

---

Stephan Braun

## Allmählich Tritt fassen

Friederike Mayröckers Fusznoten-Poetik

---

je suis la mère  
je m'appelle ma mère  
je suis le nom de ma mère  
me rappelle à ma mère  
JD, *Glas*

I. Friederike Mayröckers Bekenntnisschrift *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk* stellt das vorläufige Ende einer Reihe von Ich-Texten dar.<sup>1</sup> Zur Besonderheit dieser Prosa – teilweise in Briefen oder in Form von Essayistik verwirklicht – gehört, dass Sprache und Dinge wie magisch miteinander verbunden scheinen. Wobei der Fusznoten-Text eine weitere Verdichtung vollzogen hat. Die Welt ist ins Buch eingegangen und das Buch Welt geworden. Hinzu kommt die paradoxe Konzeption: Mit Blick auf Fernando Pessoa's *Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*,<sup>2</sup> mit dem erstmals in der Geschichte der europäischen Literatur eine Autobiographie ohne Ereignisse vorgestellt wurde, ließen sich die 243 Fusznoten als Bekenntnis ohne Wahrheit und als Werk ohne Werkanpruch bezeichnen. Dissonante Stimmen fließen in ein Bekenntnis-Ich zusammen und bilden eines von mehreren Heteronymen Friederike Mayröckers. Die Anstalt, in dem das Individuum den Gesetzmäßigkeiten des Lebens – bis hin zur Invalidität – unterworfen ist, ist der symbolische Ort eines mit dem Alter voranschreitenden allgemeinen Ausnahmezustands.<sup>3</sup>

Den zirkulären Zusammenschluss von Welt und Buch eingehender betrachtend, wendet sich der Beitrag anfangs der Frage zu, welcher Status dem jeweiligen Subjekt des Erzählens eigen ist. Danach rückt die Konzeption der Fusznoten-Poetik in den Mittelpunkt, die drei Besonderheiten aufweist. Zum einen gehen Erzählen und Zitieren oftmals nahtlos ineinander über, so dass Lesen im Sinne einer Schreib-Pflück-Pflicht und Schreiben im Stile eines Auf-Abwegen-Stolperns strukturell labile Lektüren nahelegen. Darüber hinaus birgt das Insistieren auf Marginalität, das mit der paradoxen Ausrichtung auf einen nicht vorhandenen Ursprungstext angezeigt ist, Konsequenzen. Ein leeres Zentrum umkreisend, wird dieses thematisch: einerseits in der vorgestellten Möglichkeit eines Gesprächs zwischen überlebenden und verstorbenen Herzgefährten, ande-

---

rerseits in der Vorstellung einer Entbindung von der Mutter. Abschließend konzentriere ich mich auf die Gravitationszentren Alter, Krankheit, Trauer und Tod. Ich möchte insbesondere auf die Vorstellung der Erblindung näher eingehen, in der auf der einen Seite das Schicksal der Mutter traumatisch wiederbelebt und auf der anderen Seite das Hineingleiten in die Dunkelheit antizipiert wird. Für eben diesen Fall stellt die Denkfigur eines euphorischen Geisterauges ein Gegenmittel in Aussicht, das die Folgen der Reise ins Dunkel, das dem Ich mit dem Fortschreiten der Zeit widerfährt, zu mildern verspricht.

II. Die Entwicklung seit *Das Herzerreißende der Dinge* (1985) ist unüberschaubar. Schon dort bestritt das Ich, dass wenn es von sich spreche, alles mit ihm identisch sei, da das Bild von sich davon geschwommen sei.<sup>4</sup> Jedoch entdeckt das Anstalts-Ich, hineinversetzt in die Gefilde der Selbstvergessenheit, nicht einmal mehr eine Wahrheit des Herzens. Entscheidend ist demnach nicht, ob eine einheitliche Identität<sup>5</sup> oder Bruchstücke eines Ganzen zur Sprache kommen und die Darstellungen wahren Begebenheiten entsprechen. Ins Blickfeld rücken fast ausschließlich Wahrhaftigkeit, Intensität und Emphase.<sup>6</sup> Dies ist auch der Grund dafür, dass in dieser Bekenntnisschrift, entgegen Jean-Jacques Rousseaus Credo »Ich möchte, dass alle Welt in meinem Herzen liest«,<sup>7</sup> von einem »*Augen-Gedächtnis*« die Rede ist, »welches Wort aufreißt alle meine Herzaufzeichnungen« (Fusznote 16).<sup>8</sup>

Angesprochen wird eine Verschiebung, die die Grenzen der Gattung tangiert, insofern eine doppelte Aporie angesprochen ist. Nicht nur, dass in der klassischen Autobiographie de jure Zeugnis Fiktion und Wahrheit Dichtung ausschließt, hinzu kommt, dass der Gedanke eines geheimen Zeugnisses eine *Contradictio in Adjecto* darstellt. Und dies erklärte (zumindest vorläufig), weshalb die Worte der Textinstanz von Anfang an unter Vorbehalt stehen: »Bekenntnisse haben nichts mit der Wahrheit zu tun, nämlich die hingeweinten, sage ich, der Beginn des Textes noch I wenig schwerfällig, man müsse wohl erst einmal tritt fassen – haben Sie Erleuchtung, wohlmeinender Leser, erhabene Leserin, sich werde nie, Sie auch nicht, alles von mir wissen mich niemals kennen, d.h. nie wissen mit wem ich gelebt habe, geheimer als alle Geheimnisse von denen ich weisz dasz ich sie mit in den Tod nehme . . .«, Jacques Derrida« (Fusznote I).

