

Lucas Knierzinger

»Es ist so ein Feuerrad«. Zum *ductus* der Prosa in Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*

Als 1986 der Maler Andreas Campostellato am Max-Planck-Institut in Berlin unter dem Titel *Österreichische Vegetationen* eine Ausstellung gestaltet, liefert Friederike Mayröcker einen Begleittext. In *also, wem die Flamme aus der Leinwand schießt* reflektiert Mayröcker nicht über die Bilder Campostellatos, sondern in ihnen. Diese Gelegenheit nutzt sie, um ihr eigenes Schreiben zwischen Prosa und Vers zu situieren:

ob Vers oder Prosa darauf kommt es nicht an – es kommt nur darauf an, wie sie angezogen sind, ich meine die Worte: die mir meine Eingebung eingibt, welche Art Knochenwerk sich da herausbilden will, darauf kommt es an, in Böen wechselt mein Sinn. Meine Erleibung ist meine Erleidung bis ich nicht mehr weiter kann. (Mayröcker 2001c, 14)

Was sich in der Kontur der Worte abzeichnet, ist ihre knöcherne Buchstäblichkeit. Es ist ein »Knochenwerk«, durch das sich eine gleichsam bewegliche, von Böen angeleitete Wendigkeit des Sinns heraus artikuliert. In der elementaren Bildlichkeit des Schreibens, die Mayröcker hier in Anschlag bringt, sticht in der Arbeit am und Eingebung durch das Wortmaterial die Scharnierstelle des Körpers heraus. Als »Erleibung« ist hier keine distanzierte Beherrschung, sondern eine aktive, ja affektive »Erleidung« heraufbeschworen. Schreiben, ob Prosa oder Vers, wird derart zu einer Vermischung des schreibenden Körpers und des Schriftkörpers, von Sinn und Sinnlichkeit, von Knochenwerk und Windrichtung. In der paradigmatischen Reihenbildung von »Erleibung« und »Erleidung« verschiebt sich dabei der Wortsinn selbst aus der Variation eines einzelnen Buchstabens, aus der Spiegelung von »b« und »d«. Die Böe hat ihre Richtung gewechselt.

Diese kleine Passage dient als Ausgangspunkt, um das Schreiben von Prosa bei Mayröcker in einer spezifischen Relation zum Körper und zur Materialität der Schrift zu verfolgen. Dem Ansatz, Prosa nicht von einer Form her zu denken und sie stattdessen entlang von »forminkompatiblen Texten« (Simon 2018, 416) zu beschreiben, wird im Folgenden durch einen Fokus auf die Konfiguration des Materials und der Materialität von Prosa und Prosaschreiben nachgegangen.

Lucas Knierzinger, Basel

Welches Fassungsvermögen organisiert das Material der Prosa, wenn keine Form mehr den Text bindet? Die These der folgenden Überlegungen liegt darin, dass die Bindekraft von Mayröckers Prosa wesentlich über eine körperlich konzipierte Geste des Schreibens und der Schrift etabliert wird, die über eine anthropologische oder körpergebundene Konfiguration, den physischen Schreibakt, zu einem textgenerativen Element wird, das sich bis in den finalen Textkörper in der Buchformatierung einprägt.

Gerade für die seit 1980ern zunehmend an Länge gewinnenden Prosatexte von Mayröcker, lässt sich eine kardinale Rolle des Körpers feststellen. *Mein Herz mein Zimmer mein Name* wird als »Leibesgeschichte« (Mayröcker 2001e, 212) charakterisiert. In dem großen Prosawerk *brüht oder die seufzenden Gärten* wird gleichzeitig in und am alternden Körper der Protagonistin geschrieben, denn »die Papierfetzen kleben am Leib« (Mayröcker 2001a, 212). Der Körper wird zu einer Faser der Imagination, wirkt bei Mayröcker wie »Opium von innen, das ist eine Leibeserfindung« (Mayröcker 2001c, 8).

Vor diesem Hintergrund wurde der Thematik des Körpers in der Forschung zu Mayröcker bereits einige Aufmerksamkeit geschenkt und dessen poetische und symbolische Einbettung verfolgt (Strohmaier 2008; Arteel 2007; Thums 1999). Im Folgenden wird der Fokus auf die spezifische Verbindung des Körpers zum Schreiben von Prosa gelegt. Denn Schreiben ist bei Mayröcker stets als ausufernde körperliche Geste gedacht:

denn wir schreiben ja mit der Haut, mit den Haaren, mit den Augen, den Zähnen, dem Geruchs- und Geschmacksinn, gleicherweise mit der Pupille, der Muschel des Ohres, der Beweglichkeit des Blutes, dem Wasser Sog usw. (Mayröcker 2001a, 313)

Es ist ein Sog, der sich besonders in den zunehmend längeren Prosaarbeiten seit den 1980ern etabliert. Alexandra Strohmaier (2009, 132) hat für Mayröckers Prosa in diesem Sinne die Performativität des Schreibens als zentrales Moment körperlicher Einprägung adressiert, in welchem ein eigenständiger »Text-Körper« fortlaufend gebildet wird. Eine Performativität, die Mayröcker selbst in Bezug auf den Akt des Prosaschreibens unter dem Aspekt der Anstrengung verstanden hat: Während Gedichte aus einem plötzlichen »Körpergefühl« entstehen und »eins ins andere geht«, beschreibt Mayröcker, »wie es einen anstrengt, wenn man eine Prosa schreibt, also nicht anstrengend in dem Sinn, daß man keine Einfälle hat, sondern daß es einen körperlich und seelisch anstrengt, ich weiß nicht, es ist so ein Feuerrad« (Mayröcker 2001c, 181). Das Feuerrad der Prosa vereint kunstvolle Verflechtung und auflösende Verzehrung, archaische Bildwelten und moderne Sprachexperimente, Auszehrung und Bildung einer eigenwilligen Körperlichkeit des Schreibens.

Um die performative Einschreibung des Körpers, der sich anstrengend in die Prosatexte einprägt, nachzuzeichnen, sei im Folgenden der Akt des Schreibens als körperliche Geste reflektiert. Roland Barthes hat in seiner Hinwendung zur »Schreibung« [*scription*] sich zunehmend mit dem »Gestus« des Schreibens beschäftigt und damit »die Beziehung der skripturalen Geste zum Körper« verhandelt (Barthes 2006, 7–9). Hierbei führt er den Begriff des *ductus* ein, um eine solche Einführung des Körpers in die Schrift zu verfolgen und den Abdruck der Schreibbewegung innerhalb der Schrift zu beschreiben. Mit dem Begriff des *ductus* lässt sich gleichermaßen der Schreibakt in seiner materiellen Faktur wie auch in seiner theoretischen Reflexion fassen, die bei Mayröcker als dynamisches Bewegungsgeschehen gedacht ist:

Die meine Arbeit begleitenden Theorien und Ansichten befinden sich in einem Zustand permanenter Bewegung [...]. Was ich jetzt zu meiner Arbeit sage, könnte nur eine Aussage über einen fiktiven Fixpunkt sein und müßte womöglich morgen widerrufen werden.

(Mayröcker 2001b, 267)

Eine Theorie der Prosa bei Mayröcker zu entwickeln muss also diesen Bewegungsvektoren des Schreibens und seiner Reflexionen folgen. Auch Giorgio Agamben (2002, 20) spricht in seinen Reflexionen zur *Idee der Prosa* von einem Gang der Prosa (»un passo di prosa«), der von Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle als »Prosaduktus« (Agamben 2003, 23) übersetzt wird. In diesem Sinne wird das Feuerrad der Prosa in einem Text verfolgt, der bereits in seinem Titel eine Bewegung ankündigt. Die 1984 erschienene *Reise durch die Nacht* erzählt die phantasmatischen Eindrücke einer nächtlichen Zugreise. Hierbei wird zunächst entlang der ersten Sequenzen der Erzählung und der dort stattfindenden Überblendung von Körper und Schreibprozess nach dem *ductus* von Mayröckers Prosa gefragt. Ausgehend von diesen textnahen Beobachtungen wird daran anschließend die Perspektive geweitet. Als Effekt dieses Schreibens wird dabei einerseits einer Poetik der Ähnlichkeitsrelationen nachgegangen, andererseits die Problematik einer Ordnung des Schreibens konkretisiert, die sich im Format des Buches herauskristallisiert.

1 Ductus

Den eröffnenden Einstieg in die *Reise durch die Nacht* bildet das Aussteigen. Angekommen nach einer unruhigen Nachtfahrt entsteigt die Protagonistin dem Zugabteil mit ihrem Begleiter, dem »Vorsager« Julian, sichtlich gezeichnet von den Strapazen der Nacht:

Wir sind jetzt aus Frankreich zurück mein VORSAGER und ich und eben noch in dem Schlafabteil habe ich die kalthängenden Wiesengründe an mir vorüberwischen sehen, mit getrübttem Auge weil mir zum Tränenvergießen die Stunden der Nacht waren auch Verteufelung undsoweiter. (Mayröcker 2001f, 367)

Der Schreibimpuls, der beim Aussteigen ansetzt, kehrt auf schriftlichem Weg die Reisstrecke um. Die abgedunkelten Stunden des Transits bilden den Kern des Textes, in welchem die Erzählerin sich einer fortlaufenden Selbstbefragung und -bespiegelung ausgesetzt sieht.

