vgl.: »Die experimentellen Verfahrensweisen der sechziger Jahre werden also nicht zugunsten einer Hinwendung zur Realität zurückgedrängt oder gar aufgegeben, sie werden vielmehr radikalisiert, indem die subjektive Erfahrungswirklichkeit durch experimentelle Verfahrensweisen neu gesehen wird, indem also Erfahrung selbst decollagiert wird.« (Riess-Beger 1995, 239)

5 Vgl.: »Ponge mit seinen Prosagedichten hat mich sehr beeinflusst, ich liebe ihn sehr.« (Mayröcker im Interview mit Jandl 2013)

6 Bereits in *Magische Blätter IV* (1995) betitelt Mayröcker einige ihrer Prosaminiaturen als »Proëms«. Im Interview mit Paul Jandl 2013 gibt Mayröcker an: »Ende 2011 habe ich mir gedacht, dass es schön wäre, wenn ich Proeme schreiben könnte. Der französische Schriftsteller Francis Ponge hat das gemacht. Es ist ein Mittelding zwischen Gedicht und Prosa.« Seit 2011 scheint das Proem auch als poetologisches Konzept verstärkt zu greifen: »Ich habe diesen Dichter [Francis Ponge] vor zwanzig Jahren zum ersten Mal gelesen. Er begleitet mich sehr lange schon. Ich lege ihn wieder weg, und dann kommt er wieder.« (Mayröcker im Interview mit Jandl 2013) Die Erstlektüre von Ponge (ca. 1993) fällt offenbar mit der Entstehung der *Magischen Blätter IV* (veröffentlicht 1995) zusammen.

7 Vgl.: »Ihre Kleidung aus Sprache trägt die Schreibende direkt am Körper, ja mehr noch: diese Kleidung scheint mit dem Autorenkörper irgendwie verwachsen zu sein.« (Kastberger 1999, 43)

Mayröckers Prosa »von der Übertragung eines Grundmoments des Gedichts auf die Prosaform geleitet ist« – und zwar als eine »nicht auflösbare Spannung« (Beyer und Lindemann 1996, 10).

2 Prosa als essayistisch-autofiktionale Textfläche in *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988)

Das Extensive, extrem Ausufernde, das Sich-Ergehen in Worten, wie es für Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* besonders charakteristisch ist, geht auf einer editorischen Ebene, so Klaus Kastberger, nicht selten mit einer »schriftstellerischen Disziplin« einher, die »in den meisten Fällen mit einer gewaltigen Reduktion der Textmenge verbunden« (Kastberger 2001, 708) ist. Auf der textinternen Ebene allerdings ist das eskalierende Sprechen autofiktionaler Ich-Figuren, die einerseits in erzählender Manier alles sagen, andererseits vor allem in lyrischen Rätseln auf einer poetologisch-bildlichen Metaebene kommunizieren, Inhalte chiffrieren und unzugänglich machen, eine Konstante der Mayröcker'schen Poetik. In *mein Herz mein Zimmer mein Name* wird ein Verwirr-Spiel mit Verhältnisbestimmungen erkennbar, das an eine sich selbst negierende Autorinnen-Figur gebunden ist, deren Schreiben ihr selbst zum Rätsel und *Wunder* (»Mirakel«, Mayröcker 2010, 24) wird.⁸ Der Text Mayröckers wird als Text bzw. Buch dieser Autorinnen-Figur imaginiert. Somit ist das sprechende Ich als fiktive Instanz selbst schreibende Autorin, deren Aussagen aufgrund dieser doppelten, gebrochenen Identität bzw. Nicht-Identität als höchst unzuverlässig gelten müssen. In einer allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Schreiben⁹ produziert das Ich den Text scheinbar erst im Moment der Rezeption im dialogischen Austausch mit weiteren Figuren – ein höchst fragiler, unabgeschlossener, dynamischer und performativer¹⁰

⁸ Alexandra Strohmaier hat das Verhältnis von Geschlechtlichkeit und Autorschaft bei Mayröcker untersucht. Sie weist auf die Problematik hin, die poetologischen Hinweise der Texte Mayröckers unmittelbar der textexternen Autorin zuzuschreiben und nicht als fiktionales bzw. autofiktionales Spiel zu betrachten: »Es gilt also, die in den bisherigen Lektüren konstruierte Identität der Werke Mayröckers durch Konzentration auf das, was diese marginalisieren, zu ergänzen.« (Strohmaier 2008, 22)

⁹ Daniela Riess-Beger (1995, 69) arbeitet Mayröckers intertextuelle Bezugnahme auf Heinrich von Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* heraus.

¹⁰ Vgl.: »Der Text entsteht im Tun (des Schreibens), das sich selbst wieder zum Gegenstand seines Tuns macht.« (Strohmaier 2009, 125)

Prozess wird damit angedeutet.¹¹ Zeitliche Abstände verringern sich und zeitliche Ordnungen werden irritiert. Dieses Spiel mit Zeitebenen führt zu einer massiven Verunsicherung, nicht nur auf Seiten der Rezeption, sondern auch beim Ich selbst, das sich in diesem zeitlosen poetologisch-selbstreferenziellen Raum zunehmend nicht mehr zurechtfindet. Dass die schreibende Figur in dem Moment, in dem der Text von textexternen Leser*innen rezipiert wird, selbst »im Begriff« ist, »an einer wohlgeformten langen Prosa zu arbeiten« (Mayröcker 2001c [1988], 236),¹² evoziert eine performative Gleichzeitigkeit von Autorinnenpoetik und figuraler Perspektive, Schreiben, Sprechen und Lesen: »[S]eltsam genug, sage ich, je länger ich in diesem Buch lese, desto umfangreicher scheint es zu werden, dachte ich noch am Anfang: EIN SCHMALES BUCH, bin ich jetzt von der Gewißheit, daß es sich nur um ein umfangreiches Buch handeln kann, von Tag zu Tag mehr verwirrt, [...] aber es bleibt mir ein Rätsel«. (HZN, 255) Das Ich ist also nicht nur Schreibende, sondern zugleich auch Lesende seines eigenen Textes wie diverser anderer, fremder Texte. Die Unzuverlässigkeit der Erzählerin zeigt sich darin, dass diese die Rezipient*innen in die Irre führt, ein Spiel mit poetologischen Implikationen betreibt und sie als unlösbares Rätsel in Szene setzt. So ist der selbstreferentielle Verweis auf die Prosa autofiktional-ironisch gebrochen, denn der Text ist zwar »lang« und »umfangreich«, keinesfalls jedoch »wohlgeformt« – jedenfalls nicht einem konventionellen Formverständnis nach. Gleichzeitig reflektiert und kommentiert das Ich die Konstruktion und den Entstehungsprozess des Textes durchaus ernstzunehmend. Der Text, der »sich selber zu problematisieren und zu prozessualisieren« (Kasper 1999, 14) scheint, erweist sich als artifizielle Komposition der Poetik Mayröckers. Diese unterscheidet nicht zwischen Theorie und Praxis (praktischer Umsetzung), sondern entwickelt ihre poetologischen Prämissen *innerhalb* ihrer Lyrik und Prosa: durch sprachliche Bilder, Perspektivität und entlang autofiktionaler Figuren. Dabei wird auch die Technik einer mit den Mitteln der Prosa entwickelten *Theorie* des Schreibens bzw. einer Theorie der *Prosa* in *mein Herz mein Zimmer mein Name* reflektiert bzw. verbildlicht: Es gehe darum, »dem Abstrakten die Maske des Konkreten [zu] verleihen und umgekehrt« (HZN, 208f.), oder anders gesagt: Die abstrakten Prämissen des Schreibens Mayröckers werden als Fiktion konkretisiert, die Narration wiederum wird poetologisch aufgeladen und damit ins Abstrakte gewendet. Narration und Reflexion, Praxis und Theorie unterlaufen sich damit wechselseitig. Mayröckers Prosa kann insofern als *Poetik* der Prosa

¹¹ Vgl.: »Nichtkonventionalisierte Prozesse des Denkens und die Prozesshaftigkeit des Geistes selbst werden wiedergegeben. Diese Prosa inszeniert sich als laufend im Hier und Jetzt des Augenblicks stattfindende Schrift.« (Kasper 1999, 49)

¹² Im Folgenden zitiert mit der Sigle HZN und der Seitenzahl im Fließtext.

analysiert werden, weil sie, so Ernst Jandl, in erster Linie aussage, »was Prosa überhaupt sein kann, was Prosa zu leisten vermag« (1984, 53), mit Prosa also über Prosa hinaus bzw. an dessen Grenzen geht.

Die in die Texte eingewobenen theoretischen Implikationen, die zu einem Bestandteil der Fiktion werden, sind darüber hinaus – so lautet die *erste These* – eng verbunden mit der textinternen Autorfiktion, also dem Spiel mit der Autorschaft innerhalb des literarischen Textes (vgl. Wagner-Egelhaaf 2013), die sich als unzuverlässige Störinstanz in den Text einschreibt. Nathalie Amstutz spricht in Bezug auf Mayröcker auch von einer »Hyperautorschaft«, die sich »gerade dann herstellt, wenn Autorschaft als prekäres Thema immer wieder präsent ist« (Amstutz 2004, 131). Im Folgenden soll es um die Frage gehen, wie sich durch das autofiktionale Spiel in *mein Herz mein Zimmer mein Name* eine Theorie der Prosa herausbildet, die zwischen Narration und Reflexion oszilliert. Denn das Text-Ich legt keine distanzierte Poetik vor, sondern inszeniert sich geradezu provokativ als Schreibende – etwa, wenn es in herausforderndem Ton die Frage stellt: »[W]arum auch nicht *narrativ*, [...] warum sollte ich nicht auf narrative Weise vorgehen in diesem Buch, [...] wer sollte mir da Schranken auferlegen wollen, wer mich einschränken können, nur weil ich einmal irgendwelche programmatischen Töne habe anklingen lassen«. (HZN, 261, Hervorhebung im Original)¹³ Im Kontext eines Spiels mit Autorschaft fällt die deutlich ausgestellte Selbstreferenzialität auf, die sich mit einem Dominanzgebarren und Herrschaftsanspruch des Ichs verbindet, welches auf die Willkür und Unzuverlässigkeit poetologischer Kommentare verweist. Im textinternen, performativ inszenierten Widerspruch zu der provokativen Frage »Warum eigentlich nicht *narrativ*?« steht das aggressive Einschreiten des Ichs in den Text, sobald dieser erzählenden Charakter annimmt: »[D]as blanke das nackte das krude Erzählen, [...] wenn ich merke, daß sich da etwas einschleichen will, sage ich, wenn ich merke, daß sich da so etwas wie ein Erzählen, eine Erzählhaltung einschleichen will, [...] fahr ich dazwischen, reiße ich das Steuer herum, zerstöre ich alles«. (HZN, 230) Dieses geradezu gewalttätige »Dazwischenfahren« erinnert an die Autorinnen-Figuren in Jelineks Texten, die ebenfalls ein konventionelles Erzählen unterlaufen, indem sie ihre Dominanz über das Erzählte betonen. Zwischen den radikalen Positionen »*narrativ*« versus »*nicht-narrativ*« changierend, bezeichnet das Ich bei Mayröcker seinen Text einerseits als »*Antiroman*« (»meine neue Schreibarbeit ist so etwas wie ein *Antiroman*«, HZN, 312), spricht andererseits aber weiterhin davon, der Text sei

¹³ Werkgeschichtlich betrachtet ließe sich diese Aussage wiederum mit der bereits angedeuteten Wende im Schreiben der Autorin erklären, die sich vom experimentellen Schreiben entfernt und zunehmend narrative Textstrukturen konzipiert.