Ist aber die Trennwand von Buch und Welt porös geworden und wird dann noch die Grenze zwischen Bekenntnissen und Bekenntnis-Zitaten unscharf, vermischen sich die Ebenen, »als SEI DAS FIKTIVE UND DAS REALE NICHT VON GRENZEN GETRENNT SONDERN IN GRENZEN VERBUNDEN«, so zumindest hat es das Ich in *brütt oder Die seufzenden Gärten* Blum abgelauscht.<sup>9</sup> Dort, wo Welt in Wort bzw. Wort in Welt übersetzt worden ist, materialisieren sich Personen auf Papier; in der Sprache Roland Barthes' gesprochen: »Das Ich, das den Text schreibt, ist selber immer nur ein Papier-Ich.«<sup>10</sup> Bedingung einer

solchen Transformation ist ein Schreiben, das schreibhaft wie leibhaft ist; oder in Form eines zugesprochenen poetologischen Credos<sup>11</sup>: »NUR DANN WENN DER KÖRPER EIN WENIG DURCHBLITZT, IST WAS SCHÖNES DARAN«.<sup>12</sup> Auf Luce Irigarays Forderung von Worten, die körperlich sprechen,<sup>13</sup> zurückgreifend, ist das Geschriebene von körperlicher Präsenz erfüllt, gerade wenn es an die Entstehungszeit der Sprache in der Kindheit, an das Vergessen der Worte im Alter und an den Tod als der äußersten Möglichkeit der Autobiographie grenzt: »Gebete aus der Kindheit die ich nur lückenhaft *aufsagen* könne, jederzeit bebend im Schweisse meines Terrors vor dem Schlimmsten, dem Ende : der groszen WUNDE, dem Zirpen, und dasz mir immer weniger Worte zur Verfügung standen nämlich dasz meine Sprache zum Skelett also ade« (Fusznote 6). Ein Gesetz, das in dieser Randzone des Lebens gilt, ließe sich als das Gesetz des Nicht-in-den-Mund-Findens der Worte bestimmen. Elliptisches Sprechen wäre eine der Folgen. Und der Erinnerung an Momente jenseits des Gesetzes entspräche eine entlehnte Zeit: »demnach hattest du noch keine Wache aufgestellt für meinen Mund und hattest in der Gegend meiner Lippen noch kein Tor der Verschwiegenheit errichtet, damit mein Herz nicht zu böswilligen Worten abirre um Entschuldigungen zu finden im Falle von begangenen Sünden«, Augustinus« (Fusznote 2).

III. Angelehnt an Gertrude Steins Erzähltheorie, laut der es keine Wiederholung gibt, sobald ein Ding wirklich existiert,<sup>14</sup> und erweitert durch Barthes' Begriff der Friktion, als Form der Berührung zweier Sprechweisen, entsteht eine Schreibform, in der Erzählen und Zitieren nahtlos ineinander übergehen. Der Grund liegt zum Teil im Fortschreiten der Invalidität begründet. Die Bücher, denen Worte und Welten entlehnt werden, wirken – als Prothesen des Ichs – dem Vergessen entgegen: »ich blieb also vor dem *Engel* stehen und fragte den *Engel* indem ich mein Notizbuch aufschlug wie dieses und jenes Wort heize denn es gehen mir immer mehr Wörter verloren oder abhanden wie Gegenstände meines Hauswesens, sage ich mir, und schon ist der *Engel* mir zur Seite und sagt mir ein das entschwundene Wort und habe somit die Versöhnung mit meiner Sprache vollzogen« (Fusznote 111). Sprich, solange zumindest noch ein Engel das Ich vor dem Sprachverlust bewahrt (gleichsam das Tor zum Limbus des Vergessens bewacht), gibt es Rettendes. Der Engel ist an dieser Stelle Denkfigur heteronomer Stimmen (in) der Schrift;<sup>15</sup> und das geliebte Buch ist Medium der Versöhnung von Ich und Welt.

Fremdbestäubte Sprache (»ich brauche die vielen Bücher, um jedes I wenig anzusaugen«<sup>16</sup>) reorganisiert Sinn, Emphase belebt Worte und Sätze. Reibung birgt aber die Gefahr, sich in der »*Buchstabengegend*« oder zwischen den »*Orakel Figuren*« zu verlieren.<sup>17</sup> Der Fauxpas am Familiengrab erhält so eine poetologische Dimension: »ich stürzte jedoch beim jüngsten Besuch des Grabes über

die Steineinfassung, als ich versuchte das Grablicht anzuzünden, landete unverehrt auf 1 gegenüberliegenden Grabhügel« (ebd.). Fehltritte, Humpeln und Abkommen vom Wege werden dementsprechend im Text mehrfach in Szene gesetzt. Symptomatisch ist auch die Missbildung der Gehwerkzeuge: »jetzt verkrüppelt sich auch der rechte Fusz« (Fusznote 184). Über diese zeichenhafte Labilität entdeckt das Ich die Ähnlichkeit zur Mutter: »ich bin in der Anstalt, es wird eng, sagt der Arzt – ich weisz was er meint, immer mehr ähneln meine Füszze und Arme jenen meiner Mutter in ihrem Alter« (Fusznote 198). Doch weil Schreibabbruch dem Ende des Lebens nur allzu ähnlich sähe, schreitet das Ich unter Schmerzen fort und verrichtet seine Schreib-Pflück-Pflicht, bis sich das Leid zum Martyrium steigert und es auf seine schwarzen Füszze blickt, »welche sich mühten Schritt vor Schritt auf Nägeln oder durch züngelnde Feuer zu schreiten« (Fusznote 215).

Bedeutet Gehen das Durchschreiten eines Schriftraumes, steht das Stolpern für Schreibverlust. Schon in *Und ich schüttelte einen Liebling* (2005) ist der sensomotorische Kontrollverlust so weit fortgeschritten, dass Dissoziation und Konzentration, Abschweifung und Zurückführung den Rhythmus des alltäglichen Lesens/Lebens skandieren, bis hin zum regelmäßigen Abhandenkommen vom Wege: »*Ein Nervenvorsprung*, sage ich zu EDITH, bin zerstreut beim Lesen, auch beim intensiven Lesen komme ich immer wieder vom Weg ab, d.h. ich glaube es schieben sich immer wieder Bilder und Vorstellungen und Phantasien dazwischen, so dasz ich die eben gelesene Zeile wiederlesen musz, Erinnerungen, Worte von Freunden, punktweise unterirdische Ahnungen, also während des Lesens der Fusznoten von Jacques Derridas/Geoffrey Benningtons »Portrait« entwische ich immer wieder in irgend Nebenweg Abweg Stolperweg so dasz ich mich zurechtweisen, zurückführen musz auf den Lese Pfad : mich selbst an der Hand nehmend und zurückführend, eine Art wohlgefälliger Verehrung und Aufmerksamkeit, nicht wahr.«<sup>18</sup>

