



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Empfindungsschrift“: Die Darstellung von Kunst in einigen  
Hörspielen Friederike Mayröckers.  
Die affektiven Phänomene und Ich-Sensationen der  
Kunstfiguren.

verfasst von

Mag. Elisabeth Pein

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ. Prof. Dr. Hilde Haider



## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	<b>S. 8</b>
<b>1. Einleitung</b> .....	<b>S. 9</b>
1.1. Hypothese, Methode und Aufbau.....	S. 9
1.2. Forschungslage und Forschungsliteratur.....	S. 11
1.3. Tonquellen.....	S. 14
<b>2. Die Dekadenz</b> .....	<b>S. 26</b>
2.1. Ernst Mach.....	S. 32
2.1.1. Philosophisches Umfeld und Empirioskritizismus.....	S. 32
2.1.2. Der Begriff Empfindung.....	S. 36
2.1.3. Machs Reflexionen über das Ich.....	S. 38
2.1.4. Die Ich-Krise in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker....	S. 41
<b>3. Die Doppelgängerei</b> .....	<b>S. 46</b>
<b>4. Ästhetische Subjektivität</b> .....	<b>S. 51</b>
4.1. Der Begriff der Subjektivität durch die Jahrhunderte.....	S. 52
<b>5. Die Wiener Moderne</b> .....	<b>S. 53</b>
5.1. Die Bedeutung der Erinnerungs- und Vergessensvorgänge für die Literatur der Moderne.....	S. 54
5.2. Die Anti-Moderne in Deutschland.....	S. 55
5.3. Hermann Bahr.....	S. 55
5.3.1. Hermann Bahr: „ <i>Das Ich ist unrettbar</i> “.....	S. 56
5.3.2. Hermann Bahr und Ernst Mach als Vertreter der Ästhetik des Impressionismus.....	S. 58
5.3.3. Die Gemeinsamkeiten von Hermann Bahr als Vertreter des Impressionismus und Ernst Mach als Anhänger des Empirioskritizismus.....	S. 60
5.4. Der Kreis des Jungen Wien.....	S. 61
5.5. Die Jugend gerät ins Blickfeld.....	S. 63
5.6. Der Jugendstil.....	S. 65
5.7. Der Einfluss der Kindheit.....	S. 66

5.8. Die Literatur des Fin de Siècle am Beispiel der assoziativen Dichtkunst des Hugo v.Hofmannsthal.....	S. 67
5.9. Die ästhetische Wahrnehmung in der Moderne.....	S. 69
5.10. Friederike Mayröckers antinarrativer Stil, eine Folge der Moderne.....	S. 70
<b>6. Friederike Mayröckers kreative Textproduktion.....</b>	<b>S. 73</b>
6.1. Zu einer Poetik bei Mayröcker und Hofmannsthal.....	S. 73
<b>7. Sprachskepsis und Sprachkrise zur Jahrhundertwende.....</b>	<b>S. 75</b>
7.1. Der Brief des Lord Chandos.....	S. 78
7.2. Friederike Mayröcker: Brief an Lord Chandos.....	S. 82
<b>8. Die Metapher.....</b>	<b>S. 83</b>
8.1. Allgemeines zur Metapher.....	S. 83
8.2. Friedrich Nietzsche und die Metapher.....	S. 84
8.3. Hugo von Hofmannsthal und die Metapher.....	S. 86
8.4. Friederike Mayröcker und die Metapher.....	S. 88
<b>9. Die Symbole.....</b>	<b>S. 90</b>
9.1. Das Symbol in einigen Hörspielen von Friedrike Mayröcker.....	S. 92
<b>10. Intermedialität und Intertextualität.....</b>	<b>S. 93</b>
10.1. Intertextualität.....	S. 94
10.2. Textualität bei Hofmannsthal.....	S. 100
10.3. Die Intertextualität des Chandos Briefes von Hofmannsthal.....	S. 101
10.4. Nähere Beschreibung des Begriffs Bild.....	S. 101
10.5. Bilder stehen unter einem gemeinsamen Oberthema.....	S. 103
10.6. Systematisierungen der Beziehung zwischen Kunst und Kultur...S.	103
10.7. Ein Text wird durch den Wechsel des Mediums verändert.....	S. 104
10.8. Intermedialität in Friederike Mayröckers Hörspiel <i>Das Couvert der Vögel</i> .....	S. 107
10.9. Hugo von Hofmannstal, Friederike Mayröcker und die bildende Kunst.....	S. 109
<b>11. Neurasthenie und Hysterie als Phänomen des Fin de Siècle.....</b>	<b>S. 112</b>
11.1. Die Seele und der Elektrovitalismus.....	S. 114

11.2. Beard und der Neurasthenie Begriff.....	S. 114
11.3. Die Hysterie.....	S. 117
11.3.1. Der Hysterie-Begriff historisch betrachtet.....	S. 117
11.4. Die nervöse Atmosphäre in den Hörspielen von Friederike Mayröcker.....	S. 124
<b>12. Surrealismus.....</b>	<b>S. 126</b>
12.1. Friedrich Nietzsche und der Surrealismus.....	S. 126
12.2. André Breton und der Surrealismus.....	S. 127
12.3. Das Apollinische in Ähnlichkeit mit dem Traumzustand.....	S. 130
12.4. Das Dionysische in Ähnlichkeit mit dem Rausch.....	S. 131
12.5. Die Träume.....	S. 133
12.6. Über Träume und Traumdeutung: Sigmund Freud.....	S. 134
12.7. Die Poesie und der Traum.....	S. 135
12.8. <i>Repetitionen, nach Max Ernst</i> .....	S. 136
12.9. Surreale Traum - Stimmungen des Hörspiels und ihre Umsetzung.....	S. 140
12.10. Einige traumartige surreale Bilder des Hörspiels: die verwendeten Bildtitel und ihre reale Existenz.....	S. 141
12.11. Die Vogelsymbolik, Hände und Hüte.....	S. 145
12.12. <i>Repetitionen, nach Max Ernst (Vermutungen)</i> .....	S. 146
12.13. Gemeinsamkeiten der Arbeitsstile und Auffassungen von Max Ernst und Friederike Mayröcker.....	S. 147
12.14. Der Surrealismus in Österreich nach 1945.....	S. 149
12.14.1. Einführung.....	S. 149
12.14.2. Die Zeitschrift <i>Plan</i> wird gegründet.....	S. 150
12.14.2.1. Otto Basil.....	S. 150
12.14.2.2. Die Zeitschrift.....	S. 150
<b>13. Psychische Phänomene.....</b>	<b>S. 154</b>
13.1. Die Stimmungen.....	S. 154
13.1.1. Die Stimmung um 1900 in Wien. Die Stimmungslage der Wiener Moderne.....	S. 156
13.1.2. Ganzheitliche Stimmungen von Leib und Sprache.....	S. 157

13.1.3. Die Stimmung bei Ernst Mach.....	S. 158
13.1.4. Die Stimmung bei Nietzsche.....	S. 159
13.1.5. Die Stimmung bei Dilthey.....	S. 160
13.1.6. Die Musik der Sprache als Stimmungsmittel, um das Leben zu erfassen.....	S. 162
13.1.7. Die „Stimmungsbilder“ in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker.....	S. 164
<b>14. Der Begriff der Epiphanie.....</b>	<b>S. 166</b>
14.1. Stimmungen der Ganzheit in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker.....	S. 168
<b>15. Die Gefühle.....</b>	<b>S. 171</b>
15.1. Eine Einführung.....	S. 171
15.2. Die Theorie von Wilhelm Wundt (1832 - 1920).....	S. 172
15.3. Emotionskonzepte um 1900.....	S. 173
15.4. Der Begriff Gefühl bei Ernst Mach .....	S. 174
15.5. Hermann Bahrs literarischer Beitrag zu den Gefühlen.....	S. 175
15.6. Der „Gefühlssturm“ in den analysierten Hörspielen Friederike Mayröckers.....	S. 176
15.7. Die spezielle Gefühlssituation im Hörspiel: <i>Die Umarmung, nach Picasso</i> .....	S. 179
<b>16. Die Wahrnehmung Friederike Mayröckers als Grundlage literarischer Arbeit.....</b>	<b>S. 181</b>
16.1. Das „Wahrnehmungspotential“ bei Friederike Mayröcker.....	S. 184
<b>17. Turn on und turn off.....</b>	<b>S. 185</b>
17.1. Turn on und turn off bei Friederike Mayröcker. Furor und Raserei.....	S. 189
<b>18. Einiges zum Hörspiel.....</b>	<b>S. 192</b>
18.1. Über das Hören.....	S. 192
18.1.1. Alfred Tomatis und seine Forschung zum Hören.....	S. 193
18.2. Die Stimme.....	S. 196
18.2.1. Affekte und Stimme.....	S. 198
18.2.2. Die natürliche Stimme.....	S. 200

18.2.3. Die Stimme und der Rundfunk.....	S. 201
18.2.4. Die Stimme im dritten Reich.....	S. 203
18.2.5. Die Stimme in der Gegenwartskunst.....	S. 206
18.2.6. Der stimmliche Ausdruck, oder lass mich deine Stimme hören und ich sage dir, wer du bist.....	S. 208
18.3. Hörspiel und Musik.....	S. 210
18.3.1. Allgemeines.....	S. 210
18.3.2. Filmmusik und Hörspielmusik.....	S. 211
18.3.3. Verschiedene Theorien zur Hörspielmusik.....	S. 214
18.3.3.1. Die ersten Jahre.....	S. 214
18.3.3.2. Hörspielmusik der Neuen Hörspiels.....	S. 215
18.4. Musik als Sprache.....	S. 216
18.5. Die Musikinstallationen in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker.....	S. 219
<b>19. Das Neue Hörspiel.....</b>	<b>S. 221</b>
19.1. Die Veränderungen der im Hörspiel verwendeten Sprache.....	S. 223
19.1.1. Das Wesen der Konkreten Poesie und die ästhetischen Voraussetzungen.....	S. 224
19.2. Ernst Jandls und Friederike Mayröckers gemeinsame Arbeit als Hörspielautoren des Neuen Hörspiels.....	S. 224
19.3. Ernst Jandl und seine experimentelle Hörspielarbeit.....	S. 228
19.4. Friederike Mayröcker und ihre experimentelle Hörspielarbeit.....	S. 229
<b>20. Conclusio.....</b>	<b>S. 230</b>
<b>21. Bibliografie.....</b>	<b>S. 232</b>
<b>22. Internet.....</b>	<b>S. 246</b>
<b>23. Abstracts.....</b>	<b>S. 250</b>
<b>24. Anhang.....</b>	<b>S. 252</b>
24.1. Verzeichnis der in der Arbeit analysierten Hörspiele.....	S. 252
24.2. Lebenslauf.....	S. 253

## Vorwort

„(...) Ich höre das Ende des Oratoriums „Le roi David“, sagt Gertrude Stein, von Arthur Honegger, mächtige Komposition, ich bin in den Sphären, es ist 1 Gedanken Aufregung, eigentlich Licht Vision während des Anhörens, hinreißender Musik, usw., und ich sehe immerzu mir selber zu wie ich alles tue und ich sehe mich selber auch in Augenblicken die jahrelang vergangen sind, so als ob ich ununterbrochen Schnappschüsse von mir selber gemacht hätte, (...)“<sup>1</sup>

Meine erste intensive Bekanntschaft mit dem Hörspielwerk Friederike Mayröckers machte ich im Rahmen eines Forschungsseminars von Univ.Prof. Hilde Haider. Darauf folgte eine Diplomarbeit über das Hörspielschaffen der Dichterin.

Zu Beginn meiner Recherche zur vorliegenden Dissertation will es der Zufall, dass ich mir auf der Akademie für bildende Künste in Wien die Anthropologie-Vorlesung *Ich bin die Vielen* von Univ.Prof. Elisabeth von Samsonow anhöre, in der Friederike Mayröcker als Gast eingeladen wird.

Das für mich Faszinierende an Friederike Mayröckers Kunst ist u.a., dass die Dichterin auf jede Form der Kunst mit einem sprachlichen Kunstecho antwortet. Mein Dank für diese Arbeit gilt Univ.Prof. Hilde Haider, die mich laufend unterstützt und betreut hat.

Ich danke Elisabeth von Samsonow für die vielen Anregungen aus ihrer Vorlesung, Veröffentlichungen und persönlichen Gesprächen

Bedankt sei Christl Fallenstein für ihre archivarische Arbeit, die ich immer wieder in Anspruch nehmen durfte, und dass sie mich mit akustischen Quellen versorgt hat.

Last but not least, möchte ich Friederike Mayröcker danken, die immer wieder motivierende Worte für meine Arbeit gefunden hat, mir telefonisch Antwort auf meine Fragen gab und mich mit CDs der Hörspiele versorgt hat.

---

<sup>1</sup> Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 220.

## 1. Einleitung

### 1.1. Hypothese, Methode und Aufbau

Unter Berücksichtigung des technischen Mediums Radio und der Entwicklung des Neuen Hörspiels soll die These, dass in einigen von der Autorin ausgewählten Hörspielen von Friederike Mayröcker, in denen Kunst und Künstler im Mittelpunkt stehen, die Thematik der Jahrhundertwende, nämlich Ich-Krisen des Subjekts (Ich-Zerfall, Ich-Verdopplung, Depersonalisation), die „Atmosphäre des Nervösen“ festgestellt werden kann.

Es wird eine hermeneutische Annäherung an Mayröckers hier ausgewählte Hörspiele unter Zuhilfenahme von interdisziplinärer Forschungsliteratur versucht.

Bei dieser interdisziplinären Arbeit werden verschiedene Methoden aus Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft sowie der Philosophie verwendet.

Es wird die Thematik der Sprachskepsis, ein typisches Phänomen der Jahrhundertwende, aufgegriffen und hier steht Hofmannsthals Chandos-Brief im Zentrum, von dem es auch eine eher humorvolle Fassung von Mayröcker gibt.<sup>2</sup>

Die in der Forschungsthese erwähnten Ich-Sensationen sind auch Thema im frühen Werk von Hugo von Hofmannsthal. Diesen Dichter, und das mag beim ersten Hören befremden, habe ich öfters in Beziehung zu Mayröcker gesetzt, weil er, genau wie die Dichterin, ein Nahverhältnis zur bildenden Kunst besitzt; er erlebt sich so wie die Dichterin als ewiges Kind, in Analogie zur Auffassung von Elisabeth von Samsonow, die in Mayröcker und ihrer immer neuen und frischen Kreativität das „ewige Mädchen“, die „puella aeterna“, sieht, aber auch als Dichter der Jahrhundertwende, der assoziative Dichtkunst verwendet.

Das Jahr 1924 ist das Todesjahr von Franz Kafka und gleichzeitig Ende des Expressionismus, der fünfzigste Geburtstag von Hugo von Hofmannsthal und Gertrude Stein (welche in Mayröckers Hörspielen immer wieder namentlich erwähnt wird), als Figur, auf die sich die poetischen Assoziationen beziehen. In diesem Jahr

---

<sup>2</sup> Friederike Mayröcker. *Brief an Lord Chandos* in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 112,113.

1924 gibt André Breton das erste surrealistische Manifest heraus; es ist auch das Geburtsjahr von Friederike Mayröcker.<sup>3</sup>

Ich habe den Zeithorizont der Arbeit noch erweitert und auch die Zeit des Surrealismus behandelt, auf der einen Seite, um Friederike Mayröckers Werk besser gerecht zu werden, aber auch, weil ich eine direkte Verbindung zwischen der Hysterie als Phänomen der Jahrhundertwende und dem Surrealismus sehe.

André Breton setzt sich mit den Erfahrungen des ersten Weltkrieges und deren schriftlicher Aufzeichnung auseinander. Es geht ihm um das Wegfallen von Logik und Zwängen, wie es in der Psychose zu finden ist.

Die Antilogik der Patientinnen studiert auch Jean-Martin Charcot in seiner Klinik der Salpêtrière; seine öffentlichen Vorführungen der Kranken werden zum Treffpunkt von Ärzten und Künstlern. Breton ist, wenn auch skeptisch, an der Arbeit von Charcot interessiert.

Die Surrealisten Louis Aragon und André Breton bezeichnen die Hysterie als die größte poetische Erfindung gegen Ende des 19. Jahrhunderts und sie feiern deren fünfzigjähriges Jubiläum.<sup>4</sup>

Ein Kapitel ist dem Traum gewidmet, er ist ebenfalls Gegenstand des Surrealismus, ist von einer Tendenz zur Übertreibung und Dramatisierung gekennzeichnet.

Friederike Mayröcker bezeichnet sich selbst als „wildernde Muse“<sup>5</sup> und „parasitäres Wesen“<sup>6</sup>, das gerne und häufig den Rahmen ihrer poetischen Kunst sprengt und andere Künste schreibend aufnimmt. Das Kapitel über Intermedialität widmet sich näher diesem Umstand. Am Beispiel von Repetitionen von Max Ernst (1989) wird gezeigt, in welcher Art und Weise sich die Dichterin mit dem Thema Intermedialität auseinandersetzt.

Der Stimmungsbegriff und das Phänomen der Epiphanie, das für Mayröckers Schreiben so bedeutend ist, wurden ebenfalls in dieser Arbeit analysiert.

Im zweiten Teil der Dissertation, sozusagen dem Hörspielbereich, widmet sich die

---

3 Viktor Suchy. *Poesie und Poesis, dargestellt am Werk Friederike Mayröckers*. in: Siegfried J. Schmidt (Hrsg). *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. S. 239.

4 Louis Aragon, André Breton. *Le Cinquenaire de l'hysterie*, in: *La Révolution surrealiste*. (1878-1928).

[http://www.artandpopularculture.com/le\\_cinquenaire\\_de\\_l'hyst%C3%A9rie\\_\(1878-1928\)](http://www.artandpopularculture.com/le_cinquenaire_de_l'hyst%C3%A9rie_(1878-1928))

5 Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 355.

6 Ebenda S. 355.

Arbeit vor allem der Theorie von Tomatis, der wichtige Erkenntnisse zu dem Bereich über das Hören im Mutterleib liefert.

Ein weiteres Untersuchungsgebiet ist die menschliche Stimme und auch die verschiedenen Sprechtechniken in historischer Folge. Methoden der Sprechtechnik werden angeführt, die spezielle Situation vor dem Mikrofon, aber auch die Phänomene des Radios und seiner Zuhörer rund um Adolf Hitler und seine akustischen Propaganda.

Der Entwicklung und den Kriterien des Neuen Hörspiels (haben doch Friederike Mayröcker und Ernst Jandl 1968 den Hörspielpreis der Kriegsblinden für ihr Hörspiel *Fünf Mann Menschen* erhalten, das diesen Hörspieltyp bekannt gemacht hat) ist das letzte Kapitel der vorliegenden Dissertation gewidmet.

## 1.2. Forschungslage und Forschungsliteratur

Zu Friederike Mayröckers Hörspieltexten im Zusammenhang mit den von mir untersuchten Ich- Krisen und Phänomenen der Affekte liegen nur zwei mir bekannte Veröffentlichungen vor.

Elisabeth von Samsonows Artikel „*Dies Ganze muß selig werden*“: *Zu Friederike Mayröckers Bedeutung in der Gegenwart*.<sup>7</sup>

Außerdem existiert ein Aufsatz von Bisera Dakova über Friederike Mayröcker und ihre Affinität zu Ernst Mach: *Erfindung des physiologischen Subjekts oder über den (un)erwarteten Bezug der Lection (1994) Friederike Mayröckers auf die „Analyse der Empfindungen“<sup>8</sup> (1886)*. Zum ersten Mal wurde ich mit diesem Artikel in einem Workshop zum Spätwerk Friederike Mayröckers<sup>9</sup> konfrontiert, inzwischen liegt die Publikation im Rahmen einer Aufsatzsammlung in Buchform<sup>10</sup> vor.

Eine der wichtigsten Quellen für meine Dissertation ist das hervorragende Werk von

7 Elisabeth von Samsonow. „*Dies Ganze muß selig werden*“: *Zu Friederike Mayröckers Bedeutung in der Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis, 2009.

8 Bisera Dakova. *Erfindung des physiologischen Subjekts oder über den (un)erwarteten Bezug der Lection (1994) Friederike Mayröckers auf die „Analyse der Empfindungen“*. Skript zum *Internationales Friederike Mayröcker Symposium 17/18.06.2010*. Universität Wien.

9 *Internationales Friederike Mayröcker Symposium 17/18.06.2010*. Universität Wien.

10 Françoise Lartillot, Aurélie Le Née, Alfred Pfabigan. (Hrsg.) „*Einzelteilchen aller Menschengehirne*“. *Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers Werk*. Bielefeld: Aisthesis, 2001.

Anna - Katharina Gisbertz *Stimmung - Leib - Sprache*.<sup>11</sup> Gisbertz untersucht den Stimmungsbegriff um 1900; die Philosophie Ernst Machs ist ein wesentlicher Punkt ihrer Forschung.

Sie stellt schon früher analog zu dieser Untersuchung die Frage nach der Bedeutung der Stimmungsphänomene in der Wiener Moderne.

Meine Fragestellung geht auf die spezielle Situation von Stimmungen in einigen Hörspielen von Mayröcker ein.

Eine der Hauptquellen dieser Arbeit ist *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*<sup>12</sup> des Philosophen Ernst Mach.

Er formuliert die Grundlage seiner Arbeit so „Das Ich ist so wenig absolut beständig als der Körper“<sup>13</sup> und die Empfindungen seien die Grundlage aller Erscheinungen, das bedeutet, alles ist gleichwertig<sup>14</sup>. Eine These, die in Mayröckers schriftstellerischem Werk eine große Bedeutung hat.

Die wichtigste Quelle zur Thematik der Sprachkrise um die Jahrhundertwende ist die Vorlesung *Ich bin die Vielen* von Elisabeth von Samsonow, bei der auf Mauthners sprachkritische und philosophische Bedeutung eingegangen wird und die in Form einer Audiodatei auf der Homepage der Akademie für bildende Kunst nachgehört werden kann.<sup>15</sup>

Ein andere zielführende Quelle zu diesem Thema ist die Aufsatzsammlung von Elisabeth Leinfellner und Jörg Thuneke, welche die Herausgeber sind:

*Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker*.<sup>16</sup> Es wird darin die Sprachkritik als die radikalste Vernunft- und Erkenntniskritik verhandelt.<sup>17</sup>

Ein Kapitel dieser vorliegenden Arbeit ist dem für Mayröcker so wichtigen Epiphaniebegriff gewidmet. Ein Werk dazu ist Rainer Zeisers *Die Epiphanie in der*

---

11 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. München: Wilhelm Fink, 2009.

12 Ernst Mach. *Analyse der Empfindung*. Jena: Gustav Fischer, 1922.

13 Ebenda S. 3.

14 Ebenda S. 3.

15 Elisabeth von Samsonow. Vorlesung Anthropologie I. *Ich bin die Vielen*. gehalten an der Akademie für Bildende Künste in Wien: WS 2009/10.

Audiodatei: <http://kunstanthropologie.akbild.ac.at/index.php/ws-09-010-ich-bin-die-vielen>

16 Elisabeth Leinfellner, Jörg Thunecke (Hrsg.) *Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker*. Wuppertal: Arco, 2004.

17 Ebenda S. 225.

*französischen Literatur*;<sup>18</sup> es ist dies eine Habilitationsschrift, die sehr umfassend auf den Begriff der Epiphanie eingeht, der sonst meist nicht scharf und exakt definiert wird.

Dieser Begriff bekommt für Mayröcker ganz besondere Bedeutung, da jeder Gegenstand, analog zum Chandos Brief von Hofmannsthal, zum Auslöser für dieses Erlebnis werden kann.

Zum Thema *Ein Brief* (1901) von Hofmannsthal ist Gotthart Wunbergs *Der frühe Hofmannsthal*<sup>19</sup> eine wichtige Quelle für diese Arbeit. Wunberg geht dabei nicht nur auf die Sprachkrise, sondern auch auf die Problematik des Bewusstseins ein. Er widmet sich darin der Depersonalisations- Problematik, wie sie in Mayröckers Hörspielen recht häufig vorkommt.

Das Buch *Manifeste des Surrealismus*<sup>20</sup> (1924) von André Breton ist eine weitere wichtige Forschungsquelle. Er beschreibt eigentlich ein „Denksystem“<sup>21</sup> und eine mögliche Form der Freiheit. Er beschäftigt sich im Rahmen des Surrealismus mit dem Traum, der eine Grundlage dieser Kunstrichtung ist. Auch in dieser Arbeit ist ein Unterkapitel des Hauptkapitels Surrealismus dem Traum gewidmet. Es wird im Anschluss an die surrealistischen Theorien das Hörspiel *Repetitionen, nach Max Ernst* (1989)<sup>22</sup> analysiert, das aus traumartigen, surrealen Sequenzen besteht.

Inge Suchlands *Julia Kristeva zur Einführung* ist ein wichtiges Buch für das Kapitel Intermedialität, auch Irina O. Rajewskys *Intermedialität* führt umfassend in die Thematik ein.

Die Intermedialität ist eine der wichtigsten Thematiken zur Beschreibung des Werkes von Mayröcker.

Georges Didi- Hubermans *Erfindung der Hysterie*<sup>23</sup> untersucht auf eine alternative und kritische Weise die Geschichte der Hysterie mit dem Schwerpunkt Salpêtrière

---

18 Rainer Zaiser. *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Narr, 1995.

19 Gotthart, Wunberg. *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, 1965.

20 André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: rowohlt, 1983.

21 Ebenda S. 7.

22 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. Mitschnitt der Erstsendung vom 16.12.1989. WDR/NDR. CD2. du WDR. HAT HUT Records, Therwil Switzerland, 1995.

23 Georges Didi-Hubermann. *Erfindung der Hysterie*. München: Wilhelm Fink, 1997.

und Jean-Martin Charcot, dessen Wirken nicht unumstritten ist. Ähnlich, nur allgemeiner zur Hysterie Stellung nehmend, vor allem mit einem weiblichen Blick auf den Forschungsschwerpunkt, ist Christina Brauns *NICHTICH*.<sup>24</sup>

Für den Hörspieltel ist der wissenschaftliche Beitrag von Univ.Prof.Hilde Haider-Pregler *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*.<sup>25</sup> von entscheidender Bedeutung. Monika Paulers *Bewußtseinsstimmen*<sup>26</sup> ist ebenfalls eine wichtige Quelle. Das Werk ist eine Dissertation zum Thema der Hörspiele von Friederike Mayröcker, inhaltlich sehr umfassend, und enthält für die Dissertation der Verfasserin wichtige Informationen für die Hörspielmusik.

### 1.3. Tonquellen

Die verwendeten Hörspiele<sup>27</sup>:

*Arie auf tönernen Füßen.*

#### 1. Fassung:

Die Erstsending zu diesem Hörspiel findet am 05.11.1970 beim WDR Köln (III.Programm) statt. Die Realisation kommt von Heinz von Cramer, die weibliche Stimme stammt von Gisela Stein. Die Musik komponiert Luciano Berio *Visagé*. Die Dauer des Hörspiels beträgt 25'00".

Neuproduktion:

Die Erstsending dieses Hörstücks findet am 31.08.1981 bei ORF Innsbruck statt. Die Realisation kommt von Ferry Bauer. Die weibliche Stimme stammt in dieser Fassung von Marion Degler. Die Dauer beträgt 20'.00".<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Christina von Braun. *NICHTICH*. Frankfurt, neue kritik, 1995.

<sup>25</sup> Hilde Haider Pregler. *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. in: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren Werke Themen Tendenzen seit 1945*. München, Zürich: Kindler, 1976. S. 646-670.

<sup>26</sup> Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen. Friederike Mayröckers auditive Texte: Hörspiele, Radioadaptionen und 'Prosa-Libretti' 1967-2005*. Berlin: Lit Dr. W. Hopf, 2010.

<sup>27</sup> Zu jedem Hörspiel werden Textzitate ausgewählt, die als Beispiele für ihre Verwendung dienen und keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben. E.P.

<sup>28</sup> Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. Berlin: LIT Dr. W. Hopf, 2010. S. XXVI (Anhang)

Zum Inhalt:

„Dieses Hörspiel stellt die Frage nach dem Wert eines Menschen unter dem Aspekt des Todes. Die Person des Stücks, eine Frau, zusammen mit ihrem nicht hörbar werdenden Partner von einem Begräbnis zurückreisend, stellt sich die Frage. Die Antwort wird nicht gegeben; sie wird vom Hörer gefordert, der zu diesem Zweck der Frau nicht gesellschaftlich, das heißt eindimensional, begegnet, sondern sie plastisch erfasst, als einen Raum, den er betritt, in drei Dimensionen, die als drei parallel geschaltete Verbalabläufe realisiert sind. (...) Die Korrespondenz zwischen den beiden erfolgt durch den Ablauf von Assoziationen, (...).“<sup>29</sup>

Ich habe dieses Hörspiel gewählt, weil es sich thematisch mit der Kriegszeit und mit dem Kriegsende des zweiten Weltkrieges auseinandersetzt und diese Thematik in meiner Arbeit vorhanden ist.

Friederike Mayröcker ist Jahrgang 1924, hat also die Zeit des Nationalsozialismus als Kind und Jugendliche miterlebt. Sie ist ab 1942 als Luftwaffenhelferin eingezogen. Mayröcker sagt von sich, sie habe die Kriegszeit wie hinter einer Glaswand erlebt.<sup>30</sup>

In diesem Hörspiel spricht die Ich-Instanz von ihren Kriegserinnerungen:

S1 linke Stimme:

„(...) dann Krieg. Kriegsende, kaum Erinnerungen, fremde Soldaten im Keller, Gulaschkanone im Hof, Geschützfeuer, marschierten tagelang durch den eiskalten Keller, in dem wir kochten, in Decken gehüllt, weiszgott was ich dachte, fühlte,- marschierten tagelang, nächtelang wie durch einen Kanal, der nicht endet, und wir hatten Angst- im April dann Kriegsende.....als wir rauskrochen, war es plötzlich Frühling, überall gelb, Forsythia und Hunger (...).“<sup>31</sup>

### *Franz Schubert oder, Wetterzettelchen Wien*

Das Hörstück entsteht in Wien von Ende Jänner bis 7. Februar 1976. Die Hörspielbearbeitung nimmt Klaus Schöning vor. Die Erstsendung findet am 20.11.1978 beim WDR Köln (WDR3) statt. Die Aufnahmeleitung hat Klaus Schöning. Die Stimme kommt von Friederike Mayröcker.<sup>32</sup>

29 Friederike Mayröcker. *Arie auf tönernen Füßen*. In: *Protokolle Zeitschrift für Literatur und Kunst*. Wien, Jg. 1977. Bd. 2, S. 291-292.

30 Gespräch am Telefon mit Friederike Mayröcker vom 12.10.2012.

31 Friederike Mayröcker. *Arie auf tönernen Füßen*. CD. Mitschnitt der Neuproduktion: ORF Innsbruck 31.08.1981. 08'28" bis 09'19".

32 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. XXXIX

Zum Inhalt:

Es ist dies ein Text aus dem Band *Heiligenanstalt*<sup>33</sup>, der zu einem Hörstück gestaltet wird. Drei Texte dieses Buches haben im Titel die Namen von Komponisten nämlich Chopin, Bruckner und Schubert.

Friederike Mayröcker sieht das Leben von Franz Schubert nicht als Abfolge von Daten und chronologischen biografischen Ereignissen, sie gestaltet es mit poetischen Assoziationen, Gefühlen und Gedanken.

Die Verfasserin hat dieses Hörstück von Friederike Mayröcker für ihre Arbeit ausgewählt, weil Mayröcker sich hier mit Franz Schubert identifiziert, ihm Wesenszüge von sich selbst zuschreibt; es entsteht eine Hybrid-Figur.

Franz Schubert nimmt die Brille auch Nachts nicht ab, damit er eventuelle Einfälle sofort notieren kann.<sup>34</sup>

Das Hörspiel ist außerdem von einer Stimmung der Melancholie getragen

„(...) schwermütiger Blick Schubertbrille (...)“<sup>35</sup>,

oder

„(...) was für ein kahler Morgen (...)“ ebenso gibt es einen Hinweis auf die Ich-Problematik des Protagonisten.

### *Die Umarmung, nach Picasso*

Das Hörspiel entsteht im Jahre 1986, seine Erstsending ist beim WDR Köln (WDR III) am 10.6.1986. Die Realisation des Hörstückes übernimmt Klaus Schöning. Die Sie-Stimme wird von Gisela Stein gesprochen, die Er-Stimme von Bruno Ganz. Die Musikeinspielungen sind langsame Melodielinien vom tiefsten bis zum höchsten Punkt aufsteigend, auf dem Klavier interpretiert.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Friederike Mayröcker. *Heiligenanstalt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

<sup>34</sup> Friederike Mayröcker. *Franz Schubert oder, Wetterzettelchen Wien*. CD: Mitschnitt der Erstsending vom 7.2.1976. WDR Köln (WDR 3). 2'30".

<sup>35</sup> Ebenda 2'29".

<sup>36</sup> Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. XLI.

Zum Inhalt:

Die Radierungen von Pablo Picassos Bildband *Suite Vollard* inspirieren Friederike Mayröcker zu diesem Hörspiel.

Der Titel ist ein Intermedialitätsmarker, der auf ein Hereinnehmen der bildenden Kunst in den Hörspieltext hinweist.<sup>37</sup>

Das Dialoghörspiel ist ein Paralleltext zu den Radierungen Picassos. Es drückt sprachlich die erotische Wirkung der Betrachtung von Picassos *Suite Vollard* aus, aber auch die erotische Beziehung von Künstler und Kunstproduktion.<sup>38</sup>

„Sie“ ist Kustodin in einem Museum und führt ihn, den sie liebt, durch eine Ausstellung der *Suite Vollard*. „Er“ erwidert ihre Liebe aber nur sehr zögernd.

Das Hörspiel wird für diese Arbeit ausgesucht, da es viele Hinweise auf Ich-Sensationen enthält, die im Rahmen dieser Dissertation analysiert werden sollen.

Es kommt zu einem Tauschen der Identität:

„Du bist ich, ich bin du (...)“<sup>39</sup>

oder: „Ich bin das Bild von dem Mann der Sie sind (...) ich bin jetzt selber dieser Mann, ich selbst bin jetzt

dieser Mann (...) vermutlich so etwas wie ein Seelentausch“<sup>40</sup>

oder: „dieser wächserne Jüngling, der Sie waren, bin ich geworden, ich bin geworden was Sie gewesen sind.“<sup>41</sup>

auch: „ich versuche herauszubekommen, in welchem Körper ich stecke, in welchem Kopf (...)“<sup>42</sup>

Durch die Thematik des Hörspiels, die Transponierung des Bildes zur Sprache, zieht

---

37 Sabine Markis. *Und wie's von einer Wirklichkeit in die andere geht*. Beobachtungen zu Friederike Mayröckers Hörspiel die Umarmungen nach Picasso in: Renate Kühn.(Hg.) *Friederike Mayröcker oder das Innere des Sehens*. Bielefeld: Aisthesis, 2002. S.140.

38 Elisabeth Pein. *Wortgärten. Das Sprachhörtheater von Friederike Mayröcker*. Universität Wien: Diplomarbeit 2009. S. 70,71.

39 Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. Friederike Mayröcker. *Umarmungen II*. CD. du WDR. HAT HUT Records, Therwil Switzerland, 1995. 15'35".

40 Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. 23'10".

41 Ebenda 28'20'.

42 Ebenda 45'51"

sich durch das gesamte Hörspiel das Phänomen der Intermedialität.<sup>43</sup>

„Eine Transponierung vom Bild zur Sprache (...)“<sup>44</sup>

Es gibt auch Hinweise auf Epiphanien, so zum Beispiel:

„das sind die Dinge die mich trepanieren: (...) in denen ich ETWAS: DAS UNBENNENBARE erkenne, dieses ETWAS auch GRATLÄCHELN genannt, ich bin auf der Stelle gefangen genommen, überwältigt (...) manche sagen GNADE dazu (...) aber es ist im Grunde nicht zu bezeichnen, etwas von DRÜBEN vermutlich (...) jedenfalls aus einem anderen Stoff als dem Irdischen gemacht (...)“<sup>45</sup>

Ähnlich wie in Hofmannsthals Chandos Brief, rufen die kleinen Dinge

Entzückungszustände hervor:

„zufällige Ellbogenberührungen des Paares entfachen aufs neue ihre (imaginierte) Leidenschaft, Blickglanz (...) wurde durch Einsetzen von Kristallsplintern und anderen leuchtenden Materialien erhöht, es versetzt das Paar in einen Taumel von Licht (...)“<sup>46</sup>

„Ich“, schreibt Franz Schubert an Therese Grob, „werden Sie mich endlich erkennen?“<sup>47</sup>

### *Repetitionen, nach Max Ernst*

Dieses Hörspiel ist die Adaption des 3.Kapitels aus *Stilleben*<sup>48</sup> von Friederike Mayröcker.