Die Erzählerin, Ähnlichkeiten mit Mayröcker selbst aufweisend, erfährt das Schlafabteil des Zuges als eine geradezu phantasmatische Zelle, in welcher Worte, Farben, Bilder und Erinnerungen sich überblenden. Eine klare Situierung von innen und außen, von Vergangenheit und Gegenwart wie auch von Figuren geschieht nicht durch einführende Exposition, sondern durch fortlaufende Variation und Verflechtung einzelner, leitmotivischer Sätze. Es ist ein Rede- und Schreibstrom, der sich derart durch die unterschiedlichen Schattierungen dieser Nachtreise ergießt. Und die Reise erfährt, wie der Satz des Anfangszitats, in zunehmendem Verlauf Momente der Desorientierung und des Ausscherens: Die Satzglieder scheinen ihrer Hierarchisierung verlustig zu gehen und sich gar in unterschiedliche Richtung auseinanderzuspreizen, bis der Satzfluss zwischen Fortlauf und Rückbindung unentschieden innehält und im schlichten »undsoweiter« zugleich abbricht und fortläuft. Diese Gegenläufigkeit des vom im Schienenverlauf fahrenden Zuges und des im Schreiben umgewendeten Sprachverlaufs bildet eine Grundstruktur von *Reise durch die Nacht*.

Die Streckenführung dieser Reise ist mehrspurig. Statt einer linearen Erzählführung etabliert sich ein Ensemble von thematischen Setzungen, deren Grundmechanismus die Wiederholung ist:

Eine Erzählweise haben? auf welche Erzählweise ist überhaupt noch Verlaß, welche Erzählweise ist noch vertretbar, wir wollen nicht mehr eine Geschichte erzählen müssen, die zerrissenen Gefühle, die eingebrochenen Gesten nehmen zu einer Repetitionsmechanik Zuflucht, hypnotischer Kreisgang, ein dem Leben abgelaushtes Wiederholungsprinzip .. also polysemantisch erregt, eine Aufregung der Sinne, des Herzens, oder wie soll ich es nennen. (Mayröcker 2001f, 441)

Das Erzählen nimmt seinen Ausgang vom Körper, der Aufregung der Sinne und der Repetitionsmechanik des pumpenden Herzens. *Reise durch die Nacht* fügt sich damit in Mayröckers Poetik des Nicht-Erzählens ein. Die Emphase liegt auf einem Schreiben, das in iterativen Variationen einen fragmentierten, zersplitterten Themenkreis umreißt und sich in verschiedene Richtungen fortschreibt: Leitmotive bilden der Tod des Vaters und Erinnerungen an die Mutter, Francisco de Goya und das Schreiben Jacques Derridas, wiederholte Reflexionen

über das eigene Schreiben, den Zerfall und die Vitalität des eigenen Körpers, das eigene Zimmer sowie Gespräche mit den zwei anderen benannten Figuren Julian und Lerch. Die Landschaften, die im Blick aus dem Zugfenster wie auch in der Imagination der Erzählerin vorüberziehen, bilden das Tableau, auf dem die *Reise durch die Nacht* manövriert.

Zurück zur Einstiegspassage: Der Grund für das »getrübte Auge«, das »Tränenvergießen« und die »Verteufelung« der Nacht während des Aussteigens aus dem Zug liegt in einer während des Frankreichaufenthalts durchlebten Erfahrung der Sprachlosigkeit: »[W]ir beherrschten die Sprache nicht [...] und immerzu fluchen also fluchend durch diese drei Wochen und nichts verstehen von allem was ringsumher geschieht und alles sehr fremd und einengend und bedrohlich finden und sich jederzeit unerwünscht fühlen [...].« (Mayröcker 2001f, 367) Die »herrschaftliche Stadt«, hinter der man Paris vermuten darf, der »Ab-
lauf der Dinge« sowie die »lauten Bewohner« bleiben den beiden Reisenden fremd. Alles erscheint laut und stumm zugleich.

In dieser Abwesenheit sprachlicher Semantik ist nicht nur die Sprache auf ihre materielle und lautliche Dimension zurückgeworfen, sondern auch der Körper der Protagonisten erhält eine führende Rolle: die Erzählerin wird in Frankreich zum »Gespenst«, der Körper verliert seine Konsistenz (Mayröcker 2001f, 367). Im Nachtzug erscheint der Körper dann als »*verwahrloster Leib*, an dem kaum mehr irgend etwas in Ordnung zu sein scheint« (Mayröcker 2001f, 368). Die Eröffnung des Textes überblendet derart Physis und Sprache vom Ort ihrer Auflösung her. Aus dieser Perspektive erscheint dann die angetretene Reise durch die Nacht als Konsolidierung des eigenen Körpers wie auch der eigenen Sprache:

und mitten in dieser Nachtbefragung als plötzlich das Licht ausging und meine Augen zu nichts mehr taugten, so weit ich sie auch aufsperrten wollte, blieb mir immer noch mein Körperbewußtsein, mein Leib, meine Schenkel fühlten sich an wie sonst, meine schmerzenden Füße, wie tröstlich!, vermochten noch meinen Körper zu tragen, da ließe sich allerlei ablesen, sage ich, aus dieser Erfahrung ließe sich allerlei ableiten für das eigene Heil, sage ich, draußen hat es geblitzt – *was ist draußen?* (Mayröcker 2001f, 370)

In dieser Passage durchdringen sich Körper, Zeichen und Worte. Der Körper wird zunächst zum Lektüregegenstand, wenn sich im abgedunkelten Abteil aus dem »Körperbewusstsein [...] allerlei ablesen lässt«. Der Körper dient sodann als Leitung für Wortmaterial, wenn der Akt des Lesens als »Ablesen« zum »Ableiten« führt. In dieser Reihung durch die Buchstabenverschiebung entwickelt der Text eine Dynamik, wenn der solcherart gebildete »Ableiter« sodann seine Semantik einbringt und nicht bloß »Heil«, sondern in Analogie zu einem Blitzableiter den »Blitz« in den Text hineinzieht. Ein Blitz, der grell in den Text hin-

einblendet und ihn stoppt: »– –«. Ob wir uns hier im Spiel der Signifikanten oder tatsächlich in der Zugszenerie befinden, bleibt unklar und eben darum stellt sich die Frage, was eigentlich draußen ist, so dringlich.

Auf diese Weise montiert sich der Körper als ein durchlässiger Akteur zwischen außen und innen, zwischen Text und Welt, zwischen Sinn und Sinnlichkeit der Worte. Der Körper wird selbst zum Leitungsmedium von Strömungen und Blitzen: »gewisse Bewegungen meines Körpers schienen blendende Blitze hervorzurufen« (Mayröcker 2001f, 375). Immer wieder wird diese Thematik des Blitzes im weiteren Lauf aufgegriffen, wenn später der Körper selbst als elektrischer zu sprühen beginnt: »Ich bin sehr elektrisch geworden, ich elektrisiere mich überall, die Funken sprühen sichtbar von meinen Fingerkuppen.« (Mayröcker 2001f, 443) Verwiesen wird nur auf ein nicht weiter ausgeführtes »Blitzunglück« (Mayröcker 2001f, 375), das der Protagonistin immer wieder vor Augen tritt: »wir stehen unter Strom« (Mayröcker 2001f, 443). Was sich hier ankündigt, ist nicht zuletzt eine elektrische und liquide Strömungsmetaphorik, die im Ergreifen der »Fingerkuppen« Schrift und Körper durchlässig werden lässt, in ein Moment gleichzeitiger Diffusion und Spannung versetzt und sich zuletzt im Schreiben artikuliert.

An dieser Stelle lohnt es sich, kurz Abstand vom Text zu nehmen. Wie lässt sich dieses Verhältnis gegenseitiger Durchdringung von Wörtern und Körpern fassen und einordnen? Bekanntlich verbindet Körper und Text ein weitreichendes, metaphorisches Begriffsfeld. Das Textkorpus sowie die *disiecta membra*, die verstreuten Textglieder, sind allesamt Teil dieses Bildfeldes. Metaphorische Aneignungen des Körpers sind freilich keineswegs auf Texte begrenzt, sondern in ein weitaus größeres Feld kultureller Körpersymboliken eingebettet, man denke etwa an die Begriffe des Staatskörpers, der Körperschaft, des Klangkörpers usw. Der Körper erscheint dabei als Bildspender, der die Frage der Organisation von Teilen und Ganzem in ein Verhältnis setzt, Zustände der Störung wie auch der Homöostase anschaulich werden lässt und derart Verbindungszusammenhänge zwischen biologischer, sozialer und symbolischer Ordnung vermisst (Tanner 1998, 155 f.; Sasse und Widmer 2002, 10). An dieser Stelle sei jedoch auf eine spezifische Konstellation von Körper und Schrift eingegangen, in welcher sich die Frage stellt, inwieweit sich Körper ausdrücken können: Wie lässt sich ein Körper zur Sprache bringen? Was wäre ein Text des Körpers? (Nibbrig 1985, 18)

Exakt diese Fragestellung hat den späten Roland Barthes beschäftigt wie kaum eine andere. Seit *Le plaisir du texte* hat Barthes dem Körper und seiner Affektlogik eine herausragende Position eingestanden. In *Roland Barthes par Roland Barthes* nennt er den Körper gar sein Mana-Wort (Barthes 2010, 152; 2002b, 704). Eben dort endet Barthes auch mit der Formulierung: »Den Körper schreiben. Weder die Haut, noch die Muskeln, noch die Knochen, noch die Ner-

ven, sondern das Übrige: ein Das [*un ça*], schwerfällig, faserig, wollig, ausgefranst, der Umhang eines Clowns.« (Barthes, 2010, 213; 2002b, 750) Barthes' Anliegen, den »Körper [zu] schreiben«, zielt nicht auf einen Text über den Körper, sondern mit ihm: Es ist die Einführung des Körpers in die Schrift und eine Unterwanderung der Distinktion von Sinn und Sinnlichkeit, von Intelligibilität und Lust.