Wer Werke aus Fusznoten schreibt,<sup>19</sup> eröffnet einen Gegenraum des Kunstschaffens. Dies gilt insbesondere, seitdem ab Ende des 17. Jahrhunderts innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses eine Hierarchie entstand.<sup>20</sup> Der Mythos von der Legitimität dieser Zweiteilung findet sich noch bei Gérard Genette wieder, der im liminalen Phänomen der Marginalie, eine »Krankheit des Textes« erkennt,<sup>21</sup> wohingegen die Fußnote eine regulierte, d.h. gesunde Form des Paratextes darstelle. Anders in einem Text, der dekonstruktive Mechanismen einbezieht: Der Logik des Supplements folgend, rückt beim Parergon »das Marginale aufgrund seiner Marginalität ins Zentrum«.<sup>22</sup> Dies aber beinhaltet, dass die »Demarkationslinie: Fußnote (Jean Paul) ihre reglementierende Ordnungsfunktion verliert. Die Marginalie entzieht sich so dem restriktiven Regime Schreiben, Autor, Werk.«<sup>23</sup> Das Beiwerk wird aufgewertet. Eingefangen findet sich diese poetische Verschiebung bei Mayröcker in einem Bild, wo sich das Neben-

sächliche bemerkbar macht: Das Ich sitzt einem abgelösten Bruchstück des Sprachbaums auf, wenn es heißt: »Marginalien hüstelt das Gras : das Genie, der Zweig auf dem ich sitze« (Fusznote 147).<sup>24</sup> Präzisierend wäre zu dieser Denkfigur über das Verhältnis von Autorschaft und Sprache zu sagen, dass ein Fusznoten-Kompendium nicht (mehr) als totales Buch (Stéphane Mallarmé) betrachtet werden kann,<sup>25</sup> sondern eher ein Album darstellt oder ein mehr oder weniger leeres Werk. Ohne primäre, anwesende Quelle lässt sich nurmehr von paratextuellen Verzweigungen sprechen. In der vorletzten Fusznote zählt die Bettlerin der Worte ihre »QUELLCHEN« auf: »Jacques Derrida, Jean Genet, Roland Barthes, Giorgio Agamben, Milorad Pavić – vielleicht mit dem Foto I kl.Quelle im Hintergrund (19.11.09)« (Fusznote 242).

Die drei Momente – zirkuläre Struktur von Buch und Welt, Sinn für Marginales und anders Lesen – ließen sich durch ein viertes ergänzen, denn die Fußnoten beziehen sich auf ein Werk, von dem es heißt, dass es nicht geschrieben sei. Dies kann bedeuten: Das Werk ist nicht existent (überhaupt nicht vorhanden), oder es ist lediglich vorgestellt (erdacht), aber nicht in Schrift realisiert, ausschließlich potentiell.<sup>26</sup> An dieser Stelle sei die Nähe zu Giorgio Agambens Vorstellung von einer absoluten Schrift, die reine Potenz ist,<sup>27</sup> lediglich angedeutet. Es scheint in diesem Zusammenhang ohnehin lohnender, jenen Spuren nachzugehen, die durch das Verschweigen des ganzen Namens der sechsten Quelle angedeutet werden. Das kleine Foto stelle, so heißt es ebenso zurückhaltend, nur »vielleicht« eine Quelle dar. Das entsprechende poetologische Credo lautet: »7 Täubchen, *niemand durchschaut mein System*« (Fusznote 239). Und noch das negative Glaubensbekenntnis gibt Rätsel auf, auch wenn der Wechsel von jüdischer zu christlicher Symbolik (von Quelle zu Taube) auf die Montage oder besser die Überblendung der Portraits von Jacques Derrida und Ernst Jandl zurückverweist, jener zwei »ER als GEKREUZIGTER« (Fusznote 3), deren Martyrien das Ich in Worte zu fassen sucht.

Einer der als Quelle Bezeichneten ist eben jener Philosoph, der im filmischen Interview den Wunsch geäußert hat, von einer Enkelin beerbt zu werden, von einer Nachfahrin, die die Dekonstruktion bejahte, bzw. der darauf spekulierte, eine denkende Mutter zum Leben zu erwecken.<sup>28</sup> Die Bedeutung dieses maternalen Philosophen wird in *Paloma* (2008), einem Text aus 99 Briefen an einen lieben Freund (= Botschaften an den Leser), wie folgt angesprochen: »Jacques Derrida hat mir dazu verholfen, meine verlorene = untergegangene Sprache = Stimme wiederzugewinnen.«<sup>29</sup> Stellenweise scheint es so, dass der Philosoph mit der Besetzungsenergie der Mutter versehen wurde; zumindest hüten beide ein Geheimnis: »Jacques Derrida. Wie Mutter« (Fusznote 1). Dieser genealogischen Erbschaft entsprechend, wird ein Name resp. werden die Initialen JD fortwährend aufgerufen. Bezug nehmend auf ein Werk heißt es: »I immer wieder gelesenes Buch (Bennington/Derrida)« (Fusznote 134).

Der dort Genannte hatte mit seinem Ko-Autor Geoffrey Bennington einen autobiographischen Pakt besonderer Art abgeschlossen: »G.B. wollte das Denken J.D.s hinreichend systematisieren, um ihm die Form einer interaktiven Software zu verleihen, die bei all ihren Schwierigkeiten prinzipiell jedem Benutzer zugänglich wäre. Angesichts eines Werks wie dem J.D.s, dem es darum geht, zu zeigen, inwiefern ein derartiges System wesentlich offen bleiben muß, war dieses Unternehmen im voraus zum Scheitern verurteilt. Wenn es von Interesse ist, dann als Probe und Beweis dieses Scheiterns. Um dessen unumgängliche Notwendigkeit vorzuführen, sah unser Vertrag vor, daß J.D. nach der Lektüre des Textes von G.B. seinerseits etwas schreiben sollte, was in der damit vorgeschlagenen Systematisierung nicht aufgehen, sie überraschen würde.«<sup>30</sup> Beiwerk des einvernehmlich geschlossenen Vertrages bilden 59 prosaisch-poetisch-philosophische Fußnoten, ein innerer Rand, der Benningtons Systematik unterläuft.<sup>31</sup> Der Text von Geoffrey Bennington ist *Derridabase* titulierte, die Fußnoten von Jacques Derrida tragen den Namen *Circonfession*.<sup>32</sup>