Die Produktion des Hörspiels umfasst den Zeitraum vom 27.- 30.11.1989. Die Erstsendung findet beim WDR Köln (WDR 3) / NDR Hamburg am 26.12.1989 statt. Die Realisation übernimmt Klaus Schöning. Die „Frauenstimme“ kommt von Karin Anselm, die Marginalie wird gesprochen von Peter Lieck. Die Dauer des Hörstückes beträgt 57'56".<sup>49</sup>

Zum Inhalt:

Dieses Hörstück von Friederike Mayröcker weist eine monologische Textstruktur auf. Eine Marginalie, insgesamt sind es zehn, führt einen Sinnkomplex an. In Form eines

43 Vorliegende Arbeit S.95.

44 Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. 2'35".

45 Ebenda 10'28".

46 Ebenda 15'26".

47 Ebenda 2'54".

48 Friederike Mayröcker. *Stilleben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

49 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. XLII, XLIII.

assoziativen, traumhaften Textes nähert sich die Autorin den Bildern von Max Ernst. Immer wieder nimmt sie Anregung und Inspiration aus dem Werk dieses Malers. Die surrealen Traumstimmungen des Verbaltextes des Hörstücks erzeugen eine Stimmung zwischen Traum und Wachen.

Außerdem werden in diesem Hörspiel unheimliche surreale Stimmungen geschaffen: „Was hat Clara nach der Entbindung gesagt (...) in ihren Armen das Neugeborene-DAS WAR JA KEIN MENSCH (...) DAS HATTE VOGELGESTALT; DAS WAR KEIN MENSCHENGESICHT; VIELMEHR EIN VOGELGESICHT MIT GESCHLOSSENEN AUGEN; WAS HATTE ICH DA GEBOREN?“

Die Verfasserin dieser wissenschaftlichen Arbeit hat dieses Hörstück wegen der Auseinandersetzung von Friederike Mayröcker mit dem Surrealisten Max Ernst gewählt. Diese Thematik hat die Verfasserin veranlasst, ein Kapitel dieser Arbeit dem Surrealismus zu widmen.<sup>50</sup>

Die Gemeinsamkeiten der Arbeitsstile und Auffassungen von Max Ernst und Friederike Mayröcker sind hier von Interesse.<sup>51</sup>

Die Verfasserin analysiert die Zitate:

„Besinnungsschweiz oder Bühnen-Schweiz, sage ich, das war eine Rembetika-Inszenierung: Ödipus Tyrann. Ich spiele darin die Laternenführerin, diejenige, die an der Spitze geht, der Laternenprozession, die schwarzen Hände wie Teufelskrallen (...)“<sup>52</sup>

und: „Rembetika-Inszenierung“<sup>53</sup>

In dieser Dissertation wird versucht, eine Theorie zu skizzieren, wie Friederike Mayröcker zu diesen Sprachbildern gekommen ist.<sup>54</sup>

*Nada. Nichts.*

Das Hörspiel ist eine Hörspieladaption von Ausschnitten des Prosatextes *Reise durch die Nacht*<sup>55</sup> von Friederike Mayröcker.

Die Erstsendung findet am 11.07.1991 beim SDR Stuttgart statt. Die Realisation

50 Vorliegende Arbeit S.124.

51 Ebenda S. 145.

52 Friederike Mayröcker. *Repetitionen nach Max Ernst*. CD. Mitschnitt der Erstsendung vom 16.12.1989. WDR/NDR. *Umarmungen II*. CD. du WDR. HAT HUT Records, Therwil Switzerland, 1995. 3'06".

53 Ebenda 3'10".

54 Vorliegende Arbeit S.145.

55 Friederike Mayröcker. *Reise durch die Nacht*. Frankfurt am Main: 1984.

stammt von Norbert Schaeffer. Die Stimme der Schriftstellerin: Elfriede Irral, Julian: Walter Pfeil, Lerch, ein junger Intellektueller: Ulrich Matthes, der Arzt: Ernst Konarek. Als Musik werden verfremdete Eisenbahngeräusche verwendet. Die Dauer beträgt 57'56".<sup>56</sup>

Zum Inhalt:

Eine nächtliche Zugreise nach Paris wird der Schriftstellerin zum Anlass, sich aufsteigenden Erinnerungen zu stellen. Sie wird von diffusen Ängsten überschwemmt; immer wieder wird ihr Schreibzwang zum Thema. Für Julian und Lerch, zwei befreundete Männer, empfindet sie zwar Nähe, aber beharrt trotzdem auf der Trennung von beiden. Die äußere Reise wird zur Metapher für eine innere Reise.

Die Verfasserin dieser Dissertation hat dieses Hörspiel wegen der Figur der Schriftstellerin gewählt, wegen ihrer Ich-Problematik und Anzeichen von Neurasthenie, das ja auch um die Jahrhundertwende immer wieder Thema ist.

Die Schriftstellerin wird von diffusen Ängsten geplagt:

„Ich habe mein ganzes Leben immer Angst gehabt. Erblindung Ertaubung Verkrüppelung Sprachverlust Flugzeugabstürze Tod auf der Straße was weiß ich.“<sup>57</sup>

(Friederike Mayröcker schreibt alle Ängste ohne Beistrich, sodass ein einziges Bedrohungsszenarium entsteht).

Die Figur der Schriftstellerin leidet unter Schwermut:

„die Träne am Morgen ist mir Lupe auf die Welt (...)“.<sup>58</sup>

Sie fühlt sich von Neurosen bedroht; so fragt sie sich oft, ob sie eine Seelenkrankheit<sup>59</sup> habe.

Auch von Psychotophobie ist sie geplagt.<sup>60</sup>

Sie spricht von „elektrischer Intelligenz“<sup>61</sup>, auch um die Jahrhundertwende werden viele Phänomene „elektrisch erklärt“ oder dem :

„Spiegel Doppelgänger“<sup>62</sup>; auch das Phänomen des Doppelgängers ist ein Thema dieser

56 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. XLIII.

57 Friederike Mayröcker. *Nada.Nichts*. CD. Mitschnitt der Erstsending vom 11.07.1991 SDR. 5'10".

58 Ebenda 29'53".

59 Ebenda 17'40".

60 Ebenda 29'23".

61 Ebenda 23'45".

62 Friederike Mayröcker. *Nada. Nichts*. 4'30".

Arbeit.

*Schubertnotizen oder, das unbestechliche Muster der Ekstase*

Das Hörspiel entsteht im Jänner 1994, am 11.10.1994 findet die Erstsending beim WDR Kön (WDR 3) statt. Die Realisation stammt von Klaus Schöning.<sup>63</sup>

Die Stimmen des Hörspiels kommen von Friederike Mayröcker (von Spaun- Zitat) und Udo Samel, welcher den Monolog spricht. Die Musik (Komposition einer musikalischen Zitatmontage) stammt von Pierre Henry. Die Dauer des Hörspiels beträgt 19'40".<sup>64</sup>

Zum Inhalt:

*Schubertnotizen oder, unbestechliches Muster der Ekstase* ist eine poetische Notiz, bestehend aus Assoziationen zum Leben und der Musik Franz Schuberts, in Form eines Monologes, von Udo Samel gesprochen.

Klaus Schöning sagt dazu:

„Für die Realisation des Monologs mit Udo Samel (...) hatte ich eine musikalische Zitatmontage wie einen akustischen Film asynchron hinzugefügt, die Pierre Henry der Senior der Musique Concrète eigens für das Hörstück komponiert.“<sup>65</sup>

Das Hörspiel wird für diese Dissertation ausgesucht, da Mayröckers Hörspiele auf Stimmungen, vor allem ganzheitliche Stimmungen, welche in der Moderne eine große Rolle spielen und ebenso die dargestellten Gefühle, untersucht werden sollen. Das „Ich“ von Franz Schubert erlebt eine ganzheitliche Stimmung durch die Liebe zu Comtesse Caroline, die sich in überschwemmenden Gedanken äußern, gleichzeitig möchte er sich inkorporieren mit einem ihn umarmenden Kosmos.<sup>66</sup> Schubert erfährt hier einen epiphanischen Moment.

„(...) sodaß ich wieder diese überschwemmenden Gedanken bekomme, (...) wollte mich inkorporieren in einem mich gleichweise umarmenden und würgenden Kosmos, ich war überwältigt, es schleuderte mich pausenlos herum, war ganz besinnungslos, wischte mir die Augen.“<sup>67</sup>

63 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S XLV,XLVI

64 Ebenda S. XLVI.

65 Ebenda S. XLVI zitiert nach Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S.XLVI.

66 Friederike Mayröcker. *Schubertnotizen oder, das unbestechliche Muster der Ekstase*. Friederike Mayröcker: *Umarmungen II*. CD. Du WDR. HAT HUT Records, Therwil Switzerland, 1995, 12"50'

67 Ebenda 13' 23"

ebenso: „

(...) Lied mit verheimlichten Text letztes Delirium / alles fließt in einem himmlischen Laut zusammen der unteilbar wie ein Gedanke und rein wie Nektar (...)“<sup>68</sup>

In diesem Hörstück finden sich poetische Umschreibungen der Trauer: „regenfeuchten Brief“<sup>69</sup> oder auch „schneewelkender Vogel am Baum“<sup>70</sup>

Die Trauer wird auch über die Jahreszeit Winter ausgedrückt: „Es hat sich auf den Schnee ergeben.“<sup>71</sup>

### *das zu Sehende, das zu Hörende*

Dieses Hörspiel ist im Sommer 1996 entstanden, die Produktion ist vom Dezember 1996. Die Erstsending der Gemeinschaftsproduktion von ORF Wien / WDR Köln / BR München / DLR Berlin findet am 14.01.1997 statt.

Die Realisation stammt von Götz Fritsch. Die Figur der Echo: Elfriede Irral, Narkissus: Rudolf Wessely, Henry: Ulrich Wildgruber, der Narrator: Otto Sander. Die Musik komponiert Ernst Kölz, sie wird vom Mezzosopran Andrea Winze, Contratenor Gernot Kranner und dem Pianisten Otto Probst interpretiert.

Die Dauer des Hörspiels beträgt 83'55".<sup>72</sup>

Das Hörspiel bekommt vom österreichischen Publikum den Preis *Hörspiel des Jahres 1997*.

Friederike Mayröcker ist zu Beginn der Produktion anwesend, und möchte sich an der Regie beteiligen, sie kann aber ihr Vorhaben aus gesundheitlichen Gründen nicht zu Ende führen.

Zum Inhalt:

Friederike Mayröcker entwickelt ein Hörspiel rund um den Mythos von Echo. Echo spricht ihrem Partner alles nach, was diesen halb verrückt macht und er verachtet sie deswegen. Narkissus und Echo leben in einem Asyl. Mayröcker ist, wie immer, an

68 Friederike Mayröcker. *Schubertnotizen oder, das unbestechliche Muster der Ekstase*. 15'35".

69 Ebenda 0'50".

70 Ebenda 6'12".

71 Ebenda 9'52".

72 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. XLVII.

keiner reinen Narration interessiert, sondern an der sprachlichen Gestaltung von zwischenmenschlichen Gefühlen und Wahrnehmungen. Es geht um unterschiedliche Gefühlssensationen von Mann und Frau.

Die Verfasserin dieser Dissertation hat dieses Hörspiel wegen der Intermedialität von Literatur und bildender Kunst ausgewählt.<sup>73</sup>

Friederike Mayröcker ist von zwei Bildern angetan, sie werden zur „Kulisse“, in der das Hörspiel stattfindet, der Narrator beschreibt die beiden Bilder.<sup>74</sup>

Andreas Gindel: (Ohne Titel: Figur, Fenster, 27.05.95. Kohle, Kreide auf Papier 56 x 41,5 cm). Das Bild zeigt eine Figur und ein gemaltes Kreidefenster. „Die Figur spricht zum hochgelegenen Fenster (...)“<sup>75</sup>

Das zweite bildnerische Werk ist ein Bild von Andreas Grunert („Foldtime“, 1995, Acryl auf Schnittmuster 32 x 28 cm). Es zeigt eine Figur am Rande des Schnittbogens; aus der Mitte des Schnittbogens wächst ein Baum mit Ästen.<sup>76</sup>

### *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*

Dieses Hörspiel entsteht im Sommer 2004 und wird am 29.9.2004 von Friederike Mayröcker fertig gestellt. Die Produktion findet im Februar und März 2005 statt; die Erstsendung erfolgt beim DLF Köln / ORF Wien am 17.05.2005.

Regisseur ist Klaus Schöning, die Sprecherin ist Friederike Mayröcker. Die Musik zu diesem Hörstück stammt von Mazricio Kagel: es sind fünf Vokalisen für einen Countertenor, interpretiert von Kai Wessel. Die Dauer des Hörstücks beträgt 48' 43".<sup>77</sup>

Zum Inhalt:

In diesem Hörspiel, das Friederike Mayröcker für den Deutschlandfunk geschrieben hat, steht im Zentrum der Aufmerksamkeit ein innerer Monolog. Es kommt zu einer

<sup>73</sup> Vorliegende Arbeit S. 102.

<sup>74</sup> Friederike Mayröcker. Das zu Sehende, das zu Hörende. Audioband. Mitschnitt ORF: 14.01.1997, OE1. 9'35".

<sup>75</sup> Ebenda 3'10".

<sup>76</sup> Ebenda 3'15".

<sup>77</sup> Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. LI.

imaginären Begegnung mit der amerikanischen Dichterin Gertrude Stein. Biografische Splitter und Reflexionen über das Schreiben wechseln ab mit Verbalträumen. Dem Hörer begegnen Künstler wie Pablo Picasso, der Philosoph Jaques Derrida und Steins Lebensmensch Alice B. Toklas.

Dieses Hörspiel wird von der Verfasserin der Dissertation ausgewählt wegen der Identifizierung von Mayröcker mit verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten und der der Thematik der Neurasthenie:

„Ich erleide eine Nervenertrümmerung.“<sup>78</sup>

Es wird von einer Gedankenzertrümmerung gesprochen, deren Ursache aufgeregte Nerven sind.<sup>79</sup>

Die Ich- Figur erleidet ein Derealisationserlebnis und greift zu einer höheren Dosis, offenbar eines Beruhigungsmittels:

„ (...) also es war ganz unwirklich und versunken und ich nahm eine höhere Dosis (...)“<sup>80</sup>

oder als Beispiel für Derealisation:

„(...) fühle mich außerhalb und gleichzeitig in der Welt (...)“<sup>81</sup>

Es wird über Selbstbeobachtung und einer Depersonalisation gesprochen:

„(...) und ich sehe immerzu mich selber wie ich alles tue (...)“<sup>82</sup>

Die Ich-Figur erlebt epiphanische Momente:

„(...) so war es an 1 Tag eine Verzauberung (...)“<sup>83</sup>

oder:

„mächtige Komposition, ich bin in den Sphären es ist 1 Gedankenaufregung, eigentlich Lichtvision (...)“<sup>84</sup>

### *Vom Umhalsen der Sperlingswand oder, 1 Schumannwahnsinn*

Die Gemeinschaftsproduktion von ORF und SWR findet beim ORF 2011 mit dem Regisseur Klaus Schöning statt. Die Erstsending ist beim ORF am 15.1. 2013.

<sup>78</sup> Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. CD. Mitschnitt der Erstsending DLF Köln/ORF Wien 17.05.2005. 26'50'.

<sup>79</sup> Ebenda 17'50".

<sup>80</sup> Ebenda 18'40".

<sup>81</sup> Ebenda 10'15".

<sup>82</sup> Ebenda 4'35".

<sup>83</sup> Ebenda 16'10".

<sup>84</sup> Ebenda 8'15".

Friederike Mayröcker spricht hier ihren Hörspielmonolog. Schnitt und Montage finden im Studio von Nadja Schöning statt. Die Klaviermusik stammt von Robert Schumann, Solist ist Wilhelm Kempff. Die Dauer des Hörstücks beträgt 49'40".

Zum Inhalt:

Mit Hilfe von poetischen Assoziationen teilt Mayröcker dem Zuhörer biografische und imaginäre Situationen aus dem Leben von Robert und Clara Schumann mit. Viele Stationen sind in Wien angesiedelt, so sitzt die Ich-Figur mit Clara Schumann im Cafe Drechsler und trinkt Wein.

Ein Ausspruch von Samuel Beckett<sup>85</sup>, Verse von Ferdinand Schmatz<sup>86</sup> und der Maler Henri Rousseau<sup>87</sup> werden erwähnt.

Es erklingen zwischen den gesprochenen Passagen Klavierstücke von Robert Schumann in der Interpretation von Wilhelm Kempff.

Die Verfasserin hat dieses Hörspiel gewählt, um die Montage von Nadja Schöning für diese Arbeit zu untersuchen.

Da es das bisher letzte Hörspiel von Friederike Mayröcker ist, findet die Verfasserin besonders wichtig, sich damit auseinanderzusetzen, um eine etwaige Veränderung in der Schilderung von Künstlern, ihren Ich-Instanzen oder affektiven Befindlichkeiten aufzuspüren.

Mayröcker baut die Figur Robert Schumanns als Hybrid-Ich, das heißt, sie hat Anteile aus seiner tatsächlichen Biografie, aber auch Eigenschaften von Friederike Mayröcker, zum Beispiel:

„wenn ihm etwas miszfiel verscheuchte er es mit einer Handbewegung, z.B. wenn die Sonne allzu schrill auf seine Bettstatt fiel und dgl.“<sup>88</sup>

Im Hörspiel findet eine häufigen Verwendung des Wortes „elektrisch“ statt.

„(...) nicht wahr, ach dieses elektrische Ich.“<sup>89</sup>

oder ein Hinweis auf Neurasthenie:

---

85 Friederike Mayröcker. *vom Umhalsen der Sperlingswand oder, 1 Schumann Wahnsinn*. CD. Mitschnitt der Erstsendung vom 15.01.2013. ORF/SWR. 02'40"

86 Ebenda 4'35".

87 Ebenda 5'10".

88 Ebenda 49'10".

89 Ebenda 15'35".

„(...) vielleicht 1 Nervenstechen (...)“<sup>90</sup>

## 2. Die Dekadenz

Viele Kulturen klagen über das Phänomen einer kulturellen und gesellschaftlichen Endzeitstimmung ohne es noch als *Décadence* oder (in der deutschen Bezeichnung) als Dekadenz zu bezeichnen. Die großen Zivilisationen der Menschheit durchlaufen oft diese Phase, die Menschen empfinden ein Gefühl des Verfalls und sehnen sich nach dem verlorenen Paradies.<sup>91</sup>

So spricht man im untergehenden Rom zum ersten Mal von dieser Erscheinung. Livius und Horaz, die römischen Autoren, beklagen schon lange vor dem tatsächlichen Untergang des römischen Reiches über einen sittlichen und politischen Verfall, über zu großen Luxus und sexuelle Ausschweifungen.<sup>92</sup>

Brantôme gebraucht das Wort im Sinne von physischer und geistiger Schwäche und legt damit seinen ab nun verwendeten Sinn fest.<sup>93</sup>

Montesquieu verfasst 1734 eine Schrift *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*; von da an bezeichnet das Wort *Décadence* die Auflösung<sup>94</sup>

Bis ins 18. Jahrhundert wird für diesen Verfall das Wort „*declinatio*“ verwendet.<sup>95</sup>

Der Philosoph Jean-Jaques Rousseau interpretiert den Verfall anders: für ihn sind

---

90 Friederike Mayröcker. *vom Umhalsen der Sperlingswand oder, 1 Schumann Wahnsinn. 7'20"*.

91 Corrina Jäger-Tress. *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks*. Bern; Haupt, 1988. S. VI.

92 Ebenda S. VI.

93 Ebenda S. VI.

94 Ebenda S. VI.

95 Ebenda S. VI.

der Fortschritt in Wissenschaft und Kunst die Ursachen für diese Erscheinung.<sup>96</sup>

Edward Gibbon, ein englischer Historiker, vertritt in *History of the decline and fall of the Roman Empire* (1776- 1788) die Ansicht, dass jeder Niedergang auch einen Aufstieg beinhaltet.<sup>97</sup>

Im 18.Jahrhundert wird dann die „Décadence“ mit der Literatur in Verbindung gebracht. Zuerst wird mit diesem Begriff nur ein Niveaumangel ausgedrückt, aber seit Voltaire bezeichnet man damit einen Überfluss am Schönen.<sup>98</sup>

Der französische Dichter Charles Baudelaire sieht die Literatur der Décadence nicht als Verfall der klassischen Ästhetik sondern nimmt darin eine positive Qualität wahr, eine neue Gestaltungsmöglichkeit. Diese Bewertung ist die Voraussetzung dafür, dass eine Gruppe junger Schriftsteller zwischen 1886 und 1889 in Paris die Zeitung *Le Décadent* herausgeben. Hier erscheinen neue Veröffentlichungen von Décadents wie Baudelaire oder dem Schriftsteller Paul Verlaine. Man diskutiert ästhetisch und stilistisch über diese neue Richtung, betont aber auch, dass es sich hier nicht nur um eine Kunstrichtung, sondern um eine neue Einstellung dem Leben gegenüber handle.<sup>99</sup>

Das Wort *Décadence* ist lange Zeit negativ konnotiert; erst seit Baudelaire 1867 ein Essay über Edgar Allan Poe schreibt, steht der negativen Aura des Wortes eine positive Bedeutung gegenüber.

In den deutschsprachigen Raum kommt der Begriff durch Hermann Bahrs 1888 veröffentlichten Aufsatz *Die Décadence*<sup>100</sup>.

Viele Künstler der damaligen Zeit bezeichnen sich selbst als dekadent und bekennen sich zur Dekadenz.<sup>101</sup>

Der Philosoph Friedrich Nietzsche sieht den Begriff *Decadence* um 1890 wertneutral.<sup>102</sup>

In der deutschen Zeitschrift *Pan* (1896) gibt es einen Eintrag über das Wort

---

96 Corrina Jäger-Tress. *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks*. S. VII.

97 Ebenda S. VII.

98 Ebenda S. VII.

99 Ebenda S. VIII.

100 Ebenda S. IX.

101 Bengt Algot Sørensen. *Geschichte der deutschen Literatur 2*. München: C.H.Beck, 1997. S. 117,118.

102 Ebenda S. 118.

*décadent*, und es wird der Leserschaft berichtet, dass das Wort in Paris für „chic“ verwendet wird.

Eine positive Bedeutung wird aber in Deutschland nie mit Dekadenz assoziiert. Für Bürgerliche und Konservative ist es ein gegen die Moderne gerichteter Begriff. Es herrscht eine lebensmüde Untergangsstimmung, jedweder Verfall gilt als Faszinosum; es herrscht eine Vorliebe für Krankheiten sowie jede Form von krankhaften Zuständen und den Tod. Nerven, Nervosität und Hysterie sind beherrschende Begriffe.<sup>103</sup>

Das wissentliche Halluzinieren, das sich ins Unwirkliche begeben, ist die Kunst der *Décadence*, soweit Hermann Bahr; für ihn ist die *Décadence* eine „Mystik der Nerven“.<sup>104</sup>

Die Beziehung der *Décadents* zur Welt ist eine höchst unzufriedene; sie erleben die Wirklichkeit als unzulänglich, das Vertrauen in den Fortschritt schwindet und sie fühlen sich in einer Welt ausgeliefert, die keinen Sinn mehr zu haben scheint. Der Glaube an die objektive Erfahrbarkeit der Welt geht zu Grunde. Sie erleben die Welt nicht mehr objektiv-positivistisch sondern subjektiv-sensualistisch. Grundzug der Literatur ist die subjektive und von den Sinnen betonte Erfahrung der Welt, die aus sich dauernd verändernden Sinnesempfindungen besteht, welche über die Nerven erfahren werden.<sup>105</sup>

Die Illusionswelten sind von Künstlichkeit und Ästhetizismus geprägt. Die Außenwelt, welche über die Sinne erfahren wird, wird nun von vielen Autoren der *Décadence* in eine fiktive Ersatzwelt umgewandelt. Kunst und ein ästhetisiertes Leben sollen vor der Wirklichkeit schützen und sind Ersatz für ein nicht aktiv gelebtes Leben. Gleichzeitig soll die Kunst die Einheit zwischen Subjekt und Welt wiederherstellen, die dadurch, dass das Subjekt nicht mehr handeln, erkennen und fühlen kann,

---

103 Bengt Algot Sørensen. *Geschichte der deutschen Literatur* 2. S. 118.

104 Vorliegende Arbeit. Siehe Kapitel über Hermann Bahr S. 45.

105 Corrina Jäger-Tress. *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks*. S. X, XI.

verloren gegangen ist.<sup>106</sup>

Der Ausdruck der Décadence Literaten bezieht sich vor allem auf den Kreis der Jung Wiener; dazu zählen Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg und Felix Salten. Die jungen Dichter ziehen sich von politischen, wirtschaftlichen und sozialen Fragen zurück und die Kunst nimmt die einzige dominierende Stelle in ihrem Leben ein.

Ralph Rainer Wuthenow meint, dass die sogenannte Dekadenz sich fortschrittlich gegenüber einem barbarischen Fortschritt empfindet, dass sie die Verfeinerung sucht, das bewusst Künstliche und die Sensibilität inmitten einer stumpf gewordenen Welt.<sup>107</sup>

Der Grundzug der Dekadenz ist der Ersatz rationaler und ethischer Relationen zwischen Ich und Welt, durch eine sensuelle Beziehung, also ganz im Sinne der Theoreme von Ernst Mach. Dieses Kennzeichen entsteht aus dem Versuch, Ich und Welt, deren Zusammenhang verloren geht, in der zur Stimmung umgewandelten Empfindung zu verbinden und einen Weltentwurf als Gegensatz zur Wirklichkeit zu kreieren.<sup>108</sup>

„In der Umwandlung der empfundenen Welt zu Stimmung und Imagination ist nicht mehr die objektive Welt gegenwärtig, sondern nur ihre subjektive Form oder letztlich nur das Ich. Entscheidend ist nicht, was und wie die Welt an sich ist, sondern wie das individuelle Subjekt sie empfindet und sie sich vorstellt. Der objektive Bestand der Welt löst sich in Formen seiner subjektiven Rezeption auf.“<sup>109</sup>

Da die Totalität von Ich und Welt real nicht existiert, wird sie durch magische und gesteigerte Phantasien und Stimmungen herbeigeführt.

Die Charakteristik des Dekadenten ist ein raffinierter, skrupelloser den Sinnen zugewandter Mann; die weiblichen Ausprägungen sind der Typus der *femme fatale*, das wäre zum Beispiel *Salome* oder der Typus der *femme fragile*, eine kindlich ätherische Frau, die den Eros der Unerreichbarkeit verkörpert, sowie die *dekadente Kranke* oder die *sterile Kunstschönheit* oder das *sensitive Opfer* des Mannes.<sup>110</sup>

Das Verlangen nach Einheit entsteht, da der Zusammenhang von Ich und Welt

106 Corrina Jäger-Tress. *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks*. S. X, XI

107 Ralph Rainer Wuthenow. *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Aesthetizismus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987. S. 128.

108 Ulrike Weinhold. *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1977. S. 124.

109 Ebenda S. 124.

110 Ebenda S. 125.

verloren gegangen ist; dem entspricht die Unfähigkeit des Erkennens und Handelns in der Welt. So bleibt von den Möglichkeiten nur das Fühlen über, so dass der Zusammenhang von Ich und Welt nur mehr im Ich vollzogen werden kann und auf der Illusion beruht. Da die Einheit von Ich und Welt nicht real existiert, soll sie bewusst herbeigeführt werden.

In einigen Hörspielen Mayröckers lassen sich Textstellen für diese „Mystik der Nerven“ finden. Hier sollen zwei davon erwähnt werden. In *Repetitionen, nach Max Ernst* heißt es:

„Schnüre ich durch den April, bis ich selbst ein Schatten, ein ausgespuckter roter Blutstrahl bin? Aufputzmittel genommen. (...)“<sup>111</sup>

oder:

„Das ist eine künstliche Melancholie, durch mich selber hervorgerufen (...) durch viele künstliche Tränen ausgezeichnet.“<sup>112</sup>

sowie in *Gertrude Stein, hat die Luft gemalt*:

„(...) ich bin in den Sphären, es ist eine Gedanken Aufregung, eigentlich Licht Vision während des Anhörens, hinreißender Musik (...)“<sup>113</sup>

auch:

„(...) ich erleide die Nervenertrümmerung, (...)“<sup>114</sup>

Durch ein ins Magische gesteigertes Denken und Fühlen soll in der *Décadence* das Ich zum All erweitert werden.

In den Kreis der Vorstellungen dieser subjektiven Übereinstimmung von Ich und Welt gehören Vorstellungen des Paradieses, des Gartens und der Bezug zur Kindheit. Zu diesen zuletzt genannten Vorstellungen ergeben sich Parallelen zu Friederike Mayröcker, die in ihrem Werk immer wieder „so weit um sich greifende Bildbereiche von „Haus“ und „Garten“<sup>115</sup> hat; Deinzendorf scheint der Fixierung im Realen zu entsprechen. Ihr Kindheitsparadies Deinzendorf erwähnt jenen niederösterreichischen Ort, in dem das Refugium der Großeltern steht und in dem die Dichterin elf Sommer ihrer Kindheit verbringt. Hier erlebt sie zum ersten Mal das Gefühl des Einseins mit aller

111 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. Mitschnitt der Erstsending vom 16.12.1989. WDR/NDR. CD II. du WDR. HAT HUT Records, Therwil Switzerland, 1995. 1'20".

112 Ebenda 1'50".

113 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. CD. Mitschnitt der Erstsending DLF Köln/ORF Wien 17. 05. 2005. 8'35".

114 Ebenda 26'55".

115 Klaus Kastberger. „...*einzelne Stücke, aus welchen sich das Ganze insgeheim zusammensetzt...*“ Diss. Universität Wien, 1991. S.9.

Kreatur, das für ihre poetische Arbeit sehr wichtig wird.<sup>116</sup>

„(...) der besonnte Innenhof, in seiner vorderen Ecke ein knorriger Fliederbaum, der Vorgarten mit Dahlien, Zinnien, Küchenkräutern und rosa Malven, im großen Garten das alte Lusthaus von Klematis umrankt, Lilienbeete, Erdbeere, Klee, Kletterrose, Glockenblumen, Salbei und Mohn, am Rande des Gartens, (...) ein winziger Alpengarten mit Hauswurz und Farn.“<sup>117</sup>

Diese Natureindrücke ihrer Kindheit, im Garten des Hofes, bezeichnet Mayröcker als Reservoir von Empfindungen, das für ihre Kreativität sehr fruchtbringend ist.

Nach Meinung von Hermann Bahr ist das gemeinsame Kennzeichen der Künstler der Decadence die Suche nach seelischer Tiefe und verfeinerten Idealen. Die Literaten versuchen, das Innere und die vorhandenen Stimmungen zu beschreiben.<sup>118</sup>

„(...) Nicht Gefühle nur Stimmungen suchen sie auf. Sie verschmähen nicht bloss die äußere Welt, sondern am Inneren verschmähen sie allen Rest der nicht Stimmung ist. Das Denken, das Fühlen, das Wollen achten sie gering, und nur den Vorrath welche sie jeweilig auf ihren Nerven finden, wollen sie ausdrücken und mittheilen (...)“<sup>119</sup>

Bahr bezieht sich dann auf das verstärkt auftretende Phänomen der Synästhesie, welche unter den Künstlern vermehrt auftritt.

In den Texten Friederike Mayröckers findet man diese Erscheinung, dass ein Reiz verschiedene Empfindungen auslöst, häufig.

Hermann Bahr, Populisateur der Strömung im deutschsprachigen Raum, zählt vier Hauptmerkmale der Décadence auf: die „Romantik der Nerven“ sowie eine Künstlichkeit, eine Sucht nach dem Mystischen und einen Zug ins Schrankenlose. Das Subjekt wird nun Zentrum und Ausgangspunkt der Kunst. Es wird eine „subjektive, psychophysische Reizempfindlichkeit“<sup>120</sup> Voraussetzung und Motor für das künstlerische Schaffen. Das Ich ist nun im Wesentlichen von wechselnden Stimmungen beeinflusst.

Die Décadence ist aber nicht nur eine Erscheinung des Defizits und in der Haltung passiv. In Wirklichkeit findet eine Verlagerung der Aktivität des Menschen von außen

116 Friederike Mayröcker in *Rasen und Rotieren im Kopf*. TV Portrait von Katja Gasser. 3Sat 25. 6. 2010. 13h15.

117 Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 207.

118 Hermann Bahr. *Studien zur Kritik der Moderne*. Weimar: VDG, 2005. S. 24.

119 Ebenda S. 25.

120 Dieter Kafiz. *Dekadenz in Deutschland*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang, S. 16.

nach innen statt und dadurch werden neue Inhalte und Perspektiven geschaffen. Es entsteht damit ein großer innerer Reichtum und Sinnorientierung, Farben, Klänge, Düfte und ästhetische Einsichten werden gefunden und zum Gegenstand der Kunst. Auch die neue Erfahrungen des Bewusstseins und die Wichtigkeit der Empfindungen geben neue Anregungen für ästhetische Prozesse.<sup>121</sup>

## 2.1. Ernst Mach

### 2.1.1. Philosophisches Umfeld und Empiriekritizismus

Ernst Mach (1838 – 1916) ist ein österreichischer Philosoph, Naturwissenschaftler und Volksbildner; er ist einer der letzten Universalgelehrten der Jahrhundertwende. In seinen jungen Jahren ist er Dozent für Mathematik und Physik in Wien und Graz; er geht 1867 nach Graz und übernimmt dort einen Lehrstuhl für Experimentalphysik. Er arbeitet unter anderem an einer Kritik der Newtonschen Gesetzen, was seinen wissenschaftlichen Ruf bewirkt.<sup>122</sup> Er wechselt 1895 nach Wien, wo er erreicht, dass der Lehrstuhl für Philosophie in Geschichte und Theorie der induktiven Wissenschaft umbenannt wird.<sup>123</sup>

Ernst Mach möchte die Einheit von Leben und Wissenschaft aus der Geschichte begreifen und durch eine Analyse der Erkenntnis begründen.<sup>124</sup>

Ernst Mach vertritt eine empiristische Philosophie. Die sinnliche Erfahrung, das sind Empfindungen und Wahrnehmungen, sollen die erste und einzige Quelle der Erkenntnis sein.<sup>125</sup>

Seine Devise ist, dass man keine sinnreiche Antwort auf eine sinnlose Frage geben sollte.<sup>126</sup>

Die ursprünglichen Komplexe der Erscheinungen nennt er „Elemente“.<sup>127</sup>

---

121 Claus Pias (Hsg). *Hermann Bahr. Studien zur Kritik der Moderne*. S. 24 - 26.

122 Anna- Katharine Gisbertz. *Stimmung - Leib – Sprache*. München: Wilhelm Fink, 2009. S. 54.

123 Manfred Diersch. *Empiriekritizismus und Impressionismus*. Berlin: Rütten & Loening, 1977. S. 22.

124 Rudolf Haller. *Grundzüge der Machschen Philosophie*. in Rudolf Haller, Friedrich Stadler. (Hrsg).

*Ernst Mach - Werk und Wirkung*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1988. S. 68.

125 Ebenda S. 72.

126 Ebenda S. 73.

127 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen*. Jena: Gustav Fischer, 1922. S. 2.