»narrativ« im Sinne »narrative[r] Fieber-Abläufe, welche sich (besinnungslos) einer halluzinatorischen Sprachklimax annähern« (HZN, 312). Die Bestimmung dessen, was narrativ ist, scheint hier aufs engste an die körperliche Konstitution des Ichs rückgebunden zu sein. Diese wiederum ist – so lautet die *zweite These* – negativ konnotiert, insofern der Text eine insgesamt negative Welt des Schmerzes entwirft. Das Ich oszilliert zwischen emphatischer Begeisterung und schmerzvoller (Selbst-)Zerstörung. Sein ununterbrochenes zwanghaftes Schreiben legt schmerzhafte Erinnerungen frei, die das Ich fragmentieren; es ist nicht mit sich identisch, in sich different und tendiert zur Negativität.

Vorläufig zusammengefasst und zugleich theoretisch gewendet ließe sich festhalten: Die poetologische Selbstreferenz als ein zentrales Merkmal von Prosa im Allgemeinen wird in ihrer spezifischen Ausformung bei Mayröcker als grenzauflösendes Spiel mit Autorschaft und Dynamisierung von Differenzen lesbar. Diese der Prosa innewohnende Dynamik bildet kein harmonisches Zusammenspiel, sondern produziert vielfach ein dissonantes Gegeneinander sprachlicher Zeichen, die nicht in einer Synthese aufgehen. Stattdessen entsteht ein potenziell unendliches, konfliktreiches Spiel mit Perspektiven, Motiven, Diskursen, figuralen Identitäten, welches eine Vergrößerung und Ausbreitung des Textes zur Folge hat, der zunehmend flächig wird. Auch Julia Weber konstatiert: »Die Multiplikation von Bedeutungsmöglichkeiten auf der paradigmatischen Achse der Texte und die gleichzeitige Entgrenzung der syntagmatischen Beziehungen erzeugen den Eindruck eines flächigen oder räumlichen Erzählens.« (Weber 2010, 166) Friederike Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* praktiziert damit bereits 1988 das, was Elfriede Jelinek 2013 in dem gleichnamigen Essay theoretisch entwickelt: vollständig entgrenzte und enthierarchisierte, auf sprachlicher »Verdichtung« (Simon 2018, 419), der Aktivierung rhetorischer »Tropen und Figuren« (ebd., 420) beruhende *Textflächen*.¹⁴ Die Entstehung der Text- bzw. »Prosafläche« (Kastberger 2001, 706) erweist sich sowohl für Jelineks als auch für Mayröckers Figuren als existenziell bedrohlich und körperlich schmerzhaft bis zur Versehrung; das Schreiben wird zur »Flächenblutung« (HZN, 287), die wiederum – durch die assoziative Verbindung zur Menstruation – weiblich konnotiert ist.

¹⁴ Vgl.: »Wir wollen keine Flächen mehr, wir wollen nur noch Menschen! Nein, es ist mir leider noch nie gelungen, mich zu verankern, immer zieht mir wer den Boden unter den Füßen weg, weil ich eben keine Menschen darstelle. Da ist kein Platz. [...] Und andere Menschen sollen meine Menschen auch nicht darstellen dürfen. Sie sollen benutzen, was ich ihnen herlege, sie sollen unter den Schlägen zittern, die ich ihnen auferlege, mit der flachen Hand [...]. Darum bin ich irgendwann auf diese transportable Fläche gestoßen, hab gleich gewußt: Damit kann ich was anfangen, da brauche ich keinen Zweiten, um mir was anzufangen, bin etwas drauf herumgehüpft: Paßt! Hält. Nehmen wir.« (Jelinek 2013, vgl. Dröschner-Teille 2018, bes. 467–472)

Doch wie nun erfolgt die skizzierte textuelle Ausbreitung? Ist sie inhaltlich motiviert durch die Negativität der Figur, die nie mit sich selbst identisch ist, so lässt sich dieser unendliche Reflexionsprozess auf der Ebene des Diskurses als essayistisch bezeichnen. Charakteristisch für *mein Herz mein Zimmer mein Name* ist, dass der Text ein durchgestrichenes Zentrum von der Peripherie her umkreist und gedanklich in einem Prozess des Suchens hin- und herwendet.¹⁵ Diese an Maurice Blanchot anschließende Bestimmung des Essays korreliert mit der Wortbedeutung von Prosa als etymologische Verbindung von »*pro* und *versa* (nach *vertere* = wenden): »Votum für (*pro*) die Wendung«, wie sich in einer Gegenlektüre zur etablierten Bedeutung von Prosa sagen lässt (Simon 2013, 12f.). Weder der Essay noch Prosa sind charakterisiert durch eine lineare Zeitabfolge, sondern – mit Adornos Essaytheorie – durch »teppichhaft[e]« (Adorno 2015, 21) »Querverbindungen der Elemente« (ebd., 31), die »erst durch ihr Verhältnis zueinander« (ebd., 20) präzisiert werden – ein Verhältnis, das durch Differenz(en) geprägt ist. Das Ich evoziert eine textuelle Kreisbewegung um ein nicht greifbares durchgestrichenes Zentrum; diese trägt maßgeblich zur Herausbildung des Mayröcker'schen Prosaverständnisses bei. Auf die Bedeutung dynamischer Umkreisungstechniken für die Texte Mayröckers ist in der Forschung bisher *en passant* hingewiesen worden (vgl. Kastberger 1993, 307; Thums 1999, 67; Kyora 2009, 141), ohne allerdings eine Theorie des Essayismus explizit auf Mayröckers Texte anzuwenden. Das Vorhaben dieses Beitrags besteht nun darin, aus dem Zusammenspiel von Negativität, dem essayistischen Spiel der Differenzen und der Autorfiktion in Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* eine Theorie der Prosa abzuleiten, die die von Mayröcker so bezeichnete »ausufernde Bewußtseinsprosa« (Mayröcker 2001d [1991], 95), dieses »unwillkürliche[] System affektiver Wucherungen« (Mayröcker 2001b [1987], 26) konzeptionell verortet. Das Aufeinandertreffen von Figuralität/Perspektivität und Selbstreferenzialität birgt ein Konfliktpotenzial, welches für eine Theorie der Prosa fruchtbar zu machen wäre. Prosa ist weder ausschließlich Narration noch Reflexion, sie ist insbesondere bei Mayröcker performativ inszenierte und fiktiv konstruierte Autorinnen-Poetik.

15 Bei Maurice Blanchot ist die Rede von einer »drehende[n] Bewegung des Suchens«, die ein nicht erreichbares Zentrum von außen umkreist, ohne es allerdings je zu erreichen oder gänzlich zu erfassen: »Das Zentrum als Zentrum bleibt immer unangetastet.« (Blanchot 1991, 84) Vgl.: »Essayismus ist ein Vertextungsverfahren, das ein durchgestrichenes Zentrum von den Rändern bzw. von der Peripherie her umschreibt. Das essayistische *Umkreisen* [...] folgt nicht einer geraden Linie oder einer klaren Zielvorgabe, sondern der ›Wendung‹, die sich dem zuwendet, wovon sie sich abwendet und die sich vo[n] dem abwendet, dem sie sich im selben Augenblick zuwendet. Es gehorcht [...] der *Differenz*, nicht dem Text-Sinn, sondern der Textverknüpfung.« (Nübel 2006, 495, Hervorhebung MDT)

3 Negativität und Differenz der Prosa

Ästhetische Negativität hat das Potenzial, so Thomas Khurana et al. in Anknüpfung an Christoph Menke (1991), »normative Ordnungen« (Khurana et al. 2018, 14) gleichsam von innen heraus zu suspendieren. Dabei steht weniger die Frage im Fokus, ob Literatur und Kunst als Medium kritischer Reflexion fungieren, als vielmehr die nach dem Wie dieser Suspendierung, die zugleich eine Frage nach der Perspektive ästhetischer Negativität ist. Denn negiert wird nicht, indem von außen (Außenperspektive) auf die zu kritisierenden Strukturen geblickt wird, sondern, indem Literatur und Kunst ihre eigene Normativität kritisch betrachten, sich dieser annähern und sie aus sich selbst heraus unterlaufen (Innenperspektive). Auch für Prosa ist dieses Moment der inwendigen Reflexion zentral, gilt Reflexion doch spätestens seit der Frühromantik, wie Ralf Simon mit Blick auf Walter Benjamins Prosa-Verständnis konstatiert, »nicht mehr als externer Diskurs über das Kunstwerk, sondern als Strukturbestimmung des Kunstwerks« (Simon 2013, 10). Ästhetische Negativität wiederum geht darüber hinaus von der Prämisse aus, dass Kunst im Allgemeinen sich selbst stets der Kritik aussetzen und infrage stellen kann oder um es mit Adorno zu sagen: »Denken braucht nicht an seiner eigenen Gesetzlichkeit sich genug sein zu lassen; es vermag gegen sich selbst zu denken, ohne sich preiszugeben [...]« (Adorno 2003, 144) Adornos Theorem der Negativität auf Prosa angewendet bzw. für eine solche Theorie fruchtbar gemacht bedeutet, von einer konstitutiven Nichtidentität¹⁶ zwischen den einzelnen sprachlichen Zeichen innerhalb eines Prosa-Textes auszugehen. Für Prosa wären dann zwei Momente zentral: das reflexiv-kritische Moment des Gegen-sich-selbst-Denkens, welches das frühromantische Moment der Reflexion in einen Vorgang der Dekonstruktion steigert, und das widerständige Moment des »Nicht-Preisgebens« oder positiv formuliert: der ästhetischen Konstruktion des Denkens, mithin Poetologie als/durch Prosa.