Von entscheidender Bedeutung ist hierbei der Umstand, dass der Körper nicht bloß auf eine rezeptive Rolle eingeschränkt wird. Eher stellt Barthes ihn als produktiven Akteur von Sprache zur Disposition:

Selbst mein Körper (und nicht nur meine Ideen) kann sich den Worten angleichen, gewissermaßen von ihnen geschaffen sein: heute entdecke ich auf meiner Zunge eine rote Stelle, die so aussieht wie eine Exkoration – zudem schmerzlos, was, wie ich meine, zum Krebs passt! Doch von Nahem besehen ist dieses Zeichen nur eine leichte Abschuppung der weißlichen Schicht, die die Zunge bedeckt. Ich kann nicht beschwören, dass dieses kleine obsessionelle Szenarium nicht einfach aufgezogen wurde, um mich dieses seltenen Wortes zu bedienen, das seiner Genauigkeit wegen so köstlich ist: eine Exkoration.

(Barthes 2010, 179)

Mon corps lui-même (et pas seulement mes idées) peut se faire aux mots, être en quelque sorte créé par eux: ce jour, je découvre sur ma langue une plaque rouge qui fait figure d'excoriation – indolore, de plus, ce qui va, je crois, avec le cancer. Mais vu de près, ce signe n'est qu'une légère desquamation de la pellicule blanchâtre qui recouvre la langue. Je ne peux jurer que tout ce petit scénario obsessionnel n'ait pas été monté pour user de ce mot rare, savoureux à force d'exactitude: une excoriation.

(Barthes 2002b, 726 f.)

Barthes umkreist an dieser Stelle die Frage: Wer spricht? Ist es eine analytische Vernunft im medizinischen Jargon, die eine »Exkoration« diagnostiziert und den Körper als medizinisches Objekt hervorbringt? Oder ist es der Körper selbst, der sich hier in der Wortbedeutung der »Exkoration«, des Hervorkehrens von Hautschichten, in der Sprache hervorkehrt und den symbolischen Ort der Zunge, der *lingua*, besetzt? Barthes belässt die Frage offen. Aber er markiert derart den sprachlichen Bereich einer Diffusion, in welchem der Körper innerhalb der Sprache hervortritt und ein genauer medizinischer Begriff bloß seiner lustvollen »Köstlichkeit« wegen artikuliert werden könnte.

Für dieses Moment des Hervorbringens hat Barthes zwei Jahre zuvor in seinen *Variations sur l'écriture* den Begriff des *ductus* ins Spiel gebracht. Der *ductus*, so Barthes, sei ein Restbestand des Schreibaktes in der Schrift. Durch ihn erhält sich eine Linienführung der Schreibbewegung als signifikante Spur im geschriebenen Zeichen: »Der *ductus* – das ist miteins die Ordnung, in der die Hand die verschiedenen Striche zieht, die einen Buchstaben (oder ein Ideogramm) bilden, und die Richtung, der gemäß jeder Strich ausgeführt wird.« (Barthes 2006, 153) Die das Schreibgerät führende Hand prägt sich hier in die

Ordnung der Buchstaben ein und lässt »Bewegung und Ordnung« gleichermaßen verschmelzen (Barthes 2006, 153). Barthes kommt zum Schluss:

Eben deshalb ist der *ductus* wichtig: weil er ein Produktionsfaktor ist (und keine Produktform); weiter weil er, und zwar ganz lebendig, die Einführung des Körpers in den Buchstaben repräsentiert; und weil diese Eingliederung schließlich codiert ist. Der *ductus* – das ist die menschliche Geste in ihrem anthropologischen Umfang: da, wo der Buchstabe sein manuelles, handwerkliches, operatives und körperliches Wesen manifestiert.

(Barthes 2006, 155)

Voilà pourquoi le *ductus* est important: parce que c'est un fait de production (et non une forme du produit); ensuite parce qu'il représente à l'état vif l'insertion du corps dans la lettre; enfin parce que cette insertion est codée. Le *ductus*, c'est le geste humain dans son ampleur anthropologique: là où la lettre manifeste sa nature manuelle, artisanale, opératoire et corporelle.

(Barthes 2006, 154)

Die Einführung des Körpers in die Schrift resultiert derart nicht in einer Andersheit, die außerhalb der Sprache steht, sondern sie wird Teil des Codes und wirkt produktiv an diesem mit. Barthes geht es dabei um eine Balance, die der bloßen Aufhebung des Körpers im Zeichen, der »Liquidation durch Signifikation« (Kamper 2010, 442), entgeht und dennoch den Körper als Akteur des Schreibens fassbar und artikulierbar werden lässt. Der *ductus* ist eine stoffliche Geste, eine Kraftmechanik des Auftragens und Einschreibens der leitenden Hand und des Körpers, die sich auf dem Papier erhält. Der Begriff des *ductus*, des Leitens und Führens der Schreibbewegung, erscheint derart als ein Umschlagpunkt, an welchem sich Buchstabenkörper und der schreibende Körper vermengen und neue Lesbarkeiten hervorrufen.

An dieser Stelle kann die Fragestellung des *ductus* an die Konstellationen des Körpers und des Schreibens in *Reise durch die Nacht* herangetragen werden. Der *ductus* als Führung der Schreibbewegung ist ein blitzartiges Ableiten, das sich entlang des Körpers artikuliert. Die Reise- und Schreibbewegungen bilden keine kontinuierlichen Strecken, sondern sind von Abweichungen, Störungen und Umwegen gezeichnet. In diesem Sinn kann der *ductus* nicht bloß auf der Ebene der Narration für den Text eingebracht, sondern auch als analytischer Begriff zur Beschreibung der Ent- und Verwicklung der Textgenese genutzt werden. Die Schreibrichtung des Textes fährt dabei nicht linear fort, sondern montiert unterschiedliche Versatzstücke und auch frühere Textstufen schichtweise in die Endfassung. Die Blitze sind derart auch »Erinnerungsblitze« (Mayröcker 2001f, 380) und damit Einschnitte aus der Vergangenheit, welche die Textgenese umfassen. Dank Klaus Kastbergers (2000) Rekonstruktion und Edition der Vorstufen lässt sich diese Bewegung der Textentstehung über verschiedene Materialsammlungen und Entwürfe deutlicher nachvollziehen. Entlang

verschiedener Arbeitsphasen entwickelt Mayröcker im Herbst 1982 Ideen für eine geplante Publikation in der Zeitschrift *protokolle*, für welche die Gemälde Francisco de Goyas ein zentrales Motiv bilden sollen. Eine erste größere Materialsammlung führt nicht nur den Namen des »Vorsager« ein, sondern verbindet ihn mit der Goyathematik: Die maschinelle Niederschrift erhält eine handschriftliche Überschrift »GOYAS DIKTAPHON« und »GOYAS MEDIUM« (Kastberger 2000, 189). Goya diktiert den Stoff und wird selbst zum Vorsager. In der Schlussfassung von *Reise durch die Nacht* erhält der Vorsager sodann eine erweiterte Scharnierfunktion. Nicht nur wird er als Umschreibung für die Figur des Julian verwendet, der sich immer wieder mit Inquit-Formeln in den Text einschaltet, sondern wird später auch als Familiennamen auf einem Grabstein abgelesen (Mayröcker 2001f, 404). Im Vorsager treffen sich derart verschiedene Spuren, welche die Prädisposition des Textes umkreisen und in der Kreuzung handschriftlicher, maschineller und stimmlicher Aufschreibeformen diesen Bereich der Eingebung ausloten. ›Vorsager‹ ist damit Name, mediale Differenzierung und stoffliche Diktion, Genese und Epitaph zugleich.

In dieser frühen Textfassung diktiert Goya wortwörtlich den Stoff: »ich schlüpfe in die leuchtend rote [samthose, rote] goya hose« (Kastberger 2000, 189). Der Stoff wird materiell übergezogen und Goya über den eigenen Körper gelegt. Der Stoff selbst wird im Schreibprozess geschichtet, hält Mayröcker doch zunächst maschinenschriftlich die »rote goya hose« fest, bevor sie handschriftlich die Variation der »samthose« einfügt, um sodann noch dem gesamten Text übergeordnet den eingekreisten Vermerk »hosen« anzufügen.

Doch dieser Textentwurf wird von Mayröcker verworfen und bleibt stehen. Goyas Diktat verstummt. Es ist eine Zugreise mit Ernst Jandl im Juni 1982 von Paris nach Wien, so jedenfalls berichtet es Mayröcker, während der sie noch im Zug auf einer Reihe von Zetteln die Situation des Aussteigens verschriftlicht. Diese handschriftlichen Notizen bilden beinahe neun Monate nach dem Anlegen der ersten Materialien kaum verändert die Anfangssequenz der Erzählung und werden mit der Schreibmaschine übertragen. Eine Reisebewegung wie auch eine Bewegung der schreibenden Hand führt zu einer neuen Textbewegung. Denn dieser Einschub der Zettel in die bisherigen Typoskripte richtet das Material neu aus und mobilisiert es nun im Arrangement zwischen Paris und Wien auf einer neuen Bewegungslinie.

Entscheidend ist, dass diese Aufpfropfung der Zettel auf den ersten Stoffkreis zu Goya in der Endfassung indes keineswegs getilgt wird. Denn vom Motiv der Zugreise ausgehend gleitet der Text zunehmend entlang des Körpers der Erzählerin auf die Goyathematik zu:

ich wollte noch dieses und jenes zur augenblicklichen Weltlage erfragen aber das hätte zu weit geführt: das merkte ich an den Bleigewichten, den Ausläufern meiner Fragen, in den Falten meines Gewandes, so hielt ich damit zurück, behielt lieber alles für mich, die Rotblindheit holt mich ein, sage ich, fraglich, welche Erfahrungen ich daraus hätte gewinnen können, hätte ich mir die Linse des Auges eines Hundes aufpropfen lassen wollen ..