„Die Komplexe zerfallen in Elemente, d.h. in letzte Bestandteile, die wir bisher nicht weiter zerlegen konnten.“<sup>128</sup>

Nach Fechners Betrachtungsweise, welche psycho-physikalisch ist, postuliert Mach, dass der Gegenstand der Empfindung physikalisch und psychisch sein kann.<sup>129</sup>

Die Empfindungen als solche sind weder wahr noch falsch; wir können aber in unseren Erfahrungsurteilen irren. Die verschiedenen Empfindungen hängen auch auf verschiedene Weise zusammen. Sie treten komplex auf, daher kann man einfache Bestandteile der Erfahrung annehmen, nämlich die „Elemente“. Der Übergang von diesen zu eher komplexen Gebilden, wie Begriffe oder Vorstellungen, ist nur in der Abstraktion erfassbar, daher kann man von einer Trennung von Subjekt und Objekt nur auf der Ebene der abstrakten Begriffsbildung sprechen, nicht aber auf der Erfahrungsebene. Eine Trennung würde voraussetzen, dass das Subjekt vom Gegenstand unterschieden wäre. Mach sagt, es gäbe kein Ding an sich, daher habe es keinen Sinn<sup>130</sup>

„(...) von Dingen für *uns* zu sprechen. Die Gegenstände, die wir *als Dinge* erleben und bezeichnen sind zusammenhängende Empfindungen, genauer Empfindungskomplexe, so wie die Vorstellung eines Tones keine einfache Empfindung mehr ist. Etwas Empfundenes, Vorgestelltes, Erinnerungtes als ein Ding zu begreifen, heißt dann einen bestimmten Empfindungskomplex auszuzeichnen. (...) in der Einstellung der Wissenschaft, der Philosophie, ist es gleichfalls die *Betrachtungsweise*, die den Bestimmungsrahmen abgibt, ob wir einen solchen Komplex als ein psychisches Phänomen, als ein physiologisches Phänomen oder als ein physikalisches Phänomen betrachten und untersuchen wollen.“<sup>131</sup>

Ernst Mach ist der Begründer des Empirio-kritizismus; in dieser philosophischen Richtung ist eine Schlussfolgerung nur auf der Basis kritischer Erfahrungen gestattet. Die Grundgedanken des Empirio-kritizismus haben unabhängig von einander Richard Avenarius und Ernst Mach postuliert. Die Begründer des Empirio-kritizismus formulieren und veröffentlichen ihre Ideen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, in die philosophische Diskussion werden sie aber erst um die Jahrhundertwende aufgenommen; es entwickelt sich auch eine empirio-kritizistische Strömung.<sup>132</sup>

Es entstehen zwei Richtungen: die neuen Erkenntnisse werden als tiefere Einsicht in

128 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen*. S. 4.

129 Rudolf Haller. *Grundzüge der Machschen Philosophie*. in Rudolf Haller, Friedrich Stadler. (Hrsg). *Ernst Mach - Werk und Wirkung*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1988 S.Ebenda S. 74.

130 Ebenda S. 75.

131 Ebenda S. 75.

132 Manfred Diersch. *Empirio-kritizismus und Impressionismus*. Berlin: Rütten & Loening, 1977. S. 14,15.

die Gesetzmäßigkeit der objektiv-realen Materie gesehen, oder es wird postuliert, dass die Wissenschaft keine objektive Welt hervorbringen könne.<sup>133</sup>

Mach deutet die Wissenschaft nun empirisch und vertritt auch in der Philosophie diese These.

Machs philosophische Thesen sind in sein naturwissenschaftliches Werk eingefügt.<sup>134</sup>

Zu dieser Zeit erlangt er eine bestimmte Breitenwirkung mit der zweiten Auflage des Buches *Die Analyse der Empfindungen*. Dieses Werk bietet einen Ansatz für zentrale Punkte der Lebensphilosophie.<sup>135</sup>

Bei Mach wird die rationalistische Subjekt-Objekt Spaltung monistisch bewältigt; die Frage nach der Wahrheit ist an einen biologisch-evolutionären Begriff der Erfahrung gebunden. Er praktiziert selbst Wissenschaft mit einem philosophisch-selbstreflexiven Ansatz. Der Großteil seiner Forschungen stammen aus dem Grenzgebiet Physik, Physiologie und Psychologie. Machs Arbeitsgebiet ist die empirische Wahrnehmungsanalyse. Gemeinsam mit positivistischen Systemen lehnt er die Metaphysik ab.<sup>136</sup>

Hermann Bahr bezeichnet 1904 Machs Philosophie als die Philosophie des Impressionismus.<sup>137</sup>

*Die Analyse der Empfindungen* ist ein Werk aus dem Bereich der Sinnesphysiologie, also nach damaliger Auffassung aus dem Bereich der Psychologie. Trotzdem geht es Ernst Mach um theoretische Grundlagen seiner Forschungen und der Stellung dieser unter den Bedingungen der Erkenntnis.<sup>138</sup>

In seinen *Antimetaphysischen Vorbemerkungen*<sup>139</sup> schreibt er, dass er nicht der Einheit des Bewusstseins zustimme. Für ihn liegt der scheinbare Gegensatz zwischen wirklicher und empfundener Welt nur in der Art und Weise der Betrachtung.<sup>140</sup>

Es geht um den Zusammenhang oder die Identität der Wirklichkeit, in welcher auch

---

133 Manfred Diersch. *Empiriokritizismus und Impressionismus* S. 18.

134 Ebenda S. 13-24.

135 Ebenda S. 24.

136 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994. S. 12, 13.

137 Ebenda S. 77.

138 Ebenda S. 17.

139 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen*. S.1.

140 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994. S. 17.

das Bewusstsein eingeschlossen ist. Im „naiven Realismus“ des „gemeinen Mannes“ gibt es keine Trennung zwischen Welt und der Art und Weise, wie der Mensch sie aufnimmt: Denken, Wahrnehmen und Handeln sind im Realismus eine Einheit.<sup>141</sup>

Mach wendet sich gegen die alten Vorstellungen vom beständigen Ich und beständigen Körpern und dem Unterschied von einem erkennenden Subjekt und einem erkannten Objekt, die seiner Meinung nach die Forschung behindern. Beide sind zwar für sich relativ beständig, aber keine metaphysischen Substanzen. Ich und Körperwelt stünden in Zusammenhang, das Ich sei nicht total von seiner Umgebung abgegrenzt, die Grenzen seien fließend, die Körper würden in ihrer Form der Erscheinung von unserer Betrachtung abhängen.<sup>142</sup>

Machs Argumentation folgt dem traditionellen Empirismus, der Zusammenhang von Welt und Erkenntnis wird umgekehrt einseitig aufgelöst (Materialismus). Er möchte das Augenmerk auf das richten, was wir wirklich wahrnehmen, und dieses hängt von der Empfindung ab. Die Empfindungen bieten die Grundlage unserer Erkenntnismöglichkeit. Die Inhalte unseres Bewusstseins liegen nur in Form von Empfindungen vor, welche aus einer begrenzten Anzahl derselben Elemente bestehen. Der Monismus verdrängt also bei Mach das Erklärungsmodell des Dualismus.<sup>143</sup>

Geistiges kann sich aus einer Vielheit von Gefühlen, Gedanken und Erinnerungen konstituieren, seinen Ursprung hat es aber in der Verknüpfung von Empfindungen. Er stellt also eine Verbindung zwischen Abstraktem und dem Konkreten her, das im Hier und Jetzt besteht.<sup>144</sup>

---

141 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. S. 18.

142 Ebenda S. 19.

143 Ebenda S. 21.

144 Ebenda S. 22.

### 2.1.2. Der Begriff Empfindung

Empfindungen sind nach der Definition von Ernst Mach „durch Vermittlung des Leibes dem Ich beigebrachte „Wirkungen“ der Körper der Außenwelt.“<sup>145</sup>

Später formuliert Mach einen viel weiteren Begriff der Empfindung:

„Die Elemente ABC.....hängen also nicht nur untereinander, sondern auch mit KLM....zusammen. Insofern, und nur insofern nennen wir ABC ....Empfindungen und betrachten wir ABC...zum Ich Komplex gehörig.“<sup>146</sup>

Die Empfindung wird also zum Bindeglied aller Bereiche und ist nach Ernst Mach die Grundlage aller Erkenntnis.<sup>147</sup>

Gefühle, Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen entstehen nach Mach aus Empfindungen.<sup>148</sup>

„Somit setzen sich die Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz die ganze innere und äußere Welt, aus einer geringen Zahl von gleichartigen Elementen in bald flüchtiger, bald fester Verbindung zusammen. Man nennt diese Elemente gewöhnlich Empfindungen.“<sup>149</sup>

Mach postuliert, dass aufgrund der völlig subjektiven Empfindungsstrukturen des Menschen nie objektive Erkenntnisse gewonnen werden können. Es kann zwischen äußerer Realität und persönlichem Eindruck nicht mehr unterschieden werden. Die ganze Welt bestehe, so postuliert Ernst Mach, nur aus Empfindungen und der Mensch ist einem Empfindungsstrom ausgesetzt. Er definiert seine Lehre als psychophysischen Monismus.<sup>150</sup>

„Meine sämtlichen physischen Befunde kann ich in nicht weiter zerlegbare Elemente auflösen: Farben, Töne, Drücke, .Wärmen, Düfte, Räume, Zeiten usw.. Diese Elemente zeigen sich sowohl von außerhalb als von innerhalb liegenden Umständen abhängig. Insofern und nur insofern letzteres der Fall ist, nennen wir diese Elemente auch Empfindungen. Da mir die Empfindungen der Nachbarn ebensowenig unmittelbar gegeben sind als ihnen die meinigen, so bin ich berechtigt, dieselben Elemente, in welche ich das Physische aufgelöst habe, auch als Elemente des Psychischen zu sehen.“<sup>151</sup>

Mach negiert in seiner Lehre jede Art von Lernprozess.<sup>152</sup> Empfindungen sind für ihn durch Vermittlung des Leibes dem Ich beigebrachte Wirkungen der Körper der Außenwelt.<sup>153</sup>

---

145 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen*. S. 8.

146 Ebenda S. 11.

147 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. S. 25.

148 Ebenda S. 25.

149 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen*. S. 17.

150 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. S. 347-349ff.

151 Ernst Mach. *Erkenntnis und Irrtum*. Nachdruck der 5. Auflage. Leipzig: Barth, 1926. S. 8f.

152 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. S. 348

153 Ebenda S. 25.

Die reine Empfindung als Basis der Machschen Empfindungsphilosophie, die weder dem Subjektiven noch dem Objektiven zugehörig sei, gehe der Unterscheidung zwischen Psychischen und Physischen voraus, ist neutral, weder bewusst noch unbewusst.<sup>154</sup>

Mach postuliert, dass es keine objektive und bleibende äußere Wirklichkeit gäbe, sie scheine nur objektiv in jenem Augenblick, in der das Ich sie wahrnimmt.<sup>155</sup>

„Es gibt keine Kluft zwischen Psychischem und Physischem, kein Drinnen und Draußen, keine Empfindung, der ein äußeres von ihr verschiedenes Ding entspräche. Es gibt nur einerlei Elemente...“<sup>156</sup>

Er relativiert das herkömmliche Verständnis von einem realen Subjekt (Innenwelt) und einem realen Objekt (Außenwelt), da es sich in beiden Fällen um Empfindungen handelt.<sup>157</sup>

Es findet also eine Nivellierung von Außen und Innen statt; für Mach sind diese gleichwertige Elemente (Sinnesempfindungen). Diese Anschauung schlägt sich im Wertbegriff nieder, alle Erscheinungen stehen gleichberechtigt nebeneinander.<sup>158</sup>

„Wenn die Elemente des Ich mit denen der Umwelt, der Außenwelt identisch sind, wenn beide aus den gleichen Elementen bestehen, dann muss sich naturgemäß jede Betrachtung der Umwelt zugleich als eine Betrachtung des Ich herausstellen; denn das Ich sieht in der Außenwelt nichts anderes als die Elemente, aus denen es selbst auch besteht.“<sup>159</sup>

Die Elemente würden das Ich bilden und damit sei das Ich nicht das Primäre; es käme dabei nur auf Kontinuität an.<sup>160</sup>

Diese Kontinuität sei aber nur ein Mittel, um den Inhalt des Ichs vorzubereiten. Der Inhalt ist dabei die Hauptsache und nicht das Ich. Dieser sei aber nicht auf das Individuum beschränkt. Er bleibe auch nach dem Tode des Individuums in den anderen enthalten. Die Bewusstseins-elemente eines Individuums hängen stark zusammen, mit anderen Individuen schwach.<sup>161</sup>

„Bewusstseinsinhalte von allgemeiner Bedeutung durchbrechen aber diese Schranken des Individuums und führen, natürlich wieder an Individuen gebunden, unabhängig von der Person, durch die sie sich entwickelt haben, ein allgemeines u n p e r s ö n l i c h e s , ü b e r p e r s ö n l i c h e s Leben fort. Zu diesem beizutragen, gehört zum größten Glück des

154 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900* S. 24-29.

155 Gotthardt Wunberg. *Der frühe Hofmannsthal*. Stuttgart: Kohlhammer: 1965. S. 32.

156 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindung*. S. 141.

157 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 55.

158 Gottfried Wunberg. *Der frühe Hofmannsthal*. S. 33.

159 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen*. S. 141.

160 Ebenda S. 57.

161 Ebenda S. 57.

Künstlers, Forschers, Erfinders, Sozialreformers u.s.w.<sup>162</sup>

Der Kernpunkt seiner Erkenntniskritik ist sein monistischer Standpunkt, nämlich das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen.

Mach stellt es folgendermaßen vor:

„Die Komplexe von Farben und Tönen usw., welche man gewöhnlich Körper nennt, bezeichnen wir der Deutlichkeit wegen mit ABC..., den Komplex. Der unser Leib heißt, nennen wir KLM..., den Komplex von Willen und Erinnerungsbildern usw. stellen wir durch  $\alpha \beta \gamma$  dar...als Ich, KLM...ABC..als Körperwelt zusammengefaßt. Zunächst erscheint ABC...als Körperwelt unabhängig vom Ich und diesem selbstständig gegenüber stehend. Diese Unabhängigkeit ist relativ und hält vor gesteigerter Aufmerksamkeit nicht stand. In dem Komplex  $\alpha \beta \gamma$ ...kann sich allerdings manches ändern, ohne daß an ABC...viel bemerkt wird, ebenso umgekehrt. Viele Änderungen in  $\alpha \beta \gamma$ ...gehen aber durch Änderung in KLM...nach ABC...und umgekehrt (wenn z.B. lebhafte Vorstellungen in Handlungen ausbrechen, oder die Umgebung in unserem Leib merkliche Änderungen veranlaßt.). Hierbei scheint KLM...mit  $\alpha \beta \gamma$  und auch mit ABC.. stärker zusammenzuhängen, als letztere untereinander. Diese Verhältnisse finden eben in dem gewöhnlichen Denken und Sprechen ihren Ausdruck (wir fassen sprachlich Leib und Bewußtsein als Ich und Leib und Gegenstände der Außenwelt auf. Genau genommen zeigt sich aber, daß ABC...immer durch KLM...mitbestimmt ist.“<sup>163</sup>

### 2.1.3. Machs Reflexionen über das Ich

Das Ich ist sozusagen die Zentralkoordinate für den Empirio-kritizismus. Die Welt besteht aus zahllosen Empfindungsmöglichkeiten und braucht ein empfindendes Subjekt. In der Definition von Ernst Mach ist das Ich Organ der Empfindungskomplexe, aber auch ihr Produkt.<sup>164</sup>

Das, was wir im Allgemeinen als Ich bezeichnen, ist der an einen Körper gebundene Komplex von Erinnerungen. Meist besitzen wir genug Beständigkeit, das Ich als dieses anzuerkennen. Das Ich hat aber tatsächlich nur relative Beständigkeit. Da sich das Ich nur langsam ändert, erscheint es uns beständig.<sup>165</sup>

„Die scheinbare Beständigkeit des Ich besteht vorzüglich nur in der Kontinuität, in der langsamen Änderung“<sup>166</sup>

Gedanken und Pläne, die wir gestern hatten, meint Ernst Mach, die wir heute fortsetzen, kleine Gewohnheiten, welche wir unbewusst fortsetzen, bilden den

162 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen*. Jena: Gustav Fischer, S. 19,20.

163 Manfred Diersch. *Empirio-kritizismus und Impressionismus*. S. 26.

164 Ebenda S. 32.

165 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. S. 58.

166 Ebenda S. 58.

Grundstock des Ichs. Er sagt, wenn er sich mit dem Knaben vergleiche, der er einmal war, dann müsse er diesen eigentlich für einen anderen halten. Auch Schriften, welche er vor längerer Zeit geschrieben habe, erscheinen im heute fremd.<sup>167</sup> Die sehr schleichende Veränderung des Körpers trägt auch dazu bei, dass wir das Ich für beständig halten.<sup>168</sup>

„Das Ich ist so wenig absolut beständig als die Körper.“<sup>169</sup>

Die Kontinuität des Ichs sei ein Mittel, um dieses zu sichern.

„Das Ich ist unrettbar.“<sup>170</sup> Das ist der von seinen Zeitgenossen viel zitierte Satz Ernst Machs

Das Ich variiert auch bei verschiedenen Gedankengängen oder im Schlaf. Durch Verzicht auf das unveränderbare Ich wird man das fremde Ich nicht mehr missachten und das Eigene nicht überschätzen, so die These Machs.<sup>171</sup>

In Machs Theorie, welche weder Ich- noch körperlos ist, soll vom Ich oder von den Körpern zugunsten der Empfindungen nicht die Rede sein. Auf der anderen Seite erklärt er aber das Ich für unrettbar, was er nur kann, wenn er dessen Existenz auch akzeptiert.

„So ist die Rede vom unrettbaren Ich als Anweisung zur Distanznahme zu verstehen. Die ungeteilte Aufmerksamkeit hingegen habe den Empfindungen zu gelten.“<sup>172</sup>

Ernst Mach wendet sich zum Beispiel gegen den Begriff der Sinnestäuschung, da, seiner Meinung nach, die Sinne nicht falsch und auch nicht richtig zeigen.<sup>173</sup>

Mit dieser Nivellierung der Werte ist eine Sprachproblematik aufs engste verbunden. Ein Kind, das einen großen Hund gesehen hat, nennt später einen großen laufenden Käfer ebenfalls Hund, aber auch ein Schwein oder ein Schaf. Daraus schließt Mach, dass die Verwendung von Begriffen eine Gewohnheitssache sei. Dieser Problematik stellt sich auch Lord Chandos in *Ein Brief*, (1901) des jungen Hofmannsthal<sup>174</sup>.

Der Gedanke, dass das Ich gespalten sei und deshalb die Wirklichkeit nicht richtig erfassen könne, ja dass es geradezu die Sicht darauf verstelle, scheint sozusagen in

167 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*. Vorlesung: Anthropologie I, SoSe 2009; Akademie für bildende Künste, Wien.

168 Ebenda

169 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindung*. S. 3.

170 Ebenda S. 20.

171 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

172 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. S. 58.

173 Gottfried Wunberg. *Der frühe Hofmannsthal*. S. 34.

174 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

der Luft gelegen zu sein. Die jungen Literaten der Jahrhundertwende diskutierten die Thematik im eigenen kleinen Kreis und bekommen ihn auch vom Katheder herunter dauernd vermittelt. Mach formuliert das Depersonalisationssyndrom und seine Voraussetzungen ganz klar.

Das Ich, das sich in der Krise befindet, das nun entweder zerfällt oder sich vervielfältigt, kann sich durch seinen künstlerischen Entwurf retten. Das Ich wird, wie Elisabeth von Samsonow postuliert, sozusagen poetisch, es ist Konstruktionsdistanz und entwirft seine vorläufigen Selbstbilder. Es findet seine neuen Möglichkeiten in der Kunst, zum Beispiel mit dem Sprachmaterial oder dem Entwurf von Bildern.<sup>175</sup>

„ Die Zerfaserung der Ich-Grenze und der Zerfall von Sprache und Ausdrucksgewissheit werden mit den Mitteln der Kunst gebremst und umgewertet. Dort, wo das Ich sein soll, ist die Zeichnung, das Bild, die Skulptur, das Poem, das lyrische Drama, der Film. Diese Kunst stellt ein vorläufiges gelöstes Ich-Problem denen zur Nutzung zur Verfügung die sich in einer ähnlich gelagerten Krise befinden.“<sup>176</sup>

Die Literatur nimmt die Ich-Problematik in ihren literarischen Fokus: Wedekind, Strindberg, Hofmannsthal sind nur einige Autoren, welche sich des Problems schreibend annehmen.<sup>177</sup>

Ulrike Kunz meint, dass die Reduktion eines darzustellenden Inhalts auf rein subjektive Assoziationen sprachliche Möglichkeiten seien, welche die Selbstentfremdung vermitteln; diese Kriterien entsprechen der Idee von Mach, nämlich dem „unrettbaren Ich“.<sup>178</sup>

Dieser Ansatz und Ernst Machs Theorie von den Empfindungen bzw. vom Leben als unendlichen Empfindungsstrom lässt sich gut auf das literarische Schaffen Friederike Mayröckers anwenden.

Mach unterscheidet weder Innen- noch Außenwelt, auch in den Werken der Schriftstellerin und in den von mir analysierten Hörspielen wechseln Realitätssplitter mit Introspektionserfahrungen, Verbalträumen etc. ab. Auch die starke Einbeziehung von körperlichen Wahrnehmungen und Sensationen stehen gleichberechtigt als Textbaustein in ihrem literarischen Schaffen. Mayröcker wertet in ihren Empfindungen nicht. Aus allen Bereichen des Lebens werden Eindrücke in ihre Texte

<sup>175</sup> Elisabeth von Samsonow. *Egon Schiele: Ich bin die Vielen*. Wien: Passagen, 2010. S. 90.

<sup>176</sup> Ebenda S. 90.

<sup>177</sup> Elisabeth von Samsonow. „*Dies Ganze muß selig werden*.“ S. 34.

<sup>178</sup> Ulrike Kunz. „*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*.“ Hamburg: Dr. Kovac, 1997 Zugl. Saarbrücken, Univ. Diss., 1996. S. 347.

verwoben, stehen oft gleichzeitig und gleichberechtigt da. Mayröcker reduziert den darzustellenden Inhalt auf rein subjektive Assoziationen, verwendet häufig eine Art inneren Monolog und vermittelt öfter Selbstentfremdungstendenzen mit sprachlichen Möglichkeiten.

Hier könnte man die Idee vom „unrettbaren Ich“ in der inhaltliche Konzeption ihrer Hörspiele verwirklicht sehen.

#### 2.1.4. Die Ich-Krise in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker

Im Hörtext *Franz Schubert, oder Wetter- Zettelchen Wien* (1978) wird das zweite Ich der Dichterin zur Figur des Franz Schubert. Sie versetzt sich über Biographien und die Plattenauswahl in die Person des Komponisten, weitet sozusagen ihre Empfindungen um dessen Empfindungen aus.

Das lyrische Ich beobachtet das Ich Franz Schuberts in einer Art Rahmenhandlung zuerst in einer Hotelhalle.<sup>179</sup><sup>180</sup> Schubert wird typisch puttohaft gerundet gezeichnet, mit anmutigen Lippenschwung, sanfter Leiblichkeit und der für ihn so typischen Schubertbrille.<sup>181</sup>

Schubert wird zum Teil so beschrieben, wie in der Biographie von Marcel Schneider(1958).<sup>182</sup>

Er nimmt die Brille auch Nachts nicht ab, um jederzeit bei einem musikalischen Einfall eine Notiz machen zu können.<sup>183</sup> Hier identifiziert sich Mayröcker ganz mit Schubert, denn auch sie möchte ihre „Verbalträume“ in der Nacht sofort notieren. Die Autorin versetzt sich in die psychische Verfassung des Komponisten und lässt ihn Briefe an dessen Jugendfreundin Therese Grob schreiben. Im ersten Brief wird das Ich-Thema aufgenommen. Es heißt da „Ich:“, schreibt Franz Schubert an Therese Grob,

---

179 Handschriftensammlung der Wien- Bibliothek, *Vorlaß Friederike Mayröcker*. ZP 695/8 Dazu Zeitungsausschnitte über eine gigantische Hotelhalle in der Zettelsammlung.

180 Friederike Mayröcker. *Franz Schubert oder, Wetter - Zettelchen Wien*. CD. WDR Mitschnitt der Erstsending vom 20. 1. 1978. 1'25".

181 Ebenda. 2'10".

182 Marcel Schneider. *Franz Schubert in Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Hamburg: rowohlt, 1958.

183 Friederike Mayröcker. *Franz Schubert oder, Wetter - Zettelchen Wien*. 02'13".

„werden Sie mich endlich erkennen?“<sup>184</sup> Der Zusatz „schreibt Franz Schubert“ wird von der Autorin gesetzt, um eine gewisse Entfremdung in dieser emotionalen Passage zu setzen.

Das Hörspiel *Repetitionen, nach Max Ernst* (1989) schafft die Dichterin in der Form eines Verbaltraumes und inneren Monologes, delirierend, assoziativ unterbrochen von Reflexionen. Es entsteht eine ununterbrochene Metamorphose der verbalen Bilder und ihrer spezifischen Stimmungen. Das Bewusstsein der Autorin bewegt sich zwischen Traum und Wachen, im Bereich der aufsteigenden Assoziationen, in einer dauernden Bewegung. Die Stimmungen der Impressionen wechseln ununterbrochen; sie sind unheimlich, entfremdet, melancholisch oder ängstlich. Sie zeigt eine furiose Ich-Bezogenheit, die aber genug Distanz für kritische Reflexion lässt. Immer wieder zeigt das lyrische Ich Kennzeichen einer Krise und nervöse Anzeichen des Zerfalls, so wie es auch für die Decadence typisch ist.

Das lyrische Ich zeigt den Hang zu einer Spaltungsproblematik. Mayröcker verwendet hier die Metapher des Spiegelbildes, also eine Verdopplung des Ichs. Schon Hofmannsthal zeigt in seinem Werk, nach dem er seine Ich-Krise, welche im Chandosbrief thematisiert wird, überwunden hat, lyrische Situationen mit Doppel- und Vielfachgängern,<sup>185</sup> also die Symptomatik der Heautoskopie. Mayröcker schreibt: „(...) Ich blicke, um mein Spiegelbild aufzufangen, seitlich ins grüne Heckengestrüpp (Feinsinn?). Es hatte mich benommen gemacht.“<sup>186</sup>

Noch an einer anderen Stelle des Hörspiel zeichnet Mayröcker eine Ich -Krise in Form einer Depersonalisationserscheinung:

„(...) nämlich die totale Zertrümmerung, mir ist der Körper auseinandergefallen. (...)“<sup>187</sup>

Das lyrische Ich möchte seine Grenzen auflösen:

„(...) Ich würde mich gerne auflösen in einen Baum oder Grashalm, (...)“<sup>188</sup>

oder:

„deine schöne Photographie, sagt Samuel, hängt gerahmt neben meinem Bücherschrank (...) Das Bild

184 Friederike Mayröcker. *Franz Schubert oder, Wetterzettelchen Wien*. 2'55".

185 Gotthard Wunberg. *Der frühe Hofmannsthal*. Stuttgart: Kohlhammer, 1965. S. 64.

186 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 14'30".

187 Ebenda 4'15".

188 Ebenda 18'30".

an der Wand, die Fotografie, sah uns beim Kopulieren zu, das Bild von mir. Und Samuel sagt SIEH DOCH, WIE DU UNS ZUSIEHST.“<sup>189</sup>

Durch das Foto kommt es zu einer Verdopplung des Ichs und jenes Ich sieht sich selber zu: (...) wie wenn du an der Donau entlang gehst und siehst dich am anderen Ufer (...)“<sup>190</sup>

Die Frage nach dem Ich und seinen Grenzen sowie die Frage nach der Identität sind auch Fragen des Hörspiels *die Umarmung, nach Picasso* (1986); in diesem Dialoghörspiel von Friederike Mayröcker, zu dem sie von dem Bildband Picassos *Suite Vollard* angeregt wird, zeigt die Dichterin in zweifacher Transponierung nämlich: vom Bild zur Sprache und von der Schwarzweiß-Radierung zum Farbgemälde, die unerwiderte Liebe einer Kustodin, die den Mann, den sie liebt, durch eine Ausstellung eben jener Radierungen führt.

Das Ich der Dichterin weitet sich aus und kreierte das Ich, die Sie- und Er-Figur. Die Figuren lösen ihre festen Ich-Grenzen auf, so heißt es zum Beispiel: „(...) Du bist ich, ich bin du“<sup>191</sup> in dem ein Art „Seelenorgasmus“<sup>192</sup> beschrieben wird. Später die Sätze:

„(...) Ich bin in das Bild von dem Mann der Sie sind; (...) ich bin jetzt selber dieser Mann, ich selbst bin jetzt dieser Mann der Sie sind, vermutlich so etwas wie Seelenaustausch.(...) in das Bild von dem Mann der Sie sind; (...) ich bin jetzt selber dieser Mann, ich selbst bin jetzt dieser Mann der Sie sind, vermutlich so etwas wie Seelenaustausch.“<sup>193</sup>

Diese Thematik wird noch einmal angesprochen, wenn es zu einem „Figurentausch“ der Picasso- Gestalten kommt, die mit der weiblichen Figur und ihrem männlichen Ansprechpartner gleichgesetzt werden.

„dieser wächserne Jüngling, der Sie waren, bin ich geworden, ich bin geworden was Sie gewesen sind, handelt es sich um einen Figurentausch, handelt es sich um Schizophrenie, (...)“<sup>194</sup>

Dieses Spiel mit der Suche nach der Identität wirft die Sie-Figur noch einmal gegen Ende des Hörspiels in einen Ich-Zweifel: „(...) ich versuche herauszubekommen, in welchem Körper ich stecke, in welchem Kopf? (...)“<sup>195</sup>

Im Hörspiel *Das Couvert der Vögel* (2001) werden verschiedene Ich- Zustände der Dichterin den Protagonisten zugeschrieben.

Es gibt es gleichsam mäandernde Bewegungen der Identifikation verschiedener Ich-

189 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 32'30".

190 Ebenda 15'20".

191 Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. Friederike Mayröcker. Umarmungen II. CD II du WDR. HAT HUT Records, Therwil Switzerland, 1995. 15'08".

192 Ebenda 15'41".

193 Ebenda 24'50".

194 Ebenda 28'20".

195 Ebenda 45'51".

Zustände und Doppelgängertum.

Friederike Mayröcker spürt Matisse empfindungsmäßig auf; die Ich-Vervielfältigung nimmt Gestalt an in der Generalstimme, in Camille,<sup>196</sup> der früheren Freundin von Matisse, ebenso in der Figur des Malers Matisse, und in der Phantasie der Generalstimme in Mme Matisse.

Matisse besitzt Eigenheiten und Charakteristika wie die Autorin, zum Beispiel das dauernde mit sich Herumtragen von Büchern und er ähnelt äußerlich der Generalstimme, in der ekstatischen Pose von Erik Schmedes<sup>197</sup>, welcher wieder eine Physiognomie wie Jeanne Moreau<sup>198</sup> zeigt.

Die Generalstimme stellt Matisse die Frage, ob er eine Doppelperson sei.<sup>199</sup>

Die Figur der Generalstimme steht vor dem Spiegel, zieht sich einen Streifen grüner Paste vom Haaransatz über den Nasenrücken zur Oberlippe und identifiziert sich mit dem Portrait von Mme. Matisse auf dem Bild *Der grüne Streifen* bzw. *Mme. Matisse, Porträt mit grünem Strich*; existierende berühmte Werke von Henry Matisse.<sup>200</sup>

Einen ganzen Ich-Schwarm kreierte Friederike Mayröcker im Hörspiel *Gertrude Stein hat die Luft gemalt* (2005). Das lyrische Ich tritt mit Gertrude Stein<sup>201</sup> in einen fiktiven Dialog und aus dessen Sichtweise finden die sprachlichen Assoziationen statt. Gertrude Stein führt bekanntlich in Paris einen Salon mit berühmten Künstlern.

---

196 Camille Joblaud: geb.1873 Verkäuferin in einem Hutladen, Modell und Freundin von Henry Matisse, sie hat mit Matisse ein gemeinsames Kind.

Hilary Spurling. *Der unbekannt Matisse*. Köln: DuMont, 1998. S. 94-96, 162-163.

197 Erik Schmedes ist ein dänischer Opernsänger.(geb.27.8.1866 Dänemark – gestorben 21.03.1931 in Wien). Er ist Kammersänger (Tenor) und singt an der Wiener Oper, die seine künstlerische Heimat wird, zahlreiche Wagner – Partien. Internationale Gastspiele führen in u.a. nach New York und Bayreuth.

<http://www.aeiou.encyclop.s/s261467.htm>

198 Jean Moreau. geb.23. Jänner 1928 in Paris, französische Schauspielerin, auch Filmregisseurin und Sängerin. Sie zählt zu den populärsten Filmstars der Nouvelle Vague. Sie war mit Louis Malle verheiratet und dreht mit ihm den Film: *Fahrstuhl zum Schaffot* (1957). Ihr bekanntester Film ist: *Jules und Jim* (1962).

Jeanne Moreau [http://www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=jeanne\\_moreau](http://www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=jeanne_moreau)  
Zugriff: 03.01.2014.

199 Friederike Mayröcker. *Das Couvert der Vögel*. CD. Mitschnitt der Erstsending vom 03.02.2001. WDR Köln. 16'33".

200 Ebenda 9'28".

201 Gertrude Stein: US amerikan.Schriftstellerin, 03.02.1874 geb. Allegheny - 27.07.1946 in Paris gestorben; lebt seit 1903 in Paris, gewinnt besonders mit ihren sprachlichen Experimenten Einfluss auf eine ganze Generation von Autoren (zum Beispiel James Joyce); theoretisch dargestellt in *Lectures in Amerika* (Assoziation, Klang, Verzicht auf Interpunktion).

Lexikon - Institut Bertelsmann (Hrsg.) *Bertelsmann Lexikon in 15 Bänden*. Gütersloh: Bertelsmann Lexikothek, 1987. Bd 13, S. 380.

Friederike Mayröcker versetzt sich in kleinen Text-Passagen in Pablo Picasso<sup>202</sup>, André Breton<sup>203</sup>, Jaques Derrida<sup>204</sup>, Alice B. Toklas<sup>205</sup> und Peter Sloterdijk<sup>206</sup>.

Mayröcker beschreibt das Phänomen der Ich-Spaltung und gleichzeitigen Ich-Verdopplung:

„ und ich sehe immerzu mich selber wie ich alles tue und sehe mich selber in Augenblicken die jahrelang vergangen sind, so als ob ich ununterbrochen Schnappschüsse von mir selber gemacht hätte.“<sup>207</sup>

Eine Ich -Reflexion wird angestellt:

202 Pablo Picasso, geb.25.10. in Málaga – gestorben 8.April 1973 in Mougins. Französischer Maler, Graphiker und Bildhauer spanischer Herkunft. Er hat großen Einfluss auf die Entwicklung der modernen Kunst und ist eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jhdts. Er wird 1896 in Barcelona und 1897 an der Academia san Fernando in Madrid ausgebildet. Er kommt nach Anfangserfolgen 1900 nach Paris, wo er sich 1904 für längere Zeit niederlässt. Nach der *Blauen Periode* (1901 – 1904) und den Zirkusbildern der *Rosa Periode* entwickelt er ein formales Verfahren, das nach einer Auseinandersetzung mit exotischer Kunst und mit der Malweise P. Cézannes 1907 den Kubismus einleitet. 1917-1924 arbeitet er mit S.Diaghilew zusammen. (Bühnenausstattungen und Kostüme).

Seit 1928 beschäftigt er sich mit großen, plastischen Arbeiten, in denen der Surrealismus anklingt. 1935 schafft er eines seiner Hauptwerke *Guernica*, eine Anklage gegen den Krieg. Seit 1947 entstehen fantasievolle Keramiken und 1950 Variationen über Bilder von D.Velásquez. Er behält seine Schaffenskraft bis ins hohe Alter.

Lexikon - Institut Bertelsmann (Hrsg.) *Bertelsmann Lexikon in 15 Bänden*. Gütersloh: Bertelsmann Lexikothek, 1987. Bd 11, S. 310.

203 André Breton, ist ein französischer Schriftsteller (geb.1802 Tinchebray – gest.28.9 1966 in Paris). Er ist Mitbegründer und Theoretiker des französischen Surrealismus. Er schreibt Manifeste, poetische Prosa; Gedichte und Traumerzählungen: *Manifeste du surréalisme* (1924), *Second manifeste du surréalisme* (1930), *Nadja* (Prosa) 1928, *L'amour fou* (Gedichte) 1937, *Anthologie des Schwarzen Humors* (1940).