Verweisen Khurana et al. auf die Tatsache, dass Negativität ein zentraler Bestandteil geistiger Prozesse ist, der allerdings zugunsten einer vermeintlich entlastenden Positivität verdeckt werde,¹⁷ so ist Prosa dadurch charakterisiert, dass sie eine solche Tendenz zur Positivierung unterbricht. Denn Prosa deutet

¹⁶ Vgl.: »Der Schein von Identität wohnt jedoch dem Denken selber seiner puren Form nach inne. [...] Der Widerspruch ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität; der Primat des Widerspruchsprinzips mißt das Heterogene am Einheitsdenken.« (Adorno 2003, 17)

¹⁷ Vgl.: »Auf ganz unterschiedliche Weise hat sich so in den verschiedenen Strömungen der zeitgenössischen Philosophie ein Verständnis von Sprache und begrifflichen Fähigkeiten durchgesetzt, nach dem diese immer schon auf irreduzible Weise auf Negativität verwiesen sind. Weder begriffliche Bestimmtheit überhaupt noch das für begriffliche Fähigkeiten kennzeichnende Ver-

mit Adorno auf das »Auseinanderweisen von Begriff und Sache, Subjekt und Objekt« (Adorno 2007, 15f.); sie gibt den Blick frei auf das zwischen den Begriffen angesiedelte Singuläre, Einzelne, Periphere und »alles qualitativ Verschiedene« (Adorno 2003, 17, vgl. Dröscher-Teille 2018, 21–39). Letzteres ist wiederum geprägt durch Mehrdeutigkeiten, Differenzen und Widersprüche, die in Prosa nicht einge-ebnet, sondern performativ ausgestellt werden. Die Annahme Adornos, dass »kein Kunstwerk seine immanente Spannung ohne Rest aufzulösen vermag« (Adorno 2014, 533), trifft auf Prosa in besonderer Weise zu, insofern die Selbstreferenzialität der Prosa, ihr Oszillieren zwischen Narration und Reflexion, keine Synthese und keinen Abschluss vorsieht. Und auch wenn Khurana betont, ästhetische Negativität zielt »auf eine Zersetzung des automatischen Verstehens« (Khurana et al. 2018, 21), so wäre dies als Charakteristikum von Prosa zu bestimmen, der ein Moment des Widerstands gegen Geschlossenheit und Totalität sowie gegen eine Dominanz begrifflich orientierten Denkens innewohnen kann. Die »radikale Unbestimmtheit« und der »innere[] Widerstreit« (Khurana et al. 2018, 15) ästhetischer Negativität spiegeln sich in Bezug auf Prosa in ihrer dynamischen Position zwischen Fiktion und einem poetologisch konnotierten »Reflexivwerden« (Simon 2013, 10) derselben, zwischen textinterner Erzählinstanz und textexterner Autorschaft sowie zwischen hoch konstruierten Textstrukturen und »wilde[r] Semiotik« (Simon 2018, 424).

In der Unabgeschlossenheit einer sich stets selbst reflektierenden und negierenden Prosa-Konstruktion entfaltet sich ein poetologisches Potenzial. Aus der Dekonstruktion konventioneller narrativer Erzählmuster bilden sich neue (Motiv-)Konstellationen und Kombinationen heraus, die dem poststrukturalistischen Spiel der Differenzen vergleichbar sind bzw. mit diesem theoretisch erfasst werden können. Dieser Ansatz liegt nicht zuletzt deshalb nah, weil die dekonstruktive Methode Jacques Derridas der Schrift, in der die Signifikanten (graphisch) sichtbar werden, Priorität gegenüber dem gesprochenen Wort einräumt. Denn auch der für Prosa-Texte im Allgemeinen und für Mayröcker und Jelinek im Besonderen charakteristische (humoristische) »mehrfache[] Schriftsinn«, der sich als »Wende in jedem einzelnen Element bis hin zum Buchstaben« (Simon 2018, 426) vollziehen kann, lässt einen Schwerpunkt bei der Schriftlichkeit erkennen. Mit Derridas *Grammatologie* wäre Prosa als eine dynamische Bewegung aufeinander verweisender Signifikanten zu verstehen, die Bedeutungszuschreibungen relativieren und scheinbar feststehende Zeichen- und Textstrukturen in einem anhaltenden Prozess der Selbstbeobachtung auflösen:

mögen zur reflexiven Distanzierung scheinen ohne eine strukturelle Negativität geistiger Operationen verständlich.« (Khurana et al. 2018, 12)

Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen. Die Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spiels; heute kommt das Spiel zu sich selbst, indem es die Grenze auslöscht, von der aus man die Zirkulation der Zeichen meinte regeln zu können [...]. (Derrida 2013, 17)

Eine letztgültige Bedeutung kann es dann nicht mehr geben, Bedeutung wird nicht nur der Theorie nach, sondern genuin literarisch in der Prosa innerhalb des Spiels der Zeichen immer wieder verschoben.

4 Merkmale einer Theorie der Prosa in Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988)

4.1 Die Negativität des Ichs

In Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* steht ein namenloses aber schreibendes Ich im Mittelpunkt, für das sich die Textproduktion als körperlich schmerzhafter Vorgang erweist, der es einerseits zur Produktivität treibt, andererseits aber auch zunehmend negiert und im Textchaos verschwinden lässt. Das Ich befindet sich in einem »Körperwahn« (HZN, 216), im Zuge dessen es – größtenteils vergeblich – versucht, »die wimmelnden Bilder in meinem Schoß aufzufangen, ja so ähnlich körperlich geht das dann zu« (HZN, 206). Zwischen emphatischer Bejahung und manisch-depressiver Verneinung des Lebens hin- und hergerissen, taumelt das Ich durch seine Textfragmente und Reflexionen, die es zunehmend nicht mehr beherrschen kann: »[I]ch bin oft nicht imstande, Gedanken, Gefühle, Vorstellungen in Worten auszudrücken, ja oft scheint es mir, daß ein vermehrter Andrang von Gedanken, Gefühlen, Vorstellungen Hand in Hand mit einer Sprachverhaltung, Sprachverzögerung, mit dem Versagen meiner Ausdruckskraft geht, so daß die Sprache mir wie verloren ist« (HZN, 219). Der skizzierte Kontrollverlust, der maßgeblich für die prosa-typische Textwucherung (vgl. Thums 1999, 67) verantwortlich ist, erweist sich jedoch zugleich als utopische Wunschvorstellung des Ichs, das sich einerseits geradezu zwanghaft bzw. gewaltvoll im Text auflöst, diesen Prozess des dynamisierten Von-selbst-Schreibens andererseits erstrebt: »[I]st es nicht so, schreibe ich an Wilhelm, daß wir manchmal wünschen, die Gedanken, [...] suchten sich selbstständig ihren Weg« (HZN, 452). Insbesondere der von Robert Musil so bezeichnete »Wirklichkeitssinn« (Musil 2009, 16) geht in diesem »anderen Zustand« der unbewegt-bewegten Textproduktion, in der Pluralität von unendlich vielen möglichen Text-Konstellationen, verloren. Die – sich ständig wiederholenden –

Fragen: »[W]urden gewisse Wörter ausgesprochen oder nur imaginiert« (HZN, 212), »schwindelte mir oder wankte das Tischchen« (HZN, 206), verdeutlichen somit nicht nur die Unsicherheit des Ichs, sondern zielen auch auf eine Intensivierung der Wahrnehmung als »Möglichkeitssinn« (Musil 2009, 16).¹⁸ Der Text wird durch die Gedanken, Gefühle und Assoziationen der Figur dynamisiert, die sogleich unmittelbar in Text(ualität) übergehen. Alles, was jenseits des Geschriebenen bzw. der Textentstehung existiert, wird negiert: »[D]en Waldteufel im Genick fange ich wieder zu arbeiten an, als ob gar nichts mehr würde, als ob gar nichts mehr sei, als ob gar nichts mehr ginge« (HZN, 207). Auch das Ich wird, wie Alexandra Strohmaier (2008, 24) festhält, negiert, es sieht sich in die »Vertracktheit einer Perspektive eingehen, die sich in der undeutlichen Horizontlinie auflöst« (HZN, 220). Barbara Thums spricht sogar explizit von einer »ästhetische[n] Negativität« der Mayröcker'schen Texte, die sich »im Spannungsfeld von Sprachflut und Sprachmangel, von Fülle und Leere, von Erfahrung und Nicht-Erfahrung, von Gewißheit und Ungewißheit sowie von Wissen und Nichtwissen« bewege: »Dementsprechend wird das Schreiben als lustbetont und zwanghaft zugleich erfahren.« (Thums 1999, 82) Die Ausbreitung des Textes geht auf Kosten des Ichs, welches seine Reflexionen zunehmend mit körperlichen Schmerzen bezahlt und sich »in einem permanenten Erschöpfungs- oder Erregungszustand« befindet: »[J]e nachdem, ich nehme jetzt die Tabletten überdosiert, um nicht in die Erstickung getrieben zu werden, habe neuerdings Erstickungsgefühle, dann wieder Kältegefühle, zuweilen ein Frösteln, Schüttelfrost« (HZN, 472). Schließlich bleibt ihm nur der »überhandnehmende[] Text, oder Tod« (HZN, 475). Diese Negierung erweist sich als Grundlage für die reflexiven Erkenntnismomente des Ichs und für die Entstehung der Prosafläche: »[O]hne die uns traurig oder wehmütig stimmenden Erfahrungen stünden uns nur Bruchteile unserer Erkenntnis zur Verfügung« (HZN, 273).

Weitgehend von der Welt isoliert, blickt das Ich aus dem Fenster seiner Wohnung,¹⁹ das als Schwellenmotiv die – sich während der Textproduktion auflösende – Grenze zwischen Außen und Innen verdeutlicht und eine distan-

18 Auf den Zusammenhang der Kategorien »Möglichkeit« und »Negation« verweist bereits Helga Kasper (1999, 60): »Jede Sicht negiert nicht nur die andere, sondern weist sich selbst gleichzeitig als eine Möglichkeit unter vielen aus.« (ebd.) Kasper argumentiert gleichwohl stets auf der erzähltechnisch-syntaktischen Ebene im engeren Sinne, während im vorliegenden Beitrag die Konstitution der Protagonistin als poetologische Figur und Movens für Prosa fokussiert wird.