Betrachtet man die Zitationspraxis eingehender, fällt auf, dass stellenweise »keine absolute Grenze zwischen dem Authentischen und dem Zitierten« besteht, und Derrida sich mit seiner Zitatenkunst »als ein anderer, unerhörter Augustinus inszeniert.«<sup>33</sup> Eine ähnliche Identitätszerstreuungsstrategie ist bei Mayröcker zu beobachten. Unter dem Bildmaterial in *Circonfession* befindet sich ein Photo, das einen subversiven Schreibpakt besonderer Art einfängt: Jacques Derrida sitzt vor dem Computer, schreibend, hinter ihm, in seinem Rücken, Geoffrey Bennington, mit der linken Hand gebieterisch (imperial) auf den Bildschirm zeigend. Auf dem Schreibtisch im Vordergrund steht eine dem Betrachter zugewandte Postkarte. Dort ist die geheimnisvolle Schreibszene aus *Die Postkarte* zu sehen.<sup>34</sup> Unter dem Bild findet ein Zitatenspiel, ein Kampf um Souveränität statt: »Postkarte oder tableau vivant/ mit Geoffrey Bennington in Ris Orangis während der Vorbereitung dieser Bilder - und dieses Buches, »Vorwand [. . .] unter dem ich ihm klammheimlich, hinter seinem Rücken, meine Signatur einschreiben wollte« (G.B., *Derridabase*, S. 323)«.<sup>35</sup> Die Schreibszene reinszeniert die Schreibszene unter anderen Vorzeichen. Der Autor des Paratextes, die manipulierte Puppe Derrida, kehrt das Verhältnis zum Autor des Haupttextes, dem manipulierenden Puppenspieler Bennington, um, indem er die Gewalt des Vertrages bzw. das Wissen um die Macht der Schreibszene reinszeniert und, im Medium des Bildes, reflektiert. Auch diese Schreibszene betreffend, liegt eine vergleichbare Konstellation vor, insofern sich Mayröckers Text eklektisch beatmen lässt<sup>36</sup> und dementsprechend vielfach nicht unterscheidbar ist, wer spricht: Derridas Ich oder ihre Ichs? Die Aufmerksamkeit wird darauf gelenkt, dass Zitieren eine Praxis der Mortifikation ist<sup>37</sup> und dass das Buch ein kommunizierendes Gefäß darstellt, mittels dessen die Lebenden mit den Gestorbenen weiterhin in Kontakt stehen.<sup>38</sup> Die Schreibweise in *ich bin in der Anstalt* mutet

so in einigen Passagen wie ein Pas de deux an. Ein nachgetanzter Tanz, »Zeile an Zeile (= Wange an Wange)«, wie sie ihn bei »J.D.« am Werke sieht,<sup>39</sup> stellt eine Form der Berührung dar, jetzt, da die »Telefonverbindung zwischen seiner und meiner Wohnung im gleichen Haus« (Fusznote 3) abgebrochen und kein Rückruf, kein Gespräch von Ohr zu Ohr, mehr möglich ist.<sup>40</sup> Das In-Betrieb-Nehmen des Schreibtelefons<sup>41</sup> erlaubt den Verlust besonderer Menschen (durch Prothesen, Supplemente und Pharmaka) zu kompensieren, weil man sich im Grunde sagen kann, so Blum in *brüht oder die seufzenden Gärten*, »daß man ja weiter, mit diesem LEBENS- und LIEBES- und HERZ GEFÄHRTEN weiter-spricht«. <sup>42</sup>

Den Werk-Müttern gesellt sich – vielleicht – eine weitere hinzu. Ein einziges Foto unterbricht den Fortlauf der Fusznoten, obwohl es doch Anteil an der Kette hat. Es ist der Fusznote 233 eingepasst. Es unterbricht und skandiert den Fortgang. Es zeigt Friederike Mayröcker und neben ihr Ernst Jandl. Der Kommentar hierzu lautet: »dieses Foto an der Vorzimmerwand neben dem Spiegel : ER, wir, um Mitternacht im Café Hawelka, damals, ich übermüdet, indem I Strähne sich schmiegt oder fällt auf die linke Wange, ER, weil ich ihn dränge, bereit aufzubrechen, I Tappen zur Gesäßtasche, um die Brieftasche heraus-zuziehen, um zu zahlen, oder der Versuch, die Brieftasche, nachdem ER bezahlt hatte, wieder in die Gesäßtasche zurückzuschieben, dieses EWIGE ENIGMA« (Fusznote 233). In Fusznote 239, wo es heißt: »(diese Fusznote, erlauchter Leser, können Sie auch an das Ende dieses Buches stellen –)«, bekennt das Ich eine »sanfte und zarte Tränen- und ZUNGEN Umarmung«. Die verdichtete Erinnerung an den letzten Kuss »auf SEINE kalten Lippen als ER leblos lag auf der Pritsche im Krankenhaus und ich zusammensackte, mein Auge jedoch mein Auge es hatte keine Träne« (Fusznote 239), führt zu einer Verlangsamung des Lebens und weckt Angst. Allein der »Trost in der Sprache« schützt vor dem »Terror der Innen- und Auszenwelt« (ebd.).

Das Geschehen ist inzwischen zum sprachlichen Stillleben geworden, ein Tryptychon bestehend aus Foto, Spiegel, Wohnung. Es liegt somit eine vergleichbare Konstellation wie bei Barthes vor, der in *Die helle Kammer* davon sprach, dass die zufällig entstandene Photographie seiner Mutter im Wintergarten mit dem Wesen seiner Mutter und dem Kummer, der ihm ihr Tod bereitet, im Einklang steht, weshalb er davon überzeugt ist, »daß dieses Photo sämtliche möglichen Prädikate auf sich vereint, aus denen das Wesen meiner Mutter bestand«. <sup>43</sup> Die Photographie, die als einzige im Text nicht als Photographie, sondern nur in Worten, die berühren, ohne rührselig zu sein, vorkommt, bildet die leere Mitte der *Bemerkungen zur Photographie*. Das Lichtbild vermittelt Barthes »ein ebenso starkes Gefühl der Gewissheit wie der Erinnerung, so wie es Proust empfand, als er eines Tages, während er sich bückte, um die Schuhe auszuziehen, plötzlich in seinem Gedächtnis, das wahre Gesicht seiner Groß-

mutter entdeckte«.44 So gesehen, lehnt sich das biographologische Moment an das proust'sche Motiv der Selbststrettung an: »Wie kann ich nach dem Tod des geliebten Wesens weiterleben?« (Antwort: indem man beschreibt, wie sich die ZEIT zusammenzieht, vor und nach dem Tod der Mutter« l. . .)«.45 Es braucht ein höchstes Gut, um überleben zu können. »Mutter« ist ein möglicher Signifikant eines solchen Begehrens nach einem Halt über den Dingen. Aus diesem Grund trägt der Überlebende schwer an der Zeit nach dem Tod der Mutter, denn er weiß um die bevorstehende Ent-bindung, es folgt die Gewissheit, so Barthes im *Journal de deuil*: »Von nun an und für immer bin ich meine eigene Mutter«.46