Lexikon - Institut Bertelsmann (Hrsg.) *Bertelsmann Lexikon in 15 Bänden*. Gütersloh: Bertelsmann Lexikothek, 1987. Bd 2, S.386.

204 Jaques Derrida, ist ein französischer Philosoph.(geb. 15.07.1930 Algier – gest. 08.10.2004 Paris) Er ist Professor für Philosophiegeschichte an der École Normale Supérieure in Paris; er destruiert in Anknüpfung an Heidegger, Freud und Lacan die Geschichte der Philosophie, soweit sie einen absoluten Anfang und ein absolutes Subjekt vertritt und setzt dagegen eine ursprünglich „Differenz“, die sich in dem von ihm behaupteten Vorrang der Schrift vor der Rede zeigt.

Lexikon- Institut Bertelsmann (Hrsg.) *Bertelsmann Lexikon in 15 Bänden*.Gütersloh: Bertelsmann Lexikothek, 1987. Bd 3. S. 339.

205 Alice B. Toklas, ist eine US- amerikanische Autorin.(geboren 30.04.1877 in San Francisco – gestorben 7.03.1967 in Paris). Sie ist Sekretärin und Lebensgefährtin der Schriftstellerin Gertrude Stein.

Maria Popova

*How One of Literature's Greatest Loves Began:*

*The Fateful Meeting of Alice B. Toklas and Gertrude Stein.*

<http://www.brainpickings.org/index.php/2013/04/30/alice-b-toklas-meets-gertrude-stein/>

Zugriff: 03.01.2014.

206 Peter Sloterdijk, geboren 1947 in Karlsruhe, ist Philosoph. Nach einem Studium der Philosophie, Germanistik und Geschichte in München folgte 1975 die Promotion in Hamburg mit einer Studie zur modernen autobiografischen Literatur. Seit 1980 ist er freier Schriftsteller, seit 1992 hat er eine Professur für Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.Zahlreiche Gastdozenturen: zum Beispiel in New York; Wien,Paris und Zürich.

<http://www.petersloterdijk.net/vita>

Zugriff: 04.01.2014.

„(...) das Ich setzt sich selbst als verlassen (verlassend) voraus, sagt Peter Sloterdijk, es ist das Organ der Vorverlassenheit und des Vorabschiedes.“<sup>208</sup>

Das Lyrische Ich berichtet von Entfremdungsgefühlen, bei denen es sich unwirklich und versunken fühlt.<sup>209</sup>

### 3. Die Doppelgängerei

„(...) wie wenn du an der Donau entlang gehst und siehst dich am anderen Ufer, nicht wahr.(...)“<sup>210</sup>

Unter der Figur des Doppelgängers versteht man oft zwei Gestalten, die einander ähneln oder äußerlich gleichen, welche also vertausch- und verwechselbar sind, in ihrem Wesen aber verschieden sein können. Der erweiterte Begriff kann auch die Form aufweisen, dass ein und dieselbe Person in verschiedenen Erscheinungen auftritt, also zum eigenen Doppelgänger wird.

„(...) ich wehre das Gefühl ab, der Wald als Spiegel würde meine Gestalt reflektieren. Ich blicke, um mein Spiegelbild aufzufangen, seitlich ins grüne Heckengestrüpp (Feinsinn ?) (...) Es hatte mich benommen gemacht.“<sup>211</sup>

In den Mythen der verschiedenen Kulturen befinden sich Doppelgänger - Vorstellungen, die meist eine beschützende Funktion haben.<sup>212</sup>

Das Motiv findet sich bereits in der römischen Komödie bei Plautus im 2. Jahrhundert vor Christus, in der Figur der Zwillingbrüder der Menaechmi, aber auch heute in der Sciencefiction, als Klon oft in der Bedrohung des Menschen in der Vervielfältigung des einzelnen Individuums.<sup>213</sup>

Spaltungsfantasien befinden sich bereits in der Bibel, als Beispiel sei die Entstehung Evas aus der Rippe von Adam genannt.

Auch in Platons Timaios findet sich der Kugelmensch, der sich in eine Frau und einen Mann aufspaltet.<sup>214</sup>

Weit verbreitet und schon aus dem Altertum bekannt sei nach Otto Rank der

---

207 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. 8'30"

208 Ebenda 8'57".

209 Ebenda 10'15".

210 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 15'20".

211 Ebenda 21'15".

212 Gerald Bär. *Das Motiv des Doppelgängers in der Literatur und im Stummfilm*. S. 101.

213 Ingrid Fichtner (Hrsg.). *Doppelgänger*. Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt, 1999. S. 3.

214 Ebenda S. 101.

Versuch, er erwähnt hier als Forscher Negelein, einen Menschen durch Verletzung seines Doppelgängers zu vernichten. Es existieren auch indische Vorstellungen, nach denen man einen Feind unschädlich macht, in dem man in das Herz seines Schattens sticht.<sup>215</sup>

Die Idee, dass im Traum, im Spiegelbild, sowie im Schatten ein zweites Dasein der Person existiere, ist im animistischen Weltbild und Volksglauben begründet.<sup>216</sup>

Bekannt ist ein in Deutschland und Österreich sowie bei den Südslawen geübter Brauch: Die Person, welche beim Licht anzünden keinen Schatten an die Wand wirft, muss innerhalb eines Jahres sterben.<sup>217</sup>

Aus dem alten Schattenglauben, so meinen einige Forscher, habe sich der Schutzgeist-Glaube entwickelt, dieser steht wieder mit dem Doppelgängertum in Beziehung. Der Schatten, der über das Grab hinaus weiter fortlebt, wird zum Doppelgänger<sup>218</sup>.

Allerdings gibt es keine Hinweise auf den Gebrauch des Begriffs „Doppelgänger“ vor der Mitte des 18. Jahrhunderts.<sup>219</sup>

Einer der ersten, welche diesen Begriff verwenden, ist Jean Paul in seinem Roman *Siebenkäs* (1796), wo er in einer Fußnote diesen als „Leute, die sich selber sehen“ beschreibt. Diese Interpretation findet sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder und wird erst später von psychologischen Interpretationen abgelöst.<sup>220</sup>

*Rappelkopf*, die Hauptfigur in Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828). Seine Zerissenheit wird durch das Spiegelmotiv und die Doppelgänger-Thematik ausgedrückt.

Robert Louis Stevenson schreibt 1885 die Erzählung „*Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde*“. Ein Arzt will die Doppelnatur des Menschen ergründen, mit Hilfe eines Elixiers spaltet er die böse Seite seines Wesens ab; unter dem Namen Edward Hyde verübt er nun Untaten.<sup>221</sup>

---

215 Ingrid Fichtner (Hrsg.). *Doppelgänger*. S. 72.

216 Gerald Bär. *Das Motiv des Doppelgängers in der Literatur und im Stummfilm*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2005. S. 104.

217 Ebenda S. 10.

218 Otto Rank. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Wien: Turia&Kant, 1993. S. 59,60.

219 Ebenda S. 9.

220 Gerald Bär. *Das Motiv des Doppelgängers in der Literatur und im Stummfilm*. S. 9.

221 Robert Louis Stevenson. *Jekyll und Hyde - Das Andere in uns*.

<http://www.3sat.de/page/?source=/ard/themenwochen/165385/index.html>

Ende des 19. Jahrhunderts erklärt Binet die Hysterie mit der Vorstellung von der „dualen Persönlichkeit“. Er nimmt an, dass zwei Bewusstseinszustände, von denen der Patient bewusst nichts weiß, im Patienten vorhanden seien.<sup>222</sup>

Die verstärkte Beschäftigung mit dem Doppelgängermotiv ist im 19. Jahrhundert, aber auch speziell zur Jahrhundertwende beobachtbar.

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts veröffentlicht Ernst Jentsch einen Beitrag in der Psychiatrisch-Neurologischen Wochenschrift mit dem Titel *Zur Psychologie mit dem Unheimlichen* (1906). Der Artikel hat große Bedeutung für Freuds Definition des Unheimlichen, der nach Meinung von Bär auf engste mit der Doppelgänger-Phänomenologie verbunden ist.<sup>223</sup> Probleme der Ich – Problematik, wie zum Beispiel Spaltungsphänomene, werden in die psychologisch-psychiatrische Forschungen von Sigmund Freud und vor allem Otto Rank und dessen Studie *Der Doppelgänger* (1914) aufgenommen und sind Gegenstand der damals modernen Psychoanalyse.<sup>224</sup>

Hans Ludwig Held, der sich in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit Geheimwissenschaft und dem Golem auseinandersetzt, beschäftigt sich in seinem Buch *Das Gespenst des Golem* im Nachwort mit dem Phänomen Doppelgänger.

Er unterscheidet:

- „1. Das Ich (als leibliche Person) spaltet willkürlich oder unwillkürlich seinen eigenen Doppelgänger und dieses Ich (als leibliche Person) sieht sich selbst.
2. Der Doppelgänger wird als das (willkürliche oder unwillkürlich) abgespaltete Ich eines fremden Individuums<sup>225</sup> (...) und weiter:  
Die Spaltung des Doppelgängers geschieht entweder willkürlich oder unwillkürlich (bewußt oder unbewußt). Die willkürliche Abspaltung des Doppelgängers geschieht nach den zahlreichen Beobachtungen entsprechender Erfahrungen: I. im spontanen Trancezustand (Somnambulismus); II. im Zustand (schwerer) Krankheiten.“<sup>226</sup>

Die Vorstellung des Individuums von Doppelgängern ist nach Jean Paul und Emil Lucka *Verdopplung des Ich* (1914) ein Zeichen von sittlich hochstehenden Personen; Freud und Rank sehen darin Anzeichen paranoider Vorstellungen sowie Kennzeichen von pathologischem Narzissmus. Emil Lucka bezieht sich im

<sup>222</sup> Gerald Bär. *Das Motiv des Doppelgängers in der Literatur und im Stummfilm* S. 23.

<sup>223</sup> Ebenda S. 39.

<sup>224</sup> Ebenda Gerald Bär. S. 41.

<sup>225</sup> Hans Ludwig Held. *Das Gespenst des Golem. Eine Studie aus der hebräischen Mystik mit einem Exkurs über DAS WESEN DES DOPPELGÄNGERS*. o.O.: Edition: Geheimes Wissen, 2006. S. 218

<sup>226</sup> Ebenda S. 214, 215.

obengenannten Aufsatz auf Schrenk-Notzings Arbeit *Über die Spaltung der Persönlichkeit* (1896).<sup>227</sup>

„Das Ich (nicht der Leib und nicht die substanzielle Seele), das Bewußtsein unserer moralischen Identität und Kontinuität, kann uns nicht verlassen. Diese Einheit des sittlichen und des erkennenden Ich macht den tiefsten Grund der vollbewußten Persönlichkeit aus, sie bezeichnet die moralische Verantwortung des Menschen, verbunden mit dem Wissen um seine Inadäquatheit an die sittliche Idee (der Vollkommenheit).“<sup>228</sup>

In der Definition der Doppelgängerei im Sinne von Jean Paul, also des „sich-selber-Sehens“, sieht die Psychiatrie dieser Zeit die Symptomatik der Schizophrenie. Diese Krankheit ist gekennzeichnet von einer Symptomatik, wie sie zum Beispiel in E.T.A. Hoffmanns *Elixieren des Teufels* oder in Dostojewskis *Doppelgänger* beschrieben werden: Ohnmachts- aber auch Größenphantasien, ein eigener Gebrauch der Sprache, mit neuen Bedeutungen und Depersonalisationserscheinungen sowie Derealisationserlebnisse, wobei die Grenzen zwischen Ich und Nicht-Ich verschwimmen.<sup>229</sup>

Hugo von Hofmannsthal bezieht sich ebenfalls auf die Thematik der Doppelgängerei, er schreibt:

„Wir haben (...) die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu.“<sup>230</sup>  
Erwin Lucka nimmt an, dass das unheimliche Gefühl, das die Person befällt, wenn sie dem eigenen Ich in der Außenwelt entgegentritt, durch die Unterbrechung der Kontinuität der eindimensionalen Bewusstseinslinie entstehe.<sup>231</sup>

Lucka postuliert auch, da die Frauen kein volles ethisches Bewusstsein hätten, würden sie auch nicht den Schrecken der Verdoppelung erleben.<sup>232</sup>

Der Doppelgänger sei ein dämonisches Symbol der Unfreiheit und sei die Konzeption einer Furcht des Menschen vor sich selbst, denn erst der Wille zur Furcht schaffe solche Erscheinungen wie Hexen, Gespenster oder Doppelgänger, argumentiert Lucka.<sup>233</sup>

Der Ägyptologe Alfred Wiedemann stellt in seiner Studie über den *Lebenden*

227 Hans Ludwig Held. *Das Gespenst des Golem*. S. 36.

228 Emil Lucka. *Verdopplungen des Ichs*. In: Preußische Jahrbücher 115, 1904, S. 55,56. zitiert nach Gerald Bär. *Das Motiv des Doppelgängers in der Literatur und im Stummfilm*. S. 36.

229 Ebenda S. 36.

230 Gerald Bär. *Das Motiv des Doppelgängers in der Literatur und im Stummfilm*. S. 9-21. zitiert nach Helena Perena Sáez. *Egon Schiele*. Marburg: Tectum 2010. S. 50 Fußnote 92.

231 Ebenda S.37.

232 Gerald Bär. *Das Motiv des Doppelgängers in der Literatur und im Stummfilm*. S. 79.

233 Ebenda S.39.

*Leichnam* (1917) die tiefe Verwurzelung des Phänomens Doppelgänger in der ägyptischen Mythologie fest.<sup>234</sup>

In der Psychologie und Psychoanalyse wird mit verschiedenen Ansätzen versucht, die Erscheinung zu erklären. So schreibt Carl Ludwig Schleich in *Das Ich und die Dämonien* (1920), dass eine Entartung des Vorderhirns ein Doppelseelentum beim Menschen hervorrufe. Der Mensch zerfällt demnach symbolisch gesprochen in Faust und Mephisto, so Schleich, das Gute liege im Unbewussten, das Böse im Ich. Durch intensive und krankhafte Formen der Selbstbeobachtung werden, seiner Meinung nach, die Doppelfunktion beider Hirnhälften gespalten und arbeiten nun selbstständig.<sup>235</sup>

Carl Gustav Jung setzt sich mit den Erscheinungen der Doppelgängerei intensiv auseinander. Er geht davon aus, dass der Mensch nur relativ wenige Jahrtausende im kultivierten Zustand verbracht hätte, und dass vom unkultivierten Zustand noch Reste vorhanden seien.<sup>236</sup>

Das Selbst erscheine in verschiedenen Träumen, Mythen oder Märchen, etwa in der Figur der übergeordneten Persönlichkeit, wie König, Held oder Ähnlichem, aber auch als Ganzheitssymbol, wie zum Beispiel der Kreis, oder auch als, das ist für die Doppelgängerproblematik von Bedeutung, als geeinte Zweiheit, bei einer Vereinigung von Gegensätzen wie zum Beispiel Yin und Yang.<sup>237</sup>

Man kann bei Geschichten über Doppelgänger sehr häufig strukturelle gemeinsame Merkmale vorfinden: Die Konfrontation des Subjekts mit seinem Doppelgänger, also einem Bilde seiner selbst. Diese Konfrontation hat oft den Verlust des Spiegelbildes oder des Schattens zur Folge. Die Folge ist ein Angsterlebnis, die gewohnte Realität des Subjekts wird zerstört. Der Doppelgänger kann fast immer nur vom Subjekt selber gesehen werden. Der Doppelgänger taucht in den unpassendsten Momenten auf und das Subjekt ist mit seiner Präsenz meist zum Scheitern verurteilt. Meist verwirklicht er verborgene oder verdrängte Wünsche des Subjekts, das es im Normalfall nie wagen würde es vorzustellen. Oft tötet das Subjekt am Schluss den Doppelgänger, damit tötet es aber immer auch sich selbst, da sich sein eigenes

---

234 Gerald Bär. *Das Motiv des Doppelgängers in der Literatur und im Stummfilm*. S. 101.

235 Ebenda S. 45.

236 Ebenda S. 47.

237 Ebenda S. 46,47,50.

Sein in seinem Doppelgänger manifestiert.<sup>238</sup>

In der klinischen Pathologie wird das Sehen des Doppelgängers als Autoskopie bezeichnet. Rank untersucht und beschreibt das Phänomen an Hand verschiedener Mythologien und Formen des Aberglaubens. Die Auseinandersetzung damit ist für ihn so bedeutend, da der Schatten und das Spiegelbild, beide Spielarten der Doppelgänger- Erscheinung, als Analoga des Körpers gesehen werden können, also eine immaterielle Doppelgänger- Erscheinung und ein Hilfsmittel, die Seele zu repräsentieren und den physischen Tod überdauern. Es ist sozusagen der unsterbliche Anteil des Subjekts.<sup>239</sup>

Ähnlich wird es in Lacans Spiegeltheorie und Spiegelstadium (1936) dargestellt und von Mladen Dolar erläutert: nur durch die Reflexion im Spiegel gelangt das Subjekt zu einer Identität, zu einem Ego. Die Ich-Identität kommt vom Doppelgänger. Diese Figur des Doppelgängers ist aber auf der anderen Seite als narzisstischer Anderer mit einer fundamentalen Angst des Subjekts verbunden und gleichzeitig Vorbote des Todes. So verbindet die Doppelgänger - Thematik den Narzissmus mit dem Thema des Verlustes und des Todes. Sobald ich mich im Spiegel erkenne, ist auch schon die Spaltung vollzogen.<sup>240</sup>

Der Doppelgänger hatte die Funktion der Versicherung gegen die Destruktion des Ich und gegen den physischen Tod.<sup>241</sup>

Paradoxerweise ist aber die Doppelgänger- Erscheinung ein Hinweis auf das nahende Ende, so setzt der Doppelgänger als Abwehr gegen den biologischen Tod den Todestrieb ein, soweit Lacans Gedanken dazu.<sup>242</sup>

#### **4. Die Ästhetische Subjektivität**

Die Moderne als Richtung der Literatur ist durch eine Vielzahl von Formen der Subjektentgrenzung gekennzeichnet. Diese werden in der sich damit beschäftigenden Sekundärliteratur meist nur als psychologische Prozesse der

---

238 Mladen Dolar. *Otto Rank und der Doppelgänger*. in: Otto Rank. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Wien: Turia & Kant, 1993. S. 124.

239 Ebenda S. 124.

240 Ebenda S. 125.

241 Ebenda S. 125.

242 Ebenda S. 127.

Selbstentfremdung gesehen. Hier soll auf diese Phänomene in Anlehnung an Julia Weber<sup>243</sup> auch als alternative Form der Subjektivierung gesehen werden.

Subjektbildung entsteht bei Mayröcker meist in der Ästhetik, die Existenz des Ichs wird von der Ästhetik ermöglicht.<sup>244</sup>

Mit der Beschreibung von literarischer Ich -Vervielfältigung soll hier auch das Konstruktive, Schöpferische durch die Überschreitung der Ich -Grenzen gezeigt werden.<sup>245</sup>

#### 4.1. Der Begriff der Subjektivität durch die Jahrhunderte

Die Subjektivität soll hier als:

“(...) die Wahrnehmung einer Person von sich selbst oder von der Welt, wobei davon ausgegangen werden muss, dass es sich hierbei um eine reflexive Tätigkeit handelt (...)“<sup>246</sup> dargestellt werden.

Das Subjekt rückt ins Zentrum der Wahrnehmung, betrachtet sich also seit Descartes philosophischer Schrift *Meditationes de prima philosophia* nicht mehr als unterworfenen Gegenstand, sondern wird zur Instanz von Erkenntnis.<sup>247</sup>

Alexander Gottlieb Baumgarten verwendet in seiner *Aesthetica* (1750-1758) zum ersten Mal die Begriffe Subjekt und Subjektivität in einem neuen und modernen Sinn.<sup>248</sup>

Er sieht das Ich nicht nur als Eigenschaftsvehikel, sondern durchaus aktiv.<sup>249</sup>

Der Philosoph Christoph Menke weist auf das Entstehen einer neuen Form von Selbstreflexivität im 18. Jahrhundert hin.<sup>250</sup>

Er meint, dass der Subjektbegriff im modernen Sinn ein Begriff der Ästhetik sei.<sup>251</sup>

Die Literatur wird als Nachfolgerin der Philosophie, Hauptgebiet für die Entstehung der Subjektivität.<sup>252</sup>

---

243 Julia Weber. *Das multiple Subjekt*. München: Wilhelm Fink, 2010.

244 Ebenda S. 7.

245 Ebenda S. 7.

246 Ebenda S. 9.

247 Ebenda S. 11.

248 Ebenda S. 11.

249 Ebenda S. 16.

250 Ebenda S. 10.

251 Ebenda S. 11.

252 Ebenda S. 10.

Im philosophischem Diskurs wird das Ich vor allem rationalistisch beleuchtet, im ästhetischen Diskurs ist durch die Betonung des Sinnlichen eine neue Möglichkeit für die Selbstreflexion des Subjekts gegeben.<sup>253</sup>

In der Literatur werden dem Subjekt neue Formen des Selbstbezugs ermöglicht, wobei die literarische Auseinandersetzung mit dem Subjekt im Gegensatz zur Philosophie auch Raum für Gefühle, Träume und Phantasien bildet.<sup>254</sup>

## 5. Die Wiener Moderne

Die Erscheinung der Wiener Moderne ist zwar nicht auf die Literatur beschränkt, aber an ihr werden einige Phänomene sehr deutlich. Dieser Zeitabschnitt umfasst die Jahre von 1890 bis ungefähr 1900, zugleich wird diese Literatur aber auch als Dekadenz - Dichtung bezeichnet. Mit diesen Schlagworten, meint Wendelin Schmidt-Dengler, werde man aber der Vielfalt der Erscheinungen der österreichischen Literatur nicht gerecht. Hermann Broch spricht von der „fröhlichen Apokalypse Wien“, was die literarische Situation besser trifft, diese seltsame Mischung aus Katastrophenstimmung und diesseitigen Freuden. Um 1890 tritt eine neue Schriftstellergeneration auf. Neue Leitbilder entstehen und werden verbindlich, so die französischen Symbolisten, und damit erscheint auch eine antirealistische und antinaturalistische Wende. Nietzsche erhält eine Art Prophetenrolle und viele Autoren fühlen sich ihm verpflichtet. Schnitzlers Novelle *Leutnant Gustl* (1900) arbeitet zum ersten Mal im deutschen Sprachraum mit der Technik des inneren Monologes.<sup>255</sup>

Nicht nur Namen der Literatur, auch andere Künstler prägen diesen Zeitabschnitt. So neben Hugo von Hofmannsthal auch Arthur Schnitzler, Peter Altenberg und Karl Kraus, um nur einige zu nennen, aber auch Musiker wie Gustav Mahler oder Arnold Schönberg sowie die Maler Gustav Klimt, Egon Schiele, oder die Architekten Adolf Loos, Joseph Olbrich und Otto Wagner.

Die sogenannten Merkworte der Epoche - Hugo von Hofmannsthal verwendet diesen

253 Julia Weber. *Das multiple Subjekt*. München: Wilhelm Fink, 2010. S. 13.

254 Ebenda S. 13.

255 Wendelin Schmidt-Dengler. *Literatur-Dekadenz und Moderne*. in: *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*. Katalog zur Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 5, 1985, Wien: Eigenverlag der Museen, 1985. S. 304,305.

Ausdruck - sind Nerven, Seele, Ich und Traum.<sup>256</sup>

„Allein über eine Häufigkeitsstatistik (der oben erwähnten Begriffe, E.P.) ließen sie sich als die favorisierten Probleme der Epoche belegen.“<sup>257</sup>

### *5.1. Die Bedeutung der Erinnerungs- und Vergessensvorgänge für die Literatur der Moderne*

Gotthart Wunbergs These lautet, dass sich mit Beginn der Moderne die Literatur vom Mimesis Gedanken befreit; es findet eine radikal subjektivierte ästhetische Wahrnehmung statt, Normativität verliert an Bedeutung.<sup>258</sup>

Erinnern und Vergessen tritt nach der Hypothese Wunbergs an Stelle von Mimesis und Phantasie. Der Verzicht von Mimesis verweist das Subjekt auf sich selbst, statt äußere Gegenstände abzubilden und möglichst genau nachzuahmen, besinnen sich die Dichter auf die Möglichkeiten des Subjekts. Erinnerung wird so zum Fahrzeug der reinen Subjektivität. Das Ich teilt seine Erinnerung in Wirklichkeit mit niemanden, es wird zum individuellen Reservoir für die Kunst.<sup>259</sup>

Die Dichtung kann es sich mit dem Beginn der Moderne erst erlauben, in der Erinnerung rein subjektiv zu sein. Die Erinnerung ist auf Vorformen von Datenbanken gespeichert und kann nicht mehr verloren gehen. Von Ernst Machs Lehre beeinflusste Dichter glauben außerdem, dass die Welt und ihre Phänomene nicht objektiv fassbar seien. Die Literaten wenden sich nun dem Subjekt und seinen verschiedenen Erscheinungsformen zu.<sup>260</sup>

Es muss nicht mehr konserviert werden und damit leistet sich die Dichtung den Luxus eines eigenen Gegenstandes. Es geht nicht mehr um eine angemessene, sondern um eine private Erinnerung.<sup>261</sup>

---

256 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. Tübingen: Gunter Narr, 2001. S. 185,186.

257 Ebenda S. 186.

258 Ebenda S. 23.

259 Ebenda S. 23.

260 Ebenda S. 31.

261 Ebenda S. 31.

## 5.2. Die Anti- Moderne

In Deutschland regt sich ein tiefes Misstrauen gegen die Kunst und Literatur des Fin de Siècle, viele Kreise sind entrüstet. Modern wird bei manchen zum Synonym für undeutsch, krank oder wie später bei den Nationalsozialisten „entartet“.<sup>262</sup>

Max Nadaus schreibt ein Werk mit dem Titel *Entartung* (1892). Er schreibt, man stehe nun vor einer Volkskrankheit, die wie die Pest sei und aus Entartung und Hysterie bestehe.<sup>263</sup>

Es wird ein neues Volkstum gefordert jenseits der modernen Kunst.<sup>264</sup>

Die Kritik an der radikalen Modernität wird nun nicht nur von konservativen Kreisen erhoben, sondern kommt auch aus den Kreisen der „Modernen“. In Hermann Bahrs Novelle *Dora* (1893) hat der Literat Heimweh nach Ernst und Ordnung, steht also der Strömung ambivalent gegenüber<sup>265</sup>.

Die Décadence ist für die Literatur ein Durchgangsstadium. Ihre Eigenart ist es, dass sie die Tendenz zum dialektischen Umschlag in sich selber trägt. Das sich auflösende Ich der Menschen sucht nach regionalem und religiösem Halt.<sup>266</sup>

Auch Nietzsche ist, wie Bengt Algot Sørensen zeigt, ein Beispiel dafür, wie ambivalent dieser Zeitabschnitt erlebt wird.

Nietzsche fühlt sich als ein Vertreter der Décadence, möchte aber auch ihr Überwinder sein. Nach der Umwertung der Werte in *Also sprach Zarathustra* (1883 – 1885) wendet er sich heftig gegen die Décadence und setzt den Begriff „Leben“ dagegen. Der Begriff wird zur Parole dieser Zeit; er steht für vielfältige Inhalte.<sup>267</sup>

## 5.3. Hermann Bahr

Hermann Bahr sagt von sich selbst, dass er immer alle Moden mitgemacht habe, allerdings, solange sie noch nicht in Mode waren. Oft erregt Bahr durch seine vielen

---

262 Bengt Algot Sørensen. *Geschichte der deutschen Literatur 2*. München: C.H.Beck, 2010. S. 128.

263 Ebenda S. 128.

264 Ebenda S. 128.

265 Ebenda S. 124.

266 Ebenda S. 129.

267 Ebenda S. 130.

geistigen Verwandlungen Aufsehen und auch Abneigung. Manfred Diersch meint, dass es wahrscheinlich diese Anpassungsfähigkeit sei, dass er sich in ganz verschiedene geistige Schulen hinein versetzen könne, dass er eine symptomatische Erscheinung sei. Bahr hat kaum selbst ein wirkliches Kunstwerk geschaffen, verfügt aber über ein reiches essayistisches Werk, das zum Beispiel seine Verwandlung vom Naturalismus bis hin zum Expressionismus zeigt<sup>268</sup>. Treffend analysiert Gotthart Wunberg die Erscheinung Hermann Bahr:

„Ambivalent ist das Bild, das er uns von sich hinterlassen hat. Man kann sagen, daß er sich zeitlebens überschätzt hat, aber daß er zu bestimmten Zeiten, (...) doch ausmachen konnte, wo seine Bedeutung, seine größte und wichtigste Wirkung und somit Begabung gelegen hatte: in der Entdeckung nämlich und der Begleitung, im Protegieren der zu seiner Zeit neuen und jungen Literatur; in der Früherkennung von literarischen und kulturellen Phänomenen allgemein, insbesondere in den Jahren der Jahrhundertwende, (...)“<sup>269</sup>

Bahr ist Mitglied der Dichtergruppe „Jung Wien“ um Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler; er ist Zeitungsherausgeber und -begründer, Feuilletonkritiker; er wirkt zwanzig Jahre lang, zwar unter wechselnden Vorzeichen wie *Décadence*, Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus, als Verfechter der Wiener Moderne.

In dieser Arbeit soll unter anderem seine Affinität zum Werk Ernst Machs gezeigt werden. Auch Mach lehnt genau wie Bahr in seinem *Dialog vom Tragischen* (1904) die Erklärung von Sinn-Zusammenhängen durch die Ausschließlichkeit mathematischer Formeln ab, weil sie das Wesentliche nicht zeigen würden.

### 5.3.1. Hermann Bahr: „Das Ich ist unrettbar“

Die Philosophie Ernst Machs hat auf den Kreis der *Jung Wiener* einen starken Einfluss. Hermann Bahr steht in der Tradition der Philosophie Ernst Machs. An seinem Beispiel soll hier gezeigt werden, wie das Machsche Denken die Literaten, welche für die Ich - Krise anfällig sind, am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in ihren Bann zieht.<sup>270</sup>

268 Manfred Diersch. *Empiriokritizismus und Impressionismus*. Berlin: Rütten & Loening, 1973. S. 57-59.

269 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. Tübingen: Gunter Narr, 2001. S. 343.

270 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

1904 erscheint Bahrs Feuilleton *Das unrettbare Ich* im Rahmen seiner Schrift *Dialog vom Tragischen Dialog vom Marsyas Josef Kainz*,<sup>271</sup> darin unterscheidet er zwei Formen von Wahrheiten, nämlich: die theoretische und die sinnliche. Er kommt durch ein Erlebnis der Kindheit, das ihn tief beeindruckt, zu dieser späteren Ansicht. Bahr beobachtet einen Sonnenaufgang und ist davon ergriffen. Sein Vater erklärt ihm aber die physikalische Wahrheit, dass die Sonne gar nicht aufgehe, sondern sich die Erde um die Sonne drehe. Er erfasst zwar rational die Wahrheit dieser Aussage, bleibt aber für sich bei seiner sinnlichen Wahrnehmung. Ab diesem Zeitpunkt versteht er, dass es zwei Wahrheiten gibt, jene, die man in der Schule sagen müsse und eine selbst erfahrene.<sup>272</sup>

Das Erlebnis führt ihn zur sophistischen Haltung, nur für wahr zu halten, was er selbst erlebt hat.<sup>273</sup>

Hermann Bahr erleidet in seinen Studentenjahren eine Identitätskrise, ausgelöst durch das Buch Théodule Ribots *Les maladies de personnalité*, ein Werk, auf das sich auch Ernst Machs *Die Analyse der Empfindung* bezieht. Das Buch weist Bahr auf die Unbeständigkeit des Ichs hin. Er liest darin über die Möglichkeit, plötzlich zu einem Anderen zu werden.<sup>274</sup> Bahr schreibt darüber im *Unrettbaren Ich*:

„(...) hier werden Menschen gezeigt, welche plötzlich ihr Ich verlieren und als neue Wesen eine andere Existenz beginnen, aus der sie manchmal, ebenso plötzlich und rätselhaft, wieder in die erste zurückgestoßen werden; ja es kommen solche vor, die ein dreifaches und vielfaches Ich haben (...)“<sup>275</sup>

Er entwickelt nun den Zwang über die Auflösung seines Ichs nachdenken zu müssen. Diese Krise bringt ihn zur Philosophie Ernst Machs.<sup>276</sup>

Schon bevor Bahr Ribots Buch liest, hat er das Gefühl, dass es in der Literatur eigentlich immer um die Unsicherheit des Ichs gehe.<sup>277</sup>

Bahr möchte den Impressionismus empfinden, da wir nicht genau wissen können, was wirklich ist, da alles, was wir sehen können, vielleicht nur eine Erscheinung sei. Nach Machs Definition haben wir kein Recht, die Wahrnehmungen unserer Sinne mit richtig oder falsch zu bewerten; daraus folgt aber die Richtigkeit der Empfindung

271 Hermann Bahr. *Dialog vom Tragischen*. in: Gottfried Schnödl. (Hrsg.) *Hermann Bahr. Dialog vom Tragischen Dialog vom Marsyas Josef Kainz*. Weimar: VDG, 2010.

272 Ebenda S.36-42.

273 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

274 Ebenda

275 Hermann Bahr. *Das unrettbare Ich*. S. 36f.

276 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. S. 77-85.

277 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

selbst. Wir sind uns nie des Empfundenen sicher, aber der Empfindung.<sup>278</sup>

### 5.3.2 Hermann Bahr und Ernst Mach als Vertreter der Ästhetik des Impressionismus

Nach 1860 entwickelt sich der Impressionismus in Frankreich. Der Name kommt von einem von Claude Monet geschaffenen Gemälde *Impression. Soleil levant*; hier wird die Stimmung eines Sonnenaufganges über einen Fluss mit malerischen Mitteln ausgedrückt.<sup>279</sup>

Zuerst entwickelt sich in Frankreich ein Stil der Malerei *impressionisme*, deren Schöpfer Claude Monet ist. Es soll bei dieser künstlerischen Richtung der subjektive Eindruck in seiner Empfindungsqualität malerisch eingefangen werden.<sup>280</sup> Dieser Eindruck ist in der Malerei optisch und erst sekundär psychisch.

Die Impressionisten wollen den Eindruck wiedergeben, den ein Gegenstand in der freien Natur auf den unvoreingenommenen Künstler bzw. dessen Auge macht. So wie die Sinne die Natur empfinden, soll gemalt, ordnendes Denken soll ausgeschaltet werden. Nicht die Struktur des Objekts erweckt das Interesse des Künstlers, sondern nur die ausgelöste Stimmung.<sup>281</sup>

Die Voraussetzung für den Impressionismus ist ein neuer Blick auf die Objekte und eine gesteigerte Verfeinerung des Beobachtungsvermögens. Einige Aspekte des Impressionismus gewinnen im Spätimpressionismus, also etwa 1880 bis 1890, besonderes Augenmerk:<sup>282</sup>

„Die Beschränkung auf das Sehen führte zu einer Zurücknahme des Urteilens über die Wirklichkeit, zu einer der idealistischen Philosophie des Empirio-kritizismus verwandten Isolierung der Sinneswahrnehmung vom Denken und Bewerten, zum Zweifel an der Erkennbarkeit der objektiven Realität. (...) Die Gleichberechtigung der Motive (...) führte zur Gleichberechtigung gegenüber entscheidender Fragen der menschlichen Existenz, zur Verringerung der Rolle des Inhalts der Kunst.“<sup>283</sup>

Das „Impressionistische“ wird ein Schlagwort der Jahrhundertwende. Es wird auch als nervöse Erscheinung jener Zeit interpretiert und in der *Neuen Freien Presse* wird

278 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900*. S. 85.