19 Das Moment der Isolation zieht sich leitmotivisch durch die Prosa-Texte Mayröckers. Paul Heinemann (2002) rekurriert auf das »Schreibzimmer« als »mythischen Ort« (ebd., 216) und weist auf den Konflikt der Figuren zwischen dem Wunsch nach Isolation und »der Auseinandersetzung mit der Welt außerhalb des Schreibzimmers« als »zwingende Voraussetzung« (ebd., 217) für das Schreiben hin.

zierte Perspektive ermöglicht. Diese Entfernung wird jedoch durch die Nähe zwischen Text und Ich zurückgenommen. Steht es räumlich *über* den Dingen, so ist es poetologisch-textuell *zwischen* den Worten, die es schreibt, zu verorten. Die Position am Fenster und der körperlich-schmerzhaft Kampf um das Verhältnis von Welt und Sprache lassen das Ich Mayröckers als Vorläuferin des im Abseits befindlichen Ichs in Elfriede Jelineks Nobelpreisrede von 2004 erscheinen.²⁰ Während die sprechenden Instanzen bei Jelinek jedoch in ihrer Negativität verbleiben, wechselt das Ich bei Mayröcker zwischen emphatischer Selbstübersteigerung und Destruktion oder um es in den metaphorisch-bildlichen Worten des Ichs zu sagen: »[E]inige sehr dunkle Stellen mischen sich mit einigen sehr hellen Stellen« (HZN, 212). Auch eine äußere Gewalteinwirkung ist nicht ausgeschlossen: »[I]ch werde ständig unter Sedativa gehalten« (HZN, 205, Hervorhebung im Original). Die »Halluzinationen« und »Augentäuschung[en]« des Ichs lassen sich zurückführen auf die Gewalt der Sprache und des Textes, mit dem das schreibende Ich allerdings untrennbar verbunden ist. Die »Schreibarbeit« fungiert als »Narkotikum« (HZN, 211) und setzt das Ich unter Drogen. Sie hinterlässt »Blutspuren auf meiner Hand, das große Küchenmesser liegt in der Scheide aus rotem Plastik« (HZN, 246).

Insgesamt ist der Text geprägt durch negativ konnotierte Motive der Vergänglichkeit und des Todes,²¹ die sich insbesondere um die Figur Rosa, ihren Prozess des Alterns und ihren Daueraufenthalt im Krankenhaus gruppieren. Für den Zusammenhang von Negativität und Prosa entscheidend ist die Tatsache, dass zunächst positiv konnotierte Motive durch den körperlichen Zustand Rosas und des Ichs ins Negative verkehrt und selbstreferenziell-poetologisch aufgeladen werden: Skizziert der Ohrenbeichtvater – das zentrale dialogische Gegenüber und die Spiegelfigur des Ichs – das Schreiben als »aus dem Wasserhahn in gleichmäßigem Takt tropfende[] Wassertropfen« (HZN, 222), so wird dieses Bild sogleich unterlaufen und zu einem unkontrollierten textuellen Fluss und Erguss gesteigert: »[Ü]berhaupt, was sich alles ergießt, sagt mein Ohrenbeichtvater, dann verbrüht sich Rosa den Mund, dann ergießt sich plötzlich der Tee, [...] oder ihre Mundhöhle schüttet alles aus, nicht es ergießt sich, nein, es

²⁰ Vgl.: »Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die in ihn fährt und ihn davonreißt, immer ins Abseits.« (Jelinek 2004) Jelineks Beschreibung ließe sich auf das Ich in Mayröckers Text übertragen: Auch Mayröckers Ich sieht – wie der Dichter bei Jelinek – aus dem Abseits der Wohnung durch das Fenster »einerseits besser« (ebd.), andererseits kann es »selbst auf dem Weg der Wirklichkeit nicht« gehen. Es »hat dort keinen Platz. Sein Platz ist immer außerhalb« (ebd.); – außerhalb der Welt, aber innerhalb des Textes. Bei Mayröcker wiederum wird die »Außenwelt« skizziert als »Gift und Arzneimittel«: »ohne Außenwelt keine Schreibarbeit möglich, bei ständigem Eindringen von Außenwelt keine Schreibarbeit möglich« (HZN, 238).

²¹ Vgl. z. B.: »ein Amselfuß in der Straße verwest« (HZN, 207), »die erstarrte Suppe vom Vortag ekelerregend in großen Töpfen« (HZN, 208).

schüttet sich alles aus« (HZN, 222f.). Der körperliche Schmerz radikalisiert das Moment des Ergießens zu einem Vorgang unkontrollierter Text-Ausschüttung, der mit Juliane Vogel auch als »Schriftbewässerung« (Vogel 2002, 45) bezeichnet werden kann. Diese »Flüssigkeitsinszenierung« (Vogel 2002, 44) breitet sich wiederum durch die Negativität des Körpers aus und mündet in ein Ausbluten: »[I]ch blute aus, die Seiten des Buches rot von Blut« (HZN, 221). Während der Text sich also durch die schmerzhaften Reflexionsprozesse der Figuren beständig vergrößert, sodass »keine schroffen Gegensätze mehr« (HZN, 206) bestehen, potenziert sich die körperliche Negativität bis hin zur Selbstzerfleischung, wenn Rosa sich als »hingestrecktes Fleisch« (HZN, 206) bezeichnet. Kannibalisch konnotiert ist diese wiederkehrende Phrase zudem, weil das Ich kurz darauf bemerkt, »Kau-derwelsch«, mithin die für Prosa charakteristische unkonventionelle Syntax und anti-narrative metaphorische Dichte, erzeuge »immer diesen salzigen Geschmack in meinem Mund« (HZN, 206). Die Fleisch-Metaphorik ergänzt die visuellen und akustischen um olfaktorische Wahrnehmungen, die den schmerzvollen Prozess der Vertextung des eigenen Körpers als hypersensiblen, sinnlich-zerstörerischen Vorgang ausstellen. Die Selbstreflexion steigert sich zur zerstörerischen Selbstbeobachtung eines Ichs, das sich selbst »auf die Schliche« (HZN, 248) kommen möchte und das eigene Denken und Schreiben massiv infrage stellt: »[I]ch schlage mit dem Kopf gegen das Holz daß es dröhnt im Kopf und im Holz die versprengten Notizen« (HZN, 208). Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* führt vor Augen, dass die für Prosa konstitutive Text-Wucherung im Schmerz als Erkenntnismoment ihre Grundlage hat.

4.2 Wiederholen, Wenden und Umkreisen: Das Figurenensemble als essayistische Konstellation

Steht das Ich in *mein Herz mein Zimmer mein Name* einerseits im Mittelpunkt des Textes, so ist es andererseits von diversen Nebenfiguren umgeben, die allerdings kaum Kontur gewinnen und im Verlauf der Reflexion immer weiter in den Text »einsinken«, das heißt: negiert werden:

[S]eltsam genug, sage ich, [...] daß X. in unseren Gesprächen kaum mehr vorkommt, [...] wo ist sie hingekommen, wo sind die übrigen Personen hingekommen, Maria, die esoterische Schwester, sie haben sich förmlich davongeschlichen, sie haben sich förmlich weggestohlen, aus dem Verlauf der Geschichte, [...] indem wir kaum mehr an sie gedacht haben, [...] haben wir ihnen die Existenz *abgesprochen*, [...] sie machen sich aus dem Staub, wie das Hündchen, der Hosenenkel, die Schauspielerin, der Clochard, und was es sonst noch an Nebenpersonen gegeben hat [...]. (HZN, 517, Hervorhebung im Original)

Eine Synthese mit den imaginierten Figuren, von denen nicht klar ist, ob sie Erfindungen des Ichs sind oder textintern tatsächlich existieren,²² wird vom Ich zwar angestrebt, jedoch durch die Negativität der Diegese verhindert. Denn zwar »wähnte« das Ich, »mehrere zu gleicher Zeit gelebte Leben in meinem Inneren zu bündeln imstande zu sein« (HZN, 216), doch wird diese Hybris durch eine sich ankündigende »Verfinsterung« mehrfach unterwandert: »[D]ann stellt sich die Angst wieder ein, der verwesene Amselfuß in der Straße, jemand bedeckt das Gesicht mit den Händen« (HZN, 216). Es bleibt diskutabel, ob sich das Ich, indem es die Figuren seines (Lebens-)Textes zunehmend tilgt, letztlich vollständig negiert oder ob es damit eine Machtposition generiert, die auf eine neue Verbindung zwischen Körper und Text gründet. Die Figuren fungieren als Projektionsfläche des Ichs, als Moleküle, kleine oszillierende poetologische Referenzpunkte, die – gleichsam durch eine »Doppelt-, eine Dreifach-, eine Mehrfachbelichtung« (HZN, 231) – in den für den Text konstitutiven Wiederholungen von Textpassagen und Satzfragmenten immer wieder punktuell aufscheinen. In ihnen spiegelt sich das Ich, mit ihnen will es sich vereinen, sich gleichzeitig aber auch von ihnen und damit von sich selbst abspalten (vgl. Kasper 1999, 117 f.). Das Ich scheint sich im Dialog mit ihnen beständig »im Kreis« (HZN, 263) zu drehen; die Figuren sind essayistisch um das Ich angeordnet, dessen Schreiben wiederum selbst »auf der Stelle [tritt]« und »im Kreis [geht]« (HZN, 215). Die Vorgänge des Umkreisens und gedanklichen Hin- und Herwendens sind in *mein Herz mein Zimmer mein Name* demnach Teil der Figurenkonstellation, die netzartig²³ arrangiert und eng mit der bildsprachlichen und poetologischen Ebene des Textes verbunden ist.