Die photographische, in gewisser Weise objektale Mutter,47 deren Sinn sich durch das Bild der Erinnerung erschließt, transzendiert seine spektrale Dimension, um lebendige Realität zu werden. Ähnlich äußert sich Derridas Bekenntnis-Ich in *Circonfession*: Nach dem Tod der Mutter bleibe (für ihn) die Wundstelle, die Lebensspur seiner Mutter in seinem Leib und in seinen Worten zurück: »ein Archipel von rötlich-schwärzlichen Vulkanen, von entflammten Wunden, von Krusten und Kratern, von zentimetertiefen Signifikanten«.48 Die kontingente Augenblicksaufnahme in Mayröckers Fusznoten-Werk hält ebenfalls kein ewiges Antlitz fest, es präsentiert ein EWIGES ENIGMA photographischer Überlebensatome. Die Identifikation mit der Mutter lässt sich insofern als Akt der Befreiung lesen: Ohne Bindung an ein Sinnzentrum stehen dem Ich die Möglichkeiten eines Waisenkindes offen.49

IV. Nach der Ent-bindung von der Mutter ist es umso mehr »meine Seele mein Auge meine Empfindlichkeit«, die als »Nabelschnur zur Welt« erfahren werden (Fusznote 9). Dieser Trinität der Wahrnehmung zufolge, befördern heftige Gefühle Schreibanlässe. Trauer und Melancholie rufen Schreib- und Tränenströme herbei. Tränen stellen eine privilegierte Art und Weise dar, um André Bretons poetologischem Diktum »La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas« (»Schönheit wird wie ein BEBEN sein, oder sie wird nicht sein«)50 nachzukommen. Sie fließen und werden reflektiert, so in *Paloma*, wo es heißt: »um schreiben zu können, sage ich, musz ich BEBEN : alles an mir musz BEBEN, mein Kopf und mein Leib meine Füße und Hände«.51 Friederike Mayröckers Prosa wird in diesem Sinne zum Ort der »Schriftbewässerung«.52 In *brütt oder Die seufzenden Gärten* findet sich hierzu die Denkfigur einer »Gloriole von Tränen«, »welche sich von den Tränensäcken im Gesicht der Figur nach allen Direktionen versprüht« und dadurch in Analogie zum Ich steht, das ins Ungewisse hinaus und hinauf fällt.53 Die Tränenspur ist zugleich Lebensspur.

In *ich bin in der Anstalt* findet die Poetologie des Konvulsiven im Tränen(über)fluss eines ruinierten und in der Ruine lebenden Ichs Ausdruck. Hierzu heißt es: »bin RUINE, frz. ruine, was mich erbeben lässt. Ich wohne wie einer

der gewohnt ist seit jeher in Ruinen zu wohnen, chaotischen Klötzen von Dreck und Angst, Bedürfnislosigkeit und Nachtschweiz, es wird dann 5 Uhr früh und 1 Tränenstrom, ich versinke in einem Tränenstrom« (Fusznote 15). Zu beachten ist, dass das Angebot zum Dialog über Tränen herbeizitiert ist («Wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?« Jacques Derrida«, Fusznote 8) und dass das Bild auf die unmögliche Möglichkeit des Identisch/Eins-Seins in der Autobiographie verweist. »Ruin(e) ist das Selbstportrait«, so Derrida.<sup>54</sup> Die Hybris, gegen den eigenen Tod anzuschreiben, ist Bekenntnis zum Leben, aber auch getragen von dem Wunsch, sich selbst/sein Bild festzuhalten, um in alle Ewigkeit zu schreiben. Dagegen spricht die Unmöglichkeit naturgetreuer Selbstrepräsentation. So gerät das darstellende Ich in einen Kreislauf der Schuldabtragung und der Angst. Die Konsequenz der Memoiren: »Das *sujet* des Selbstportraits wird die Angst, es macht sich (zur) Angst.«<sup>55</sup> Eindrückliches Bild der Selbstausschöpfung in der Selbstdarstellung ist die Vorstellung, an der eigenen Beerdigung als sein eigenes Kind von sich Abschied zu nehmen: »und ich weine wie meine eigenen Kinder am Rand meines Grabs.«<sup>56</sup>

Ein weiterer Fluchtpunkt stellt die Möglichkeit des Scheitern aller Wiedergabeakte dar. Ein Überleben in den Worten im Sinne einer Streuung der Körperglieder, so die idealistische Konzeption von Horaz, ist bei Mayröcker nicht mehr ohne Weiteres vorstellbar, insofern das Schreiben keine wahren Schatten der Welt einfängt, sondern eine Welt textierter Schatten herstellt. Dies erkennend, stellen sich Symptome der Verzweiflung ein, die dann wiederum poetisiert werden. Wobei Medium und Objekt ineinander fließen: »die Träne am Morgen ist mir die Lupe auf meine Welt, sage ich durchs violette Kleefeld, die offene Wunde.«<sup>57</sup> Und weil, wie bereits in *mein Herz mein Zimmer mein Name* vorgestellt, die torkelnde Pilgerschaft der Seele auf dem Papier von Tränen begleitet werden muss, ist die Sprache durchdrungen von der Erkenntnis, dass Nachzeichnungen im nicht zu lichtenden Dickicht der Erinnerung verschwinden: »allmählich nähern sich mir Schatten von Personen Gesprächen Ereignissen, ich glaube, alles sehr ungenau, und, sobald aufgetaucht, bald wieder entschwunden vergessen verloren : das Auftauchen einer verhüllten kaum greifbaren Erinnerung rührt mich an, schüttelt mich, bin in Tränen)« (Fusznote 12).<sup>58</sup>