279 Ebenda S. 63.

280 Ebenda S. 22.

281 Ebenda S. 61,62.

282 Ebenda S. 61.

283 Peter H. Feist. *Impressionistische Kunst in Frankreich*. Dresden: VEB, 1970. S. 12.

der Impressionismus als die Hauptströmung der Gegenwart um 1900 bezeichnet.<sup>284</sup> Hermann Bahr forscht um 1910 nach den Ursachen der Veränderung in der Malerei um 1900 und kommt zu dem Schluss, dass sich das Sehen des Menschen, nämlich des Künstlers, verändert habe und in der Folge davon ihre Maltechnik. Dieses veränderte Sehen der Künstler ist aber Ausdruck einer veränderten Beziehung zur Welt. Die Geschichte der Malerei sei daher auch immer die Geschichte der Philosophie, so Hermann Bahr. Er ist der Überzeugung, dass die Technik des Impressionismus eine Sicht der Welt voraussetze, wie sie erst um 1900 möglich wird.<sup>285</sup> Er äußert, dass der Mensch begreifen müsse, dass alles im Fluss sei, und dass wir die Meldung der Sinne nicht als richtig oder falsch kategorisieren dürfen.<sup>286</sup> Hermann Bahr entwickelt aus der Auseinandersetzung mit der französischen impressionistischen Malerei seine Auffassung von der impressionistischen Literatur. Für ihn hat die Technik des Impressionismus eine ganze Weltanschauung zur Folge, ja bedingt diese. Sie setzt voraus, so Bahr, dass es dem Menschen möglich wird, alles, was er sieht, hört oder fühlt, nur als Erscheinung einzustufen. Hinter diesen Wahrnehmungen könnte eine Wahrheit liegen, die der Mensch aber nicht erkennen kann. An allen wichtigen Vorgängen sind die Sinne beteiligt und verändern aber auch ihrerseits das Geschehen.<sup>287</sup> Für Bahr ist also die Welterkenntnis immer subjektiv. „Darum wird die neue Psychologie, welche die Wahrheit des Gefühls will, das Gefühl auf den Nerven aufsuchen, gerade wie die neue Malerei, welche die Wahrheit der Farbe will (...)“<sup>288</sup>.

Bahr sieht er in den Theorien Ernst Machs seine Gedanken ausgedrückt. Er nimmt an, dass die Weltanschauung Machs die „Philosophie des Impressionismus“<sup>289</sup> genannt werden wird.

Aus erkenntnistheoretischer Sicht ist die Dekadenz den Anschauungen des Impressionismus sehr nahe, ja lehnt sich an diesen an.

---

284 Corinna Jäger-Trees. *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthal's Dramen und Erzählungen des Frühwerks*. Bern: Paul Haupt, 1988. S. 22.

285 Manfred Diersch. *Empirio-kritizismus und Impressionismus*. S. 66.

286 Ebenda S. 66,67.

287 Hermann Bahr. *Impressionismus*. in: Zur Überwindung des Naturalismus. S. 196.

288 Hermann Bahr. *Die neue Psychologie*. in: Hermann Bahr. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden: E. Pierson, 1899. S. 108,109.

289 Ebenda S. 198.

### 5.3.3. Die Gemeinsamkeiten von Hermann Bahr als Vertreter des Impressionismus und Ernst Mach als Anhänger des Empiriokritizismus

Bahr und Mach empfehlen eine kindliche Sicht der Welt. Mach würde jederzeit eine unvollendete Weltanschauung einer abgeschlossenen, aber unzureichenden philosophischen Weltsicht vorziehen. Es geht ihm dabei vor allem um ein Denken ohne Urteil. Für Hermann Bahr, den Impressionisten, und für Ernst Mach, den Anhänger des Empiriokritizismus, gibt es eine Wirklichkeit immer nur mit subjektiver Färbung.<sup>290</sup>

Das scheinbar objektive Sein löst sich in „subjektives Erscheinen flüchtiger Elemente auf“<sup>291</sup>. Bahr äußert sich in seinem *Dialog vom Tragischen* (1904) zum ersten Mal über die Philosophie Ernst Machs. Er bezeichnet Machs *Die Analyse der Empfindungen* als das Buch, welches die Lebensstimmung seiner Generation ausdrücke. Ernst Mach wird für Bahr zu dem Philosophen seiner Zeit. Mach beweise in seinem Werk mit wissenschaftlicher Objektivität den Begriff des Lebens, den auch der Impressionismus in der Kunst ausdrücke, so Bahr.<sup>292</sup>

Bahr meint, dass Impressionismus und Empiriokritizismus erkennen, „dass das Element des Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion.“<sup>293</sup>

Die Wirklichkeit zerfällt für Bahr und Mach in Empfindungen, welche an das Subjekt gebunden sind. Das Ich verwandele sich dauernd, da es aus verschiedenen Empfindungen gebildet wird.<sup>294</sup>

Die Dichtung habe nun nach Hermann Bahr die Aufgabe, das Lebensgefühl der Menschen mit dichterischen Mitteln darzustellen.<sup>295</sup>

---

290 Manfred Diersch. *Empiriokritizismus und Impressionismus*. S. 66-68.

291 Ebenda S. 68.

292 Ebenda S. 69.

293 Ebenda S. 70

294 Ebenda S. 70.

295 Ebenda S. 70,71.

#### 5.4. Der Kreis des Jungen Wien

Die Jung Wiener streben eine Erneuerung der Literatur an. Dieses Verlangen drückt sich in diversen Frühlingsmetaphern aus.<sup>296</sup>

Auf der anderen Seite wird mit dem Begriff Jung Wien meist Dekadenz und Untergang sowie die Melancholie des Fin de Siècle assoziiert.<sup>297</sup>

Die negativen Grundströmungen haben zwar tatsächlich existiert und finden auch ihren literarischen Ausdruck, doch gibt es auch das genaue Gegenteil davon, eine gewisse Aufbruchstimmung und Hoffnung in die Zukunft.<sup>298</sup>

Die Gruppe ist überzeugt, dass sie fähig ist, eine neue Art von Literatur zu kreieren. Treffpunkt ist das Café Griensteidl, das von den Kritikern des Jungen Wien „Café Größenwahn“ genannt wird. Dort treffen sich die Gründer der bedeutendsten Literaturzeitung dieser Zeit, nämlich der *Neuen Dichtung* (aus der bald die *Moderne Rundschau* wird). Unter ihnen sind Eduard Michael Kafka und Julius Kulka. Sie verbindet nicht nur eine neue Ästhetik, sondern auch eine neue Auffassung von der Gesellschaft, der Sittlichkeit und Wahrheit und das Postulat, modern zu sein. Am Rande dieses Literatenkreises stehen Peter Altenberg und Karl Kraus. Die Gruppe besitzt genug Selbstvertrauen, um sich als Initiator einer kulturellen Erneuerung zu erleben, daneben sind aber auch die Visionen vom Untergang Österreichs vorhanden.

Im Zentrum der Dichtung steht die Beziehung zwischen Form und Inhalt. Es existiert eine Sprachskepsis, die aber nicht zum Verstummen der Literaten führt.<sup>299</sup>

Gemeinsam ist allen diesen Dichtern der gleichen Generation ein Wegfallen der Orientierung an den patriarchalen Wertesystem der Väter.<sup>300</sup>

In den Essays, welche zwischen 1891 und 1893 entstehen, ist immer wieder das Motiv der „Zweiseelenkrankheit“ des modernen Menschen zu finden. Es existiert außerdem ein Schwanken zwischen Lebensdurst und Lebensangst sowie die

---

296 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

297 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. S. 186.

298 Ralph Rainer Wuthenow. *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Aesthetizismus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1897. S. 128.

299 Ebenda S. 104.

300 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

Selbstverdopplung, die Ich-Spaltung in Subjekt und Objekt, in das leidende Ich und dem Ich, das dem leidenden Ich zusieht.<sup>301</sup>

Hofmannsthal kennt den Lebensdurst genauso wie die Lebensangst und das Gefühl des Ausgeliefertseins und das daraus resultierende Flüchten in ästhetische Räume.<sup>302</sup>

Den Verlust des Willens, der in dieser Generation häufig auftritt, konstatiert Hofmannsthal als Folge der „Hypertrophie der Reflexion“, der Nerven und des Selbstbewusstseins. Statt zu handeln neigt der Willensgeschwächte jener Zeit zur Introspektion.<sup>303</sup>

Weiters führt diese Überbewusstheit der autonomen Vorgänge zu neurotischen Veränderungen wie Depersonalisationserscheinungen und Derealisationserlebnissen.

Auch in Friederike Mayröckers Hörspielen gibt es viele Hinweise auf Erfahrungen von Depersonalisation. So heißt es zum Beispiel in dem Hörspiel *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*: „(...) und kein Blatt regte sich und ich hörte mich wie von ferne zu ihnen sprechen (...)“<sup>304</sup>

Ihr gesamtes Schreiben ist durchzogen von der Ich -Auflösung des Subjekts. Die ständige Ich-Werdung in der künstlerischen Handlung wäre eine Form des positiven Narzissmus, bei dem jedes gestaltete Ich ein Provisorium wäre, eine Art Durchgangsstadium.<sup>305</sup>

Mayröcker arbeitet mit einer Art erkenntniskritischer Decollage, der Zweifel an dem, was wir Identität nennen, ist für ihren künstlerisch kreativen Prozess geradezu eine Notwendigkeit.

---

301 Jens Rieckmann. *Aufbruch in die Moderne*. S. 104.

302 Ebenda S. 104.

303 Ebenda S. 91-107.

304 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. 27'35".

305 Gisela Dischner. *Die Decollage der blinden Synthese*. in: Siegfried J. Schmidt. *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. S. 68.

### 5.5. Die Jugend gerät ins Blickfeld

„Das Leben ist erfüllt von der Rigidität der Alterstufen.“<sup>306</sup>

„Jung Wien“ ist die literarische Bewegung, die ab 1890 auch für sexuelle Offenheit eintritt.<sup>307</sup>

Die von Arthur Schnitzler geschaffenen jungen männlichen Protagonisten und auch Hofmannstals Ästhetiker verdanken zum Teil ihre Entstehung von der Entmachtung des Vaters und der Absage an dessen Werte.<sup>308</sup>

In der bildenden Kunst ist Gustav Klimt der Anführer einer jungen Bewegung der bildenden Künstler. 1897 treten diese aus der etablierten Künstlergenossenschaft aus und es erfolgt die Gründung der Secession.<sup>309</sup>

Der Bruch mit der Vätergeneration ist die erklärte Absicht bei der Gründung dieser Vereinigung. Die Secession steht für Erneuerung und es erscheint ihre Zeitschrift *Ver Sacrum*, also Frühlingsopfer<sup>310</sup>. Überhaupt wird der Frühling zum Synonym für Jugend, für einen Lebensabschnitt der vorher kaum in solchem Ausmaß Interesse erweckt.<sup>311</sup>

Klimt schafft für die erste Kunstausstellung ein Plakat, das die „Erhebung der jüngeren Generation“<sup>312</sup> zum Inhalt hat.<sup>313</sup>

Auch für Hofmannsthal bekommt das Motiv der Jugend immer mehr Bedeutung. Die Jugend bietet sich sozusagen als Symbol des Unfertigen, Pubertären, den auf der Suche Seienden als Symbol für eine existierenden Krise an.

Die Helden und Heldinnen dieser Zeit müssen die psychischen Veränderungen des Jugendlichen und Pubertierenden durchlaufen. Das Werk des frühen Hofmannsthal durchziehen Mädchen und Jünglinge, die in mehrfach verschlungenen Welten

---

306 Hugo von Hofmannsthal. *Nachlaß 1924-1929*. zitiert nach Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*. Vorlesung SoSe 2009, Akademie der bildenden Künste. 19.6.2009.

307 Ebenda

308 Ebenda

309 Ebenda

310 Carl E. Schorske. *Wien Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982. S. 200,201.

311 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

312 Carl E. Schorske. *Wien Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. S. 201.

313 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

zugleich leben. Die Krise der Jugend liefert den Stoff, die Pubertät die Verwandlung bedeutet, das Erfahren von Triebstrukturen, die als bedrohlich und unheimlich erlebt werden. Es werden Figuren geschaffen, von denen man sich zugleich angezogen und abgestoßen fühlt, als wären sie abgespaltene Teile des eigenen Ichs.<sup>314</sup>

„Hofmannsthal ist übrigens derjenige, der auf luzide Weise erfasst, dass die Einteilung des menschlichen Lebens in Lebensalter direkt gegen die innere Evidenz steht.“<sup>315</sup>

Für ihn sind Altersstufen Gebilde der Phantasie, er findet, dass man nicht an das Alter gebunden sei. Das „ewige Mädchen“ und „der ewige Jüngling“ werden in der Folge zu Leitfiguren. Hofmannsthal stellt klare Reflexionen zum Alter an; es besteht die Tendenz, Teilungen und Spaltungen des Ich -Schwarms zu ermöglichen und sich nicht sofort wieder in ein Setting des fertigen Ichs zu zwingen.

Es existiert der typische *ewige Jüngling* des Fin de Siècle, der *décadent*, ausgezeichnet durch eine innere Ambivalenz zwischen Realität, Irrealität und Tagtraum sowie aktiven Handelns und passiven Geschehenlassens.<sup>316</sup>

Die Jugend als Durchgangsstadium und Zeit der Verwandlung wird zu einem wichtigen Thema der Literatur. Die Jugendlichen in der Begegnung mit der Triebstruktur, die sie als fremd und unheimlich empfinden, werden zu literarischen Helden, zum Beispiel *Wendla* in Wedekinds *Frühlingserwachen*.

Egon Schiele schafft zahlreiche Aktdarstellungen von jungen androgynen Menschen, bei denen ein „Stammkörper“ von Mädchen und Burschen zu beobachten ist, das heißt, lange schlanke Körper, die sich außer den Geschlechtsmerkmalen kaum voneinander unterscheiden. Er stellt den jungen Mann sehr mädchenhaft dar, ein Bild, das in der Pop - Generation der 60er Jahre wieder aktiviert wird.<sup>317</sup>

Das Bild des ersten weiblichen Mitgliedes der Secession Elena Luksch-Makowsky zeigt im Frühlingbild *Adolescentia* (1903) die Thematik des sexuellen Erwachens von jugendlichen Mädchen und Burschen . Das Bild gleicht in seiner Thematik dem Frühlingserwachen von Wedekind. Es zeigt wieder die große Ähnlichkeit der Körper von Jugendlichen und thematisiert auch das Unfertige der Adoleszenz.<sup>318</sup>

---

314 Elisabeth von Samsonow. *Egon Schiele: Ich bin die Vielen*. Wien: Passagen, 2010. S. 90.

315 Elisabeth von Samsonow. „*Dies Ganze muß selig werden*“ Alexandra Strohmaier (Hg). *Buchstabendelirien*. Bielefeld: Aisthesis, 2009. S. 38.

316 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

317 Ebenda

318 Ebenda

Wie schon erwähnt, verliert das Patriarchat seine ordnende Kraft und es zerfällt ein ursprünglich mächtiges Modell, auf das man sich als junger Mensch berufen konnte. Viele technische Umwälzungen, welche fast alle zur gleichen Zeit stattfinden, zum Beispiel die zunehmende Möglichkeit der Mobilität durch die Eisenbahn, die Elektrizität, breiten sich aus, es gibt Ansätze zu Radiofonie, Telefon, Film und Fotografie. All dies verstärkt den Zukunftsglauben, verunsichert aber die Menschen in ihrem instabilen Ich. Die Ziele und Werte des Strebens werden verschwommen, nicht greifbar; so wird das Unfertige, das sich in der Jugend symbolisiert, zum Lösungsangebot, ein Jugendkult entsteht.

Die Anthropologin Elisabeth von Samsonow meint dazu:

„Unter diesen Voraussetzung hat man tatsächlich in den den Künstlern der Jahrhundertwende The First generation of Pop vor sich. (...)“<sup>319</sup> „Multiplen und gegensätzlichen Tendenzen ausgeliefert präsentiert sich das Ich des Menschen der Jahrhundertwende.“

### 5.6. Der Jugendstil

Der *Jugendstil* ist eine in westeuropäischen Ländern existierende Bewegung im Zeitraum von 1890 - 1914, welche man in der Architektur, im Kunstgewerbe, in der Mode und im Buchdruck beobachten kann.<sup>320</sup>

Eine Übertragung des Begriffs in die Literatur ist jedoch schwierig. Alle Merkmale eines angenommenen Jugendstils lassen sich nach Meinung von Bengt Algot Sørensen auch durch Begriffe wie Symbolismus oder Dekadenz beschreiben. Es gibt aber eine enge Zusammenarbeit zwischen Jugendstilkünstlern und Literaten, wie zum Beispiel Rainer Maria Rilke oder Ludwig von Hofmann. Es werden sehr ästhetisch gestaltete Zeitschriften herausgegeben, wie zum Beispiel der *Pan* (1895 -1900) oder die *Insel* (1899 – 1900), in der Kunst und Literatur zusammen erscheinen.<sup>321</sup>

In den späten siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts erscheinen die Jungen in der Politik als *Junge Linke*.<sup>322</sup>

---

319 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

320 Bengt Algot Sørensen. *Geschichte der deutschen Literatur 2*. München: C.H. Beck, 1997. S. 126.

321 Ebenda S. 127.

322 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

### 5.7. Der Einfluss der Kindheit

Mit dem Phänomen der ins Zentrum rückenden Kindheit wird es notwendig anzuerkennen, dass die Menschen im Laufe ihres Lebens Verwandlungsprozesse durchmachen müssen.

Friederike Mayröcker betont in einigen Interviews, wie wichtig ihre Kindheit für ihr Schreiben gewesen ist.

Elisabeth von Samsonow versteht Friederike Mayröcker als *ewiges Mädchen*, als *puella aeterna*.

„Die Unfertigkeit eines Weiblichen, das dann im Übrigen auch mit einer gewissen Unfertigkeit des männlichen Jugendlichen paktiert, tritt hier (also in den Texten Mayröckers, E.P.) als eine neuartige Stärke zu Tage, die sich nicht nur den psychoanalytischen Matrizen verweigert, sondern einen Ausweg aus festgefahrenen Verhältnissen, die, wie wir ja wissen, gerade dem symbolischen Weiblichen keine besonders anziehende Rolle zugewiesen hatten, anbietet.“<sup>323</sup>

Samsonow postuliert weiter: Mayröckers Sound gibt sich als Potential ihrer Texte und nicht als lamoyanter Hilferuf.<sup>324</sup>

Klaus Kastberger meint dazu :

„Manche ihrer Texte wirken in ihrer Frische und Lebendigkeit so, als wären sie von einem jungen Mädchen geschrieben. Ein Alterswerk im Sinne einer abgeklärten Schreibweise, in dem dann eine Art Summe über das bisherige gezogen würde, liegt in diesem Fall also nicht vor. Ganz im Gegenteil Friederike Mayröcker scheint in ihrem Schreiben stets im Aktuellen verfangen (...)“<sup>325</sup>

Das gilt auch für den Spezialfall ihrer Prosa, nämlich der Hörspiele.

Als Dichterin und Kreative ihrer Sprache, die ihr immer neue Wahrnehmungen ermöglicht, ist für sie die Welt nie etwas endgültig Fertiges. Immer wieder folgt bei ihr eine Dekonstruktion von Sprache und inneren Bildern, die den Rezipienten eine neue Sicht ermöglichen. Es scheint, als ob sie das Infragestellen und auch die Kraft, neue Zusammenhänge für sich herzustellen, für sich erhalten kann, dass ihr die Integration der das Ich bedrohenden Fragen gelingt.

Mayröcker bezeichnet sich auch selber, genau wie Egon Schiele, als ewiges Kind.

Also ewiges Kind oder ewiger Jugendlicher als „Lebensalterverweigerung als perennierende

323 Elisabeth von Samsonow. „Dies Ganze muß selig werden“ S. 42.

324 Ebenda S. 42.

325 Klaus Kastberger. „Ich bin eine Bettlerin des Wortes.“ 20.12.2009. OE1 ORF Kultur  
<http://oe1.orf.at/artikel/216061>  
 Zugriff: 25.08.2012.

Selbsterfindung<sup>326</sup> bei Behalten des Potentials.

„(...) erscheint bei Mayröcker als „ewiges Mädchen“, an dem die „präödpalen“ Qualitäten unbedingter Bindungslust und hochgradiger Identifiziertheit hängen.“<sup>327</sup>

### 5.8. Die Literatur des Fin de Siècle am Beispiel der assoziativen Dichtkunst des Hugo von Hofmannsthal

Hofmannsthals frühe Essays reproduzieren nicht, wie vor der Jahrhundertwende üblich, den Historismus, sondern er konstruiert seine Texte assoziativ.

Der Satz des Beginns des ersten D'Annunzio Aufsatzes (1893) beschreibt auf eine neue Art den relevanten Tatbestand:<sup>328</sup>

„Man hat manchmal die Empfindung, als hätten unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und alle unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und über feine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel der Nerven als das Gegenwärtige.“<sup>329</sup>

Die Bezeichnung „Möbelpoesie“ trifft ins Schwarze. Es wird das Interieur beschrieben, dass ein Reservoir von Requisiten bildet. Diese Requisiten werden nicht einfach aufgezählt, sondern sie rufen die Evokation von Bedeutung hervor, die sie ihrer Fremdheit verdanken.<sup>330</sup>

Hugo v. Hofmannsthals Lyrik zeigt scheinbar beliebig gewählte Bausteine, wie das Gedicht *Lebenslied* zeigt:

Den Erben laß verschwenden  
An Adler, Lamm und Pfau  
Das Salböl aus den Händen  
Der toten alten Frau etc.<sup>331</sup>

Adler, Lamm und Pfau verbindet nichts miteinander. Robert Musil nennt Hofmannsthals Gedicht sinnlos. Das stimmt aber nur unter der Bedingung, dass Gedichte oder Lyrik im Allgemeinen inhaltslogische Strukturen besitzen müssen. Diese Inhaltslogik wird in der Moderne aufgehoben. Die Disparität der modernen

326 Elisabeth von Samsonow. „Dies Ganze muß selig werden“ in: Alexandra Strohmaier. (Hsg.) *Buchstabendelirien. Bielefeld: Aisthesis, 2009. S. 43.*

327 Ebenda S. 43.

328 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende. S. 65.*

329 Hugo von Hofmannsthal. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1 – 3. Bd.1. Frankfurt am Main: S.Fischer, 1979. S. 174.*

330 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende. S. 65.*

331 Hugo von Hofmannsthal. *Gedichte. Leipzig: Insel, 1922. S. 15,16.*

Welt enthält also ihr sprachlich-literarisches Äquivalent.<sup>332</sup> So wäre auch Mayröckers Art des Schreibens, ihr nicht narrativer Stil, ihre Assoziationstechnik, ohne die Moderne undenkbar.

Hofmannsthal schreibt weiters:

„Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in einer rein phantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; (...)<sup>333</sup>

Der Dichter bringt mit Experimentier- und Schönheitstrieb eine Diagnose des Fin de Siècle. Sein Essay liest sich wie Lyrik moderner Herkunft. Es existiert eine scheinbare Beliebigkeit in der Nennung von Namen und auch Gegenständen, in der Verwendung von Zitaten, das Wunberg mit dem Begriff der Kombinatorik von Max Bense vergleicht. Alles kann prinzipiell nebeneinander stehen, weil es gleichwertigen historischen Fakten entnommen ist.<sup>334</sup>

Ebenso verhält es sich mit Hofmannsthals in Versen geschriebenen Prolog zu Schnitzlers *Anatol*. Auch hier sind die Bilder rein assoziativ. Der Prolog steht also zum Buch in einer Beziehungslosigkeit.<sup>335</sup>

Der Bauweise solcher Essays ist jener lyrischer Texte nicht unähnlich.

Interessant, wie Hofmannsthal beim Prolog zu Schnitzlers *Anatol* rein assoziativ arbeitet. Der Prolog zeigt eine erstaunliche Beziehungslosigkeit zum Buch *Anatol*.<sup>336</sup>

Im Jahr 1902, nach schreiben des Chandos-Briefes, charakterisiert Hugo von Hofmannsthal das Fin de Siècle folgendermaßen:

„Um 1890 werden die geistigen Erkrankungen der Dichter, ihre übermäßig gesteigerte Empfindsamkeit, die namenlose Bangigkeit ihrer herabgestimmter Stunden, ihre Disposition, der symbolischen Gewalt auch unscheinbarer Dinge zu unterliegen, ihre Unfähigkeit, sich mit existierenden Worten beim Ausdruck ihrer Gefühle zu begnügen, das alles wird eine allgemeine Krankheit unter den jungen Männern und Frauen der oberen Stände sein. Denn der Künstler gleicht jenem Midas, unter dessen Händen alles zu Gold wurde.“<sup>337</sup>

Bei Nietzsche wird die *Décadence* zum Gegenbild des sogenannten „Gesunden“.

Wunberg postuliert:<sup>338</sup>

332 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. S. 66.

333 Hofmannsthal. D'Annunzio. in: H.v.H. *Reden und Aufsätze I: 1981-1913*, Frankfurt am Main, 1979. S. 183 in: Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. Tübingen: Gunter Narr, 2001 S. 67.

334 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. Tübingen: Gunter Narr, 2001. S. 67.

335 Ebenda S. 67.

336 Ebenda S. 73.

337 Hugo von Hofmannsthal. Werke (ed.Steiner). *Prosa*. Bd2. Frankfurt am Main: Fischer, 1964. S. 40.

338 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. S. 67.

„Decadence, (...) ist für die Literatur die Summe aller objektiven Unmöglichkeiten konsistenter, inhaltslogischer Darstellung.“<sup>339</sup>

Das Leben, so meint Nietzsche, wohne nun nicht mehr im Ganzen, sondern in den Teilen, Partikeln im Detail.<sup>340</sup>

Diesen Sachverhalt formuliert Hofmannsthal im Chandos-Brief. Dem Schreiber zerfallen die Worte im Mund, wie die modrigen Pilze und die Teile wieder in Teile.<sup>341</sup>

Gotthard Wunberg meint, dass die Literatur des Fin de Siècle von ihrem Verhältnis zum positivistischen Historismus geprägt sei und dessen Verfahren übernehme. Der Literatur wird es möglich, sich von Inhalten zu trennen bzw. sich auf sich selbst zu fokussieren. Diese Modernität tritt zum ersten mal in der Sprache auf.<sup>342</sup>

„Auf dem Wege über die positivistische Aneignung von Geschichte und deren Entlassung aus ihrem Interessensystem erobert sich die Literatur ein sprachliches Verfahren, das die prinzipielle Gleichwertigkeit der Einzelexeme und damit ihre Autonomie begründet.“<sup>343</sup>

Ohne diese oben geschilderten neuen Entwicklungen der Moderne wäre die spezielle Entwicklung des nicht narrativen, assoziativen Duktus der sprachlichen Gestaltung von Mayröckers Lyrik und Prosa, und damit auch den Hörspielen, nicht möglich. Die Dichterin kombiniert auch völlig wertfrei Empfindungen, Wahrnehmungen, Halluzinationen und Träume in ihrer Prosa.

### 5.9. Die ästhetische Wahrnehmung in der Moderne

Erinnern und Vergessen bezeichnet Wunberg als die wichtigsten Parameter der ästhetischen Wahrnehmung in der Moderne.<sup>344</sup>

„Wir finden schön, was wir wiederfinden.“<sup>345</sup>

In der Moderne wird durch den Zerfall der Werte die eigene Erinnerung zum wichtigsten Baustein, um zu empfinden, was schön oder hässlich ist.<sup>346</sup>

Zum Wertverfall kommt der enorme Informationsüberschuss am Ende des 19. Jahrhunderts durch die rasche und simultane Entwicklung von technischen

---

339 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. S. 77.

340 Ebenda S. 76.

341 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

342 Ebenda

343 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. S. 84.

344 Ebenda S. 3.

345 Ebenda S. 3.

346 Ebenda S. 3.

Neuheiten wie Eisenbahn, Telefon oder Telegraf.<sup>347</sup>

Außerdem ist es dem Menschen zum ersten Mal in seiner Geschichte möglich, sich schneller als mit Muskelkraft fortzubewegen. Diese höhere Geschwindigkeit beeinflusst natürlich auch seine Wahrnehmung.<sup>348</sup>

Die Frage, die Wunberg stellt lautet „Wohin treibt es mich, wenn ich das Vergnügen oder den Genuß am Kunstwerk suche?“<sup>349</sup>

Im allgemeinen zieht uns an, was uns bekannt ist, meint Wunberg.

„Das partielle Wiedererkennen von bereits Bekanntem, aber Vergessenem, bietet uns Genuß.“<sup>350</sup>

Vergessen wird als ästhetisches Phänomen erst von Bedeutung, wo der vergessene Inhalt vermisst wird. Es wird im Allgemeinen vermisst, was sich nicht aus sich selbst erneuert und das ist genau die Situation der Moderne.<sup>351</sup>

#### 5.10. Friederike Mayröckers antinarrativer Stil, ein Folge der Moderne

Die Erwartungshaltung der Hörer und Leser, die da sind: Ereigniswechsel, Handlungskohärenz und finalistisches Erzählverhalten, werden durch Friederike Mayröcker enttäuscht.<sup>352</sup> Sie stellt das Erzählen einer Story in Frage und hat sich in vielen Gesprächen, Interviews sowie in ihren Prosatexten dazu geäußert.

„(...) ich habe immer vermieden eine Story zu machen, d.h. ich sehe nirgends eine Story. Ich sehe im Ablauf meines Lebens oder im Leben überhaupt keine storyähnlichen Erscheinungen. Und ich kann auch kein Buch lesen, das eine Story hat.“<sup>353</sup>

Dazu ist notwendig, auf das Erzählproblem im Zusammenhang mit der Moderne näher einzugehen.

In der Zeit der Jahrhundertwende bis ungefähr 1920 macht das gängige europäische Wirklichkeitsmodell eine Krise durch. Sowohl bei der Entstehung als auch bei dem Versuch, diese Krise zu bewältigen, ist das geistige Klima entstanden, das die Moderne auszeichnet.

---

347 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende*. S. 5.

348 Ebenda S. 4.

349 Ebenda S. 5.

350 Ebenda S. 6.

351 Ebenda S.7.

352 Siegfried J.Schmidt. *Fuszstapfen des Kopfes*. Münster: Kleinheinrich, 1989. S. 55.

353 Ebenda S. 55.

Modelle von Wirklichkeit, Geschichte, Ich, Sexualität, Sinn und Wert verändern sich durch technische Revolutionen, zum Beispiel die Entstehung von Verkehr und kabelloser Übertragung von Daten und gleichzeitig entstehende philosophische Reflexionen zum Ich, zum Beispiel von Ernst Mach. Mach, Einstein und Bohr betonen auch die beeinflussende Rolle des Beobachters und der Apparatur bei dem Versuch, Wirklichkeit wissenschaftlich zu beobachten und zu beschreiben. Diesem Krisensyndrom entspricht das Aufkommen einer Wissenschaftsskepsis, ja mehr noch, dem Zweifel an Rationalität.<sup>354</sup>

Auch das Vermögen der Sprache zur Beschreibung von Wirklichkeit und Kommunikation wird nun angezweifelt. Der Bezug zur Wirklichkeit von Sprache wird genauso wie ihre grammatische Ordnung vorausgesetzt.<sup>355</sup>

Freud und Weininger thematisieren die Sexualität; Freud schreibt seine Traumdeutung und entwirft seine Neurosenlehre.

Die Krise mobilisiert auf der einen Seite Weltekel und Dissoziationserfahrungen, aber auch

„Schöpferphantasien auf den Trümmern des bis dahin verbindenden Wirklichkeitsmodells.“<sup>356</sup>

Als Antwort auf das Krisensymptom etabliert sich eine künstlerische Avantgarde.<sup>357</sup>

Um die Jahrhundertwende war es nun das erste Mal, dass die Literatur auf veränderte Bedingungen und Veränderungen des intellektuellen Bewusstseins heftig reagiert.<sup>358</sup>

Für Siegfried J. Schmidt liegt das Problem des Erzählens nicht in der Realismus-Frage:

„Es geht vielmehr um die Fiktion der Herstellbarkeit eines kohärenten Sinnzusammenhangs aus der Erinnerung oder aus der Phantasie, der einer temporalen, kausalen oder psychologischen Ereignislogik gehorcht.“<sup>359</sup>

Die Kritik der Avantgarde richtet sich gegen die Annahme des objektiven Vorhandenseins einer „äußeren Wirklichkeit“, auf die Annahme, dass Sprache diese genau abbilden kann bzw. die Zeit würde linear verlaufen und Geschichte könnte

---

354 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

355 Ebenda

356 Siegfried J. Schmidt. *Fuszstapfen des Kopfes*. Münster: Kleinheinrich, 1989. S. 59.

357 Ebenda S. 67.

358 Ebenda S. 67.

359 Ebenda S. 65.

einen stetigen Verlauf abbilden.<sup>360</sup>

Friederike Mayröcker sagt in einem Interview mit Siegfried J. Schmidt, dass sie 1971<sup>361</sup> ganz plötzlich genug hatte vom experimentellen Schreiben. Sie wollte Prosa schreiben mit relativ einfachen Sätzen. An der experimentellen Literatur hat sie keine Freude mehr und hat sie als langweilig empfunden.<sup>362</sup>

„(...) Ich will nicht in einem üblichen Sinn erzählen, sondern mich an ein ganz unkonventionelles, unorthodoxes Erzählverhalten annähern.“<sup>363</sup>

Angriffe gegen das Erzählen durchziehen die gesamte Prosa von Friederike Mayröcker.

Viele der Eindrücke, Erfahrungen und Erinnerungen der Dichterin entsprechen keiner kausalen Ereignisfolge, bilden aber trotzdem eine literarische Einheit. Ein von Friederike Mayröcker verfasster Text wird häufig mit dem Bild eines zerbrochenen Spiegels verglichen. Die Dichterin schildert es so :

„Zerbrochenes Glas. Diese Vorstellung hat mich so verfolgt. Ich habe die Welt einfach als zerbrochenen Spiegel gesehen, in viele Teile zersplittert. (...) so wie man einen Spiegel mit einem Hammer zerschlägt, und er bleibt zwar noch beisammen, hat aber viele Sprünge.“<sup>364</sup>

Mayröcker entwickelt ihre Texte aus Ministrukturen, sowohl auf formaler Ebene als auch vom Erleben her. Diese Sprachpartikel werden dann weiter ausgebaut.<sup>365</sup>

Das schreibende Ich ist mit seinen Wahrnehmungen, Empfindungen und Erinnerungen beschäftigt, aber auch mit dem Akt des Schreibens selbst; dieser wird in den Hörspielen immer wieder thematisiert.

Sehr häufig werden Mayröckers Texte in der Sekundärliteratur mit einem flächigen Textgewebe verglichen. Hier wird also im Gegensatz zur Linearität, welche etwa der rote Faden, der einem Handlungsstrang einer Erzählung entspricht, die Aufmerksamkeit auf die flächige Textmetapher gelenkt, was einer allgemeinen Tendenz der Moderne entspricht, wie es Nikolaus Förster<sup>366</sup> beschreibt.<sup>367</sup>

---

360 Siegfried J. Schmidt. *Fuszstapfen des Kopfes*. S. 65.

361 Das ist die Zeit, in der „je ein umwölkerter Gipfel“ erscheint

362 Siegfried J. Schmid. Es schießt zusammen. in: Siegfried J. Schmidt. *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. S. 264.

363 Ebenda S. 265.

364 Ebenda S. 131.

365 Klaus Ramm. *Eine Art von Erinnerungsliebe*. in: Siegfried J. Schmidt. *Friederike Mayröcker*. S. 76.

366 Nikolaus Förster. *Wiederkehr des Erzählens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. S. 134.

367 Edith Anna Kunz. *Verwandlungen*. S. 25.

## 6. Friederike Mayröckers kreative Textproduktion

Friederike Mayröcker ist immer im Besitz einer Materialsammlung aus losen Notizzetteln mit Notaten aus den verschiedensten Bereichen des Lebens, von den aktuellen Blutdruckwerten bis zu Derridas Zitaten, dazwischen Fahrscheine und Kunstkarten. Die Texte der Materialsammlung liegen im wilden Durcheinander des Schreibtisches, ja beinahe des gesamten Zimmers vor. Eigenes durchmischt mit Fremdem; es ist sprachlich gleichberechtigtes poetisches Material für den literarischen Schaffensprozess. Der fertige Text wird unter Umständen wieder zum Ausgangsmaterial für eine neue Arbeit.<sup>368</sup>

Die Zettelsammlung mit ihren poetischen Kurzentwürfen, den zufällig notierten Wahrnehmungen und Erlebnissen sowie literarischen Zitaten, die Verzettelung und Fragmentarisierung des poetischen Materials sowie die daraus entstehenden literarischen Stimmungen entsprechen dem von Hofmannsthal beschriebenen Chaos, sind vielleicht dem nebelhaften, schwebenden Durcheinander der Atmosphären Hofmannsthals nicht so unähnlich.