Es gibt keinen linearen Handlungsverlauf, Helga Kasper spricht stattdessen von »Elementarsequenzen«, die sich »auf einer Ebene sehr kleiner Handlungsschritte« bewegen und sich »nicht zu Handlungssequenzen« (Kasper 1999, 48 f.) zusammenfügen. Die ausgestellte Belanglosigkeit, Alltäglichkeit und Nebensächlichkeit der wenigen »Elementarsequenzen« lässt die poetologische Ebene des Textes nur umso deutlicher hervortreten: Das Tandem-Fahren, der Geschlechtsverkehr mit dem Ohrenbeichtvater, das Briefe-Schreiben mit Wilhelm sowie die Spaziergänge und Besuche bei Rosa folgen keiner zeitlichen Ordnung, sondern fungieren als refrainartiges Textmuster. Es handelt sich um eine rhythmisch durchkomponierte Wiederholung von Motiven (vgl. Riess-Beger 1995, 191; Weber 2010, 198 u. a.), die wiederum in einer produktiven Spannung zu der chaotisch und sprunghaft anmutenden Text-Wucherung steht. Die Wieder-

²² Vgl.: »Die alles umfassenden, sich bis in die letzten Winkel ausbreitenden Kommunikationsprozesse in den Texten führen zu Überschneidungen zwischen den Figuren und verhindern, dass diese individuelle Sicht- und Redeweisen ausbilden.« (Weber 2010, 183)

²³ Bereits bei Beyer und Lindemann (1996, 10) ist die Rede von »Netzbildung«.

holungs- und Variationsstruktur des Textes, seine »Ausfaltung des Iterativen« (Kasper 1999, 56), wirkt als explosives Zusammenspiel aus »arhythmischen Wechselschritten« (HZN, 236) und rhythmischen Wiederholungen ebenso strukturbildend wie strukturauflösend: »[M]anche Szenen, sage ich, wiederholen sich wie von selbst, wie kannst du dir das erklären, sage ich, diese mehreren Szenen, scheinen sich immer wieder wiederholen zu wollen, [...] als würden sie sich wie von selbst, aus sich heraus fortpflanzen, multiplizieren wollen auf unerforschliche Weise« (HZN, 224). Strohmaier konstatiert: »In der durch die Differenz in der Wiederholung generierten semantischen Produktivität liegt das subversive Potenzial« (Strohmaier 2008, 183), welches – so ließe sich weiter schlussfolgern – die Prosa konstituiert. Die für die Textstruktur prägenden iterativen Passagen steigern sich derart, dass schließlich der gesamte Text nahezu ausnahmslos aus Iterationen besteht, sodass diese ihre Bedeutung nicht mehr aus sich selbst, sondern aus ihrer Position innerhalb des Textes und ihrem Verhältnis zu anderen Wiederholungen generieren. In diesem essayistischen Spiel der sprachlichen Zeichen bleibt die »Schreibexistenz« (HZN, 218, Hervorhebung im Original) des Ichs ein nicht aufzulösendes, von Widersprüchen gekennzeichnetes Rätsel.

4.3 Geheimnis und Erinnerung

In einer Notiz der *Magischen Blätter V* paraphrasiert Mayröcker »James Joyce über Ulysses«: »ich habe so viele Rätsel und Geheimnisse hineingesteckt, daß es die Professoren Jahrhunderte lang in Streit darüber halten wird[,] was ich wohl gemeint habe, und nur so sichert man sich seine Unsterblichkeit« (Mayröcker 2001e [1999], 459). Mayröcker, die sich, indem sie sich auf Joyce bezieht,²⁴ dezidiert in einer *Prosatradition* verortet, verweist mit Joyce auf die Bedeutung von Autorschaft, die nicht in einer – hier implizit kritisierten – hermeneutischen Sinn-suche (»was ich wohl gemeint habe«) liege, sondern im Spielcharakter (»Unsterblichkeit«) derselben. Gespielt wird mit der Unwissenheit und Machtlosigkeit der Lesenden, die die Rätsel des Textes nicht entschlüsseln können. Der Autor*die Autorin beansprucht eine Machtposition, die es ihm*ihr ermöglicht, die Leser*innen hinter das Licht und den auf Sinn ausgerichteten Lesefokus ad absurdum zu führen. Prosa konstituiert sich dann einerseits aus den nicht zu entschlüsselnden Rätseln und Geheimnissen der Texte, andererseits aber aus dem performativen

²⁴ Bereits Daniela Riess-Beger (1995, 241) macht auf die Parallelen zwischen der »Bewusstseinsprosa« der Moderne von James Joyce und Virginia Woolf und der Mayröcker'schen Prosa aufmerksam.

In-Szene-Setzen derselben über die Autorschaft. Die Herausbildung von Prosa, für die sowohl die Texte des irischen Autors der literarischen Moderne als auch die der österreichischen Nachkriegs- und Gegenwartsautorin Beispiele *par excellence* abgeben, ist unmittelbar mit der *Inszenierung* von Autorschaft verbunden. Die ironisch-inszenierte Unsterblichkeit der Autor*innen-Instanz und die postulierte ›jahrhundertelange‹ Suche der Professor*innen korreliert bei Mayröcker mit einem auf Unendlichkeit und Unabgeschlossenheit hin angelegten Textverständnis.

»Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen«, zeichnet laut Adorno ihren »Rätselcharakter« (Adorno 2014, 182) aus. Bei Mayröcker erweist sich die Gleichzeitigkeit von Zeigen und Verbergen als Charakteristikum ihrer Prosa. In Form von »Erinnerungsblitz[en]« (HZN, 245) wird ein Aspekt im Leben und im Schreiben des Ichs für einen kurzen Moment – in der Bildsprache der Autorin: »magisch[]« (HZN, 245) – erleuchtet. Auch die deutlich ausgestellten selbstreferenziellen Verweise auf den Konstruktionscharakter des Textes und seinen Entstehungsprozess stehen im Zeichen des Zeigens: »[D]iese Kurskorrekturen während der Schreibarbeit, sage ich, vollkommen gesteuert von der jeweiligen Lektüre nicht wahr, [...] diese mehreren Bücher[,] in welchen ich gleichzeitig lese, zu steuern, [...] ist das eigentliche Geheimnis des Schreibens, austarierend, prüfend, korrigierend, ins Wilde wuchernd« (HZN, 239). Während das Ich hier vorgibt, sein Geheimnis des Schreibens zu enthüllen, indem es ›Wucherung‹, Intertextualität (»welche Autoren zu welcher Zeit als Katalysatoren zu gebrauchen/mißbrauchen sind«, HZN, 239) und Simultanität des Lesens als poetologische Prämissen hervorhebt, heißt es an anderer Stelle: »[A]ber der Schreibakt bleibt verhüllt« (HZN, 221). Die Geheimnisse, die die Geschichte des Ichs umgeben, sind emphatisch-mystisch konnotiert: »[H]inter den dunklen Bäumen, da schleichen sich Geheimnisse ein, Geheimbotschaften, gewisse Geheimzeichen« (HZN, 328). Zwischen Hybris und Kontrollverlust oszillierend, kann oder will das Ich also einerseits wenig über das eigene Schreiben sagen, stellt die Textproduktion aber andererseits emphatisch übersteigert dar: »[I]ch überflog immer von neuem die bisher geschriebenen Seiten meiner Schreibarbeit, [...] ich blätterte immer von neuem in meiner Mappe mit den bisher geschriebenen Seiten meiner Schreibarbeit, [...] telepathisch geschrieben, sage ich, der Text voller Anspielungen, *die ich selber nicht auszuloten vermag*« (HZN, 270, Hervorhebung MDT). Das Ich erinnert sich immer nur momenthaft, jedoch nicht konstant an das bereits Geschriebene, weshalb es in die bereits skizzierten ständigen Wiederholungen verfällt und die Prosa-Fläche damit kontinuierlich vergrößert. Das Motiv des Hin- und Her- bzw. Zurückblätterns erfasst plastisch das Entgleiten des Textes. Auch das Ich in Jelineks *Textflächen* blättert zurück, wobei stärker noch als bei Mayröcker dadurch die Macht der Autorinnen-Figur betont wird, die

sich – mit Joyce gesprochen – ihre ›Unsterblichkeit‹ sichert, indem sie den Text verrätselt: »[I]ch habe zurückgeblättert, tun Sie das jetzt auch!, Sie werden keinen Anfang im Neben, Blödsinn, im Nebel erkennen, ich finde nicht einmal mehr die eröffnende Gegenklammer, ich persönlich glaube, es gibt sie gar nicht, ich bilde sie mir nur ein [...].« (Jelinek 2013)²⁵ Während das autofiktionale Ich bei Mayröcker – ähnlich wie bei Jelinek – zunehmend mit dem Geschriebenen in einen Konflikt gerät, avanciert der Text zur überdimensional großen Rätselfläche. Wenn das Ich bei Jelinek zudem die Leser*innen auffordert zurückzublättern, und auch der Ohrenbeichtvater als textinterner Leser der Texte des Ichs bei Mayröcker zurückblättert, dann wird diese Art des nicht vorwärts, sondern rück- und inwendig ausgerichteten Lesens als favorisiertes Vorgehen ausgestellt. Der Ohrenbeichtvater überliest »gewisse Stellen«: »[D]a schwingt so viel mit, sagt mein Ohrenbeichtvater, [...] ich muss dann immer nach einiger Zeit zurückblättern, weil es mir vorkommt, ich hätte gewisse Stellen *überlesen*, nämlich sie nicht wirklich aufnehmen können« (HZN, 274, Hervorhebung im Original).

Die gebrochenen und unvollständigen Erinnerungen, die Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* durchziehen, stehen in engem Zusammenhang mit der Negativität des Ichs und seinen Angstzuständen, die auf verdrängte Traumata der Figur hindeuten. Diese Traumata sind nicht zugänglich, bleiben also ein Rätsel, weshalb sie essayistisch umkreist und prosaisch ausgebreitet werden. Die Vorgänge des Aufschreibens und Wiederlesens könnten als Versuche des Ichs gedeutet werden, dieses Rätsel zu lösen. Wiederholungen und Erinnerung sind, so Thomas Eder, der in Anknüpfung an die Kognitionswissenschaft auch von »unfreiwilligen Erinnerungen« der Ich-Figur spricht, eng verbunden (Eder 2009, 173). Als »Mensch ohne Erinnerungen«²⁶ (HZN, 245) hat das Ich weder Zugang zu seiner Vergangenheit noch zur textinternen Gegenwart. Es berichtet von einer »Ohnmacht, mich an bestimmte Vorgänge meines vergangenen Lebens zu erinnern, ganze Lebensstrecken sind mir verdunkelt« (HZN, 241). Die »dunkle

²⁵ Das Zitat geht wie folgt weiter: »[...] ich setze dennoch fort, obwohl ich nicht weiß, von wo ich absetze, von wo ich loslege, von dem Ort, an dem ich die Klammer begonnen habe oder auch nicht, die nichts umfaßt, nichts umschließt, ich weiß gar nicht, warum ich sie überhaupt gemacht habe oder auch nicht, nein, es gibt keine, es gibt viele, aber die eine Klammer, die ich suche, die gibt es nicht mehr, die muß ich irgendwie rausgestrichen haben [...], also, ich fahre fort und bleibe da: [...] so, und jetzt habe ich ein Problem, denn irgendwo muß ich angefangen haben, nur finde ich das jetzt nicht mehr.«

²⁶ Vgl.: »[E]in Mensch ohne Erinnerungen sein zu müssen, ist etwas wie eine Heimsuchung, wie soll man leben, wenn man nicht mehr imstande ist, in seine eigene Vergangenheit zurückzublicken« (HZN, 241f.)