Steigerung ins Rote, eine erregte erregende Farbe, ein Spanischrot oder Goyarot [...].

(Mayröcker 2001f, 368)

Das textgenetische Auf- und Zurseiteschieben des Goyastoffes wird hier durch die Aufpfropfung einer Hundelinse körperlich eingeholt. Die Rotblindheit von Hunden dient hier als Perspektivierung des Materials. Diese Blindheit gegenüber dem Goyastoff wird sodann stückweise aufgetrennt bis die Protagonistin deklariert: »ich schlüpfe in die leuchtend rote Samthose (Goyahose)« (Mayröcker 2001f, 368). Es ist exakt jene Phrasierung der früheren Fassung, die hier eingefügt wird. Gleichzeitig nimmt die Figuration als Hund nicht zuletzt auf Zeichnungen Goyas Bezug, die dieser während seiner Parisreise angefertigt hatte (Kastberger 2000, 119). Wenn die Protagonistin später während des Exzerpiens bemerkt: »ich bin ganz in meine Arbeit eingehüllt« (Mayröcker 2001f, 401), so ist dieses Einhüllen auch eine Form des Einfaltens und Verwebens alter Stoffbestände, in der noch jede Erweiterung als Bezugsrahmen für neue Äquivalenzen und Kontrastierungen genutzt wird.

Eine solche Verbindung lässt sich in der Folge in einer halluzinatorischen Emphase verfolgen:

Diese wunderbare Farbe dieses Rot überschwemmt mich, diese wunderbaren goyaroten Pantalons, ich brenne ja nur so darauf einen halluzinatorischen Stil zu schreiben, ich mein ich brauche mich ja nur führen zu lassen, ich brauche nur die Augen zu schliessen und mich führen zu lassen ach, wie das Blut wallt die Adern .. und bin ich nicht vielmehr ein Mann Goya ist zum Beispiel mein Vater, mein Vatervergolder, oder meine Mutter, oder bin ich vielleicht mein Vorsager auch Julian genannt und jeder hellen überbordenden Farbe (Seife) entwöhnt, oder bin ich vielleicht jener rotblonde Schlafwagenschaffner, der uns auf dieser unserer nicht endenwollenden Reise für ein ihm unmittelbar nach der Abfahrt in Paris zugestecktes *übermäßig großes Trinkgeld* in jeder Hinsicht vorzüglich betreute ..

(Mayröcker 2001f, 369)

Hier werden Personen und Stoffe ineinandergefügt und verwandeln sich: Die *Reise durch die Nacht* wird zur »Todesallegorie« (Kastberger 1996, 109), in welcher die Übertretung zum Totenreich nicht nur in der Verwandlung zum toten Vater, sondern auch in der Anspielung auf das »übermäßig große Trinkgeld« als Obolus aufgenommen wird. Doch was sich in dieser verwandelnden Genealogie zu Vater und Mutter sowie zu Goya auch zeigt, ist eine Auseinandersetzung mit den eigenen Entstehungszusammenhängen, die nicht nur familiär,

sondern auch textgenetisch den Bewegungsvektor der Zugfahrt mitprägen. Goya wird zum Ahnherrn der Textur, gerade weil er nicht mehr im Zentrum steht, sondern mit neuen Stoffen verknüpft wird. In diesem Sinne umkreist *Reise durch die Nacht* das Motiv des Todes nicht nur in Bezug auf menschliche Figuren, sondern auch in Bezug auf das Nachleben von Textstufen.

In diesem Sinne lassen sich in den Anfangssequenzen von *Reise durch die Nacht* Konturen von Mayröckers *ductus* erkennen, der ihre Prosa durch eine rekursive und iterative Schreibbewegung auszeichnet. Mayröckers Prosa erscheint derart als hermetisch und beweglich, abgeschlossen und offen zugleich, indem nicht nur der Text ständig selbstbezüglich das eigene Schreiben thematisiert, sondern seine Textgenese als Teil seiner Geschichte verarbeitet. Damit lässt sich *ductus* nicht nur entlang der skripturalen Geste des Buchstabens im Sinne Barthes' verstehen, sondern auch als Bewegung und Herausbildung größerer Textpartien zwischen Hand- und Maschinenschrift, zwischen verschiedenen Stoff- und Materialsammlungen, Satzkonstruktionen und Formulierungen fassen.

Tatsächlich lässt sich diese Einfügung und Modulation bestehender Textstufen bis zum Ende des Textes mitverfolgen. Dort erinnert die Protagonistin einen Streit der Eltern, während dem die Mutter »die große Zuschneideschere über die glatte Tischplatte schlittern« lässt, sogleich sich »die Kissen rot vom Bluten der Zähne« verfärben und die Protagonistin sich zwischen den streitenden Eltern als Hund gebiert:

damals, im Wohnzimmer rund um den Tisch gelaufen, auf Händen und Knien, nachahmend Bellen, Hecheln des Hundes, die zankenden Eltern, ich wollte sie abhalten, vor dem Schlimmsten bewahren, rufe ich, wollte sie retten, ahmte das Bellen und Hecheln, das Hundegebell von unten nach, daß sie aufmerksam würden auf mich, lief auf Händen und Knien, auf Händen und Knien, immer rund um den Tisch .. solche Flamme ersticken zu machen ..

(Mayröcker 2001f, 463f.)

Diese Sequenz bildet eine Art Knoten verschiedener Textstränge: Eingespielt wird die bereits zuvor aufgesetzte Hundelinse als Motiv der Selbstverwandlung, die hier an eine biographische Sequenz der eigenen Kindheit gekoppelt wird; auch das in Frankreich erlebte Moment der Sprachlosigkeit erhält hier eine neue Kontur, wenn das Kind sprachliche Ohnmacht gegenüber den Eltern erfährt. Goya, der früher noch als »Diktaphon« fungiert, wird an dieser Stelle nun selbst sprachlich isoliert: In seiner späten Lebensphase wurde dieser taub und malte die Serie der »pinturas negras«, jener düsteren, an die Wände seiner Villa »Quinta del Sordo«, das »Landhaus der Tauben«, gemalten Bilder, die hier in ihrer dunklen Farbpalette das Tableau des Textes prägen: »eine Landschaftsfarbe plötzlich in schwarz, pinturas negras, Verschattung des Auges .. « (Mayröcker 2001f, 464). Das zuvor zentrale »goyarot« hat sich dagegen in die

blutenden Zähne verlagert. Eine Verschiebung, die sich mit frühesten Textentwürfen verbinden lässt: Dort bildet nämlich die Suche nach den eigenen Milchzähnen den Ausgangspunkt der Entwurfsfassung: »wo sind meine kinderzähne eigentlich hingekommen? wo sind meine milchzähne hingekommen, meine kleinen weissen kinderzähne« (Kastberger 2000, 177). Diese weißen Kinderzähne tauchen hier, eingefärbt von der Auseinandersetzung mit Goya, wieder auf.

Der Blick auf die frühere Fassung birgt jedoch noch eine weitere Ähnlichkeit: »[I]ch erinnere mich wohl an die lücke zwischen meinen beiden oberen schneidezähnen, an die kleinen sehr weissen zähne im unterkiefer aber kann ich mich nicht daran erinnern« (Kastberger 2000, 177). Es ist eine doppelte Erinnerungslücke, die sich hier entlang der Zähne einstellt: Erinnern der Lücke und Lücke der Erinnerung. Eine Doppelung, die hier den Mundraum selbst umreißt. Es sind diese ersten Passagen, die sodann wiederhallen, wenn am Ende der Schlussfassung die Protagonistin sich als »*Meister des Vergessens*« und »*Meister der Erinnerungslosigkeit*« beschreibt (Mayröcker 2001f, 464). Ein Vergessen, das sich gerade in dieser Einschreibung jedoch eine Erinnerung an frühere Fassungen bewahrt und diesen ein Nachleben gewährt, indem sie in die Reinschrift »ausbluten« und einem Ende zugeführt werden. Das Erinnern ist hier ein Akt des Schreibens, des Wiederholens von bereits Geschriebenem und des Ausnutzens von Lücken, die neue Verbindungsmöglichkeiten eröffnen.

Die Verbindungslinien, die Mayröckers *ductus* aufzeigt, sind derart nicht linear, sondern umkreisen, verweben und verschalten eine eigenständige Schreibbewegung. Jene »Blitzaufnahme[n]« (Mayröcker 2001f, 413), die immer wieder die Schlussfassung durchfahren, erinnern an jenes Moment des »BLITZ-erschreckens« (Kastberger 2000, 177), welches Mayröcker in einem frühen Entwurf bereits notiert. In der Erinnerungslosigkeit jener Nachtfahrt tauchen diese Schreckensmomente als Erinnerungsfragmente des Textes wieder auf. Von hier aus erscheint auch die am Ende prominent eingeführte »Zuschneideschere«, die über den Tisch zwischen Vater und Mutter gleitet, als poetologische Figur. Denn kurz zuvor wird das Aussteigen aus dem Zugabteil als »unzeitliche ABSCHNEIDUNG« (Mayröcker 2001f, 463) beschrieben. Wenn Bewegung, Erinnerung und Verknüpfung eine Seite des Schreibens sind, so hält die Schere als Unterbrechung und Trennung ein ergänzendes Moment fest. Es ist jedoch gerade diese Schere, die bereits in einer früheren Textfassung aufgenommen wird, wenn einem Zeitungsredakteur »mit der kleinen Schere die Nasenflügel, Ohren, Augendeckel, verschnitten, zerschnitzelt« (Kastberger 2000, 177) werden. Zusammengeschnitten werden hier ein Körper und ein Text zugleich. Ein Körper, der sich aus Textbestandteilen, die schrittweise notiert, sortiert, maschinell übertragen und wiederum zerschnitten werden, zusammensetzt. Die längere Prosa Mayröckers markiert diese Überschneidungsszene nicht als Ort der punktuellen Verdichtung, sondern in ihrer ausgewei-

teten Länge eröffnet sie einen Möglichkeitsraum, in welchen diese Textallegorien und körperlichen Schreibgeste in fortlaufender Bewegung ineinander projiziert werden und neue Vermischungen ermöglichen.