Mayröckers kreative Arbeit ist von einem ununterbrochenen Notieren und Wahrnehmen, also einem „unablässigen Schreibprozess“<sup>369</sup> begleitet. Ebenso gehören aber Vorgänge der Reduktion und „Dehydrierung“<sup>370</sup> zu ihrer Arbeitsweise.

### 6.1. Zu einer Poetik bei Mayröcker und Hugo von Hofmannsthal

Hugo von Hofmannsthal lehnt es ab, über seine Poetik viel zu sprechen. Für ihn sind es die Stimmungen oder Atmosphären, wie Hofmannsthal es selbst nennt, die am Beginn eines kreativen Prozesses stehen. Ein befreundeter Kritiker fragt ihn einmal, was zuerst da sei, ein Bild und ob sich dann das Gedankliche dazu ergibt, oder zuerst Gedanken, zu denen sich im Anschluss Bilder einstellen. Hofmannsthal meint, dass ihn eine vage Vorstellung reize, die in ihrer Vagheit aber wieder sehr inhaltsreich sei, aber sie sei begrifflich nicht wirklich zu fassen.<sup>371</sup>

368 Edith Anna Kunz. *Verwandlungen*. S. 25.

369 Klaus Kastberger. *Reise durch die Nacht*. S. 11.

370 Ebenda S. 11.

371 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 104.

„die Atmosphäre ist viel neblhafter (...) sie enthält ein schwebendes Durcheinander (...) sie ist eine Möglichkeit ganz bestimmter Gestaltungen, die miteinander ganz bestimmte Rhythmen bilden können und keine andern (...)“<sup>372</sup>

Hofmannsthal spricht also von einem schwebenden Durcheinander, eine wirre Einheit. Atmosphären sollen etwas bestimmtes ausdrücken machen, aber auch dem Leser die Ganzheitserfahrung zugänglich. Andererseits ist er der Meinung, dass man über die Kunst gar nicht sprechen soll, ja dass man immer schweigsamer wird, je tiefer man in künstlerische Prozesse hineinkomme.<sup>373</sup>

Friederike Mayröcker beschreibt in den *Magischen Blättern* ihre Erfahrungen und ihre Identifikation mit allem Lebendigen:

„(...) da meine Idee des Poetischen die Begabtheit für ein Gefühl deckungsgleichen Einsseins mit aller Kreatur voraussetzt, in welchem Maße ist es mir gelungen, die mir durch Welt und Leben aufgeprägte Spuren auf das Präziseste in Sprache umzusetzen? (...)“<sup>374</sup>

Die Dichterin stellt in einer Textpassage über ihre Poetik ähnlich wie Hofmannsthal fest, dass sie so wie im nächtlichen Traum „(...) das Eigentliche, das Vibrierende, das weit Ausgesponnene, das Intensive, das Faszinierende (...)“<sup>375</sup> einem anderen nicht wirklich vermitteln kann und genauso wenig hätte es Sinn dem Leser die eigene Poetik zu erklären.

Klaus Kastberger meint dazu in *Reinschrift des Lebens*, das im Zitat Ausgesagte lässt sich unter dem Begriff des dichterischen Ingeniums subsumieren. Ihrem Werk bleibt trotz allem analytischen Bemühen der Literaturwissenschaft ein Rest an Unerklärbarkeit und gerade dieser bildet für das Schreiben von Friederike Mayröcker eine wichtige Voraussetzung.<sup>376</sup>

„Natürlich könnte ich sie mit ein paar glatten theoretischen Äußerungen, die jedem, der sich ein wenig in der modernen Literatur umgesehen hat, geläufig sind, abspeisen-(...) Ich könnte ihnen sagen, wie ich Gedanken, Erfahrungen, Eindrücke und Erlebnisse, Motivisches, Vorgefundenes und Übernommenes einsetze, wie manchmal durch ein zufällig aufgefangenes Wort, durch eine festgehaltene Aufschrift, durch eine >Verhörungs<, oder >Verlesung< irgendeines Zusammenhanges sich was weiterbewegt in meinem Bewusstsein (...) aber- ich frage mich ernsthaft: wird es etwas von dem vermitteln können, was seine Auslösung bewirkt hat?“<sup>377</sup>

---

372 Hugo von Hofmannsthal. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bernd von Schoeller (Hrsg.) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer, 1979. Bd.10. *Reden und Aufsätze III* 1925-1929, Aufzeichnungen. S. 633.

373 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 104.

374 Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. S. 14.

375 Ebenda S. 18.

376 Klaus Kastberger. *Reinschrift des Lebens*. S. 24.

377 Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I*, S. 21 zitiert nach Klaus Kastberger. *Reinschrift des Lebens*. Wien: Böhlau, S. 24

Im Prozess des Schreibens macht die Dichterin diesen Schreibakt sehr oft zum Thema ihrer schriftstellerischen Arbeit. Mayröcker setzt Schreib- und Lebenspraxis gleich, und die Fragen zur Praxis des Schreibens werden damit zu Fragen ihres Lebens. Die Untersuchung der schriftstellerischen Arbeit wird zur Untersuchung der damit verbundenen Lebensform. Niemals gibt die Autorin in ihren poetologischen Hinweisen vorgefertigte Antworten. Die Dichterin wendet bei ihren Texten eine radikale Rückbesinnung der sprachlichen Prozesse auf sich selbst an, hier liegt laut Susanne Lendarff der Unterschied zu der literarischen Produktion der Moderne, des Symbolismus und auch des Surrealismus.<sup>378</sup>

## 7. Sprachskepsis und Sprachkrise zur Jahrhundertwende

Fritz Mauthner wird am 22. November 1849 in Horitz in der Nähe von Königgrätz geboren. Seine Jugendjahre erlebt er in Prag. Er erlangt einen Teilabschluss im juristischen Studium; heute würde man sagen, Mauthner war ein verkrachter Student. Er wird mit ungefähr zwanzig Jahren vom „Sprachschreck“ erfasst und 1872/1873 schreibt er seine *Kritik der Sprache*. Er selber ist aber zu dieser Zeit selbst von der Sprachkrise kaum betroffen, er schreibt Romane und arbeitet als Journalist; er wendet sich der metaphorischen, fiktiven und symbolischen Sprache zu.<sup>379</sup>

Die Ursachen seiner Beschäftigung mit der Sprachkritik dürften auch im persönlichen Bereich liegen.

In einem seiner Bücher schreibt Mauthner über seine Schwierigkeiten mit drei nebeneinander gesprochenen Sprachen als deutschsprachiger Jude. Er beklagt sich, dass er immer nur papierenes Deutsch spreche, da ihm die deutsche Mundart fehle. Wenn man auch hier nicht den gesamten Grund für seine Sprachskepsis sehen darf,

---

378 Susanne Ledanff. „Gefiederte Bilder“. *Die metaphorische Erfindung einer Geschichte*. in: Siegfried J. Schmidt: *Friederike Mayröcker*. S. 142.

379 Ludger Lütkehaus. >Im Anfang war das Wort, und Gott war ein Wort<: Sprachkritik bei Fritz Mauthner und Goethe. In: Elisabeth Leinfellner, Jörg Thunecke (Hrsg). *Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker*. Wuppertal: Arco, 2004. S. 224, 225.

ist doch zu vermuten, dass die Situation zu einer Sensibilisierung im Umgang mit der Sprache geführt hat.<sup>380</sup>

Fritz Mauthner beschäftigt sich nun um die Jahrhundertwende mit der Problematik der Sprache und des Denkens. Lange Zeit gilt, dass Denken und Sprechen aneinander gebunden sind und der Mensch daraus Erkenntnisse über die ihn umgebende Welt finden könne.<sup>381</sup>

Mauthner bestreitet dies und meint, dass Menschen die Sprache wie den Alkohol gebrauchen, um sich zu berauschen. Sprache stelle die Exkremente dar und sei wie ein babylonischer Turm aus Abfallstoffen. Worte liefern sozusagen nur Etiketten für leere Flaschen und Worthülsen, Sprache sei zu Wortstereotypen verkommen. Seiner These nach ist keine Erkenntnis über die Sprache möglich. Es sei notwendig, das Denken von der Sprache zu entkoppeln und zu sehen, was dann passiert. Der Mensch solle den Automatismus des Redens aufgeben und dann könnte Sprache und das Denken neu gekoppelt werden. Es sei nicht mehr möglich, etwas auszusagen, was nichts bedeutet.<sup>382</sup>

Es wird so getan, als sei die Sprache eine Funktion des Seins, das sei nach Fritz Mauthner ein verheerender Tatbestand.<sup>383</sup>

Ziel der Sprachdestruktion ist ein neues Verständnis und eine gewisse Distanz zur Sprache. Ein Beispiel dafür ist Hofmannsthals Chandos Brief; hier kann letztlich durch die sprachliche Entkopplung Neues aufsteigen, nämlich die Empfindung. Das Ich ist geschwächt und man wird gezwungen, für die Evidenzen der Empfindungen Neues zu finden und auszudrücken. Dort wo der Begriff Sprache ist, tritt statt der Erkenntnis die Empfindung.<sup>384</sup>

Die Sprache und das Sein müssen ein Kongruenzverhältnis aufweisen, damit die delirierende Funktion nicht greifen kann und sie eine wahrheitsgemäße Instanz ist.<sup>385</sup> Der Dichter aber könne, so meint Mauthner, den Ursprung der Sprache wieder finden. Ein lyrischer Dichter, so meint er, könne die Beziehung zwischen Dingen und

---

380 Andreas Berlage. *Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994. S. 128.

381 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

382 Ebenda

383 Ebenda

384 Ebenda

385 Ebenda

Namen auch nach der Umformung im Laufe von Jahrhunderten noch nachempfinden und heraushören.<sup>386</sup>

Die „Wortkunst“, die außerhalb der Alltagssprache und außerhalb der wissenschaftlichen Sprache steht, hält Mauthner für das Medium, in dem noch eine Mitteilung von einem Menschen zu einem anderen möglich sei. Der Dichter vermag es, seine seelische Situation darzustellen sowie auch die Stimmung, welche durch das Bild der Wirklichkeit erzeugt werde. Kunst sei eine geradezu lebensnotwendige Illusion, sie schaffe Lebenssinn. Die Vorstellung vom bleibenden Ich sei aber genauso wenig zu retten, wie die Vorstellung von einem seienden Gott.<sup>387</sup>

Ein wichtiger Punkt der Sprachkritik ist der Hinweis auf die Zusammenhanglosigkeit der wirklichen Welt und den Sprachlauten.<sup>388</sup>

Friederike Mayröcker hat ihre Sprachkritik nach dem zweiten Weltkrieg erlebt und mit ihr die junge Dichterszene aus Österreich.

Friederike Mayröcker sagt dazu in einem Interview:

„Wir trauten der herkömmlichen Sprache nicht mehr und haben damals nach dem Krieg versucht, etwas Neues zu machen. Wir haben aus Büchern, Zeitungen und Zeitschriften Texte montiert Sprachcollagen als Sprachverfremdung.“<sup>389</sup>

In einem anderen Interview zum achtzigsten Geburtstag der Dichterin meint sie:

„In den frühen sechziger Jahren hatte ich das Gefühl, ich kann so nicht mehr weiterschreiben wie in den Fünfzigern. Ich hab der Alltagssprache zunächst mißtraut (...) Es war ein Protest in mir gegen meine eigene Sprache (...).“<sup>390</sup>

---

386 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

387 Bettina Ullmann. Fritz Mauthners Werk: >Weltanschauung< im ausgehenden 19. Jahrhundert. in: Elisabeth Leinfellner, Jörg Thunecke (Hrsg.) *Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker*. Wuppertal: Arco, 2004. S. 204,205.

388 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

389 Hilke Pillmann. *Die Droge Dichtung- Hölle, Höhle oder Himmel*. Interview mit Friederike Mayröcker. Die Welt, 15.07.2001  
<http://www.welt.de/print-wams/article613465/Die>  
 Zugriff: 01.01.2013.

390 Iris Radisch. *Die Welt ist so reich*. Interview mit Friederike Mayröcker. 16.12.2004. Zeit ONLINE  
[http://www.zeit.de/2004/52/L-Mayr\\_9acker/komplettansicht?print=true](http://www.zeit.de/2004/52/L-Mayr_9acker/komplettansicht?print=true)  
 Zugriff: 01.01.2013.

### 7.1. Der Brief des Lord Chandos

Theodulé Ribots schreibt 1885 sein Buch *Les maladies de la personnalité*, das von Personen handelt, welche ihr Ich verlieren und eine völlig neue Existenz als Person mit anderer Identität beginnen.<sup>391</sup>

Machs Lehre vom „unrettbaren Ich“ ist ein wichtiges Thema für Hofmannsthal, das beweisen Textstellen aus seinen Tagebüchern, in denen er sich mit dieser Thematik auseinandersetzt.<sup>392</sup>

Chandos befindet sich nach Meinung von Hermann Broch in einer tiefen Sinnkrise, ja einem Zustand der Panik. So hat sich auch Hofmannsthal beim Schreiben dieses Textes in einer existentiellen Krise befunden.<sup>393</sup>

In der Vorgeschichte erlebt Hofmannsthal die Diskrepanz zwischen Dingwelt und Kunstwelt. Er stellt sich die Frage, ob die Sprache als Teil der Kunstwelt die Dinge richtig abbilden könne und ob man Dinge so verbalisieren, ausdrücken und beschreiben könne, dass sie Bestandteil der Kunstwelt werden. Er spürt, dass die Sprache in ihrer Funktion nicht mehr tragfähig ist, brüchig wird, weil sie für die Dinge zu wenig Benennungskraft habe<sup>394</sup>

*Ein Brief* entsteht (1901) und erscheint 1902. In der Berliner Zeitung *der Tag* analysiert Hermann Broch diese Ich-Problematik sowie die Sprachkrise, in der sich Lord Chandos eines Tages befindet.<sup>395</sup>

Hermann Broch schildert den Chandos-Brief als einen Extremfall der Vernichtung, der Mensch wird immer unfähiger zur Identifikation und ist dem unerkennbaren Sein ausgeliefert.<sup>396</sup>

Im Chandos Brief, so schreibt Broch, ist nicht der Zustand eines Menschen, der ins Nichts geworfen wird verarbeitet, sondern der Zustand einer großen Mangelhaftigkeit und des extremen Ekels, weil die Dinge nicht erreichbar sind und affektiv nichts auslösen. Ekel vor dem Wort und dem eigenen Sinn, da die Erkenntnis verloren geht.

---

391 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

392 Ebenda

393 Hermann Broch. *Hofmannsthal und seine Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. S. 121,122.

394 Helmut Koopmann. *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1180 und 1920*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. S. 54.

395 Ebenda S. 122.

396 Ebenda S. 121,122.

Ein fiktiver Brief Hofmannstals eines Lord Chandos, diese Figur ist erfunden, wendet sich an den letzten Sohn des Grafen von Bath, welcher tatsächlich existiert, um ihm seinen totalen Verzicht auf die literarische Tätigkeit mitzuteilen und sich dafür zu entschuldigen. Der Hintergrund ist, dass der damals achtundzwanzig jährige Hofmannsthal mit seinem schriftstellerischen Werk in eine Krise gekommen ist. Er empfindet nun ein tiefes Misstrauen gegen die Ausdruckskraft und Mitteilungsmöglichkeit der Sprache.<sup>397</sup>

Ein anderer wichtiger Aspekt, dem sich Gotthart Wunberg ausführlich widmet, scheint neben der Sprachkrise durchaus von Bedeutung zu sein. Es ist kein Zufall, dass Hofmannsthal Francis Bacon als Empfänger des Briefes wählt. Francis Bacon gründet den englischen Empirismus. Sein Werk *Nova Atlantis* ist in der Renaissance eine der größten Staatsutopien.<sup>398</sup>

Wunberg arbeitet nun heraus, dass der Beweggrund des Schreibens der *Nova Atlantis* bei Bacon ein ähnlicher ist, wie für Hofmannsthal das Schreiben des Chandos - Briefes.<sup>399</sup>

Bacon ist vor allem dem naturwissenschaftlichen Denken zugetan. Er glaubt, dass für die Erkenntnisse der Naturwissenschaft Experiment und Naturbetrachtung unverzichtbar seien. Diesen richtigen Beobachtungen stehen die Vorurteile (Idolas) im Wege. Die herkömmliche Welt, so meint er, bestehe aus unrichtigen Vorstellungen und daher komme man zu keiner wahren Erkenntnis.<sup>400</sup>

Chandos kann somit annehmen, dass Bacon Verständnis dafür habe, dass er diese falschen Vorstellungen beseitigen möchte. Noch schmerzlicher ist für Chandos aber die Unmöglichkeit, diese Prozesse sprachlich auszudrücken und sie mitzuteilen.<sup>401</sup>

„Zuerst wurde mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte „Geist“, „Seele“ oder „Körper“ nur auszusprechen. (...)“<sup>402</sup>

Interessanterweise verwendet Friederike Mayröcker eine ähnliche Beschreibung und Thematik der Schreibsituation in einem ihrer Aufsätze, das Zweifeln an der Sprache,

397 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

398 Gotthart Wunberg. *Der frühe Hofmannsthal*. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer, 1965. S. 106,107.

399 Ebenda S. 107.

400 Ebenda S. 108.

401 Hermann Broch. *Hofmannsthal und seine Zeit*. S. 119.

402 Herbert Steiner. *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben Prosa III*, Frankfurt am Main: S.Fischer, 1952. S. 11.

das Gefühl des totalen Unvermögens, der Überdruß, sie beschreibt es als Geschlechtsverkehr mit der Sprache:

„.....manchmal , sagte er, verlege ich die Wörter wie Dinge. Die untergegangenen Wörter, die verlorengegangenen Wörter, die verlegten Wörter. (...) wie als Kind, sagt er, wie als Kind als ich verzweifelte Versuche unternahm, mir die Sprache *einzuverleiben*: schmachtend, sagt er, nach dem Glanz der Wörter: Rufe, Fragen, verschlungene Gebilde: als ich sie lang genug bei mir gekaut hatte, spie ich sie aus, kritzelte sie auf Blätter, behängte Möbelstücke mit ihnen, bedeckte sie mit Küssen (...)“<sup>403</sup>

oder im Hörspiel *Nada. Nichts*, heißt es in ähnlicher Weise:

„(...) wir beherrschten die Sprache nicht, immer noch nicht, trotz zahlreicher Ansätze, (...)“<sup>404</sup>

Chandos schildert mit seinem Brief eine Ich- und Identitätskrise, in deren Folge eine Sprachkrise auftritt.

Er versucht diese Krise, welche von Machs Philosophie ausgelöst wird, zu überwinden; das dekonstruierte Ich, welches in Wahrnehmungskomplexe dissoziiert ist, wird durch eine mystische Veränderung, in der Chandos Augenblicke der Epiphanie erlebt und sich wieder mit der Welt verbunden und all eins fühlt, wo also das Subjekt gleich dem Objekt ist, gerettet und seine Gemütslage gesundet.<sup>405</sup>

Diese Wende empfindet der Schriftsteller als Mystizismus ohne Mystik; so kann er nun das Leben in der elementarsten und unbedeutendsten Erscheinung der Dinge erleben, jedes Ding kann zu einer Erscheinung werden ganz in der Philosophie Machs, der alle Erscheinungen, da ja letztlich Empfindungen, gleichwertig seien. Diese Epiphanie, welche hier im Brief als ein Moment voller Glückserfahrung und Zeitlosigkeit empfunden wird , ist aber auch flüchtig.

Hofmannsthal ist wohl der erste, der auf die enge Verbindung von Sprachskepsis und Epiphanie hingewiesen hat. Es erfüllt ihn mit Ekel, Wörter wie Geist oder Seele auszusprechen; die Wirklichkeit entspricht der Sprache nicht mehr.

Die abstrakten Worte, so sagt er, zerfallen ihm im Mund wie die modrigen Pilze.<sup>406</sup>

„Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen (...)“<sup>407</sup>

403 Friederike Mayröcker. *Mail Art* 3. in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 11.

404 Friederike Mayröcker. *Nada. Nichts*. Sendemanuskript SWR 1991. S.2.

405 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

406 Bruno Hillebrand. *Ästhetik des Augenblicks*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1999. S. 84.

407 Herbert Steiner. *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben Prosa III*, Frankfurt am Main: S.Fischer, 1952. S. 11.

Chandos antwortet zwar noch realistisch auf die Reize der umgebenden Außenwelt, aber er geht konsequent den Weg einer mystischen Entrückung. Eine Gießkanne oder ein Hund können nach seiner Aussage zu einem Gefäß der Offenbarung werden.

Der substantielle Gehalt der intensiven gesteigerten Wahrnehmung von Lord Chandos hat nur subjektive Bedeutung; man kann sie psychodynamisch als Gegenentwurf zur drohenden Ich-Auflösung und Identitätskrise lesen.<sup>408</sup>

Friedrich Nietzsche sagt bereits, dass es zwei Zustände gäbe, die wie Naturgewalten über den Menschen mitreißen, nämlich der Zwang zur Vision und der Zwang zum Orgiastischen. Damit gibt Nietzsche der Kunst ihren körperlichen Anteil zurück und er entdeckt damit das zentrale Thema der Moderne. Dem Künstler ist vor allem am Rausch der produktiven Steigerung im Moment gelegen.<sup>409</sup>

„An nichts ist dem Künstler so sehr gelegen wie an der produktiven Augenblickserfahrung. Sie versucht er mit allen Mittel zu stimulieren, zu provozieren.“<sup>410</sup>

Lisa Kahn sieht ebenfalls zwischen Mayröcker und Hofmannsthal Affinitäten. Zwar habe die Dichterin nie an Sprachunfähigkeit gelitten, doch ist sie auch zu der Erkenntnis gekommen, dass die alte Sprache nicht mehr ausreichend sei. Der Chandosbrief handelt von Epiphanie und Katastrophe, eine Dialektik wie sie häufig im Werk Mayröckers gefunden wird.

Chandos erlebt die Ekstase des Mystikers, welche bestimmt ist, durch ein Erlebnis der Überhöhung in einem erfüllten Augenblick und dann dem Absturz ins Leere, sobald sich die Steigerung verflüchtigt.<sup>411</sup>

Hofmannsthal nennt diese Momente an anderer Stelle Augenblicke der Erweckung, hinter denen ein abgründtiefes Geheimnis stünde. Der Literat und Literaturwissenschaftler Bruno Hillebrand ist überzeugt, dass diese Gedanken des Schriftstellers mit der Romantik zusammenhängen.<sup>412</sup> Ich glaube das nicht, und möchte die Beschreibungen der Epiphanien durch den Schriftsteller, wie schon früher erwähnt, als Gegengewicht zur Dissoziation des Ichs sehen, wie es für die

---

408 Tanja Dembski. *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Lukacs, Bachtin und Rilke*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. S. 171,172.

409 Bruno Hillebrand. *Ästhetik des Augenblicks*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1999. S. 85.

410 Ebenda S. 58.

411 Ebenda S. 85.

412 Ebenda S. 91.

Jahrhundertwende unter dem Einfluss der Philosophie von Mach typisch ist.

### 7.2. Friederike Mayröcker: *Brief an Lord Chandos*

Friederike Mayröcker hat die Fähigkeit, wie sie selbst von sich sagt, sich mit allem zu identifizieren. Im Tiergarten Schönbrunn erlebt sie die Tiere als Brüder und Schwestern, „die Traurigkeit des Äffchens, das ist meine Traurigkeit.“ So kann sie sich auch mit allen möglichen Menschen identifizieren: „(...) so daß ich spüre, wie ich dieser Mensch bin, ich spüre dann wie er sich bewegt, und was er mit den Muskeln tut, wie er schaut.“<sup>413</sup>

Friederike Mayröcker bringt in den *Magischen Blättern* VI (2007) einen kurzen Text, den sie ähnlich wie Hofmannsthal *Brief an Lord Chandos* nennt.

Sie thematisiert und beschreibt in diesem fiktiven Schreiben eine Kreativitäts- und Schreibkrise, während eines Zustandes des Ausgebranntseins, bei der sie die Vorstellung heimsucht:

“(...) ich hätte nie auch nur ein Wort aufgeschrieben, und würde nie wieder Pläne oder Ahnungen von Gedanken empfangen können, am allerwenigsten jene so wundertätigen Verbalträume (...)“<sup>414</sup>

Sie verordnet sich, niemanden mehr zur Verfügung zu stehen, keinem mehr einen Gefallen zu tun, sie lässt sich verleugnen, sobald sie jemand aufsucht und spricht tagelang kein Wort.

Sie geht nicht ans Telefon und beantwortet keine Briefe mehr. Dann geschieht es, dass ihr wieder ganze „WORTGEWIMMEL“<sup>415</sup> einfallen, so dass sie mit dem Notieren nicht mehr nachkommt und sie ihre alte Kreativität und poetische Schaffenskraft wieder erlangt.

Es scheint, dass an Stelle des Ich-Verlustes das Burn Out und Vorformen dieser Erscheinung, nicht die Ich-Bedrohung, sondern das Verloren gehen der Ökonomie der physischen Kräfte die Erscheinung unserer Epoche ist, dieser Zeit, welche unter dem Thema der Ausbeutung von Mensch und Ressourcen steht.

413 Bodo Hell. *Es ist so ein Feuerrad*. in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. S. 249.

414 Friederike Mayröcker. *Brief an Lord Chandos* in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 112, 113.

415 Ebenda S. 112.

## 8. Die Metapher

Statt einer Einleitung soll das Kapitel hier mit einem Zitat beginnen.

„Wer über die Metapher schreibt, begibt sich auf schwankenden Boden. Die erste Metapher ist gesetzt. Welcher Art ist dieses Begeben, das sich schreibend vollzieht. Der schwankende Boden: ist in ihm die Denkbewegung, zu der die Metapher verleiten will, bereits mitgedacht? Schwankt etwa der Boden zwischen dem sichtbaren Text und einem, mit ihm eigentlich Gemeinten? Stellt sich das Verstehen der Metapher erst dann ein, wenn man textuell festen Boden unter den Füßen hat? (...)“<sup>416</sup>

Für Hugo von Hofmannsthal sind vor allem ganzheitliche Stimmungen ein Ausgangspunkt für Metaphern.

### 8.1. Allgemeines zur Metapher

Metapher bedeutet griech. und lat. *metaphora*, die Übertragung. Die Struktur der Metapher wird seit Aristoteles<sup>417</sup> als Form einer semantischen und emotionalen Übertragung beschrieben. In dieser Form werden die semantischen Elemente prädikativ aufeinander bezogen.<sup>418</sup>

Die Substitutionstheorie der Metapher hat folgende Kriterien:

- 1) Die Metapher ist eine rhetorische Figur, die sich auf den Benennungsvorgang bezieht.
- 2) Sie ist eine Ausdehnung der Benennung durch Abweichen von der herkömmlichen Wortbedeutung.
- 3) Die Möglichkeit einer Substitution gibt die Ähnlichkeit ab.
- 4) Die Ähnlichkeit begründet die Substitution eines Wortes.
- 5) Die substituierte Bedeutung bringt keine Neuerung in die Sprache ein; so kann man die Metapher auch 'übersetzen'.
- 6) Durch die Metapher erfährt man nichts Neues über die Wirklichkeit; sie ist eine Verzierung der Rede.<sup>419</sup>

416 Paul Sailer-Wlasits. *Die Rückseite der Sprache: Philosophie der Metapher*. Wien: EDITION VA BENE, 2003. S. 7.

417 Manfred Fuhrmann. *Aristoteles. Poetik*. Stuttgart, 1994. Kap.21 1457b.

418 Volker Held. *Sachlexikon Literatur*. München: DTV, 2000. S. 114.

419 Wolfgang W. Müller. *Das Symbol in der dogmatischen Theologie*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1990. S. 38 Anm. 70.

Es entsteht eine bildhafte Redeweise, die ursprüngliche Bedeutung ist vorstellbar. Die *Metaphorische Redeweise* ist eine Art des Stil- und Sprachverhaltens. Durch die Metapher werden ständig neue Begriffe geschaffen. In der Dichtung wird durch einen metaphorischen Stil versucht, eine bestimmte Wirkung zu erzeugen.<sup>420</sup>

In den sprachgewaltigen Dichtungen der Jahrhundertwende wird häufig die Metapher verwendet.<sup>421</sup>

Durch die Metapher wird unsere Gefühlsskala bereichert, das kann man als die dichterische Funktion der Metapher bezeichnen; sie beruht auf der Ähnlichkeit, nämlich auf der Ähnlichkeit der Gefühle.<sup>422</sup>

Die Metapher versinnbildlicht eine Situation durch eine andere, und die damit verbundenen Gefühle werden auf die neue Situation übertragen, diese Gefühlsähnlichkeit wird durch die Situations -Ähnlichkeit vermittelt.<sup>423</sup>

„(...) in der dichterischen Funktion erweitert somit die Metapher das Vermögen des Doppelsinnes vom Kognitiven auf den Gefühlsbereich.“<sup>424</sup>

## 8.2. Friedrich Nietzsche und die Metapher

Im 19. Jahrhundert ist die allgemeine Annahme, dass die Welt durch die Sprache korrekt abgebildet werden kann.<sup>425</sup>

Nietzsches Auseinandersetzung mit der Sprache beinhaltet die Beschäftigung mit der Metapher, die er hoch schätzt.<sup>426</sup>

Die naturwissenschaftliche Forschung und ihr Fortschritt kulminiert zu Nietzsches Zeiten in einem allgemeinen Glauben an die Vernunft und der sprachlichen Abbildung von ewigen Wahrheiten. Es wird angenommen, dass sich Vernunft und Sprache gegenseitig bedingen. Nietzsche steht nun diesen Ansichten skeptisch gegenüber.

---

420 K.D. Bunting, W. Eichler. *Grammatik-Lexikon*. Frankfurt a. Main: scriptor, 1989. S. 101.

421 Gerhard Kluge. *Aufsätze zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Amsterdam: Rodopi, 1984. S. 42.

422 K.D. Bunting, W. Eichler. *Grammatik-Lexikon*. Frankfurt a. Main: scriptor, 1989. S. 101

423 Paul Ricoeur. *Die lebendige Metapher*. München: Wilhelm Fink, 1986. S. 195.

424 Ebenda S. 195.

425 Holger Granz. *Die Metapher des Daseins - Das Dasein der Metapher*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. S. 38.

426 Ebenda S. 39.

Er postuliert, dass das Ding an sich sprachlich unfasslich ist. Es werden nur die Relationen der Dinge zu den Menschen bezeichnet und dazu dienen oft eher kühne Metaphern.<sup>427</sup>

Sein Postulat:<sup>428</sup>

- 1) Ein Nervenreiz wird in ein Bild übertragen. (1. Metapher)<sup>429</sup>
- 2) Das Bild wird in einem Laut nachgeformt. (2. Metapher)<sup>430</sup>

Jedes mal erfolgt ein vollständiges Überspringen der Sphäre, hinein in eine andere und neue.<sup>431</sup>

Die sprachlich wiedergegebene Wirklichkeit ist also zweifach metaphorisch. Daher ist das begriffliche Denken ein abgeleitetes Denken. Das Denken, das unbewusst erfolgt, ist also ein Denken in Bildern.<sup>432</sup>

Mittels der Metapher wird die Welt gebildet.<sup>433</sup>

„Menschlicher Weltbezug und Weltaneignung sind im Grunde ästhetisch, die wesentlich durch die Metapher geleistet wird.“<sup>434</sup>

Der metaphorische Sinn verhilft Beziehungen zu erkennen, die vorher nicht erkannt worden sind. Die Metapher kann verbinden, was begrifflich und semantisch eigentlich nicht zusammen gehört.

Das Sehen der Ähnlichkeit in der Übertragung ist oft nicht nur das Sehen von schon erkannten Ähnlichkeiten, sondern die Ähnlichkeit kann auch durch die Übertragung entstehen. Die Metapher im Gebrauch des Künstlers kann ein Mittel sein, Welt zu bilden.<sup>435</sup>

Trotzdem sagt Nietzsche auch, dass die Welt durch die Metapher nicht abbildbar sei.<sup>436</sup> Das Problem der Metapher ist ein zentrales Problem von Nietzsche.

Seine Publikation *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* (1873) enthält die These von dem „Metaphern- bzw. Lügencharakter“ der Sprache. Nietzsche entwickelt auch eine Idee zur Sprachproduktivität. Der Philosoph unterscheidet die

---

427 Holger Granz. *Die Metapher des Daseins - Das Dasein der Metapher*. S. 39.

428 Ebenda S. 39.

429 Ebenda S. 39.

430 Ebenda S. 39.

431 Ebenda S. 39.

432 Ebenda S. 39.

433 Ebenda S. 41.

434 Ebenda S. 39.

435 Ebenda S. 41

436 Ebenda S. 41.

„usuellen Metaphern“, das sind die „Begriffe“, und die „Anschauungsmetaphern“, das ist die Intuition.<sup>437</sup>

Hundert Jahre später sagt Lacan, dass die Disparität der bezeichneten Bilder zur Produktion des „poetischen Funkens“ beitrage.<sup>438</sup>

### 8.3. Hugo von Hofmannsthal und die Metapher

Mit der Veränderung der Kunstauffassung, welche die Annahme beinhaltet, dass sich die Künste exemplifizierend zeigen und erst im weiteren Sinn als darstellend aufgefasst werden können, verändert sich auch die Auffassung über die Metapher.<sup>439</sup>

Hofmannsthal formuliert diese Erscheinung in seiner Rezension zur Studie *Die Philosophie des Metaphorischen* (1894) zu einem Artikel über die Metapher von Alfred Biese.<sup>440</sup>

Für Hofmannsthal ist die Metapher eine primäre Anschauung, ja „(...) das eigentliche innere Schema des Menschengesistes.“<sup>441</sup>

Das traditionelle Missverständnis sei, die Metapher als Abbild eines Urbilds zu interpretieren. In vielen Erkenntnistheorien wird die Metapher als Abbildung der Wirklichkeit in der Sprache kommentiert; sie erscheint also als Ergebnis einer Abbildung. In Wahrheit, so postuliert Hofmannsthal, sei das Metaphorische eine primäre Anschauung und „das eigentliche innerste Schema des Menschengesistes, und die Metapher die wahre Wurzel alles Denkens und Redens.“<sup>442</sup>

Die Herkunft der Metapher bleibt bei Hofmannsthal im Dunkel, doch kann sie durch physiologisch-geistige Phänomene wie Schauern oder Ahnen erfahren werden und das Geschehen kann in eine Erleuchtung münden.<sup>443</sup>

---

437 Gerhard Kluge. *Aufsätze zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. S. 42,43.

438 Jacques Lacan. *Symbol und Sprache als Struktur und Grenzbestimmung des analytischen Feldes*. in: Schriften Bd.I, S.138. Zitiert nach Paul Sailer-Wlasits. *Die Rückseite der Sprache: Philosophie der Metapher*. Wien: EDITION VA BENE, 2003. S. 71.

439 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. München: Wilhelm Fink, 2009. S. 115

440 Ebenda S. 115

441 Hugo von Hofmannsthal. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd.8. *Reden und Aufsätze / 1891-1913*. S.190. zitiert nach Anna- Katharina Gisbertz. in: *Stimmung-Leib-Sprache*. München: Wilhelm Fink, 2009. S. 115.