Trost spendet eine Gegenvorstellung. Solange das »Uhrglasauge«,<sup>59</sup> der liebe Tag, erwacht, beschenkt er das Ich mit der Gabe zu sehen. Und weil das Ich weiß, dass es ohne sein Licht in Dunkelheit versänke und die Welt der Herzgefährten und der Gerechtigkeit mit ihm,<sup>60</sup> beschwört der Verlust der Sehkraft die »Augenangst« herauf. Die Vorstellung zu erblinden, lässt das Ich in der Angst schweben.<sup>61</sup> Gespiegelt tritt diese Angst in der Trauer um die Augen der Mutter in Erscheinung: »was das *ausgebrannte Auge* angeht was meiner Mutter geschah als sie, wie es ihr letzter Wille war, *verbrannt* wurde, welche Vorstellung ich nie verwinden werde können, war es das tiefe Blau ihrer Augen Vergiszmein-

nicht Stiefmütterchen Blau das in Flammen aufging« (Fusznote 13). Getragen von der Angst, welche Spuren die Verbrennung der Fenster zur Welt zurücklässt, schweift das Ich ab und findet Trost in einem Brief, in dem Goethe den Wunsch geäußert hatte, sein Augenlicht zu verlieren: »Man sagt, Democrit habe sich geblendet, um durch diesen gefährlichen Sinn nicht zerstreut zu werden, und wahrhaftig, wenn er's thun konnte, so that er nicht unrecht; ich gäbe manchmal was drum blind zu seyn.«<sup>62</sup> Die mythologische Anekdote (die im Kontext einer Genealogie der Blindheit steht, die Jorge L. Borges entwickelt und die in den *Aufzeichnungen eines Blinden* zitiert wird), findet sich in Fusznote 11 aufgerufen, verbunden mit einer persönlichen Anekdote: »Demokrit von Abdera ritz sich in I Garten die Augen aus und Patricia Jünger malte mir I x aus, dasz man ihr bei I Untersuchung I Auge herausgenommen hatte, also dasz das Auge blutend in ihrem Schosz lag nämlich an langen Fäden und Drähten« (Fusznote 11). Wer dann nur noch ein Auge hat, scheut sich, ein Gemälde anzuschauen, »auf dem das Feuer eines Sonnenuntergangs abgebildet ist« (Fusznote 9).

Die Nähe zwischen der Denkfigur vom Augen-Gedächtnis und der esoterischen Schwester in *mein Herz mein Zimmer mein Name* ist unverkennbar. Wobei dort die Angst vor dem Tod durch eine Beschwörung (einer Stimme gleich, die einem Kind die Angst vor dem Tod nehmen will) gemildert ist: »Sie dürfen keine Angst haben!, denken Sie doch, Sie werden ihren Vater wiedersehen, Sie werden alle lieben Verstorbenen wiedersehen!«<sup>63</sup> Die Antwort in *ich bin in der Anstalt* fällt demgegenüber zögernder aus. Denn das »Augen-Gedächtnis die Jalousie welche Wort aufreißt alle meine Herzaufzeichnungen«, die das Wiedersehen Verstorbener ermöglicht, ist selber der Zeit und dem Tod anheimgegeben.<sup>64</sup> Die Zeitspanne, in der das Geisterauge durch die Jalousie sehen und am Leben der Zurückgelassenen Anteil nehmen kann, verkürzt sich – währenddessen ziehen Tag und Nacht am blinzelnden Auge vorüber, »als säße man im Zug und die Landschaft flöge vorbei und das Ende der Reise sei nahe« (Fusznote 242).

### Anmerkungen

- 1 Friederike Mayröcker, *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk*, Frankfurt/Main 2010.
- 2 »Vermittels dieser Eindrücke ohne Zusammenhang und ohne den Wunsch nach Zusammenhang erzähle ich gleichmütig meine Autobiographie ohne Fakten, meine Geschichte ohne Leben. Es sind meine Bekenntnisse, und wenn ich in ihnen nichts aussage, so weil ich nichts zu sagen habe« (Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 2008). Bekanntlich hinterließ Fernando Pessoa nach seinem Tod im Jahre 1935 eine lose Fragment-Sammlung, die in einer Truhe die Zeiten überdauert hat. Diese Sammlung enthielt u.a. die Autobiographie von Pessoa's Heteronym Bernardo Soares.
- 3 »Denn im Grunde sind ALLES Lebensdarstellungen einer einzigen Invalidität, und ich bin selbst Teil dieser allgemeinen Invalidität l. . A. Und selbst die kleinen Kin-