2 Exzessive Ähnlichkeit

Der *ductus* ist eine Bewegung des Einschreibens und wie Barthes es formuliert, ein »Produktionsfaktor«, keine »Produktform« (Barthes 2006, 155). Klaus Kastberger (2000, 15–41) spricht in dieser Hinsicht von einer »poetischen Poetologie« Mayröckers und adressiert damit das Phänomen, dass Mayröckers Texte obsessiv damit beschäftigt sind, ob und wie sie überhaupt entstehen können. Ihre Anlage ist rekursiv und stets mit dem eigenen »Produktionsfaktor« und dem dabei leitenden Körper beschäftigt, ohne diesen vollständig einholen zu können. War der *ductus* bisher als Antriebsmoment der Stoffbildung im Fokus, so stellt sich nun die Frage nach der Stoffbindung dieses Schreibens. Damit lässt sich die für Prosa entscheidende Frage nach ihrer internen Strukturierung und Organisation stellen, die von keiner Formsemantik reguliert wird.

In *Reise durch die Nacht* führt diese autoreflexive Thematisierung des Schreibens entlang materieller Spuren von Zetteln, Vorarbeiten, Korrespondenzen und Exzerpten: »Berge von Büchern, Notizzettel, auf dem Boden verstreut, oder meine Zettel, wirken und weben!« (Mayröcker 2001f, 462). Gerade gegen ein ordnendes Erzählen stapeln sich »nur Notizen, zigeunerhaft, marginales Gekritzeln, oder auf erbrochene Briefumschläge« (Mayröcker 2001f, 376). Als »LEBENSNOTIZEN« (Mayröcker 2001f, 384) werden diese Papiersammlungen zu zentralen und vitalen Bezugsgrößen. Am Schreiben hängt das Leben und erst im Schreiben entsteht ein Leben: »meine pausenlose lebenserhaltende Schreibarbeit« (Mayröcker 2001f, 460). Aus dieser Sicht erscheint die Zerstörung von Schrift und Papier als körperliche Bedrohung: »er zerriß dann draußen irgendwelche Makulationen, und ich spürte es in meinem Körper als zerrisse mir jemand Eingeweide und Herz« (Mayröcker 2001f, 382). Auch wird das stete Lamento über die Unmöglichkeit und Verwirrung des eigenen Schreibens in der Ordnung des Körpers gespiegelt:

Auch muß sich in meine Organanordnung irgend etwas eingeschlichen haben, eine fatale Verwirrung, oder ich weiß nicht wie ich es sagen soll. Und das kann nicht von heute auf morgen geschehen sein, nein das muß sich schon jahrelang, jahrzehntelang angebahnt und angekündigt haben, ich habe aber darauf nie geachtet, überhaupt nicht auf meinen Körper ich meine ich habe überhaupt nie auf irgendwelche Warnsignale und Anzeichen meines Körpers geachtet [...].
(Mayröcker 2001f, 382–383)

Organordnung und körperlicher Zeichen sind derart zwei miteinander in Resonanz begriffene Hälften. Körper, Zeichen und Text amalgamieren sich.

Es sind diese Momente der Auflösung und unerwarteten Verknüpfungen, in welchen die Erzählerin nicht nur ein »Gefühl des Elendseins« erfasst: »[I]ch spüre wieder das Aufliegen der Vogelschwärme in meiner Brust, ich spüre das Feuerrad.« (Mayröcker 2001f, 394) Es ist das Feuerrad, das gleich darauf mit einem »Auto in der Wiese« mit einem »schiefgestellten linken Vorderrad als wollte es ausscheren, eigentlich ausschwärmen« (Mayröcker 2001f, 394) überblendet wird. Das Feuerrad wird in diesem Satzgefüge zur Drehscheibe zwischen dem eigenen Körper und der Umwelt. Es selbst wird von einem »Ausscheren« geleitet, in welchem die Elemente auseinander hervorzugehen scheinen: Von der eigenen Brust und den »Vogelschwärme[n]« führt die darin enthaltene »Wärme« zur Trope des Feuerrads, dann zum Autorad, dessen Ausscheren zurück zum Schwarm gelangt. Hier bildet das Feuerrad gleichsam die textgenerative Allegorie der Bewegung von Mayröckers Prosa, die als Antriebsmoment das Übertragen und Verwickeln von Ähnlichkeiten semantischer, morphologischer und tropologischer Art fortlaufend in Gang hält.

Schreiben entlang des Körpers wird zu einer Organisation dieser Vermischung und bringt Ähnlichkeiten hervor: Ähnlichkeiten zwischen Text und Epitext, zwischen Körper und Schrift, zwischen Schreiben und Leben. »[I]ch lehnte mich, ich glich mich an alles, an alle an, eine schamlose Ähnlichmachung und Ähnlichwerdung, überhaupt hat es in meinem Leben immer eine Rolle gespielt, daß ich mich anlehnen und angleichen konnte« (Mayröcker 2001f, 462). Diese Lust zur mimetischen Diffusion findet sich in einer Vielzahl von Verwandlungsszenen bei Mayröcker wiedergegeben (Kunz 2004), die zu anderen Figuren, Tieren oder Gegenständen tendieren können: »meine Gehirnzellen nehmen die Gestalt von Delphinen an« (Mayröcker 2001f, 442). An anderen Stellen in der Sammlung *Magische Blätter II* wird der Körper erst in Ähnlichkeitsrelationen beschreibbar:

das okkulte Blut und das Fensterverbluten im Westen, das ist für mich dieser Körper ist für mich ein echter Kopfsturz, auch Nervenschnee, blindlings ins heiße Bad, Blutsteinherz Ende. Das ist mein Körper ein Vogel mit einer Glocke um den Hals, und noch vieles andere. (Mayröcker 2001c, 8)

Diese auflösende Drift des Körpers treibt Mayröcker in ihrem 1998 veröffentlichten *brüht oder die seufzenden Gärten* noch einen Schritt weiter, indem am Ende des Textes der Körper selbst in einer prekären Form der Auflösung zu Halt gelangt:

1 Fließchen welches schließlich sich seiner Uferbegrenzung entwindet und sich ergießt ins offene Gewässer, oder wie rötliche Flüsse ins Meer münden, aber es ist wie eine Ver-

blutung, es ist 1 Ende der Existenz, nämlich eine Entzückung von Schmerz: die Vorstellung, unendlich an sich selber verblutend, dabei sich selbst in den Armen haltend, wie Alma. (Mayröcker 2001a, 363)

Entlang dieser Todespassage wird die Metaphorik des Lebenslaufs als Flusslauf aufgenommen. Gerade darin wird jedoch in der »Vorstellung«, sich gleichzeitig aufzulösen und zu Halt zu gelangen, eine prekäre Form der Balance imaginiert. In *Reise durch die Nacht* ist es analog dazu der »Engel des Glases«, der es erlaubt, »den flüssigen Körpern eine vorübergehende Festigkeit zuzugestehen« (Mayröcker 2001f, 425), ohne sie fest zu binden.

In dieser Dynamik zwischen Auflösung und Erhaltung des Körpers und Schreibens bewegt sich der gesamte Text: »Ich lebe bedrückt und angestrengt und tue das Falsche, habe mich ausgestreut auf die mich umgebenden Lebewesen und Dinge, und doch wieder nicht, ich möge mich wegscheren.« (Mayröcker 2001f, 443) Ausstreuen und Wegscheren, Einschreiben und Abschneiden, sind hier die Eckpunkte, von denen ausgehend die eigene Lebensweise als Schreiben entwickelt wird: »[D]ie Ströme der Verbundenheit fließen unter Getrenntestem hin, ich schreibe dann in die Luft ich meine ich schreibe in mein Notizheft ohne hinzusehen« (Mayröcker 2001f, 447). Ströme bilden hier eine poetische Metaphorik, die Mayröcker als Überblendung von Löslichem und Festem, von Immateriellem und Materiellem begreift und auf den Akt des Schreibens rückbindet. Wie in Luft geschrieben und gleichzeitig im Notizheft verfestigt ist hier der *ductus* eine Schreibbewegung, die Getrenntes durch Ähnlichkeiten versammelt.

Ähnlichkeit ist damit eine poetische Signatur für Mayröckers Schreiben. Die eröffneten mimetischen Verwandlungen im Figurativen, Intertextuellen, Lexikalischen und Phonetischen richten sich auf Entgrenzung und gleichzeitige Bindung als Text. Denn Ähnlichkeit zielt weder auf völlige Identität noch übersteigerte Differenz, sondern lässt sich im steten Wechselspiel der beiden verorten, in einem Verständnis von »Unschärfen, diffuse[n] Begrifflichkeiten und vage[n] Definitionen« (Kimmich 2017, 13f.). Diese von Michel Foucault (1974, 46f.; 1966, 32f.) als Episteme der Ähnlichkeit [*similitude*] umschriebene Konfiguration des Wissens, welche als Merkmal einer »prosaischen Welt« situiert wird, erlebt in der Moderne ein Nachleben, das sich von einem positivistischen Wissenschaftsverständnis abhebt. Unter den Bedingungen der Moderne wird Ähnlichkeit, wie Walter Benjamin (1991, 204, 206) bemerkt, zu einem elementaren Bestandteil eines »okkulten Wissens«, dessen abweichende Denk- und Darstellungsordnung je nur kurz »aufblitzen«. In diesem Sinne verfolgen Strategien der »Verähnlichung« (Mattenklott 2010, 397) eigenständige ästhetische und epistemische Modelle, die zwischen Identität und Alterität einen Vermittlungsbereich vermessen und konventionalisierte Wissensparadigmen in Frage stellen.