442 Ebenda S. 190.

443 Ebenda S. 190.

Die Metapher ist für Hofmannsthal eingebettet in einen vibrierenden Zustand<sup>444</sup>, in diesem komme die Metapher über uns; und in diesem lasse sie uns den Weltzusammenhang ahnen.<sup>445</sup>

Der Trieb wiederum, sei für die Existenz der Metaphern verantwortlich. Diese beanspruchen Raum „in uns“ (Raum des Subjekts). Das Subjekt ist aber auch an dem Prozess der Produktion beteiligt „von uns“. Das Subjekt wird außerdem vom Produktionsprozess beeinflusst „auf uns“. Hier werden also Ausdruck und Eindruck, Außen und Innen als in Opposition stehend angeführt; sie stehen in einem dynamischen Verhältnis.<sup>446</sup>

Die Metapher wird bei Katharina Anna Gisbertz als mystischer Vorgang erlebt, sie ist ein durch Begegnung entstehendes Ereignis.<sup>447</sup>

Ähnlichkeiten gibt es auch zu Fritz Mauthners Schriften zur Metapher. Hugo von Hofmannsthal steht mit Fritz Mauthner im Briefwechsel, es wird auch in der Forschung angenommen, dass Hofmannsthals Chandos Brief eigentlich eine Umsetzung von Mauthners Sprachkritik sei. Für Mauthner hat die Metapher mit einem Apperzeptionsvorgang zu tun und er verwendet diesen Begriff für das, was für Hofmannsthal „mystischen Ursprungs“ ist.<sup>448</sup>

Der Verstand hat für Hofmannsthal bei der Wahrheitsfindung keine bevorzugte Rolle mehr, da die Phantasie die Wirklichkeit genauso gut erfasse. Seine Lehre enthält noch eine Leib - Seele Dualität; diese will Hofmannsthal umkehren, er sieht das Vernünftige mit dem Empfinden vereint. Das Empfinden ist für ihn somatisch begründet.<sup>449</sup>

Der Sprache sprechen Hofmannsthal und Mauthner die Möglichkeit ab, über sprachliche Abbildung zur Wirklichkeit zu gelangen. Für beide ist aber die Sprache ein Mittel zur Erkenntnis.

Der Herkunftsort der Metapher ist für Hofmannsthal das Chaos, der wirre Ursprung der Poesie.<sup>450</sup>

---

444 Hugo von Hofmannsthal. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. S. 192.

445 Ebenda S. 192.

446 Ebenda S. 190.

447 Anna- Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache* S. 116.

448 Fritz Mauthner. *Beiträge zur Kritik der Sprache*. Bd. 2. S. 462.

449 Ebenda S. 462.

450 Anna- Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 115.

Die Stimmung, so meint Gisbertz, hat während des kreativen Prozesses die Aufgabe, die Dynamik zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu statuieren; sie ist für die Sprache ein konstitutives Mittel.<sup>451</sup>

Hofmannsthal möchte eine Metaphern - Philosophie nicht als wissenschaftliche Studie verfasst wissen, sondern für ihn müsste die passende Form, eher ein Gedicht sein.<sup>452</sup>

Er wählt also ein Medium, dass die begriffliche Sprache überschreitet, um den wie auch Mauthner sagt „noch unbeschriebenen aber auch namenlosen Vorgang' des allseitigen Ineinandergehens scheinbar fester Bestimmungen sagbar zu machen.“<sup>453</sup>

#### 8.4. Friederike Mayröcker und die Metapher

Friederike Mayröcker schreibt in den Magischen Blättern:

„ (...) was ich sehe, was mir auffällt, kann sich augenblicklich verwandeln in eine Metapher, d.h. das Bild wird unter glücklichen Umständen zum Wort, zur Wortkonstellation, zur Metapher, und darum ist es wahrscheinlich manchmal so schwierig, meine Metaphern aufzulösen, ich selbst kann das oft kaum, weil ich im Nachhinein oft nicht mehr rekonstruieren kann, aus welcher Alltagssituation, aus welchem Alltagslebens-Bild es sich mir verwandelt hat.“<sup>454</sup>

Für Friederike Mayröcker kann die Metapher, in Anlehnung an Hofmannsthal, auch nicht geschaut werden, sondern entsteht fühlbar. Alles was die Dichterin optisch anspricht, kann sich blitzartig in eine Metapher verwandeln, manches mal einen ekstatischen Charakter annehmen und zu epiphanischen Wort-Bild-Schöpfungen führen.

Mit der Metapher stellt Mayröcker oft eine Stimmung oder eine gefühlsmäßige Situation durch ein anderes Bild dar, ein äußerst kreativer Vorgang, welche den Text neue poetische Nuancen bringt.

Ihre Hörspielprosa ist reich an Metaphern und der Zuhörer taucht ein in eine Welt von disparaten Bildern, die sich aber doch zu einem organischen Ganzen zusammenfügen, so wie es auch Nietzsche<sup>455</sup> ausdrückt.

451 Anna- Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 115.

452 Hugo von Hofmannsthal. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. S. 194.

453 Fritz Mauthner. *Beiträge zur Kritik der Sprache*. Bd. 2. S. 462.

454 Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 239.

455 Holger Granz. *Die Metapher des Daseins-Das Dasein der Metapher*. S. 41.

Die Verfasserin hat drei Hörspiele stellvertretend ausgewählt, nämlich *Die Umarmung, nach Picasso* (1986) und *Repetitionen nach Max Ernst* (1989), sowie *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase* (1994), welche sehr exemplarisch für ihre Metaphorik erscheinen.

Da gibt es eine Stille und Ruhe ausstrahlende Metapher: „gebanntes Schweigen Rede wie Schutzengel“<sup>456</sup> oder die illustrativen „Flechtenbärte der Bäume“<sup>457</sup> sowie „die schwarzen Hände, wie Teufelskralle“<sup>458</sup>, welche ein unheimliches Bild entstehen lassen.

„Der Wald als Spiegel“<sup>459</sup> für das lyrische Ich oder „(...) Lustbarkeit, wie ein Armreif rings um die Zweige gereiht“<sup>460</sup>.

Im Hörspiel *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase* (1994) heißt es: „Notenköpfe die sich im Nebel herumdrehen“<sup>461</sup>

Friederike Mayröcker entwickelt in ihrer Prosa literarische Verfahrensweisen, welche die Verbindung von disparaten Teilen zu einem ästhetischen Ganzen verbinden.<sup>462</sup>

Sie verwendet simultane Wahrnehmungen, Gedanken, Stimmungen, Erinnerungen und baut aus diesen höchst artifizielle Metaphern mit ihrer Poetik ein homogenes Textgewebe.

Sie bedient sich dabei häufig einer Technik der „Metaphernbildung“, welche die Dichterin als „Unterfütterung“ bezeichnet.

„(...) diese Leitmotivarbeit hab ich einmal Unterfütterung genannt, das heißt man unterfüttert eine frühere Stelle mit einem neuen Element, nimmt also Teilelemente wieder zurück und schiebt diese unterfütterte Stelle vor und kommt dann erst richtig mit dem neuen Element.“<sup>463</sup>

Dieser Begriff stammt aus der Schneiderei und drückt aus, dass ein Stoff mit einem zweiten unterlegt wird, um ihn stabiler zu machen.<sup>464</sup>

---

456 Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. in: Friederike Mayröcker. *Umarmungen*. Du- die Zeitschrift der Kultur, Zürich: du, Mai 1995. S. 19.

457 Ebenda S. 22

458 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 3'06".

459 Ebenda 15"20'.

460 Ebenda 15"50".

461 Friederike Mayröcker. *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase*. 15'30"

462 Daniela Riess-Beger. *Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa*. Königshausen: 1995. S. 149.

463 Zitiert nach Susanne Ledanff. „Gefiederte Bilder.“ *Die metaphorische Erfindung einer Geschichte.....das Geheimnis muß bleiben*. Interview mit Friederike Mayröcker. Falter, (Wien), 27.11.80. in: Siegfried J. Schmidt. *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. S. 143

464 Daniela Riess-Beger. *Lebensstudien*. S. 150.

Der unterlegte Stoff hat eine wichtige Funktion zur Oberflächengestaltung „so erscheint hier ein Verfahren, das in einem sehr disparaten Textkorpus verschiedene mitlaufende Fäden spinnt.“<sup>465</sup>

## 9. Die Symbole

Allgemein lässt sich sagen, die Symbole sind bildhafte Zeichen, die etwas ausdrücken, was sprachlich schwer zu formulieren ist.<sup>466</sup>

Die griechischen Wurzeln *symballein* (zusammenwerfen, vereinigen) bzw. *symballestai* (Material und gedanklich in Übereinstimmung bringen) erinnern an einen Brauch im Griechenland der Antike. Es wurden Tonscherben oder Ringe zerbrochen und diese wurden dann als *Symbolon* vorgezeigt, um sich als Mitglied einer Gemeinschaft auszuweisen.<sup>467</sup>

Aristoteles sieht im Symbol in seinem Werk *De Interpretatione* ein willkürliches sprachliches Zeichen. Symbole sind für ihn Zeichen, welche nicht aus einem natürlichen Zusammenhang heraus, sondern aus Übereinkunft funktionieren.<sup>468</sup>

Johann Wolfgang von Goethe meint, dass die Symbolik die Erscheinungen in Ideen verwandle<sup>469</sup>, Jakob Bachofen, dass es nur dem Symbol gelinge, Verschiedenstes zu einem einheitlichen Gesamteindruck zu verbinden, ja, Symbole würden den Geist über die Grenzen des Endlichen führen.<sup>470</sup>

Der Soziologe Samuel Lublinski definiert zwei Riesensymbole der Gesellschaft, nämlich die Schenke und das Bordell, die von den Dichtern laufend mit der Realität verwechselt würden; In der Freudschen Terminologie würde das Realitätsersatz bei Realitätsverlust bedeuten. Das würde, so meint nun Gotthart Wunberg, bedeuten, dass die literarischen Stürmer und Dränger aus der Sicht der Sozialpsychologie in ihrer Verwechslung von Symbol und Realität psychotische Symptome aufweisen

---

465 Daniela Riess-Beger. *Lebensstudien*. S. 150.

466 Oeppi.wikispaces.com/file/views/SKRIPT\_Jahrhundertwende\_1900.doc  
*Literatur der Jahrhundertwende* (Gegenströmung zum Naturalismus 1890 - 1925).  
 Zugriff: 25.08.2009.

467 Frauke Berndt, Heinz J. Drügh. *Symbol.o.O.*: Suhrkamp, 2009. S. 10.

468 Ebenda S. 10.

469 Hans.Dieckmann. *Träume als Sprache der Seele*. S. 33.

470 Ebenda S. 33,34.

würden, dieser Aussage Lublinskis muss man sicher widersprechen.<sup>471</sup>

Die Symbole werden vor allem in der Phase des Symbolismus verwendet. Der Symbolismus verwendet oft Symbole, welche Verschiedenes bedeuten können und bekommt daher eine geheimnisvolle Dimension. Grundlegend für den Symbolismus ist die Lehre vom Schönen (Ästhetik).<sup>472</sup>

Da nach Freud die Grundlage der Kultur in der Sublimierung zu suchen sei, wäre die Symbolbildung die Grundlage jeder Kultur.<sup>473</sup>

Sigmund Freud beschäftigt sich ebenfalls mit dem Symbol und dem Vorgang der Symbolisierung.

Er schreibt in *Realitätsverlust bei Neurose und Psychose* (1924) über die Verwechslung von Symbol und Realität. Er sagt, dass der Realitätsverlust durch die Psychose gegeben sei; die neue phantastische Außenwelt der Psychose stellt sich an die Stelle von Realität (Realitätsverlust), bei der Neurose würde man sich dagegen wie das Kinderspiel an einem Stück Realität orientieren und das verleihe ihm einen besonderen Sinn, den er den Symbolischen nennt. So ist für Psychose und Neurose ein Realitätsersatz gegeben.

Der Philosoph Ernst Cassirer bringt die Definition um 1920 auf den Punkt: Symbole sind sinnliche Zeichen und Bilder.<sup>474</sup>

Im Bild drückt sich das Unbewusste in einem rationalen Traum und nicht verstehbaren Inhalt aus. Für Jung ist das Symbol ein spontan entstandener Bedeutungsträger, in dem Inhalte gegenwärtig werden, welche sonst nicht darstellbar sind.<sup>475</sup>

Erich Fromm setzt sich ebenfalls mit dem Symbol auseinander. Sehr häufig wird das Symbol definiert als etwas, das für etwas anderes steht. Für Fromm ist das Symbol Ausdruck von Sinneswahrnehmungen, Gefühlen oder Gedanken. Das Symbol ist

---

471 Gotthart Wunberg. *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. S. 244.

472 Oeppi.wikispaces.com/file/views/SKRIPT Jahrhundertwende 1900.doc

*Literatur der Jahrhundertwende* (Gegenströmung zum Naturalismus 1890 – 1925).

Zugriff: 25.08.2009.

473 Ebenda S. 36.

474 Hans Dieckmann. *Träume als Sprache der Seele. Einführung in die Traumdeutung der Analytischen Psychologie C.G.Jungs*. Waiblingen-Hohenacker: Bonz, 1978. S. 33.

475 Ebenda S.33.

außerhalb von uns selbst, das was es symbolisiert, ist innerhalb unserer selbst. Die Außenwelt bildet ein Symbol für unsere Innenwelt.<sup>476</sup> Fromm fragt aber nun: was bildet den Zusammenhang zwischen dem Symbol und dem Symbolisierten?

Er postuliert drei Arten von Symbolen:

Das konventionelle Symbol, das wäre das Wort Tisch für den Gegenstand Tisch.

Das zufällige Symbol steht zum Beispiel für eine persönliche Stimmung.

Das universelle Symbol steht im Zusammenhang von Symbol und Dargestellten. Das wäre zum Beispiel eine Stimmung, die wir erleben und die im Bild eines Traumes wiedergegeben wird, zum Beispiel das Feuer, und das was wir allgemein damit verbinden.<sup>477</sup>

Das universelle Symbol beruht aus der auf der Erfahrung entstandenen Verbundenheit von Gefühl oder Gedanken und dem sinnlichen Eindruck, den wir als Mensch haben. Alle Menschen erleben es so, zum Beispiel: das Wasser, das Feuer.<sup>478</sup>

„(...) Die Sprache des universellen Symbols ist (...) die einzige von der Menschheit entwickelte gemeinsame Sprache, eine Sprache, die sie vergaß, bevor es ihr gelang, eine konventionelle Universalsprache zu schaffen.“<sup>479</sup>

Die Psychoanalytikerin Melanie Klein meint, dass die Symbolik Grundlage für jeder Sublimierung und Begabung sei.<sup>480</sup>

### 9.1. *Das Symbol in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker*

Friederike Mayröcker schafft mit ihrer poetischen Sprache traumartige Stimmungen und eine universelle Symbolsprache.

„(...) Besinnungungsschweiz oder Bühnen-Schweiz, sage ich, das war eine Rembetika-Inszenierung: Ödipus Tyrann, ich spielte darin die Laternenanführerin, diejenige, die an der Spitze geht in der

476 Erich Fromm. *Märchen Mythen Träume*. Zürich: Diana, 1957. S. 14.

477 Ebenda S. 14.

478 Hans.Dieckmann. *Träume als Sprache der Seele*. S. 14-19.

479 Ebenda S. 19.

480 Ebenda S. 33.

Laternenprozession, die schwarzen Hände, wie Teufelskralle. (...)“<sup>481</sup>

Mit der Beschreibung Rembetika-Inszenierung gibt sie bereits eine zwielichtige Richtung des Traumbildes vor, sind doch Rembetiko - Aufführungen öfters von einem zwielichtigen, vielleicht sogar kriminellen Inhalt geprägt. Sie spielt darin die Rolle der Laternenanzünderin, deren schwarze Hände wie Teufelskrallen sind. Eine unheimliche Stimmung, die von jedem nachvollziehbar ist, wird durch dieses expressive Bild, das als Symbol dient, beschrieben

oder „(...) in ihren Armen das Neugeborene-DAS WAR JA KEIN MENSCH (...) DAS HATTE VOGELGESTALT; DAS WAR KEIN MENSCHENGESICHT, VIELMEHR EIN VOGELGESICHT MIT GESCHLOSSENEN AUGEN, WAS HATTE ICH DA GEBOREN?“<sup>482</sup>

Das lebendige, positive Ereignis der Geburt wird in diesem traumartigen, symbolischen Bild zum Albtraum, in dem es mit einem Wesen von Vogelgestalt, das gerade geboren wurde, gekoppelt wird. Das Vogelwesen hat noch dazu geschlossene Augen, was an ein totes Lebewesen erinnert. Der Hintergrund dieses Traumes der Autorin ist in der Lebensgeschichte von Max Ernst zu finden. In seiner Kindheit hat er ein sehr prägendes Erlebnis: in der Nacht, als seine Schwester geboren wird, stirbt sein Vogel Hornebom. Dieses Erlebnis führt in seiner Fantasie zur Vermengung von Mensch und Tiergestalten. Die Vogelgestalt Lolop wird zu seinem Alter Ego, zu einem Symbol für Max Ernst.

## 10. Intermedialität und Intertextualität

Die Intermedialität ist ein Schlagwort, das seit den 90er Jahren sehr häufig verwendet wird.<sup>483</sup>

Irina O. Rajewski ordnet den Begriff dem sogenannten *termini ombrello*<sup>484</sup> zu. Es gibt eine Reihe anderer Begriffe für dieses Phänomen, die verwendet werden, welche teilweise Subkategorien dieses Begriffs sind, so z.B. Multimedialität, Poly-

481 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 0'20"

482 Ebenda 29'10".

483 Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Franke, 2002. S. 6.

484 Die Bezeichnung stammt von Umberto Eco und bedeutet, dass dieser Begriff mit verschiedenen Bezeichnungen belegt ist. Eigentlich Termine ombrellone, also ein größerer Schirm, dem verschiedene Phänomene zugeordnet werden. siehe Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Franke, 2002. S. 6.

oder Plurimedialität, Transmedialität, Medienwechsel, Medientransfer oder mediale Transformation.<sup>485</sup>

Intermedialität, so wie wir sie heute verstehen, ist ein Phänomen der Grenzüberschreitung, des Zusammenspiels von verschiedenen Medien. Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts erscheinen viele Texte, die eine Öffnung zu einem anderen Medium beinhalten.

Man könnte das Phänomen so definieren:

„(...) ließe sich generalisierend von kulturell kodierten Kommunikationssystemen sprechen, die sich beeinflussen, berühren oder gar zu einer Einheit verbinden können.“<sup>486</sup>

Früher war es Aufgabe der Komparatistik, diese Phänomene zu erforschen.

Sie wird zu einem viel benutzten Terminus, der aber kaum klar definiert ist und im Gegensatz zur Intertextualität auch kaum eine eigenständige Theoriebildung besitzt.

Es gibt eine Gruppe von literaturwissenschaftlichen Phänomenen, die in verschiedenen Zusammenhängen und unter Verwendung verschiedener Termini Beachtung finden; so z.B. die sogenannte filmische Schreibweise, die Musikalisierung der Literatur, die Ekphrasis. Ihnen allen liegt die Frage der literarischen Bezuges zu anderen Medien zu Grunde und der Frage der Formen und Funktionen intermedialer Verfahren der Bedeutungskonstitution.<sup>487</sup>

### 10.1. Intertextualität

Schon seit der Antike existiert das Phänomen, dass sich Texte aufeinander beziehen. Der Terminus Intertextualität wird in den späten sechziger Jahren des 20.

Jahrhunderts von der Literaturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva geprägt. Sie bezieht sich dabei ursprünglich auf Michael Bachtins Begriff der Dialogizität. Dieses theoretische Konzept entwickelt der sowjetische

Literaturwissenschaftler in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts während der Kulturrevolution in Russland. In seinen Studien zu Dostojewski und zum Karneval

485 Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen, Basel:A. Franke, 2002. S. 6,7.

486 Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität* in: Thomas Eicher, Ulf Bleckmann. (Hg). *Intermedialität*. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis, 1994. S. 11.

487 Ebenda S. 4.

beschäftigt er sich weiter mit diesem Begriff.<sup>488</sup>

Erst in den sechziger Jahren können seine Werke aus politischen Gründen veröffentlicht werden und im Anschluss daran findet sein Werk auch im Westen Verbreitung.

Michail M. Bachtin beschäftigt sich mit der Frage des Zusammenhangs von Literatur und Gesellschaft und damit im Zusammenhang stehend mit Kunst und Verantwortung.

Für ihn sind zwei Prinzipien von entscheidender Bedeutung, nämlich Dialogizität und Monologismus, welche nach seiner Ansicht die Sprache, die Gesellschaft und die Kunst bestimmen.<sup>489</sup>

„Eine autoritäre und hierarchisch strukturierte Gesellschaft wird die monologischen Affirmationen eines fixen Konsensus (...) durchzusetzen versuchen während das dialogische Prinzip im Bereich von Politik und Gesellschaft den zentralisierten Macht- und Wahrheitsanspruch subversiv herausfordert und unterminiert. Dem entsprechen im sprachlichen Bereich die beiden gegenläufigen Tendenzen von monologisch vereinheitlichter Sprache und Rede einerseits und von Sprach- und Redevielfalt andererseits (...).“<sup>490</sup>

Für ihn ist jede Äußerung des Menschen vom dialogischen Prozess begleitet, die Wörter seien immer bereits angereichert mit den Intentionen von Anderen.<sup>491</sup>

Julia Kristeva (geb. 1941 in Bulgarien, 1965 nach Paris emigriert), Literatur- und Kulturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin, ist eine wichtige Vertreterin des französischen Poststrukturalismus der sechziger und achtziger Jahre der vorigen Jahrhunderts. Sie erforscht gesellschaftliche Phänomene auf der Basis der Sprache und hier über die Zeichentheorie oder Semiotik; es ist ihr wichtig, immer den Prozesscharakter von Erscheinungen zu fokussieren. Im Strukturalismus vollzieht sich ein linguistic turn; die strukturalistische Sprachwissenschaft wird Vorbild der anderen Wissenschaften, da das Denken eigentlich erst durch Sprache möglich ist; die Sprache konstituiert die Gedankengänge und Sachverhalte des Menschen.<sup>492</sup>

Kristeva formuliert es so :

„Der Roman erbt vom mittelalterlichen Buch die Form, die Präsentation und ambivalente Sakralisierung der Schrift. Er verbindet andererseits den Stil des gelehrten, intellektuellen Buchs (...)

---

488 Manfred Pfister. *Konzepte der Intertextualität*. in: Ulrich Broich, Manfred Pfister. *Intertextualität*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985. S. 1.

489 Ebenda S. 1,2.

490 Ebenda S. 2.

491 Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. S. 47.

492 Inge Suchsland. *Julia Kristeva zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1992. S. 9.

mit der Struktur des profanen Buchs und/oder des mündlichen Erzählens (...)“.<sup>493</sup>

Bachtin betrachtet den Dialog der Stimmen innerhalb eines Textes, er beobachtet eigentlich ein intratextuelles Problem und keine wirklich textuelles.

Kristeva entwickelt einen anderen Ansatz. Für sie ist wie bei Bachtin der Text ein Mosaik aus Zitaten, doch sie generalisiert soweit, dass dies jeden Text betrifft.<sup>494</sup>

Für sie ist nicht die Unterscheidung Monologismus und Polylogismus wichtig, sie ordnet das Phänomen Intertextualität jedem Text zu.<sup>495</sup>

Ihr Intertextualitätsbegriff bezieht sich auf den Umstand, dass ein sprachliches Zeichen kaum nur einen Sinn oder Bedeutung hat, sondern es ist zwischen verschiedenen Bezugssystemen changierend und damit mehrdeutig.

Sie weist darauf hin, dass jedes symbolische System etwas anderes ausgrenzen muss, um sich als homogen zu verstehen.<sup>496</sup>

Für sie ist der Sinn des Textes nicht bereits gegeben, sondern muss erst hergestellt werden, er ist ein Ergebnis einer Beziehung zwischen Text und Leser. Sie stellt sich also immer auch die Frage, was das Lesen sei.<sup>497</sup>

„Kristeva und anderen Theoretikern aus ihrem Umkreis geht es folglich nicht um bewußte, einzeln auffind- und abgrenzbare Anspielungen eines konkreten Einzeltextes auf andere Texte (oder genres); >Intertextualität< wird in ihrer Theorie vielmehr zur Eigenschaft aller Texte, zu einem allumfassenden, universalen und ahistorischen Konzept, das von einer subjektlosen Produktivität des Textes ausgeht und somit jegliche (auktoriale) Intentionalität und Subjektautonomie in Frage stellt.“<sup>498</sup>

Inge Suchsland kritisiert in ihrem Buch *Julia Kristeva zur Einführung*, dass in der literaturwissenschaftlichen Rezeption des Begriffs Intertextualität die zeichentheoretischen Aspekte sowie die Beziehung zur Psychoanalyse, die Kristeva ja herstellt, kaum berücksichtigt werden und der Begriff nur im Sinne des alten Begriffes von Quellenkritik verwendet werde. Deswegen ersetzt sie diesen Begriff auch später durch Transposition.<sup>499</sup>

Bachtin unterscheidet zwischen der Wirklichkeit von Geschichte und Gesellschaft;

493 Julia Kristeva. *Le texte du roman*. Den Haag/Paris/New York 1979. S. 145. zitiert nach :Inge Suchsland. *Julia Kristeva zur Einführung*. S. 80.

494 Inge Suchsland. *Julia Kristeva zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1992. S. 81.

495 Ebenda S. 81.

496 Ebenda S. 81.

497 Ebenda S. 81.

498 Richard Aczel. *Intertextualitätstheorien und Intertextualität* in: Ansgar Nünning. (Hg). *Metzler - Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. S. 241-243 zitiert nach Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. S. 47.

499 Ebenda S. 82.

Kristeva radikalisiert den Begriff soweit, dass für sie jede kulturelle Struktur und jedes kulturelle System zum Text wird.<sup>500</sup>

„(...) Text ist also hier nicht nur die Aktualisierung eines Zeichensystems, sondern auch dieses selbst und darüber hinaus auch nicht mehr an das Zeichensystem der Sprache gebunden. Bei einer solchen Ausweitung des Textbegriffs ist natürlich **k e i n** Text mehr **n i c h t** intertextuell, ist Intertextualität kein besonderes Merkmal bestimmter Texte oder Textklassen mehr, sondern mit der Textualität bereits gegeben. Damit ist jeder Text in jedem seiner Teile und Aspekte intertextuell.“<sup>501</sup>

Kristevas Position zur Intertextualität löst auch Kritik aus. Nach Meinung von Rolf Klopfer ist die Diskussion um Intertextualität und später um Intermedialität die Fortsetzung eines Diskurses, den bereits um 1870 einige Autoren der Moderne führen, denn das Problem der Beziehungen von Texten (literarisch und medial) untereinander ist keine neue Erscheinung.<sup>502</sup>

Für den Romanisten Rolf Klopfer findet die Diskussion um das Dialogische, welche seit der Jahrhundertwende und auch in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts einige Denker beschäftigt hat, am Ende der 90er Jahre eine Fortsetzung. Von Bachtin wird diese Thematik als das zentrale Thema der Humanwissenschaft bezeichnet. Klopfer befasst sich in seiner Kritik an Kristeva und deren Dialogizitäts- und Intermedialitätsbegriffs zuerst mit Arthur Rimbaud.

Dieser beschreibt in *Lettres du voyant* Einsichten, die er reflektiert.

Er kritisiert Descartes angenommene Autonomie des Denkens, bezweifelt eine ursprüngliche Selbstidentität, kritisiert die Macht von Sprache, welche die Wirklichkeitserfahrung festlegt.<sup>503</sup>

Fjodor Dostojewski schreibt zur gleichen Zeit seine berühmten Romane und Bachtin formuliert in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts analog zu Rimbaud und in der Tradition von Friedrich Nietzsche seine Hypothese gegen eine „individualistische, idealistische und psychologische Annahme“<sup>504</sup> des autonomen Subjekts. Für Bachtin ist das Soziale die Grundlage der menschlichen Existenz und er entwirft eine Kultur- und Literaturtheorie, in der er vom Dialogischen ausgeht. Ausschlaggebend dabei sind für

---

500 Manfred Pfister. *Konzepte der Intertextualität*. in: Ulrich Broich, Manfred Pfister. *Intertextualität*. S. 7.

501 Ebenda S.7,8.

502 Rolf, Klopfer. *Intertextualität*.

[romsem.uni-mannheim.de/klopfer/media/.../1-17-Intertextualitaet=pdf](http://romsem.uni-mannheim.de/klopfer/media/.../1-17-Intertextualitaet=pdf) S. 1.

Internet:Zugriff 7.4.2012.

503 Ebenda S. 1.

504 Ebenda S. 2.

ihn die Romane Dostojewskis.<sup>505</sup>

Kloepfer formuliert drei Grundannahmen:

Die erste Grundannahme ist Arthur Rimbauds Aussage, dass es falsch sei zu sagen, ich denke, dass es heißen müsste, man denkt mich. Das Bewusstsein entwickelt sich im Laufe der Zeit wie ein Instrument, das gespielt werde. Es beinhaltet und artikuliert fremdes, kollektives Bewusstsein. Ein Ich wird durch andere entwickelt, es ist von der Gesellschaft vollkommen abhängig.<sup>506</sup>

Die Gegenentwicklung zum gesellschaftlichen Part ist das natürliche, biologische Individuum. Dieses ist Autor seiner Gedanken, für seine Wünsche und Gedanken selbst verantwortlich<sup>507</sup>.

Die zweite Grundannahme untersucht, was für Rimbaud „gedacht werden“ bedeutet. Er untersucht den Satz : „Denn ICH ist ein anderer?“<sup>508</sup> Was geschieht, wenn man etwas zulässt, das sich ohne Kontrolle des Bewusstseins ereignet. Nach Rimbaud wird „enormité“ also Aussernormales, wahrgenommen, welche die ganze Kraft eines Individuums braucht, um es zu ertragen. Die progressive gesellschaftliche Praxis, es ist die Zeit der Commune, solle einer „universellen Seele“ zur Existenz verhelfen. Der Dichter solle zum Seher werden, der das gesellschaftlich Neue in sich erlebt und ihm eine Stimme, also eine Sprache geben kann.<sup>509</sup>

Dostojewski postuliert das Phänomen der Polyphonie, das sind aufeinander bezogene Stimmen, die sich „mit- und gegeneinander entwickeln“.<sup>510</sup>

Bachtin meint nun, der Autor eines Romans müsse diesen so verfassen, dass der Leser genau wie der Autor sich diesen Stimmen aussetzen kann.<sup>511</sup>

Die dritte Grundannahme ist für Kloepfer der Satz Rimbauds „Die Erfindung des Unbekannten fordert moderne Formen.“<sup>512</sup>

Dem Dichter geht es :

„(...) um das Wiederfinden der Sprache vor dem zweifachen Sündenfall: Jenseits des Falls im

505 Rolf, Kloepfer. *Intertextualität*.

romsem.uni-mannheim.de/kloepfer/media/.../1-17- Intertextualitaet=pd S. 2.

Internet:Zugriff 7.4.2012.

506 Ebenda S. 1.

507 Michael Bachtin. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser, 1971. S. 104. Zitiert nach

rom.sem.uni-mannheim.de/kloepfer/media/.../1-17 Intertextualitaet=pd.S. 3.

508 Ebenda S. 3.

509 Ebenda S. 3.

510 Ebenda S. 4.

511 Ebenda S. 4.

512 Ebenda S. 4.

Paradies, wo dem Leib die entscheidende Erkenntnisrolle zu gewachsen ist, wäre die neue Sprache wieder eine der Seele für die Seele (...)<sup>513</sup>

Rimbaud versucht diese „Alchemie des Wortes“<sup>514</sup> mit seiner Poesie, die er *Illuminations* nennt, zu verwirklichen.<sup>515</sup>

Bachtin meint, dass der Romancier heterogenste und außerliterarische Genres verbindet, um zu zeigen, was im Bewusstsein spannungsvoll wirkt; er integriert funktionale, soziale und historische Kommunikationsformen, was man als Polyphonie bezeichnet. Damit modelliert er das Bewusstsein seiner Romanhelden und des Lesers. Leser werden nicht passiv gedacht, sondern sind sozusagen aktive Organe für die Zerstörung und den Entwurf von Ordnungen.<sup>516</sup>

Kristeva verfährt nach Aussage von Klopfer ziemlich reduktionistisch mit Bachtins Auffassung.<sup>517</sup>

Der Dialog ist bei Bachtin in zwei Dimensionen wirklich, die sich im Text verbinden. In horizontaler Richtung zwischen Autor und Leser, in vertikaler Richtung zwischen Wort/ Rede als Text und den anderen Texten.<sup>518</sup>

„Doch im diskursiven Universum des Buches ist der Adressat ausschließlich einbeschlossen (sic), insofern er selbst Rede (discours) ist. Er fällt somit jeder anderen Rede (jenem anderen Buch zusammen), in Bezug auf die der Autor seinen eigenen Text schreibt; also fallen beide Achsen horizontal: Autor-Adressat, vertikal:Text- Kontext) in eins: Es gibt nur Texte und keine Subjekte, Personen oder irgendwie konkrete Menschen, die mehr oder etwas anderes wären als solche Texte im Vollzug (...)<sup>519</sup>

Bei Kristeva ist jeder Text ein Mosaik aus Zitaten, ist Transformation und Aufnahme eines anderen Textes.<sup>520</sup>

„(...) Bachtin wird nicht im Hinblick auf sein Arbeitsfeld - bestimmte historische Formen des Romans - und sein Interesse - das Wunder erfolgreicher Kommunikation - gedeutet, sondern mit Saussure und seiner Suche der Literatur unter der Literatur (Anagrammes); und diese schreiben sich jenseits der konkreten Subjekte.“<sup>521</sup>

Bachtin entwirft die Theorie vom „karnevalesken Prinzip“ in dessen Zentrum die Vitalität steht, radikal und Leib bezogen. So hat zur Zeit des Karnevals über

---

513 Michael Bachtin. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser, 1971. S. 257. Zitiert nach [rom.sem.uni-mannheim.de/klopfer/media/.../1-17 Intertextualitaet=pd](http://rom.sem.uni-mannheim.de/klopfer/media/.../1-17%20Intertextualitaet=pd). S. 4.

514 Ebenda S. 4.

515 Ebenda S. 4.

516 Ebenda S. 5.

517 Ebenda S. 5.

518 Ebenda S. 5.

519 Ebenda S. 5.

520 Ebenda S. 5.

521 Ebenda S. 6.

Jahrhunderte das Volk die herrschende Hierarchie von Staat und Kirche ignoriert. Hier entledigen sich die Menschen der herrschenden Normen und können für kurze Zeit ihre Utopien leben. Kristeva versteht Bachtins Ausführungen als nur intellektuelles Prinzip, so als ob es für jeden einzelnen möglich wäre, durch eine Veränderung der Einstellung zur Welt die Befreiung zu bewirken.<sup>522</sup>

## 10.2. Textualität bei Hofmannsthal

Die künstlerisch- poetische Leistung von Bildern wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts sehr hoch geschätzt. Gottfried Boehm spricht von einer ikonischen Wendung. Dabei ist die eigentliche Leistung der Bilder die Entkräftung des Abbildes und das Erkennen genuiner und produktiver Leistungen des Bildes selbst. Boehm versteht das Bild als Form einer kulturellen Figuration.<sup>523</sup>

Das bildhafte Welterlebnis ist für Hofmannsthal eine „innere Vision“, ja, eine Mythologie und dieses innere Bild ist auf keinen Fall nur Abbildung; eine solche bildliche Weltwahrnehmung setzt die schöpferischen Kräfte des Künstlers voraus. Hofmannsthal sagt von sich, er sei Künstler, gerade weil er bildlich erlebe. Für ihn ist Bildlichkeit der Kern und das Wesen der Poesie.<sup>524</sup>

Das andere, das Kontrasthafte ist für Hofmannsthal das wichtigste Merkmal des Bildschaffens. Er möchte dem visuelle Erleben der Malerei einen neuen Sinn geben; er möchte es in der Sprache des Dichters verwirklichen. Das Bild wirke als direkte Stimulanz der Phantasie.<sup>525</sup>

Da er seine Kunst als nach schaffend erlebt, sieht er vor allem die Werke von bildenden Künstlern als Impuls gebend für sein dichterisches Schaffen. Er empfindet eine Parallelität seiner dichterischen und der malerischen Darstellungsweise. Er setzt

---

522 Michael Bachtin. *Probleme der Poetik* Dodtojevskijs. München: Hanser, 1971. S. 218. Zitiert nach [romsem.uni-mannheim.de/kloepfer/media/.../1-17 Intertextualitaet=pd](http://romsem.uni-mannheim.de/kloepfer/media/.../1-17%20Intertextualitaet=pd). S. 6. Internet:Zugriff 7.4.2012.