Geschichte« (Bachmann 1995, 292)²⁷ in Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971), die für das Ich des Romans ebenfalls eine Leerstelle bleibt, ist hier ein ›dunkles Geheimnis‹.²⁸ Beide weiblichen Ich-Figuren verdrängen ihre traumatischen Erfahrungen: Während sich das Ich bei Bachmann häufig scheinbar verspricht,²⁹ steht die Verdrängung des Ichs bei Mayröcker im Zeichen der vermehrten Textproduktion, die das zu Erinnernde verdeckt. Beide Figuren erheben Chaos, ein nicht-lineares Schreiben und Lesen, zum poetologischen Prinzip. Nicht nur das Ich in *Malina* behauptet, »kreuz und quer zu lesen« (M, 589), sondern auch die textexterne Autorin Mayröcker konstatiert in einem Interview: »[E]s geht ja kreuz und quer beim Lesen, ich lese meist 4 bis 5 Bücher durcheinander [...]« (Mayröcker im Interview mit Hell 2001a [1985], 188)

Versucht das Ich in Mayröckers Text – allerdings gleichwohl vergeblich –, die »Erinnerungslosigkeit« (HZN, 241, Hervorhebung im Original) zu überwinden, indem es seinen (Lebens-)Text immer wieder wiederholt, um nichts zu übersehen bzw. zu überlesen, so kann das Bachmann'sche Roman-Ich seine Versprecher nicht als eigentliches Sprechen *über* die Vergangenheit einordnen. Das mit der Kategorie Prosa eng verbundene Prinzip des »[Ü]bereinanderschreiben[s]« (M, 304), das sich auch bei Mayröcker findet, wenn Varianten bereits vorhandener Satzfragmente sich als »übereinander belichtete[] Bilder« »in meinem Kopf« (HZN, 238) beständig überlagern, ersetzt die Auseinandersetzung mit den eigenen Traumata. Einerseits hat das Ich keinen Zugang zu seinen Erinnerungen und damit auch nicht zu den prosakonstituierenden Geheimnissen. Andererseits ist es (sich) selbst ein Rätsel bzw. inszeniert sich als solches. Darüber hinaus machen die fragmentierten und durchgestrichenen Erinnerungen deutlich, dass es weniger um die Inhalte als vielmehr um »das Allgemeine von Erinnerung, die Arbeit der Erinnerung selbst« (Riess-Beger 1995, 233), das Spiel der Differenzen, geht. Der Zustand der Traumatisierung des Ichs kann nur in einer Dynamik textuellen Umkreisens erfasst werden, denn das Ich trägt »sämt-

²⁷ Im Folgenden zitiert mit der Sigle M und der Seitenzahl im Fließtext.

²⁸ Bereits Marcel Beyer und Gisela Lindemann (1996, 9) haben Bachmann und Mayröcker andeutungsweise in ein Verhältnis zueinander gesetzt, ihre allerdings recht provokative, kontrastive Gegenüberstellung ist um eine differenzierte Auseinandersetzung zu ergänzen. So sei Mayröcker »entschieden über den Punkt hinausgelangt, an dem Ingeborg Bachmann in ihrer späten Prosa gescheitert« sei. »Die unbeschränkte Wahrnehmung der Umwelt und der eigenen (weiblichen) Person darin mit allen ihren zerstörerischen Widersprüchen« führe »nicht mehr wie bei Ingeborg Bachmann schnurstracks selbst in die Zerstörung, sondern [...] über sie hinaus in eine nicht näher zu definierende Offenheit.«

²⁹ Vgl.: »Aus den Kochbüchern errate ich, was mir nicht mehr oder doch noch zugänglich ist, was Ivan gern haben könnte, nur ist mir zuviel vom Abliegen, vom Abtreiben, vom Rühren, vom Kneten die Rede [...]« (M, 373 f., Hervorhebung MDT)

liche Kleider übereinander« (HZN, 288), wird also von textuellen Textilien als Erinnerungsschichten verborgen. Vermittelt über das Bild der übereinander getragenen Kleider legt der Text wiederum seine eigene Konstruktion offen, die gleichwohl in ihrer Bildlichkeit im Ungenauen verbleibt. Der Rätselcharakter des Textes ist dabei aufs Engste mit dem geheimnisvollen Ich verbunden: »[D]ie wirklichen Abläufe meiner Person sind wohl niemand vertraut außer mir selbst« (HZN, 243). Bewertet der Ohrenbeichtvater es eher negativ, dass das Ich – exemplarisch für weibliche Autorschaft – »trickreich« agiert (»vielleicht das meiste nur Tricks, sagt mein Ohrenbeichtvater, um eine Kontinuität des dichterischen Schaffens vorzutäuschen«, HZN, 313), so erweisen sich die »Tricks der Diva« (vgl. Kronauer 2004, Titel) als charakteristisch für das Prosa-Verständnis Mayröckers: »Tatsächlich kennen wir zum Schluß viel zu genau alle unsere eigenen Tricks und jene der uns umgebenden Menschen, sagt Rosa« (HZN, 306). Eine Auflösung des Rätselcharakters ist hier gleichbedeutend mit dem Lebensende (»zum Schluss«), dem Tod. Letztlich favorisiert der Text das Geheimnis als Möglichkeit, einen unendlichen Erkenntnis- bzw. Erinnerungsprozess zu etablieren, gegen ein scheinbar eindeutiges Wissen, eine gläserne Welt und das »unabweisbare Ende, daß man alles und alle durchschaut« (HZN, 306).

4.4 Negativität, Weiblichkeit und Prosa

Die weibliche Autorinnen-Figur in *mein Herz mein Zimmer mein Name*, die durch vielfache Andeutungen im Text auf Mayröcker selbst verweist, ohne mit ihr identisch zu sein, steht der Figur des Ohrenbeichtvaters dialogisch gegenüber. Er kommentiert den Text des Ichs kritisch, übernimmt aber – als reflexive Spiegelfigur – zugleich die Funktion, poetologische Inhalte zu vermitteln. Damit kommt ihm eine wichtige Rolle bei der Herausbildung der für Prosa charakteristischen immanenten Poetik und »poetischen Metasprache« (Simon 2018, 424) zu. So weist er beispielsweise auf den für Mayröckers Texte – und für Prosa möglicherweise insgesamt – zentralen Essayismus hin: »[D]as ist eine Einkreisungstechnik, die du anwendest, sagt mein Ohrenbeichtvater, eine wuchernde Einkreisungstechnik« (HZN, 258). Insgesamt kommt der Figur des Ohrenbeichtvaters jedoch Ambivalenz zu: Als patriarchale Instanz repräsentiert sie Ordnung, Fokus, Struktur und Disziplin, während das Ich für Chaos, Verkehrung von Hierarchien, für eine »Ästhetik der Abschweifung, eine[] Ästhetik der Unvorhersagbarkeit des Würfelwurfs und des aleatorischen Springens« (Kling 2001, 47), für körperliche Ekstase und »atemberaubende Anarchie« (HZN, 238) steht. Scheinen sich männliche und weibliche Figur hier durchaus dichotomisch gegenüberzustehen, so wird in der Mayröcker-Forschung

insgesamt kontrovers diskutiert, inwiefern die sprechenden Stimmen in ihren Texten eine geschlechtliche Zuordnung überhaupt ermöglichen. In diesem Kontext weisen Klaus Kastberger (1999) und Inge Arteel (2017) auf die Bedeutung männlich konnotierter »schriftstellerischer Disziplin« bzw. des Zusammenspiels von »Disziplin und Ekstase« (Kastberger 1999, 39) im Sinne einer Hybridisierung der Geschlechtergrenzen hin: »Kalkül und Leidenschaft, Disziplin und Ekstase sind [...] keine einander ausschließenden Gegensätze, sondern bedingen einander«. (Arteel 2017, 50) Richtig konstatiert Alexandra Strohmaier wiederum, dass das Ich bei Mayröcker die scheinbare Autorität der männlichen Figur ironisch »unterminiert« (Strohmaier 2008, 16) und damit eine widerständige Haltung einnimmt. Die Prosa-Fläche Mayröckers und die ihr eingelagerte Poetik der Prosa bilden sich zu einem nicht unwesentlichen Teil aus der Dynamik und dem Spiel der Differenzen zwischen männlicher und weiblicher Figur heraus. Der Ohrenbeichtvater vermittelt geläufige Klischees über Weiblichkeit, die der Text einerseits – in der widerständigen Haltung des Ichs – kritisch spiegelt, andererseits aber auch perpetuiert:

[D]u bist so flüchtig, sagt mein Ohrenbeichtvater, du überschlägst dich mit deiner Bereitschaft, deine Hilfe überall anzubieten [...] – aber im Grunde ist es nichts als eine ohnmächtige Bemühung, durch Nebensächlichkeiten deine Schreibaarbeit von dir abzuhalten, [...] du schützt nebensächliche Arbeiten vor, um deiner eigentlichen Arbeit, deiner Hauptarbeit, deiner Schreibaarbeit, wie du es nennst, zu entkommen [...]. (HZN, 234)

In einem durchaus vorwurfsvollen Ton charakterisiert der Ohrenbeichtvater das Ich als übermäßig hilfsbereit und reaktualisiert damit den tradierten Zusammenhang von Weiblichkeit und Opferbereitschaft. Das Ich soll sich auf seine – aus Sicht der männlichen Figur – prioritäre Aufgabe, das Schreiben, konzentrieren und »nebensächliche Arbeiten« unterlassen. Sowohl die Dominanz des Geliebten, vor dem – wie schon die religiös konnotierte Bezeichnung Ohrenbeichtvater deutlich macht (vgl. Strohmaier 2008, 46) – das Ich auf den ersten Blick keine Geheimnisse zu haben scheint, als auch die Tendenz, scheinbare »Nebensächlichkeiten« in den Mittelpunkt zu rücken, erinnern wiederum an die Dreiecksbeziehung der Figuren in Bachmanns *Malina*.