- der liegen wie Invalide in ihren Wägelchen« (Friederike Mayröcker, *Magische Blätter I-V*, Frankfurt/Main 2001, 21).
- 4 Friederike Mayröcker, *Das Herzzerießende der Dinge*, Frankfurt/Main 1990, 85.
- 5 Was für das erzählende/erlebende Ich in *brütt* zutrifft, gilt hier ebenso. Es besteht die Möglichkeit, dass es »zugleich [...] *eins und vieles*« ist: »So sehr es sich auch in differente, dissonante Stimmen »auflöst«, so sehr wird in ihnen doch auch vernehmbar, dass sie sich an die Alterität der je anderen erinnern, dass sie um ihre Nicht-Identität wissen« (Andrea Winkler, *Schatten(spiele): Poetologische Denkwege zu Friederike Mayröcker*. In »*brütt oder Die seufzenden Gärten*«, Hamburg 2004, 68).
- 6 Dies erklärt, weshalb sich die Ich-Aussagen den Regeln des Geständnisses entziehen (vgl. Brigitte Schröder, *Biographielosigkeit als Lebenshaltung. Zu den »Abschieden« Friederike Mayröckers*, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Friederike Mayröcker*, Frankfurt/Main 1984, 125–140).
- 7 Vgl. Manfred Schneider, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München–Wien 1986, 11.
- 8 Die Denkfigur vom »*Augen-Gedächtnis*« kann als Poetisierung (*Auffropfung auf*) Immanuel Kants Vermögen der Apperzeption vorgestellt werden, jene Einheit des »Ich denke« als »ein bloßes Bewußtsein, das alle Begriffe begleitet« (Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* Bd. 2, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1996, A 346, 344). Siehe ferner: »*Die Apperzeption ist selbst der Grund der Möglichkeit der Kategorien*« (ebd., A 402, 397).
- 9 Friederike Mayröcker, *brütt oder Die seufzenden Gärten*, in: Friederike Mayröcker, *Gesammelte Prosa (1996–2001)*, Frankfurt/Main 2001, 35–376, hier 194.
- 10 Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/Main 2006, 70.
- 11 Die Tendenz, poetologische Positionierung zu vermeiden, ist nicht unbemerkt geblieben: »Was Friederike Mayröcker an Poetologie mitzuteilen hat, pflegt sie als poetisches Werk mitzuteilen« (Heinz F. Schafroth, *Mut zur Autorisierung subjektiver Weltsicht. Fünf Kapitel und Kapitelanfänge zu Friederike Mayröcker*. In: *Text + Kritik Heft 84 (1984)*, 55–70, hier 55. Die Absage ist mittlerweile zum Bild-Zitat geronnen: »ich kritzelte I x ohne hinzusehen I Blatt für Heimrad Becker und schrie darunter sich habe keine poetische Ethik« (Fusznote 7).
- 12 Mayröcker, *Magische Blätter I–V*, 348.
- 13 Vgl. Luce Irigaray, *Körper-an-Körper mit der Mutter*, in: dies., *Zur Geschlechterdifferenz. Interviews und Vorträge*, Wien 1987, 111.
- 14 Gertrude Stein, *Erzählen. Vier Vorträge*, Frankfurt/Main 1997, 7.
- 15 »*Distanz, Heteronomie, Drittheit, Materialität* und schließlich *Indifferenz*«, ließen sich als fünf Dimensionen des Boten nennen (Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/Main 2008, 110).
- 16 Mayröcker, *brütt oder Die seufzenden Gärten*, 123.
- 17 Ebd., 180.
- 18 Friederike Mayröcker, *Und ich schüttelte einen Liebling*, Frankfurt/Main 2005, 29f.
- 19 Die vertikale Hierarchisierung von Text und Subtext setzt sich ab dem Ende des 17. Jahrhunderts an die Stelle der horizontalen Offenheit von Text und Marginalie (vgl. Davide Giuriato, *Prolegomena zur Marginalie*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.), »*Schreiben heißt: sich selber lesen*«. *Schreibszenen als Selbstlektüren*, München 2008, 177–198, 181).
- 20 So gesehen ist Friederike Mayröcker, wenn sie ein Buch aus 243 Fusznoten ins Werk setzt, eine Nachfahrin Rabeners bzw. seiner Figur Repkow: »Allen meinen Enkeln will ich es anrathen, Noten sollen sie machen! Und, wollen sie es so hoch

- bringen, wie ihr Großvater, so machen sie Noten ohne Text! Eine Sache, welche außer mir wohl kein Deutscher gewagt hat (Gottlieb Wilhelm Rabeners *Sämtliche Schriften Zweyter Theil*, Leipzig 1777, 175–225, hier 177).
- 21 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/Main 2001, 312.
- 22 Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg 1988, 217.
- 23 Siehe zudem: »Das Werk selbst ist das Werk über das Werk« (Wendelin Schmidt-Dengler, »*ich lebe ich schreibe*«, *Friederike Mayröckers »mein Herz mein Zimmer mein Name*«, in: Paul Michael Lützel (Hg.), *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt/Main 1991, 131–141, hier 133).
- 24 Die Entwicklung vom »Wurzelbuch« (der »Baum als Bild der Welt«), über das »System der kleinen Wurzeln« in der Moderne (Realität als »Verkümmern der Hauptwurzel«), bis hin zu »Knollen und Knötchen« der Rhizome, so dass »ein nicht zentriertes, nicht hierarchisiertes und nicht signifikantes System ohne General« entsteht, beschreiben Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1976, 8–12, 35. Die Merkmale des Rhizoms ließen sich auch als Strukturmomente des Fusznoten-Buchs lesen: Prinzip der Konnexion und Heterogenität, der Vielheit und des asignifikanten Bruchs, der Kartographie und Dekalkomnie (vgl. ebd., 11–21).
- 25 »Das ALBUM stellt im Gegenteil auf seine Weise ein nicht-eines, nicht hierarchisiertes, zerfasertes Universum dar, ein bloßes Gewebe von Kontingenzen, ohne Transzendenz« (Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, hg. von Eric Marty, Texterstellung, Anm. und Vorw. von Nathalie Léger. Aus dem Französischen von Horst Brühmann, Frankfurt/Main 2008, 294).
- 26 Das abwesende Maternal findet seine programmatische Entsprechung in der letzten Fusznote: ».....« (Fusznote 243). Siehe hierzu die anwesend-abwesende Fußnote 33 – dekonstruktiver Gegenentwurf zu Martin Heideggers Zeitbegriffs-Fußnote aus § 82 von *Sein und Zeit* –, deren ausgelöschte Präsenz die Lektüre in der Schwebelage hält (Jacques Derrida, *Ousia und gramme. Notiz über eine Fußnote in Sein und Zeit*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, 2., überarbeitete Aufl., Wien 1999, 57–92; 359–367).
- 27 Vgl. Giorgio Agamben, *Pardes - Die Schrift der Potenz*, in: Michael Wetzel und Jean-Michel Rabaté (Hg.), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin 1993, 3–17.
- 28 Ausgehend von der genealogischen Frage »Welchen Philosophen könnten Sie sich als ihre Mutter vorstellen?« hält der Befragte zunächst fest, dass seine Mutter als Philosoph seine Enkelin wäre und schließt darauf: »Eine denkende Mutter, das ist im Grunde das, was ich möchte. Das versuche ich zu erschaffen, das möchte ich zum Leben erwecken« (Kirby Dick, Amy Ziering Kofman, *Derrida*, Berlin 2002). Vgl. Peter Risthaus, *Geo. - Derridas »Mutter*«, in: Anke Grutschus, Peter Krilles (Hg.), *Figuren der Absenz / Figures de l'absence*, Berlin 2010, 159–172.
- 29 Friederike Mayröcker, *Paloma*, Frankfurt/Main 2008, 19.
- 30 Derrida, *Ein Portrait von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida*, Frankfurt/Main 2001, 7.
- 31 »Neunundfünfzig Perioden und Periphrasen/ geschrieben in einer Art innerem Rand zwischen dem Buch Geoffrey Benningtons und einem Werk in Vorbereitung/ (Januar 1989–April 1990)«. Die Anzahl der Fußnoten könnte dem Alter Derridas zum Zeitpunkt des Vertragsabschlusses entsprechen.