Georges Didi-Huberman hat sich in mehreren umfassenden Studien mit Phänomenen der (Un-)Ähnlichkeit beschäftigt. Von besonderem Interesse ist hierbei seine Untersuchung zur surrealistischen Zeitschrift *Documents*, in welcher er dem Konzept der *ressemblance informe*, der formlosen Ähnlichkeit, nachgeht. Didi-Huberman fasst darunter eine Reihe unterschiedlicher Praktiken, mit welchen Georges Bataille und seine Mitarbeiter der Zeitschrift einem idealisierten Kunst- und Kulturbegriff durch materielle Gestaltungspraktiken entgegentreten. In den Collagen und Arrangements der *Documents* erkennt Didi-Huberman ein Konstruktionsprinzip »exzessiver Ähnlichkeit« [*ressemblance par excès*] am Werk, das die originären Zusammenhänge zerreißt, und neuartige Korrespondenzen und Verbindungslinien eröffnet, indem das »Unähnliche das Ähnliche berührt, maskiert überzieht« (Didi-Huberman 2010, 147; 1995, 135). Ein Konzept der Konstellation, das »wie ein Riß, der mittels Berührung von Subjekt zu Subjekt und von Erfahrung zu Erfahrung geht, wobei er unkonventionelle ›materielle‹ [...] Ähnlichkeiten entzündet, *exzessive Ähnlichkeiten* [*ressemblances par excès*], die über die Fähigkeit verfügen, uns zu betreffen/anzublicken [nous regarder], uns zu *berühren* und uns tief im Innersten *öffnen*.« (Didi-Huberman 2010, 43; 1995, 30) Damit wird ein Ort von Überschneidungen, Berührungen und Äquivalenzen beschrieben, der aus einem Prozess des Entkoppelns und Zerreißens originärer Zusammenhänge entspringt und Materialien in neue Konstellationen zueinander stellt.

Exzessive Ähnlichkeit markiert damit einen Grenzbereich des Symbolischen. Einen Grenzbereich, der bei Mayröcker in der Navigation zwischen Auflösung und Konkretion wiederholt passiert wird. Zur Projektionsfläche einer solch labilen Konstellation wird in *Reise durch die Nacht* der Blick durch das Zugfenster: »beim abermaligen Aufwachen der Blick aus dem Fenster, ein Übermalen, in den Umrissen der Wolken zum Beispiel die herrlichsten Landschaften« (Mayröcker 2001f, 456). Diese Wolkenlandschaften, so liest man bereits zuvor, sind der Ort einer Vernetzung:

am Morgen so lebhaft und fein empfindend mit so ausgeruhten Nerven, sage ich, daß sich alles mit allem zu verbinden scheint, alles zu allem Beziehungen ahnen läßt, jegliches Gedankennetz sogleich zum Weiterspinnen einladen will, und andere hoch fliegende Landschaften.
(Mayröcker 2001f, 437)

Die »hoch fliegende Landschaft« der Wolken markiert den Ort der Überschneidung, Schichtung und Begegnung des Unähnlichen. In ihrem gasförmigen Aggregatzustand dienen sie als Vermittlungsort zwischen Flüssigem und Festem, als ein schwierig zu begrenzendes, semiotisches »Ereignis«, in welchem Ähnlichkeit zu Anderem und Unähnlichkeit zum Eigenen hergestellt wird (Vogl 2005, 72–75).

Diese Konstellation der Wolken überträgt sich gleichsam als Paradigma auf die Landschaft selbst:

und während der Fahrt, die Konturen der Berge, sage ich, in mehreren Lagen und Abschattungen von grauviolett schienen einander nachzuzahlen, es imitierte je eine Kuppe ihre darüberliegende und gleichsam immer so fort, in fünf oder sechs aufragenden Schichten, ebenso vervielfältigten sich die Mulden bis in die flacheren Senken hinab, so daß man ganz unwillkürlich an einen verflochtenen Kanon von Tönen denken mußte, dessen Wiederhallen sich den Bewegungen des eigenen Körpers anzupassen, auch in sanfter Ekstase den Regungen des Bewußtseins aufzuprägen schien, daß ich mich fragen wollte, *ist's paradiesisch?* (Mayröcker 2001f, 434 f.)

Als Resonanzraum dient hier der eigene Körper: in der Rückführung auf dessen »Bewegungen« werden diese Vervielfältigungen ekstatisch und paradiesisch zugleich und im Bild eines »verflochtenen Kanon[s]« harmonisiert. Kontrastiv hierzu unterliegt dem Wolkenparadigma die Gefahr einer Entgrenzung, die schlussendlich anfängt, die Sinne zu vernebeln, und auch den eigenen Körper in die Formlosigkeit aufzulösen beginnt: Es »löst sich [alles] schon wieder auf ich meine in Analogien« (Mayröcker 2001f, 456). Exzessive Ähnlichkeit im Sinne Batailles ist jener Ort, der den textuellen und schreibenden Körper auflöst und ihm die Integrität einer Figur abspricht (Didi-Huberman 2010, 51; 1995, 38).

Von hier aus wird der schreibende und geschriebene Körper bei Mayröcker durchkreuzt von Ähnlichkeitsbeziehungen, die ihn zwischen Integrität und Auflösung einspannen. Ein »Feuermal« an der Stirn wird derart, zu einem

Hirngewächs, sage ich Zahlenplastik, Magie des Berges, des Waldes, das Verdutztsein der Leute wenn sie mein Gehörn, mein Geweih oder Hirngewächs sehen, plötzlich, an meinem Schädel, ich fingere dann, fingieren fingierte dann die Geweihte, *man fingert ich meine fingierte eine Geschichte also fabriziert man sie [...]*. (Mayröcker 2001f, 451)

Das Wortmaterial wird an dieser Stelle vom Körper aus in ein sich modulierendes Satzgebilde geschickt. Die Wörter reihen sich durch Verschiebung und Äquivalenzen von Wort- und Lautmaterial hindurch als eine Kette der Ähnlichkeiten, in welchen das ursprünglich körperliche Feuermal letztlich Fabrikat des Textes wird, aber dieser auch auf das anfängliche »Fingern« des Schreibens aufbaut.

Analog verhält es sich mit intertextuellen Anspielungen, die oftmals offen adressiert werden und Anverwandlungen an fremde Texte praktizieren: »[M]anchmal lebe ich so, als gäbe es nur noch das Lesen und Exzerpieren für mich .. « (Mayröcker 2001f, 415). So ist es auch eine distinkte Vorliebe für die letzten Seiten von Büchern, von Glossarien und Registern, welche hier als Organisationsprinzip von Anschlusspunkten, von Koordinaten und Querverbindungen auftreten: »[I]ch lese auch gern in Glossarien eigentlich am liebsten, ich suchte alles was mir gefiel

und ich fand die Bücher die mich am Leben erhielten, eines verwies mich an ein nächstes, eines reichte mich an ein anderes weiter« (Mayröcker 2001f, 396). Schreiben ist immer ein Umschreiben im Paradigma von Ähnlichkeitsrelationen – ein Verweisen, Zitieren und Weiterführen –, die aber stets für eigene Schreibbewegungen genutzt werden.

Friederike Mayröckers *ductus* bewegt sich entlang solch exzessiver Ähnlichkeitsrelationen, die Verbindungen lösen und neue Zusammenhänge etablieren. Hervorgebracht werden diese Ähnlichkeitsbezüge dabei in den Aufzeichnungen der Protagonistin, die »über das hinauschießen was ich selber begreifen kann« (Mayröcker 2001f, 406). Es ist ein Ähnlichmachen von Körpern, Texten, Dingen, Wörtern, von Vorstufen und Endfassungen, nicht um deren Auflösung zu zelebrieren, aber auch nicht um deren Identität zu archivieren, sondern um in einer steten Drift ein Möglichkeitsfeld von Korrespondenzen und Resonanzen zu bilden.

3 Maßloses Schreiben und das Format des Buches

Mayröckers Schreiben, so sehr es alternative Verbindungslinien, ekstatische Schreibbewegungen und Körperartikulationen verfolgt, involviert Techniken der Disziplinierung. Dem Eindruck des unmittelbar aufgezeichneten unterliegt gleichzeitig ein Prozess des Revidierens und Überarbeitens, der im Ideal einer »*Reinschrift des Lebens*« (Mayröckers 2001f, 401) mündet. Mayröcker etabliert dabei aber keine »Kunst der Prosa«, keine Regulierung des Prosaschreibens über eine Zuordnung von Stilmitteln, Schreibverfahren und Themenspektren, sondern entwickelt einen emphatischen Begriff der Schreibarbeit, der zu einer zentralen ästhetischen Größe wird:

eigentlich bin ich zum Pflichtmensch erzogen, das hat mir bei meiner Schreibarbeit aber nie geschadet ganz im Gegenteil, das sind jedoch alles nur Vermutungen, meine Aufzeichnungen imaginieren nur alles, oder ich habe es nur erfunden, ein Zungensingen, zerlumpt, verlotterter Lebenswandel, Besessenheits-, Angst-, Verlegenheitsfressen wie bei Tieren, das fiebert in meinem Kopf von Morgen bis Abend, FUNDUS SO SCHIESST MIR DIE WELT ZUSAMMEN, oder wie soll ich es nennen. (Mayröcker 2001f, 414 f.)