Die Figur des Ohrenbeichtvaters kann als unmarkierte intertextuelle Anspielung auf die Instanz des Vaters im psychoanalytischen Diskurs, im Besonderen auf die Vater-Figur in Bachmanns *Malina* als Vertreter des Hegemonialen, gedeutet werden. Dieser Bezug liegt nicht zuletzt deshalb nahe, weil sich auch das Ich bei Mayröcker den Ohrenbeichtvater als Geliebten in einer »ménage à trois« (Strohmaier 2008, 66) mit der Figur X. teilen muss. Ebenso wie der Ohrenbeichtvater, so kritisiert auch die

Figur Ivan in *Malina* die scheinbar naive Hilfsbereitschaft des Ichs.³⁰ Während das Ich in Bachmanns Roman sein Glück in Abhängigkeit zu der Figur Ivan sieht, reflektiert das Ich bei Mayröcker seine Beziehung als von Abhängigkeiten geprägt: »[I]ch hing von deiner, wenngleich befristeten Zuwendungshaltung, Besorgtheithaltung, von deiner, wenngleich befristeten Aufmerksamkeit, wiedererweckten Zärtlichkeit ab« (HZN, 252). Beide männlichen Figuren – Ivan und der Ohrenbeichtvater – möchten auf das Schreiben des jeweiligen weiblichen Ichs Einfluss nehmen:

[U]nd alle diese Bücher, die hier herumstehen in deiner Gruft, die will doch niemand, warum gibt es nur solche Bücher, es muss auch andere geben, die müssen sein, wie EXSULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann, du fährst doch auch oft vor Freude aus der Haut, warum also schreibst du nicht so. (M, 334, Hervorhebung im Original)

Etwas weniger aggressiv konnotiert, dafür aber latenter über den gesamten Text verteilt sind die kritischen Kommentare des Ohrenbeichtvaters in Mayröckers Text: »[I]ch wünschte du könntest noch einmal ein Buch schreiben ohne das Thema der Selbstzerfleischung« (HZN, 287). Den männlichen Figuren und ihren Glücksversprechungen zum Trotz beharren die weiblichen Erzähl- und Schreibinstanzen jedoch auf ihrer eigenen Negativität, was für die Entstehung der Prosa entscheidende Auswirkungen hat, denn: »[F]ür meine Schreibarbeit zum Beispiel brauche ich diese Zwanghaftigkeit eines Zustands des Traurigseins, halb wütend, halb traurig, die Welt, die Menschen, mich selbst betrachtend«. (HZN, 273)

Zwar lehnen Malina und Ivan im Unterschied zum Ohrenbeichtvater das Schreiben des Ichs stärker ab, weshalb es seine Aufzeichnungen stets verstecken muss, doch widersetzen sich beide weibliche Figuren dem Herrschaftsanspruch der männlichen Figuren, indem sie das Nebensächliche zum Ausgangspunkt für ein dynamisches Spiel sprachlicher Zeichen machen (vgl. Dröscher-Teille 2022 [im Druck]). Das Ich in *Malina* betont, es sei an sein »Unglück nicht herangekommen«, solange »soviel Nebensächliches zu beseitigen« gewesen sei – »Flugplätze, Straßen, Lokale, Geschäfte, bestimmte Gerichte und Weine, sehr viele Leute, alles mögliche Gerede und Geschwätz« (M, 644). Sowohl Bachmann als auch Mayröcker lösen die Hierarchisierung zwischen Haupt- und Nebenhandlung auf, sodass die Nebensächlichkeiten als Signifikanten in den Vordergrund treten. Für die weiblichen Figuren geht es zugleich darum, sich von eben diesen Nebensächlichkeiten zu befreien, um sich dem Negativen – im Falle von *Malina*: den eigenen Traumata oder im Falle von *mein Herz mein Zimmer mein Name*: dem Tod Rosas – anzunä-

³⁰ Das Ich hat einem unbekannten Bulgaren, der behauptete, einen »Morbus« zu haben, ein Zugticket und Bargeld gegeben: »Ivan sagt: Da hast du dich wieder hereinlegen lassen. Aber Ivan! Malina sagt: Da haben wir es wieder, und tausend Schilling als Wegzehrung!« (M, 419)

hern. Dynamisieren die Nebensächlichkeiten einerseits das Schreiben der textinternen fiktiven Autorinnen, so sind die sich wiederholenden nebensächlichen Sätzen auf der anderen Seite ebenso als »Phrasen« (Bachmann 2005, 490) im Bachmann'schen Sinne zu verstehen, die auch in Mayröckers Text der Kritik ausgesetzt werden: »[I]mmer die gleichen [...] stehenden Phrasen [...], das ist die männliche Rede, ich simuliere die männliche Rede« (HZN, 251).

Betrachten wir es als Charakteristikum von Prosa, dass sie sich Ordnungsstrukturen und Formungsprozessen entzieht, so ist dies bei Bachmann, Mayröcker und Jelinek an weibliche Figuren rückgebunden. Das kunstvolle Durcheinander der schreibenden Figuren ist dabei nicht nur als Textmerkmal, sondern als subversives Potenzial weiblicher Autorschaft deutbar.³¹ In *Malina* fordert die gleichnamige männliche Figur vom Ich: »Du mußt unbedingt einmal aufräumen bei dir, in diesen ganzen staubigen verbleichten Blättern und Papierfetzen, darin wird sich eines Tages kein Mensch auskennen.« (M, 632) Der Ohrenbeichtvater in *mein Herz mein Zimmer mein Name* wiederum bemerkt süffisant: »[E]in Durcheinander von Büchern, Schriften, Papieren, ein vages Gefühl von Liederlichkeit [...]« (HZN, 306). Was von Malina und dem Ohrenbeichtvater als Schwäche bestimmt wird, die Unfähigkeit, Ordnung zu halten, erweist sich für die weiblichen Figuren jedoch als Ermächtigungsstrategie und als konstitutiv für Prosa. So antwortet das Ich Malina echauffiert: »Wie bitte? Was soll das heißen? Hier braucht sich kein Mensch auszukennen. Ich werde schon meine Gründe haben, alles immer mehr und mehr *durcheinanderzubringen*.« (M, 632f., Hervorhebung MDT) Bei Mayröcker und Jelinek äußert sich dieses artifizielle Durcheinander in der – im wahren Sinne des Wortes – Unüberschaubarkeit eines flächigen Textes, der in *mein Herz mein Zimmer mein Name* auf das bestehende Spannungsverhältnis zwischen der weiblichen Protagonistin und ihrem männlichen Alter Ego zurückzuführen ist. Der Anspruch, dem Ohrenbeichtvater gerecht werden zu wollen und dessen Doktrin gleichzeitig zu konterkarieren, spaltet das Ich. Wie das Ich in *Malina* ist auch die Figur Mayröckers beständig darum bemüht, alles zu sagen oder mit Adorno: gegen sich selbst zu denken, ohne etwas preiszugeben (vgl. Adorno 2003, 144). Hält das Gesagte/Geschriebene einer Prüfung durch die männlichen Figuren nicht stand, wird es korrigiert, variiert, angepasst oder – wie in *Malina* – als ›Versprecher‹ gekennzeichnet.

Mit der Bezeichnung ›Ohrenbeichtvater‹ wird nicht nur – in kulturhistorischer Perspektive – die patriarchale Tradierung des Zusammenhangs von Männlichkeit

³¹ Auch *Malina* kommentiert seine eigenen poetologischen Prämissen selbstreferenziell, wenn es heißt: »Die zerrissenen Briefe liegen im Papierkorb, *kunstvoll durcheinandergebracht* und vermischt mit zerknüllten Einladungen zu einer Ausstellung, zu einem Empfang, zu einem Vortrag [...]« (M, 410, Hervorhebung MDT)

und religiöser Allmacht aufgezeigt, sie schließt zudem – als literarischer Kommentar – motivisch an die Vater-Figur bei Bachmann an. Auch das Ich bei Mayröcker erinnert sich an seinen Vater, einerseits an seine Dominanz, andererseits daran, wie dieser die Protagonistin »auf seine Knie« zog, »um mich zu trösten« (HZN, 305). Wenn nun auch der Ohrenbeichtvater in der textinternen Gegenwart das Ich auf seinen Schoß zieht, so wird ein inzestuöses konnotiertes Machtverhältnis angedeutet: »[S]oll ich dir etwas zeigen, [...] sagt mein Ohrenbeichtvater und zieht mich auf seinen Schoß, ich lasse mich auf seinen Schoß ziehen, es ist wie früher« (HZN, 291). Zumindest zeitweise hat das Ich auch Geheimnisse vor dem Ohrenbeichtvater, der wiederum, ohne das Ich zu fragen, in dessen Notizen liest:

[A]ch du hast in meinen Notizen, in meinen ins reine geschriebenen Blättern gelesen, sage ich, vielleicht auch, während ich ans Telefon gerufen wurde, so daß du alles mitanhören konntest (SOLL ICH HIERBLEIBEN? – was ich sogleich mit jener phrasenhaften – jedoch frei und flott wirken sollenden – Beteuerung ICH HABE JA KEINE GEHEIMNISSE VOR DIR aus der Welt zu schaffen bemüht war) [...]. (HZN, 274 f., Hervorhebung im Original)

Ebenso wie das Ich in *Malina* verwendet das Ich bei Mayröcker Phrasen, um den Ohrenbeichtvater zu beruhigen und von seinen eigentlichen Geheimnissen abzulenken. Die momenthaft aufscheinende widerständige Haltung des Ichs wird jedoch sogleich damit zurückgenommen, dass das Ich betont: »[E]s machte mich so glücklich, zu wissen, daß aus meinen Büchern abgeschrieben wurde« (HZN, 275, Hervorhebung im Original). Sowohl die Geheimnisse des Ichs als auch das ambivalente Abschreiben (im Sinne einer fortgesetzten Textproduktion) tragen zur Entstehung des Prosa-Textes bei, der sich aus dem spannungsvollen Verhältnis zwischen weiblicher Protagonistin und männlichem Double und deren Ringen um Macht bildet.