- 32 Das philosophische Kunstwort ist eine Neubildung, die auf Aurelius Augustins *Bekenntnisse (Confessiones)* und das Ritual der Beschneidung (»circuncision«) anspielt. Darüber hinaus deutet der Titel das Vorhaben an, einen Text (in gewisser Weise ein Sujet-Subjekt) zu umkreisen.
- 33 Byung-Chul Han, *Todesarten. Philosophische Untersuchungen zum Tod*, München 1998, 214.
- 34 Jacques Derrida, *Die Postkarte - von Sokrates bis an Freud und jenseits*, 2. Aufl., Berlin 1989, 300. Emphatisch schildert das Ich Blum gegenüber die Entdeckung: Es sei »das WICHTIGSTE Buch« (Mayröcker, *brütt oder Die seufzenden Gärten*, 328f.).
- 35 Die (symbolisch) leere Stelle unter dem mit dem Finger anhebbaren Bild verweist auf das Tableau vivant.
- 36 Vgl. Mayröcker, *Magische Blätter I-V*, 18.
- 37 Vgl. Bettine Menke, *Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte*, in: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift*, Frankfurt/Main 1991, 74–111.
- 38 »Ich ertappe mich auch, sage ich, daß ich die Augen schließe, wenn ich mit dir telefoniere, ich sage dir dann, daß ich DIE POSTKARTE, wenn ich sie (zum wievielten Male?) zu Ende gelesen haben werde, wieder vom Anfang an zu lesen beginnen werde« (Friederike Mayröcker, *Die kommunizierenden Gefäße*, Frankfurt/Main 2003, 56).
- 39 Friederike Mayröcker, *Magische Blätter VI*, Frankfurt/Main 2007, 210.
- 40 Die intime Kommunikation entspricht dem Bekenntnis: »Derrida schreibt, du hast richtig verstanden, man musz nackt sein am Telefon« (Mayröcker, *Paloma*, 107).
- 41 »ich wünschte mir ein Schreibtelefon« (Mayröcker, *brütt oder Die seufzenden Gärten*, 340).
- 42 Ebd., 78.
- 43 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main 1989, 80.
- 44 Ebd., 80.
- 45 Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, 323.
- 46 Roland Barthes, *Tagebuch der Trauer*, München 2010, 46.
- 47 »Ein objektales Objekt ist ein *intern unbewusstes Objekt*, das den objektiven Sinn des Gegenstandes verdecken kann. Beispiel: die objektale Mutter: Ihre interne Imago kann den Zügen, dem Verhalten, den Gesten der [objektiven] Mutter entsprechen oder eben, was der häufigere Fall ist, nicht« (Louis Althusser, *Materialismus der Begegnung*, Zürich 2010, 80).
- 48 Derrida, *Ein Porträt von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida*, 94.
- 49 Den Vorgang der Exkursion vergleicht Roland Barthes mit dem »Hin und Her eines Kindes«, »das in der Nähe der Mutter spielt, sich von ihr entfernt, dann zu ihr zurückkehrt, um ihr einen Stein, einen Wollfaden zu bringen, so rings um ein friedliches Zentrum einen Spielraum schaffend, innerhalb dessen der Stein oder der Wollfaden letztlich weniger bedeuten als das von Eifer erfüllte Geschenk, das daraus gemacht wird« (Roland Barthes, *Leçon/Lektion*, Frankfurt/Main 1980, 65).
- 50 André Breton, *Nadja*, Frankfurt/Main 1994, 127.
- 51 Mayröcker, *Paloma*, 56.
- 52 Juliane Vogel, »Liquid Words« oder die Grenzen der Lesbarkeit - Schriftbewässerung in der Prosa Friederike Mayröckers, in: Inge Arteel, Heidi Margrit Müller (Hg.), »Rupfen in fremden Gärten«. *Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2002, 53–55, hier 43.
- 53 Mayröcker, *brütt oder Die seufzenden Gärten*, 248.

- 54 Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, 73.
- 55 Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, 74.
- 56 Derrida, *Ein Porträt von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida*, 50.
- 57 Friederike Mayröcker, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, Frankfurt/Main 1988, 99.
- 58 »Das Schreiben vollzieht sich in der Bewegung zwischen zwei Polen, im Übergang zwischen *Hervorheben* und *Abdecken*, *belichten* und *beschatten*« (Winkler, *Schatten(spiele)*, 31).
- 59 Mayröcker, *Reise durch die Nacht*, Berlin 1986, 11.
- 60 Bis zuletzt, als er seiner eigenen Gesellschaft überlassen war und sich den Träumereien seiner Einbildungskraft hingab, hielt Jean-Jacques Rousseau an einer Gerechtigkeit fest, die das Authentische und die Schuld gegenüber dem Anderen zu übersteigen vermöchte: »Die Wahrheit also, die wir anderen schuldig sind, ist diejenige, die die Gerechtigkeit angeht«, schreibt er (Jean-Jacques Rousseau, *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, in: ders., *Schriften*, Bd. 2, hg. von Henning Ritter, Frankfurt/Main 1988, 677).
- 61 Angst offenbart das Nichts, so Martin Heidegger, weshalb sie den sich Ängstigenden schweben lässt, bis hin zu dem Punkt, dass die Sprache entgleitet und er mit ihr (vgl. Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, 14. Aufl., Frankfurt/Main 1992, 32).
- 62 Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Briefe* (Brief an J. C. Limprecht vom 12.4.1770), München 1988, 106.
- 63 Mayröcker, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 270.
- 64 »[D]as geschieht mir immer öfter jetzt daß ich mit den Augen, aus den Augenhöhlen anderer Menschen schaue . . . aber ich glaube das sind alles so Dinge am Rande der Parapsychologie, oder des Verrücktseins oder Wahnwitzes« (Mayröcker, *Magische Blätter I-V*, 249).