Ineinander greifen hierbei Pflicht und Fiebern, Schreibarbeit und Zungensingen. Die Ähnlichkeitsbezüge basieren auf einem Fundus, einem Grund, der erst im Ineinandergreifen dieser Gegensätze »zusammenschießt«. Die Entkopplung der diskreten Einheiten von Körpern, Dingen und Worten führt damit letztlich

hin zur Frage, wie diese Ähnlichkeit nicht nur hervorgerufen, sondern wie sie zusammengehalten und organisiert werden, um einen Text zu konstituieren.

Dieses Arrangement von Eingrenzung und Entfesselung ist zentral für Mayröckers Poetik. In einem ihrer poetologischen Texte aus *Magische Blätter I* wird eine »Literatur der Zersplitterung« beschrieben, in welcher gleichzeitig »mit größter Maßlosigkeit und größtem Maßhalten« gearbeitet werde, und »dies möglichst ohne Unterbrechung und unverzagt, um in den Sog jenes Rhythmus zu kommen, der einem wunderbarerweise das Schreiben zum Leben macht und das Leben zum Schreiben.« (Mayröcker 2001b, 284) In *mein Herz mein Zimmer mein Name* wird analog von einer »Askese der Maßlosigkeit« berichtet, die als »Leib-und-Seele-Besessenheit« ausgewiesen wird, einem »aus mehreren Sonnen bestehenden Genius mit seinem schmelzenden Blumenstrauß«, wo »die ausschweifenden ineinander verschobenen Perspektiven [...], nämlich das Überfließen, der Überfluß, also die göttliche Barbarei« statthaben (Mayröcker 2001e, 380). Der Maßstab des *ductus* liegt im Zusammenspiel von Disziplinierung und Entgrenzung, Askese und Maßlosigkeit. Auch in *Reise durch die Nacht* werden diese Motive aufgenommen und als Dynamik von Rückzug und Öffnung eingeführt:

Das schlimmste ist ja wie sich die Außenwelt vordrängt und eindrängt und jederzeit uns mit besitzergreifenden Ansprüchen zusetzt und ängstigt und in die Enge treibt, Tag und Nacht, daß wir uns zuletzt gezwungen sehen, uns gänzlich zurückzuziehen, zum Homo Clausus zu werden – – wurden wir nicht doch noch im letzten Moment zurückgeholt in etwas wie unsere natürliche Beschaffenheit, oder wie soll ich es nennen. Denn indem wir uns immer weniger imstande fühlen, mit unserer Umgebung Beziehungen auszutauschen, ja indem es uns kaum mehr gelingt, die oberflächlichsten Kontakte vollziehen zu können, erleben wir plötzlich also von einer Minute zur anderen, etwas wie eine Umkehr: fühlen uns plötzlich also von einer Minute zur andern, als unser eigenes Umspringbild: wollen plötzlich mit jedem Gemeinschaft, wollen uns mit allen verbrüdern, verflechten, gleichmachen, wollen uns überall anlehnen, anschniegen, einschleusen – – ach gemeinsames Auge und Ohr, Hirn, Kopfputz, Geweih, Fuß, Hand und Mund ..

(Mayröcker 2001f, 440)

Entgrenzung geschieht hier durch Eingrenzung. Der asketische Rückzug in die Klausur bewirkt eine Umkehr. Die Vereinzelung führt zur Vergemeinschaftung, die sich bis auf die einzelnen Körperteile ausdehnt. Außerhalb ihres Zimmers trifft die Protagonistin dagegen auf geradezu lebensbedrohliche Schreibblockaden, in welchen der Schreib-, Lese- und Lebensstrom zu versiegen droht. Das eigene Zimmer erscheint als »astraler Zwickel« (Mayröcker 2001f, 422) und wird zum Zufluchtsort gegenüber der Außenwelt.

Diese Motivik der Klausur hat in den Selbstdarstellungen sowie in den Texten Mayröckers eine zentrale Rolle. Der von Materialmassen eingeschlossene

Körper der Autorin prägt etliche Fotografien und in den Texten erscheint diese topische Konstellation wiederholt als schematisches Arrangement. Das Schreiben findet statt an einem Ort asketischer und chaotischer Organisation, einer erregten Klausur. Giorgio Agamben hat in seiner Studie zu monastischen Ordenslehren die intensive Durchdringung der alltäglichen Handlungen durch Regeln als »Lebens-Form« nachgezeichnet: Entscheidend ist hierbei, dass die pedantische Regulierung nicht als schlichte Einschränkung des Lebens begriffen wird, sondern die Regularien als Hervorbringung einer Lebensform produktiv verstanden werden (Agamben 2012, 145). Dieser Gedanke lässt sich für die Verschränkung von Disziplin und Maßlosigkeit, von Vereinzelung und Vergemeinschaftung in Mayröckers Schreiben heranziehen. Denn hier markiert nicht die Liturgie, sondern das Schreiben jene prekäre Balance von Normierung und Entgrenzung, von Nähe und Distanz, welche emphatisch ein Leben hervorbringt. Denn wenn die Regulierung der Maßlosigkeit unterbrochen wird, droht das Zimmer zum »HAUSUNWESEN« zu werden:

alles ist unübersichtlich geworden, alles verrottet, zerrüttet, verkommen, wenn ich nur an mein völlig heruntergekommenes HAUSUNWESEN denke, meine unvorstellbare Zimmerumgebung, in welchem ich mich nur noch im Gänseschritt fortbewegen kann, eigentlich bewohne ich ja nur noch Reste meines Zimmers, alles übrige vollkommen zugestopft mit Unrat, Plunder, Kram, was weiß ich, Berge von Büchern, Notizzettel, auf dem Boden verstreut, oder meine Zettel, wirken und weben! (Mayröcker 2001f, 462)

In Ordnung gebracht erfährt die Protagonistin in jenem chaotischen Zwickel jedoch die berauschendsten Stunden des Schreibens: »richte mich nur noch in meinem Schlupfwinkel ein, wo meine Schreibfinger über die Tasten fliegen, in beglückender [sic] Raserei« (Mayröcker 2001f, 428).

Göttliche Barbarei, Askese und Maßlosigkeit, Zersplitterung und Gemeinschaft: Alle diese Begriffskonstellationen weisen auf die Problematik des Abdichtens und Abschießens jener Textur hin, die bei Mayröcker stets offen und balancierend fortgeschrieben wird:

die Ströme der Verbundenheit fließen unter Getrenntestem hin, meine Zettel wirken und weben, ich lasse die Zeit gleicherweise vor und rückwärts laufen, eine Weltspiegelbühne, Sonne im Kopf, die gestapelten Briefe zum Beispiel im Vorraum die ich nachts schrieb, sind nicht mehr die meinen, haben den Empfänger aber noch nicht erreicht, befinden sich in einem Zwischenbereich, so der letzte Blick durchs heruntergelassene Abteilstfenster des Zuges, nicht mehr und noch nicht, unzeitliche ABSCHNEIDUNG. (Mayröcker 2001f, 463)

Die »Weltspiegelbühne« dieses Zimmers projiziert in diesen geschriebenen »Strömen der Verbundenheit« etwas, was Roland Barthes (2007, 42, 46f.; 2002a, 36f., 40) in seiner Beschreibung der »Idiorhythmie« als »Vergemeinschaftung der Distanzen« [*mise en commune des distances*] beschrieben hat: Es geht hierbei um

ein mittleres Niveau zwischen den Ebenen der kompletten Isolation und der völligen Integration; ein Rhythmus, der singulär und kollektiv zugleich ist. Diese mittlere Figur wird als »Zwischenbereich« anhand von Briefen beschrieben, die als latente Textzeugen auftreten: Nicht mehr im Zimmer und doch noch nicht angekommen. Die Figur der Protagonistin, die hier bereits angekommen im Zielbahnhof einen »letzte[n] Blick durchs heruntergelassene Abteillfenster des Zuges wirft« verbleibt wie die Briefe in einem »Zwischenbereich« des Transits, in dem Dinge »nicht mehr und noch nicht« sind.

Wie kann die *Reise durch die Nacht*, wie kann Mayröckers prosaischer *ductus*, in diesem Zwischenbereich enden? Welcher Körper steht am Ende eines solchen Textes? Eine Grundfigur des Endes bei Mayröcker ist der Aufschub, in welchem das Ende des Lebens und Schreibens je verzögert wird (Bjorklund 2009, 219, 221; Kunz 2004, 125 f.). Um dieses Motiv des Aufschubs zu begreifen, lässt sich auf den von Winfried Schmidt-Dengler (1990, 421) eingeführten Begriff der *scriptura continua*, des lückenlosen Schreibens, zurückgreifen, der in der Mayröckerforschung mit breiter Wirkung rezipiert wurde. Er fasst Mayröckers stets fortlaufendes und mit geradezu obsessiver Intensität angetriebenes Schreiben in einem bündigen Begriff zusammen und ergänzt es an anderer Stelle mit der Idee eines »antiteleologischen Schreiben[s]« (Schmidt-Dengler 1996, 160), das der eigenen Endlichkeit opponiert. Doch Mayröckers Texte enden unweigerlich. Sie werden zu Büchern.