5 Schluss

Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* kann mit den Konzepten Negativität (1), Differenz/differentielles Spiel (2), Essayismus (3) und Autorfiktion (4) erfasst werden:

(1) Das Ich ist geprägt durch schmerzhaftes Erfahrungen, die sich um die Figur Rosa (Altern, Sterben, Krankheit), den Ohrenbeichtvater (Abhängigkeit, Dominanz, Betrug) und letztlich um das Ich selbst (Schreibkrise, Erinnerungen an den Vater, Verlust der Identität bzw. Selbstdekonstruktion) anordnen. (2) Die skizzierte Negativität des Ichs dynamisiert den Text: Einzelne Motive, Themen, Orte, Personen und Erinnerungen bilden keinen narrativen Handlungsverlauf, sondern ein unkontrollierbares, potenziell unendliches Spiel sprachlicher Zeichen, die in ihrem

Nebeneinander, Ineinander und Gegeneinander zur Prosa-Fläche avancieren. (3) Dieser Prozess ließe sich näher spezifizieren als essayistische Vertextung, die von einem den »temporär konstituierten Handlungsverlauf eines narrativen ›Zuerst« und ›Danach« ersetzenden »Spaziergang der Gedanken« (Nübel 2006, 71) ausgeht. Die Prosa Mayröckers ist als Konstellation zu verstehen, als dynamische Anordnung von Figuren und Motiven, die ein durchgestrichenes Zentrum aus verschiedenen Perspektiven gedanklich-reflexiv umkreisen. (4) Dass dieser Vorgang textueller Kreisbewegungen von einem Ich vollzogen wird, welches sich textintern als ›geheimnisvolle« Autorin inszeniert und damit die Grenze zur textexternen Autorin Mayröcker infrage stellt, irritiert gewohnte Rezeptionsweisen und wirft die Frage nach der Einordnung der in den Prosa-Texten gegebenen poetologischen Kommentare auf. Denn diese oszillieren zwischen der Konstruktion einer immanenten Poetik einerseits und deren gleichzeitiger Dekonstruktion andererseits. Mayröckers Prosa belässt es nicht bei der Implementierung einer Metaebene der Selbstkommentierung und -beobachtung. Vielmehr geht diese Metaebene durch das autorfiktionale Spiel der Autorinnen-Figur in Negativität über, eine Negativität, die Prosa einerseits maßgeblich bedingt, ihre Poetizität andererseits aber auch infrage stellt. Prosa bei Mayröcker steht im Kontext traumatisch-schmerzhafter Erfahrungen und Erinnerungen eines nicht mit sich selbst identischen Ichs, im Kontext also einer »immer mehr zum Würgegriff geratende[n] Welt« (HZN, 303).

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. In: ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bde. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 6. Frankfurt a. M. 2003.
- Adorno, Theodor W.: Vorlesung über negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66. Frankfurt a. M. 2007.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bde. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 7. Frankfurt a. M. 2014.
- Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bde. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 2015, 9–33.
- Amstutz, Nathalie: Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Köln u.a. 2004.
- Arteel, Inge: Friederike Mayröckers ekstatisches Schreiben. Im Rhythmus der vielen wahren Worte. In: Im Rausch des Schreibens. Von Musil bis Bachmann. Hrsg. v. Katharina Manojlovic und Kerstin Putz. Wien 2017, 50–64.

- Bachmann, Ingeborg: *Malina*. In: dies.: »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe in 5 Bde. Unter Leitung v. Robert Pichl hrsg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. Bd. 3.1: *Malina*. München u. a. 1995.
- Bachmann, Ingeborg: Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises. In: dies.: *Kritische Schriften*. Hrsg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. München u. a. 2005, 486–491.
- Beyer, Marcel und Gisela Lindemann: *Friederike Mayröcker* [Stand: 01.01.1996]. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Bd. 9. München 1978, 1–15.
- Blanchot, Maurice: Sprechen ist nicht sehen. In: ders.: *Das Unzerstörbare*. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz. Übers. v. Hans-Joachim Metzger und Bernd Wilczek. München u. a. 1991, 83–94.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 12. Aufl. Frankfurt a. M. 2013.
- Dröschner-Teille, Mandy: Elfriede Jelinek – Poetik der Anmaßung oder der abwesend anwesende Schmerz. In: dies.: *Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*. Paderborn 2018, 441–472.
- Dröschner-Teille Mandy: Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971). In: *Klassiker österreichischer Literatur. Eine »Literaturgeschichte« in Einzeltextanalysen (19. bis 21. Jh.)*. Hrsg. v. Stefanie Kreuzer. Paderborn 2022 [im Druck].
- Eder, Thomas: Das Selbst als narrative Konstruktion? Anmerkungen zu Friederike Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* aus der Perspektive der kognitiven Literaturwissenschaft. In: *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2009, 157–175.
- Heinemann, Paul: »Das helle Bewußtsein des Ich«. Erscheinungsformen ästhetischer Subjektivität in Prosawerken Friederike Mayröckers und Jean Pauls. In: *Friederike Mayröcker oder »das Innere des Sehens«*. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Hrsg. v. Renate Kühn. Unter Mitw. v. Sabine Markis. Bielefeld 2002, 211–240.
- Jandl, Ernst: Ein neuer poetischer Raum. Zur Prosa von Friederike Mayröcker. In: *Friederike Mayröcker*. Hrsg. v. Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a. M. 1984, 51–57.
- Jelinek, Elfriede: Im Abseits. Nobelpreisrede [2004]. 10. Juli 2020: <http://www.elfriedejelinek.com>.
- Jelinek, Elfriede: Textflächen [2013]. 6. Juli 2020: <https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm>.
- Kasper, Helga: *Apologie einer magischen Alltäglichkeit. Eine erzähltheoretische Untersuchung der Prosa von Friederike Mayröcker anhand von mein Herz mein Zimmer mein Name*. Innsbruck 1999.
- Kastberger, Klaus: Friederike Mayröckers unablässiges Schreiben, die widersetzliche Benennung der Welt. In: *Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945*. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler. Szeged 1993, 297–308.
- Kastberger, Klaus: Punkt und Fläche. Friederike Mayröckers Prosa aus werkgeschichtlicher Sicht. In: *Friederike Mayröcker*. Hrsg. v. Gerhard Melzer und Stefan Schwar. Wien, Graz 1999, 33–46.
- Kastberger, Klaus: »Askese der Maßlosigkeit«. Mayröckers Prosa 1987–1991. In: *Friederike Mayröcker: Gesammelte Prosa in 5 Bde*. Hrsg. v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer und Klaus Kastberger. Bd. 3: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001, 706–712.
- Khurana, Thomas, Dirk Quadflieg, Francesca Raimondi, Juliane Rebentisch und Dirk Setton: *Negativität: Kunst, Recht, Politik*. Einleitung. In: *Negativität: Kunst, Recht, Politik*. Hrsg. v.

- Thomas Khurana, Dirk Quadflieg, Francesca Raimondi, Juliane Rebentisch und Dirk Setton
Frankfurt a. M. 2018, 11–44.
- Kling, Thomas: Das Abscannen der Gesichtsdaten. Pflingstwunder der Augensprache. Laudatio
auf Friederike Mayröcker zur Verleihung des Büchner-Preises. In: Frankfurter Allgemeine
Zeitung (29.10.2001), 47.
- Kronauer, Brigitte: Die Tricks der Diva. Geschichten. Stuttgart 2004.
- Kyora, Sabine: »ob es nicht mühsam sei am Rand der Straße zu wandern«. Wandern,
Pilgerschaft und Vagabundieren in Friederike Mayröckers Prosa. In: Buchstabendelirien.
Zur Literatur Friederike Mayröckers. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2009,
144–155.
- Mayröcker, Friederike im Interview mit N. N. In: Die Presse (14./15.10.1978). Zitiert nach:
Marcel Beyer und Gisela Lindemann: Friederike Mayröcker [Stand: 01.01.1996].
In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Heinz Ludwig
Arnold. Bd. 9. München 1978, 1–15.
- Mayröcker, Friederike im Interview mit R. Wischenbart: Die Wandlungen der Wirklichkeit.
In: Weltwoche (03.10.1979).
- Mayröcker, Friederike im Interview mit Siegfried J. Schmidt: »Es schießt zusammen«.
In: Friederike Mayröcker. Hrsg. v. Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a.M. 1984, 260–283.
- Mayröcker, Friederike im Interview mit Bodo Hell: es ist so ein Feuerrad [1985]. In: dies.:
Magische Blätter II [1987]. In: Gesammelte Prosa in 5 Bde. Hrsg. v. Klaus Reichert in
Zusammenarb. m. Marcel Beyer u. Klaus Kastberger. Bd. 3: 1987–1991. Frankfurt a. M.
2001a, 179–201.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter II [1987]. In: dies.: Gesammelte Prosa in 5 Bde.
Hrsg. v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer und Klaus Kastberger. Bd. 3:
1987–1991. Frankfurt a. M. 2001b, 5–201.
- Mayröcker, Friederike: mein Herz mein Zimmer mein Name [1988]. In: dies.: Gesammelte Prosa
in 5 Bde. Hrsg. v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer und Klaus Kastberger.
Bd. 3: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001c, 203–519.
- Mayröcker, Friederike: Stilleben [1991]. In: dies.: Gesammelte Prosa. Hrsg. v. Klaus Reichert in
Zusammenarb. m. Marcel Beyer u. Klaus Kastberger. Bd. 4: 1991–1995. Frankfurt a. M.
2001d, 5–207.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter V [1999]. In: dies.: Gesammelte Prosa in 5 Bde. Hrsg.
v. Klaus Reichert in Zusammenarb. m. Marcel Beyer u. Klaus Kastberger. Bd. 5: 1996–
2001. Frankfurt a. M. 2001e, 377–467.
- Mayröcker, Friederike: ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk.
Frankfurt a. M. 2010.
- Mayröcker, Friederike im Interview mit Paul Jandl: »Ich heule ja beim Schreiben«. In: Die Welt
(15.03.2013). 6. Juli 2020: https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article117146663/Ich-heule-ja-beim-Schreiben.html.
- Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und
Derrida. Frankfurt a. M. 1991.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch. Hrsg. v. Adolf Frisé.
24. Aufl. Reinbek b. Hamburg 2009.
- Nübel, Birgit: Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin, New York
2006.
- Riess-Beger, Daniela: Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers
Prosa. Würzburg 1995.

- Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013.
- Simon, Ralf: Theorie der Prosa. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. v. Ralf Simon. Berlin, Boston 2018, 415–429.
- Strohmaier, Alexandra: Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers. München 2008.
- Strohmaier, Alexandra: Prosa und/als Performanz. Zur performativen Ästhetik Friederike Mayröckers. In: Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2009, 121–140.
- Thums, Barbara: Metamorphosen von Leib und Seele. Die Schreibexerzitien Friederike Mayröckers in *Die Abschiede, mein Herz mein Zimmer mein Name und Stilleben*. In: Friederike Mayröcker. Hrsg. v. Gerhard Melzer und Stefan Schwar. Wien, Graz 1999, 65–90.
- Vogel, Juliane: Liquid Words oder die Grenzen der Lesbarkeit – Schriftbewässerung in der Prosa Friederike Mayröckers. In: »Rupfen in fremden Gärten«. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers. Hrsg. v. Inge Arteel und Margrit Müller. Bielefeld 2002, 43–55.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hrsg. v. Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2013, 7–21.
- Weber, Julia: Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker. München 2010.