Wie kann aus diesem Schreiben also ein Buch entstehen? Denn Mayröcker hält trotz aller Prozessualität, Verwandlungs- und Transformationsbegierde am Format des Buches fest, das sie in einer schier unüberblickbaren Menge von Veröffentlichungen bespielt. Kritisch distanziert vom Format des Tagebuchs (Mayröcker 2001b, 273) weisen Mayröckers Texte und ihr Konzept der Schreibarbeit durch intensive Über- und Umarbeitung von Vorstufen und deren Transposition in Reinschriften auf die Idee des Buches und der Endfassung hin. »[A]m siebten November begann ich dieses Buch« (Mayröcker 2001f, 401), verlautet die Protagonistin in *Reise durch die Nacht* und markiert in dieser analeptischen Datierung jene ersten Materialsammlungen des Textes aus dem Jahr 1982. Entscheidend an dieser Stelle ist die zurückprojizierte Akzentuierung auf das Format des Buches, obwohl Mayröcker den Text zu jener Zeit ja noch als Artikel plante. An einer weiteren Stelle wird das Schreibunterfangen des Textes noch deutlicher auf das Format des Buches verpflichtet:

das nächste Buch, sage ich, das wird dann ein ganz glattes Buch werden, aber dieses, dieses hier soll noch ein wenig aus der Norm geraten also struppig, ins Verwegen-Verwilderte hin, und immer so streunend, hundertartig meine Leidensgeschichte. (Mayröcker 2001f, 435)

Das »ins Verwegen-Verwilderte« gewachsene Buch der Prosa von *Reise durch die Nacht* markiert derart eine Insistenz auf dem Format des Buches, das sich von den Zettel-, Notiz- und Exzerptsammlungen abhebt, ohne diese Spuren des Schreibens zu glätten. Die Frage nach einer Poetik oder Theorie der Prosa bei Mayröcker führt damit nicht nur in die Stofflichkeit des Schreibens, sondern letztlich auch auf die Reflexion der Formatierung ihrer Texte. Die Entkoppelung der Prosa von einem ästhetischen Formbegriff lässt im Gegenzug die Frage nach deren materieller Verfertigung als organisatorische Instanz in den Vordergrund treten. Denn Mayröckers Prosa ist manieristisch komplex, ohne enzyklopädische Ordnungsansprüche zu hegen; sie ist intelligent organisiert, ohne dabei in humoristischem Sprachwitz aufzugehen (vgl. Simon 2014, 138). Die entscheidende und wiederholt aufgerufene Ordnungsinstanz in der Prosa Mayröckers ist dagegen ein zu emphatischer »Gegenständlichkeit« (Benne 2015, 45 ff.) gesteigerter Begriff des Buches, in welchem materielle Verfestigung und skripturale Beweglichkeit zusammenfallen. Wie lässt sich solch ein Prosabuch beschreiben? In *Reise durch die Nacht* wird an einer Stelle auf doppeldeutigste Weise diese Problematik des Buches aufgenommen: »das Buch kommt wieder Wässrigkeit, diese Veränderung in mir wie soll ich es nennen .. « (Mayröcker 2001f, 438). Es ist kaum möglich, diese Stelle (laut) zu lesen, ohne im Verlauf des Satzes über die Differenz zu stolpern, die sich an dem Wort »wieder« entzündet. Es versetzt die eigenen Augen und Ohren in einen Konflikt zueinander: Einerseits erkennt das lesende Auge hier die Wiederholungsspur der *scriptura continua*, der steten fortlaufenden Reihung, des Stromes, der das verfestigende Format des Buches auflöst. Andererseits hört das Ohr in dieser Satzkonstruktion unweigerlich die Semantik von »wider«, also eine opponierende Wirkung. Ein Buch, das aus dem Strom exzessiver Ähnlichkeit, aus den Zetteln und Materialien ausbricht, fassbar wird und Stabilität garantiert. Mayröcker scheint an dieser Stelle die Problematik des Buches für ihre Poetik zu umkreisen: Ein Buch, das wieder die Wässrigkeit der auf Wiederholung basierenden Verwandlungs- und Ähnlichkeitsverbindungen hervorruft, aber auch ein Buch wider die Wässrigkeit, das als Format materieller Beständigkeit das Schreiben arretiert und bindet. Eine Bindung des prosaischen *ductus* in der Buchbindung. Das Buch erhält hier die Funktion, Beständigkeit und Löslichkeit zu vereinigen (Spoerhase 2016, 7 f.). Das Feuerrad der Prosa dreht sich in dieser doppelten Wässrigkeit des Buches.

Entscheidend ist nun, dass diese Metaphorik des Buches und seiner elementaren Grundierung an dieser Stelle auf eine physische Verfassung des Lesens hin durchsticht. Denn die Überkreuzung der Antagonismen von Festigkeit und Auflösung werden in einem Satz formuliert, in welchem sich die Ähnlichkeitsbeziehung von »wieder« und »wider« erst in der Kollision von lesen-dem Augen und lautlicher Aussprache etabliert. Im Auseinandertreiben der

eigenen Ohren und Augen, von Klang und Schrift, findet in der Lektüre ein Zurückgeworfensein auf den eigenen Körper statt. Mayröckers *ductus* der Prosa eröffnet jene Verbindungslinien, die sich zwischen dem schreibenden Körper, dem Schriftkörper des Buches und zuletzt auch dem lesenden Körper eröffnen.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform. Homo Sacer IV.1. Übers. v. Andreas Hiepko. Frankfurt a. M. 2012.
- Agamben, Giorgio: Idea della prosa. Macerata 2002.
- Agamben, Giorgio: Idee der Prosa. Übers. v. Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle. Frankfurt a. M. 2003.
- Arteel, Inge: gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988–1999. Bielefeld 2007.
- Barthes, Roland: Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espace quotidiens. Notes de cours et séminaires au Collège de France, 1976–1977. Texte établie, annoté et présente par Claude Coste. Paris 2002a.
- Barthes, Roland: Roland Barthes par Roland Barthes. In: ders.: Œuvres complètes. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome IV: Livres, textes, entretiens 1972–1976. Paris 2002b, 575–774.
- Barthes, Roland: Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift. Französisch – Deutsch. Übers. v. Hans-Horst Henschen. Mit einem Nachwort v. Hans-Josef Ortheil. Mainz 2006.
- Barthes, Roland: Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977. Hrsg. v. Eric Marty, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort v. Claude Coste. Aus dem Französischen v. Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2007.
- Barthes, Roland: Über mich selbst. Aus dem Französischen v. Jürgen Hoch. Berlin 2010.
- Benjamin, Walter: Lehre vom Ähnlichen. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1. Frankfurt a. M. 2001, 204–210.
- Benne, Christian: Die Erfindung des Manuskripts. Zu Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit. Berlin 2015.
- Bjorklund, Beth: Wie hört man auf? Schlüsse in Mayröckers Prosa. In: Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Hrsg. v. Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2009, 205–223.
- Didi-Huberman, Georges: La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris 1995.
- Didi-Huberman, Georges: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille. Aus dem Französischen v. Markus Sedlaczek. München 2010.
- Foucault, Michel: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris 1966.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974.
- Kamper, Dietmar: Körper. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhard Steinwachs. Bd. 3: Harmonie – Material. Stuttgart, Weimar 2010, 426–450.

- Kastberger, Klaus: Lebensmetapher / Todesallegorie. Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*. In: In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur. Hrsg. v. Klaus Kastberger und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 1996, 102–118.
- Kastberger, Klaus: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*. Edition und Analyse. Mit einem Vorwort v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar 2000.
- Kimmich, Dorothee: *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Paderborn 2017.
- Kunz, Edith Anna: *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*. Göttingen 2004.
- Mattenkloft, Gert: *Ähnlichkeit. Jenseits von Expression, Abstraktion und Zitation* (2001). In: ders.: *Ästhetische Opposition. Essays zu Literatur, Kunst und Kultur*. Hrsg. v. Dirck Linck. Hamburg 2010, 377–400.
- Mayröcker, Friederike: brüht oder Die seufzenden Gärten. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Reichert. Bd. V: 1996–2001. Frankfurt a. M. 2001a, 35–376.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter I. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. II: 1978–1986. Frankfurt a. M. 2001b, 267–363.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter II. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. III: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001c, 7–201.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter III. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. III: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001d, 589–694.
- Mayröcker, Friederike: mein Herz mein Zimmer mein Name. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. III: 1987–1991. Frankfurt a. M. 2001e, 203–519.
- Mayröcker, Friederike: *Reise durch die Nacht*. In: dies.: *Gesammelte Prosa*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. II: 1978–1986. Frankfurt a. M. 2001f, 365–465.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart: *Die Auferstehung des Körpers im Text*. Frankfurt a. M. 1985.
- Simon, Ralf: *Theorie der Prosa*. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Hrsg. v. Ralf Simon. Boston 2018, 415–429.
- Simon, Ralf: *Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa*. In: *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*. Hrsg. v. Armen Avanesian und Jan Niklas Howe. Berlin 2014, 124–144.
- Sasse, Sylvia und Stefanie Wenner: *Vorwort*. In: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Hrsg. v. Sylvia Sasse und Stefanie Wenner. Bielefeld 2002, 9–19.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: »ich lebe ich schreibe«: Friederike Mayröckers mein Herz mein Zimmer mein Name. In: *German Quarterly* 63.3–4 (1990), 421–428.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Lektionen. Zur großen Prosa der Friederike Mayröcker*. In: In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 1996, 151–166.
- Spoerhase, Carlos: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne* (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy). Göttingen 2016.
- 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.
- Tanner, Jakob: »Weisheit des Körpers« und soziale Homöostase. *Physiologie und das Konzept der Selbstregulation*. In: *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Jakob Tanner und Philipp Sarasin. Frankfurt a. M. 1998, 129–169.

- Thums, Barbara: Metamorphosen von Leib und Seele. Die Schreibexerziten Friederike Mayröckers in *Die Abschiede*, *Mein Herz mein Zimmer mein Name* und *Stilleben*. In: Friederike Mayröcker. Dossier 14. Hrsg. v. Gerhard Melzer und Stefan Schwar. Graz: 1999, 65–90.
- Vogl, Joseph: Wolkenbotschaft. In: *Wolken*. Archiv für Mediengeschichte. Hrsg. v. Joseph Vogl, Lorenz Engell und Bernhard Siegert. Weimar 2005, 69–80.