523 Márta Gaál- Baroti. *Hofmannsthals Der Tod des Tizian als intermedial orientiertes Netzwerk*. in: Andre Hárs, Wolfgang Müller-Funk, Magdolna Orosz. *Verflechtungsfiguren. Intertextualität und Intermedialität in der Kultur Österreich – Ungarns*. S. 151.

524 Ebenda S. 152.

525 Ebenda S. 151,152.

die Malerei mit der Poesie gleich, die Worte mit Farben, die dem dichterischen Ausdruck dienen.<sup>526</sup>

### 10.3. Die Intertextualität des Chandos Briefes von Hofmannsthal

Der *Brief* des fiktiven Lord Chandos setzt sich mit verschiedenen Werken Lord Bacons auseinander.

„Der Chandos Brief nimmt die Bacon- Texte eigentlich umgekehrt auf, in dem bestimmte Texte, die Chandos als geplante Werke aufzählt, realiter Schriften von Bacon sind (...)“<sup>527</sup>

Diese Texte sind: *Die Geschichte der Regierung von Heinrich VII.* (The History of the Reign of King Henry the Seventh), *Apophlegmata* (A Collection of Apophtegms New and Old) und *Die Fabeln und mythischen Erzählungen* (The Wisdom of the Ancients). Durch dieses intertextuelle Spiel baut Hofmannsthal eine ganz eigene Kommunikation. Die Subjekt-Objekt Position wird umgekehrt, da das schreibende Ich Worte eines „Du“ verwendet und damit eine Einheit kreiert, die sich später in der Sprachlosigkeit auflöst.

### 10.4. Nähere Beschreibung des Begriffs Bild

Der Bildbegriff erfährt verschiedenen Definitionen in den verschiedenen Wissenschaften.<sup>528</sup>

Brockhaus definiert es so:

- „1) Darstellung von etwas oder jemanden auf einer Fläche (...);
- 2) Anblick, Ansicht;
- 3) Vorstellung, Eindruck.“<sup>529</sup>

526 Márta Gaál- Baroti. *Hofmannsthals Der Tod des Tizian als intermedial orientiertes Netzwerk*. in: Endre Hárs, Wolfgang Müller-Funk, Magdolna Orosz. *Verflechtungsfiguren. Intertextualität und Intermedialität in der Kultur Österreich – Ungarns*. S. 153.

527 Magdolna Orosz. „Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität“-Intertextualität in der *Literatur der Jahrhundertwende*. in: Endre Hárs, Wolfgang Müller Funk, Magdolna Orosz. *Verflechtungsfiguren*. Frankfurt am Main u.a.; Peter Lang, 2003. S. 65.

528 Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität* in: Thomas Eicher, Ulf Bleckmann. (Hg). *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. S. 13.

529 Brockhaus 1987, S. 301. zitiert nach: Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität* in: Thomas Eicher, Ulf Bleckmann. (Hg). *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. S. 301.

Die Fläche betont die Materialität des Bildes, der Inhalt des Bildbegriffes ist weniger gegenständlich definiert. Der Anblick ist ein Ausschnitt aus der Wahrnehmung der Wirklichkeit, die Vorstellung bezieht sich auf die Imagination des Betrachters und wird von den reinen Sinneseindrücken des Auges getrennt betrachtet.<sup>530</sup>

Der Rezipient eines Bildes sucht Merkmalskombinationen, welche im Gedächtnis gespeicherten Mustern analog sind. Das neue identifizierte Objekt setzt sich aus Elementen des bekannten Wissens zusammen, es muss aber nicht schon im Gedächtnis existieren.<sup>531</sup>

Malerei wird literarisch entweder thematisiert oder realisiert. Thematisierung kann in zwei Formen erfolgen. Entweder als Referenz auf einzelne Bilder, welche so zitiert werden oder als Referenz auf ein semiotisches System.<sup>532</sup>

Von Realisierung spricht man bei sprachlicher Nachahmung der spezifischen Gestaltung von bildender Kunst.<sup>533</sup>

Zur narrativen Umsetzung eignen sich besonders Bildfolgen.<sup>534</sup>

Erzählen ist die sprachliche Differenz von mindestens zwei Zuständen, welche auf zwei Bildern dargestellt sind.<sup>535</sup>

Mit einem Einzelbild ist es nur möglich, einen einzelnen Zustand abzubilden, daher sind Einzelbilder vor allem für eine deskriptive sprachliche Umsetzung geeignet; eine Sequenz von Einzelbildern suggeriert einen Zusammenhang, den man literarisch narrativ sprachlich abbilden kann.<sup>536</sup>

Bildzitate können das Ergebnis von deskriptiven oder von narrativer Versprachlichung sein.<sup>537</sup>

---

530 Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität* S. 13.

531 Titzmann, Michael. *Theoretisch methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild Relationen*. in: *Text und Bild, Bild und Text*. DFG-symposion 1988. S. 378. zitiert nach Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität*. S. 378.

532 Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität* S. 29.

533 Ebenda S. 29.

534 Ebenda S. 29.

535 Ebenda S. 29.

536 Ebenda S. 29.

537 Ebenda S. 30.

### 10.5. Bilder stehen unter einem gemeinsamen Oberthema

Bilder können untereinander in Verbindung stehen und einen narrativ, kausal begründeten und zielgerichteten Konnex darstellen.

Oder sie geben nur isolierte Impressionen wieder, stehen aber unter gemeinsamen Oberthema.<sup>538</sup>

Unter der Voraussetzung, dass aus der Differenz zweier Einzelbilder ein narratives Potential entsteht, sind verschieden Fälle ableitbar:

Der Autor imaginiert einen fiktiven Zeitpunkt, der vor dem Zustand liegt, der im Bild gezeigt wird. Die Erzählung bewegt sich dann sozusagen auf das im Bild abgebildete Thema zu.<sup>539</sup>

Der Dichter imaginiert einen Zeitpunkt, der nach dem im Bild abgebildeten Zustand liegt, das Bild wird quasi zum Ausgangspunkt der Erzählung, die Erzählung bewegt sich vom Dargestellten auf dem Bild weg. Durch Introspektion des Autors in die Gedankenwelt der abgebildeten Figuren kann eine erzählerische Versprachlichung der Vorlage entstehen.<sup>540</sup>

Einem einfühlsamen Autor und Rezipienten des Bildes wird es möglich, sich so wie die dargestellten Figuren zu verhalten, und er wird damit vom bloßen Betrachter zur handelnden Person analog zur Figur auf dem Bild und im Text.<sup>541</sup>

### 10.6. Systematisierung der Beziehungen zwischen Kunst und Kultur

Werden in den Beziehungen der Zeichenkomplexe Mediengrenzen überschritten, spricht man von Intermedialität, damit ist die besondere Situation des Medienwechsels terminologisch schärfer zu fassen.<sup>542</sup>

Es wird immer wieder versucht, die verschiedenartigen Beziehungen zwischen Kunst und Literatur zu systematisieren.<sup>543</sup>

---

538 Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität*. S. 30.

539 Ebenda .S. 35.

540 Ebenda S. 35.

541 Ebenda S. 37.

542 Ebenda S. 19.

543 Ebenda S. 19.

Gisbert Kranz unternimmt 1981 einen Versuch der Typisierung. Er unterscheidet vier Stil-Prinzipien, nämlich Gegensatz, Entsprechung, Steigerung und Wende.<sup>544</sup>

Er stellt fest, dass die Unterschiede zwischen Poesie und Kunst bei einem Bildgedicht den entscheidenden Ausschlag liefern, erst die Differenz von Bildkunst und Dichtung ermögliche das Bildgedicht.<sup>545</sup>

„(...) Ob das Bildgedicht das Bild ergänzt, oder ob es das Bild vertritt: in jedem Fall kann das geschehen nur durch jene Mittel, die der Bildkunst fehlen, die aber der Poesie eigentümlich sind: Bewegung, Klanggestalt und das die Phantasie erregende Wort.“<sup>546</sup>

Bernhard Dieterle verwendet in Bezug auf die Intermedialitätsphänomene der in dieser Arbeit analysierten Hörspiele von Friederike Mayröcker ein für diese Arbeit sehr brauchbares Modell.

Erzählte Bilder sind für ihn Texte, in denen Bilder für die Motivation, die Veranlassung zum Text eine große Rolle spielen.<sup>547</sup> Es geht ihm um Texte, die klar ihre Beziehung zum Bild zum Ausdruck bringen.

„(...) Denn in der Vereinnahmung der bildenden Kunst als Metapher poetischer Selbstreflexion, als Objekt expliziter Vergleiche oder Abgrenzungsversuche läßt sich eine Affinität erkennen, die die Bilder als „Hauptreferenz für die poetologische Bestimmung des literarischen Phänomens“<sup>548</sup> an sich prädestiniert.“<sup>549</sup>

### 10.7. *Ein Text wird durch den Wechsel des Mediums verändert.*

„Ein In-Beziehung Setzen unterschiedlicher Medien wird jedoch erst über die Vermittlung eines Systems intermedialer Korrelationen möglich.“<sup>550</sup>

Die Jahrhundertwende ist der Zeitraum, wo neue Kommunikationsmedien entstehen, Telegraphie und Kabelübertragung werden eingeführt, der Phonograph, das Grammophon sowie der Kinematograph werden entwickelt.<sup>551</sup>

In der poetischen Rezension *Ballets* (1891) verwendet der Dichter Stéphane

---

544 Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität*. S. 19.

545 Ebenda S. 19.

546 Ebenda S. 19.

547 Ebenda S. 20.

548 Gisbert Kranz. *Das Bildgedicht*. Bd.1. Köln, Wien: o.V. 1981. S. 211. zitiert nach Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität*.

549 Thomas Eicher. *Was heisst (hier) Intermedialität*. S. 20.

550 Petra Maria Meyer. *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*. Düsseldorf: PARERGA, 1997. S. 16.

551 Ebenda S. 17.

Mallarmé das Wort „écriture“ bereits Medien übergreifend.<sup>552</sup> Für Mallarmé besteht ein Zusammenhang zwischen Kleid und Körper der Tänzerin analog zu der Beziehung der Schrift und deren Bedeutung. Er möchte das Neue an Fullers Tanz hervorheben und bezeichnet das Modell einer Zeichenschrift und den sogenannten Körperzeichen im klassischen Tanz als „écriture corporelle“.<sup>553</sup> Loïe Fullers<sup>554</sup> Lichttanz wird ebenfalls zu dieser „écriture corporelle“ und „erscheint wie die konventionelle rhetorische Zuordnung von >ornament ornatus<, und Gedanken-Substanz einer Schrift.“<sup>555</sup> Im Tanz sei die Zeichenproduktion immer unpersönlich, da in dieser Tanzkunst dem Körper seine Individualität genommen wird; die Tänzerin erscheint als Metapher und nicht als Frau. Ihre Bewegung ist dann das Zeichen für das Tanzen.<sup>556</sup>

Für Mallarmé ist der Tanz ein Gedicht.<sup>557</sup> Seine Poetologie ist also von der Vorstellung des Verschwindens des Autors geprägt. Ein Beispiel dafür ist Fullers *Danse serpentine*. Die Künstlerin verschwindet in dem sich bauschenden Stoff und dieser und das verwendete Licht tanzen um ein Nichts, um eine Leere; daraus entsteht für ihn die absolute Arabeske, die sich aus sich selbst fort rankt.<sup>558</sup>

Loïe Fuller inspiriert den Jugendstil durch ihre in Licht getauchten Serpentinentänze, viele Jugendstilplastiken werden durch ihren Tanz inspiriert.<sup>559</sup> Diese Figur wird zur abstrakten und sinnfreien Schrift-Lineatur, die auf andere Medien übertragen werden kann. Sie wird in der Kunst von Mallarmé zu Gedankenlinien, die entweder ineinander verschlungen oder gegeneinander geführt werden.<sup>560</sup>

---

552 Petra Maria Meyer. *Gedächtniskultur des Hörens*. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker. S. 18.

553 Ebenda. S. 18.

554 Loïe Fuller (15.1.1862 Fullersburg/Illinois - 2.1.1928 Paris) ist eine Choreografin und Tänzerin. Mit ihrem Serpentinentanz avanciert sie im Folies - Bergère zum Star. Bei ihrem Auftritt ist sie in einen riesigen weißen Umhang gehüllt, dessen Teile im Tanz wie Blumenkelche wirken. Sie verlängert ihre Arme mit langen Aluminiumstäben, welche die Stoffmassen des Kostüms bewegen. Die eigentliche Innovation ihres Tanzes ist die Technisierung ihrer Performance. Man nennt sie „Fee de l'Electricité“.

Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

555 Gabriele Brandstetter. *Tanz-Lektüren*. Frankfurt am Main: Fischer Taschen, 1995. S. 337,338.

556 Ebenda S. 338.

557 Ebenda S. 338.

558 Ebenda S. 338.

559 Klaus Jürgen Serbach. *Loie Fuller und der Jugendstil* in: Jo Anne Birnie Danzker. Loie Fuller. *Getanzter Jugendstil*. München: Prestel, 1995. S. 113.

560 Petra Maria Meyer. *Gedächtniskultur des Hörens*. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker. Düsseldorf: PARERGA, 1997. S. 18.

Mallarmé erkennt in Fullers Tanz die absolute Metapher. Er sieht in ihren Lichtinszenierungen die Inszenierung eines Spieles der absoluten Zeichen.<sup>561</sup> Fuller ist die Entdeckerin der neuen Beziehung zwischen Bewegung und Raum. Medium ihrer Tanzkunst ist der Stoff ihres Tanzkleides als bewegte Szenographie und das als Raumfaktor zu verstehende, verwendete farbige Licht. Sie vertritt ein Theaterkonzept der abstrakten und Raum modellierenden Bewegung in enger Verbindung mit modernster Lichttechnik. Künstler und Intellektuelle sehen in ihr eine Magierin des Lichts, eine „Fée de l'Electricité“.<sup>562</sup>

„Loie Fullers Tanz, die beständigen Metamorphosen der textilen Raumformeln, die den Körper - Zeichen und Zeichenschöpfer in einem - vernichten, bilden gleichsam die Inszenierung von Mallarmés Textidee; (...)“<sup>563</sup>

In der Avantgarde zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts beginnt sich die Modalität der Schrift auf andere Medien auszuweiten. Am Beginn der sechziger Jahre beginnt sich die Schrift im Sinne von écriture als System auch wissenschaftlich zu behaupten.<sup>564</sup>

So meint auch Adorno, dass dieser Begriff, angeregt über die Debatten einiger Bilder von Paul Klee, in der Art einer gekritzelten Schrift, als „écriture“ relevant wird.<sup>565</sup>

„Jene Kategorie der Moderne wirft als Scheinwerfer Licht über Vergangenes; alle Kunstwerke sind Schriften, nicht erst die, die als solche auftreten, und zwar hyroglyphenhafte, zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt. Sprache sind Kunstwerke nur als Schrift.“<sup>566</sup>

Es ist auch von Interesse für diese Arbeit, den intermedial anwendbaren Begriff „Text“ etwas genauer anzuschauen.

Der Begriff ist verwandt mit dem griechischen tèkton, was soviel wie Zimmermann oder Baumeister bedeutet und tèchne, das für Handwerk oder Kunst und Kunstfertigkeit steht. Außerdem stammt es aus dem lateinischen Wort „textus“, das soviel wie weben, flechten, fügen aber auch kunstvoll zusammenfügen bedeutet.<sup>567</sup> Es kann im Weiteren jede künstlerische Produktion als Text bezeichnet werden. Ein

---

561 Gabriele Brandstetter. *Tanz-Lektüren*. Frankfurt am Main: Fischer Taschen, 1995. S. 339.

562 Ebenda S. 339.

563 Ebenda.S.339.

564 Ebenda S.339.

565 Petra Maria Meyer. *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*. Düsseldorf: PARERGA, 1997. S. 18.

566 Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 189.

567 Petra Maria Meyer. *Gedächtniskultur des Hörens*. S. 18.

Text ist also ein Gewebe oder Geflecht das durch eine Struktur aufgebaut wird.<sup>568</sup>  
 Seit der Avantgarde wird der Begriff Struktur als einengend erlebt und entspricht der Wirklichkeitserfahrung im 20. Jahrhundert nicht mehr.<sup>569</sup>

### 10.8. Intermedialität in Friederike Mayröckers Hörspiel: *Das Couvert der Vögel*

(...) Alles kann Beute sein, Briefe, Schriften, Telefongespräche, Selbstzitate - sie schreibt ab von wahlverwandten Dichtern, medizinischen Fachbüchern, Enzyklopädien, briefschreibenden Freunden (...) Sie schaut ab, sie kopiert, sie exzerpiert, sie übermalt, das Auge funktioniert als automatischer Modifikator: es liest über die alltäglich vertrauten Vokabel hinweg, läßt aber deren innewohnenden Magie in Erscheinung treten, indem es minimal Veränderungen vornimmt, z.B. einen Buchstaben eliminiert oder eine Silbe hinzufügt, sich also ganz bewußt verliert. Im ganzen gesehen pflegt sie ein Schreiben ein Leben von höchst parasitärer Façon.<sup>570</sup>

Friederike Mayröcker baut sehr häufig ihre Texte aus geliehenen Materialien aus anderen Künsten.<sup>571</sup> Charakteristisch für sie ist aber nicht nur „ein Rupfen in fremden Gärten“<sup>572</sup> sondern die Veränderung und Umgestaltung des Materials durch die eigene poetische Kraft. Die Dichterin verwendet oft künstlerische Material in Form von Bildtitel oder Namen bekannter Künstlerpersönlichkeiten formt es um oder zitiert es wortwörtlich und baut daraus ihre assoziative Wortkunst.

Sie baut ein Netzwerk der intertextuellen Bezüge von Assoziationen, Empfindungen und Phantasien: Diese können nun den Hörer, der die genannten Kunstwerke kennt, zur Imagination von eigenen Bildern aus dem akustischen Material anregen.<sup>573</sup>

Mayröckers Texte sind geradezu obsessiv textuell organisiert.<sup>574</sup> Bei der Frage nach Autorenschaft wird in der Moderne der Gedanke an eine auktoriale Werkherrschaft verabschiedet, so die Meinung von Barbara Thums.<sup>575</sup> Der Autor tritt nun als

---

568 Petra Maria Meyer. *Gedächtniskultur des Hörens*. S. 19.

569 Ebenda S. 19.

570 Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 355.

571 Inge Arteel, Heidy Margrit Müller (Hrsg.) „*Rupfen in fremden Gärten*“. Bielefeld: Aisthesis, 2002. S. 7.

572 Friederike Mayröcker, *Magische Blätter I-V*. S. 355.

573 Elisabeth Pein. „*Wortgärten*“ *Das Sprachhörtheater von Friederike Mayröcker*. S. 112.

574 Barbara Thums. *Die Frage nach der „Schreibexistenz“: Zum Verhältnis von Intertextualität und Autorenschaft in Mayröckers brütt oder Die seufzenden Gärten*. in: Inge Arteel, Heidy Margrit Müller (Hrsg.) „*Rupfen in fremden Gärten*“. S. 87.

575 Ebenda S. 87.

Textfunktion in Erscheinung.<sup>576</sup>

Im Hörspiel *Das Couvert der Vögel* (2001) geben die intertextuellen Stellen, welche Jeanne Moreau und Erik Schmedes thematisieren, Aufschluss über deren Gesten und Mimik bzw. wird mit deren Körpersprache die Figur von Matisse beschrieben.<sup>577</sup>

Die Dichterin entwickelt neue intermediale Wortschöpfungen z.B. verwendet sie für die Erinnerung an bestimmte malerische Harmonien das Maler-Konglomerat:

DegasMonetRenoirGoya,<sup>578</sup> das eine ganze Palette malerischer Impressionen ausdrückt.<sup>579</sup>

Neben akustischen Einschüben wie Beethovens Chorphantasie C-Moll op.80 erscheinen auf einem Gemälde von Matisse „laubumwunden, rosenbegrenzt, efeu umwachsen“<sup>580</sup> mitten im Bild kleine Notenköpfe; die Ich- Figur lauscht der Musik und sieht die Partitur am Rand des Matisse-Bildes.<sup>581</sup>

In der Phantasie der Ich-Figur gibt es einen Hinweis auf Pergolesis Stabat Mater<sup>582</sup>; Matisse hört während seiner Arbeit BWV 207.<sup>583</sup>

Einige Werke aus allen malerischen Perioden von Matisse werden mit genauer Angabe von Entstehungsjahr, Größe und Ort zitiert:<sup>584</sup>

Odaliske mit türkischem Sessel, 1928, Paris; Der grüne Streifen, 1905, Öl auf Leinwand, 40,5 mal 32,5cm; Mme.Matisse, Porträt mit grünem Strich; Bildnis mit grüner Linie (Mme Matisse), 1905, Öl auf Leinwand, 40 mal 32cm; Rote Harmonie; Odaliske stehend mit Obstplatte, 1924, Lithographie, 37,5 mal 27,5 cm; Interieur mit Auberginen, 1911-1912, Tempera, Gouache auf Leinwand, 212 mal 246 cm; Stillleben mit Geranien, 1910, Öl auf Leinwand, 94,5 mal 116 cm; Interieur mit ägyptischen Vorhang, 1948, Öl auf Leinwand, 116 mal 89 cm.

---

576 Barbara Thums. *Die Frage nach der „Schreibexistenz“*. S. 88.

577 Friederike Mayröcker. *Das Couvert der Vögel*. 11'45".

578 Ebenda 34'15".

579 Elisabeth Pein. „Wortgärten“ *Das Sprachhörtheater von Friederike Mayröcker*. Diplomarbeit. Uni Wien, 2009. S. 111.

580 Friederike Mayröcker. *Das Couvert der Vögel*. 28'45".

581 Ebenda 29'10".

582 Ebenda 19'15".

583 Ebenda 20'28".

584 Elisabeth Pein. „Wortgärten“ *Das Sprachhörtheater von Friederike Mayröcker*. S. 112.

Die Matisse Bilder, auf die sich die Hörspieltex te beziehen, lässt die Dichterin in ihren Text einfließen<sup>585</sup> und es erfolgt eine „Transposition vom flächigen Bildmedium ins lineare Textmedium.“<sup>586</sup>

### 10.9. Hugo von Hofmannsthal, Friederike Mayröcker und die bildende Kunst

Hugo von Hofmannsthal schreibt, es geht darum „einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorzurufen, den wir Stimmung nennen.“<sup>587</sup>

Hofmannsthal hat ähnlich wie Friederike Mayröcker eine enge Beziehung zur bildenden Kunst. Bei beiden beeinflusst die bildende Kunstform ihr literarisches Schaffen und ihr poetisches Werk.

Hofmannsthals Beziehung zur bildenden Kunst besteht auch aus dem Umgang mit kunstgeschichtlicher und kunstkritischer Literatur. Es existieren viele Notizen, die darüber Auskunft geben, dass kunstgeschichtliche und künstlerische Bücher für den Dichter von großer Wichtigkeit sind.<sup>588</sup>

Er schreibt 1920 im *Vorwort zu den Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Bruno Geiger*, dass in der Zeichnung wie in der Musik ein Hinzaubern von Dingen möglich sei, welche Erinnerungen wecken, ohne aber zu sein, was sie scheinen.<sup>589</sup>

„Die Zeichnung gibt wahrhaftige „symbola“ Zusammenwerfungen des Unvereinbaren. Sie kann das Nacheinander in ein Zugleich verwandeln, und noch ähnliche Wunder vollbringen.“<sup>590</sup>

Photographien, welche er als klein und dunkel empfindet, wecken in ihm das Verlangen, sich die „grauen Schattenbilder“ in der Farbenwirkungen des Originals vorzustellen.<sup>591</sup>

Friederike Mayröcker sieht in den Drucken des Zyklus *Suite Vollard* von Pablo

---

585 Edith Anna Kunz. *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*. Göttingen: Wallstein, 2004. S. 72.

586 Ebenda S.72.

587 Hugo von Hofmannsthal. *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I.* (1891-1913). Frankfurt am Main: Fischer, 2010. S.16.

588 Carlpeter Braegger. *Das Visuelle und das Plastische*. Bern, München: Francke, 1979. S. 16.

589 Ebenda S. 20.

590 (Hg.) Herbert Steiner. *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Prosa III, 1964. Frankfurt: o.V. 1964. S. 479. zitiert nach Carlpeter Braegger. *Das Visuelle und das Plastische*. S. 20.

591 Carlpeter Braegger. *Das Visuelle und das Plastische*. S. 23.

Picasso, im Hörspiel *die Umarmung, nach Picasso*, Farben. Es heißt dort u. a.

„(...) die Männer rotbraun, die Frauen gelb. Deckfarben, (...) obwohl sparsam in den Farben: für meine Augen alles in einer feuerrauschartigen Übersteigerung (...)“<sup>592</sup>

Auf den jungen Dichter Hofmannsthal wirken die vielen Bilder, die er in Ausstellungen in München sieht, geradezu narkotisierend. Sie erzeugen in ihm ein Erregen, wie nach schwarzem Kaffee und Übernächtigung. Er braucht die Malerei offensichtlich als Stimulans für das eigene schöpferische Werk.<sup>593</sup>

Für Friederike Mayröcker ist die Wahrnehmung bildender Kunst ein künstlerisches Stimulans erster Ordnung. Die Dichterin setzt sich in vielen ihrer Texte mit bildender Kunst auseinander. Ihr Schreiben zeigt eine oft bildhaft orientierte Phantasie; sie besitzt ein starkes künstlerischen Einfühlungsvermögen in bildende Kunst. Dabei ist das Besondere, dass es ihr nie um eine Bildbeschreibung geht, sondern dass sie als Künstlerin mit ihrer Kunstform auf Bilder reagiert und diese einen kreativen Prozess auslösen, zur Sprache werden. Sie, wie sie selber von sich sagt, „der Augenmensch“, hat eine hohe Affinität zu einigen Malern, zum Beispiel:

Max Ernst, Goya, Picasso, Max Weiler, Maria Lassnig.

Sie beschreibt ihren kreativen Prozess in der Auseinandersetzung mit bildnerischem Material wie folgt:

„Ich schaue das Bild lange an, nein: ich lasse mich auf das Bild lange ein, nein: ich steige hinunter zu ihm in den Brunnenschacht, ausschliesslich, bis ich schon nicht mehr loskommen kann, mich Tag und Nacht mit ihm zu beschäftigen trachte, bis es sich tief eingenistet hat in mir, in meinem Kopf, in meinem Körper, dasz schliesslich aus diesem Liebesverhältnis das Bild von sich aus die richtigen Wörter und Sätze ausstöszt für mich, so dasz ich sie nur noch aufzulesen, einzusammeln, anzusetzen brauche (...)“<sup>594</sup>

Die Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst stellt für sie eine Art Liebesakt dar, wie sie ihn auch mit dem Schreiben empfindet. Das Dialoghörspiel *die Umarmung, nach Picasso* (1986) ist ein von der Suite Vollard Picassos künstlerisch evozierter Text von dessen Radierungen. Wie Sabine Markis erwähnt, ist das Hörspiel ein

592 Friederike Mayröcker. *Die Umarmung, nach Picasso*. 4'33".

593 Carlpeter Braegger. *Das Visuelle und das Plastische*. S. 44.

594 Friederike Mayröcker. *Dekomposition*. in: Daniela Riess-Beger.(Hg). *Lebensveranstaltungen. Erfindungen, Findungen einer Sprache. Friederike Mayröcker*. Katalog zu einer Ausstellung an der Akademie der bildenden Künste; Berlin und des Literaturhauses Wien, zum 70. Geburtstag von Friederike Mayröcker. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1994. (Zirkular Sondernummer 43). S. 92.

Intermedialitätsmarker; hier wird das Bildnerische in das Schreiben hereingeholt.<sup>595</sup> Dazu schreibt Mayröcker selbst, dass „eine Transponierung vom Bild zur Sprache (...)“<sup>596</sup> erfolgt.

Hier bildet Picassos Bildzyklus den Katalysator für Gefühle und Assoziationen des weiblichen und des männlichen Protagonisten. Sie fühlen mit den dargestellten Figuren, die Handlung der Bilder setzt sich in der Phantasie der Betrachter fort, sie wird Anlass zu eigenem Erleben und Reflexionen.

„wenn sie näherkämen: die Frau mit dem Blütenkranz! Sie würden sie genauer sehen können, im Schatten des Chronometers, später steigt sie aus dem Bad, sirrend Wolkenschwärme am Himmel, sehen sie doch, jetzt sitzt sie vor dem geblühten Vorhang wie zart ein herbstblattblutender Gürtel ihre Mitte umschlingt, sehen sie nur genau hin, kommen sie näher!“<sup>597</sup>

Die schwarz-weißen Radierungen lösen bei den Betrachtern synästhetische Farbsensationen aus.

Hofmannsthal spricht bei der Begegnung zwischen Malerei und Poesie von einer „Durchseelung“, speziell wenn sich Malerei und Poesie gegenseitig Material liefern.<sup>598</sup> „(...) Die Malerei stilisierte, und die Poesie schilderte.“<sup>599</sup>

In Mayröckers Hörspiel *Das zu Sehende, das zu Hörende* (1997), ergibt sich ein ähnliches Szenarium. Hier verwandelt Mayröcker die Nympe Echo und Narziss in zwei Beckett - artige Gestalten. Zur Inspiration dienen der Dichterin Arbeiten der Maler Andreas Bindl „o. T.“ (*Figur, Fenster*) und Andreas Grunert „*Foldlinie*“. Mayröcker gibt nun dem Hörer keinen Überblick über die bildnerischen Werke, sondern setzt sich mit deren Details auseinander. Diese beiden Werke nennt die Dichterin auch im Hörspieltext, mit Angabe des Titels, der Maltechnik und den Ausmaßen. Narkissus lebt sozusagen in der Kulisse der beiden Bilder; einmal ein Raum mit hochgelegenen Fenster oder Oberlichte, bei dem er in seiner Einsamkeit hinauszusprechen versucht. Sie bezeichnet eine abgeschrägte Ecke des Raumes als „foldline“ analog dem Bildtitel Grunerts. Hier hockt Narkissus, vor ihm steht in seiner

595 Sabine Markis. *Beobachtungen zu Mayröckers Hörspiel „die Umarmung, nach Picasso“* in: Renate Kühn (Hg). *Friederike Mayröcker oder > das Innere des Sehens <*. Bielefeld: Aisthesis, 2002. S. 140.

596 Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. 2'30".

597 Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. 00'.18".

598 Carlpeter Braegger. *Das Visuelle und das Plastische*. Bern, München: Francke, 1979. S. 54.

599 Herbert Steiner (Hrg.). *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Prosa I, 1964. Frankfurt: o.V. 1964. S. 253. zitiert nach Carlpeter Braegger. *Das Visuelle und das Plastische*. S. 54.

Vorstellung das Relikt eines Baumes und so könnte man auch die von Grunert abgebildete Szenerie von Foldline beschreiben. Der Narrator, eine Figur des Hörspiels, schildert zu Beginn diese „Kulisse“ und entwickelt so für den Hörer einen szenischen Hintergrund, der ihn das ganze Hörspiel begleitet.

Mayröcker entwickelt hier hauptsächlich aus den optischen Eindrücken Szenerie und Assoziationsketten für ihr Hörspiel.

Bei Hofmannsthal geht zum Beispiel der Vers Monolog der Madonna Dianora in seinem 1897 entstandenen Dramolett *Die Frau am Fenster* in eine poetische Schilderung des Bildes von Millais *Lorenzo und Isabella* über.<sup>600</sup>

## 11. Neurasthenie und Hysterie als Phänomen des Fin de Siècle

Schon in der Antike ist das Phänomen des Leidens an der eigenen Kultur und Zivilisation bekannt. Die Menschen entwickeln dabei vielfältige psychosomatische Symptome; diese Erscheinungen gelten schon damals als Statuszeichen; sie sind Anzeichen eines besonders verfeinerten Menschen und gelten als Voraussetzung für geniale Leistungen.

Stets hat man diese Störungen und Leiden mit Verdauungsproblemen in Verbindung gebracht; die Säftelehre spricht von zu viel schwarzer Galle, dem entspricht das Krankheitsbild der Melancholie oder eine Schwäche der Leber-Milz, welche man bei Hypochondrie beobachtet.<sup>601</sup>

Später vermutet man bei diesen Krankheiten eine Störung im Nervensystem, man spricht nun von Nervenleiden; es taucht der Begriff Neurose auf. Zu dieser zählt nun auch die Hysterie, die nun nicht mehr als Leiden der weiblichen Geschlechtsorgane interpretiert wird, sondern als Krankheit der Nerven.

Man glaubt nun, dass an dem Nervenleiden die Zivilisation schuld sei, Dampfmaschinen, Eisenbahn, Telegraphie, Elektrizität werden nun als

---

600 Carlpeter Braegger. *Das Visuelle und das Plastische*. S. 57.

601 Esther Fischer Homberger. *Die Neurasthenie im Wettlauf des zivilatorischen Fortschritts. Zur Geschichte des Kampfs um Prioritäten*. in: Maximilian Bergengruen, Klaus Müller - Caroline Wille-Pross (Hg.) *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach, 2010. S. 23.

krankmachend angesehen.<sup>602</sup>

Wilhelm Grisinger, Psychiater und ein Begründer der modernen Psychiatrie, schreibt in seinem Buch *Die Pathologie und Therapie psychischer Krankheiten* (1861) „alles lebt rascher“, die Menschen würden fieberhaft nach Erwerb und Genuss jagen; sie wären in einem halb rauschartigen Zustand der Gehirnreizung, was zu psychischen Störungen führen müsse.<sup>603</sup>

George Miller Beard, ein wichtiger Vertreter der Neurasthenielehre, glaubt, dass die Ursache von Neurosen eine Nervenschwäche sei; bei den betreffenden Personen wäre zu wenig Nervenkraft vorhanden. Er stellt sich die wichtige Frage, ob Lebenskraft vielleicht das selbe wie Elektrizität oder Magnetismus sei. Später arbeitet er auch mit Thomas Alva Edison zusammen. Sie veröffentlichen 1875/1876 eine Arbeit über eine strahlende Kraft, die in Lichterscheinungen auftritt, aber weder Licht noch Hitze oder Magnetismus und als Elektrizität beschrieben werden kann. Edison gibt dem Stoff den Namen Ätherkraft.<sup>604</sup>

Beard beschäftigt sich mit Hypnotismus und nennt diesen, in Abgrenzung zu Forschungen anderer Wissenschaftler, Trance. Trance ist für ihn ein unbewusster Zustand, bei dem sich der Geist (mind) der untersuchten Person, einer Idee oder Suggestion, welche von außen kommt, unterordnet und deren Willen nicht mehr beeinflusst.<sup>605</sup>

Krafft Ebbing verwendet das Wort „Nervosität“ (1895); es wird ein Leitbegriff für eine Epoche, nämlich der Jahrhundertwende, die man auch „das nervöse Zeitalter“ nennt.<sup>606</sup>

---

602 Esther Fischer Homberger. *Die Neurasthenie im Wettlauf des zivilatorischen Fortschritts. Zur Geschichte des Kampfs um Prioritäten.* S. 24.

603 Ebenda S. 24.

604 Ebenda S. 34.

605 Ebenda S. 35.

606 Marianne Schuller. *Im Unterschied.* S. 15.

### 11.1. Die Seele und der Elektrovitalismus

Franz Anton Messner (1733 - 1815), ein Wiener Wissenschaftler, ist Schüler von Isaac Newton. Er nimmt an, dass der leere Raum von Äther erfüllt sei, der die Voraussetzung für den Magnetismus ist, der als leitende Substanz wirke. Messner glaubt, dass es einen animalischen Magnetismus gibt, der für die seelische Übertragung von Kräften wichtig sei.

Er nimmt an, dass der Äther über eine besondere Kraft verfüge, die auf psychisch gestörte Menschen beruhigend wirke und für Hysterie eingesetzt werden könnte.<sup>607</sup>

Im Rahmen der magnetischen Therapien wird beobachtet, wie mit einfachen Prozeduren die Bewusstseinszustände der Versuchspersonen verändert werden können. In diesem somnambulen Zustand konnte sich der Proband überdurchschnittlich gut an die frühe Kindheit erinnern, das heißt, die Erinnerungsfähigkeit wird enorm verbessert. Die Sinne werden außerdem schärfer und es werden keine Schmerzen mehr empfunden.<sup>608</sup>

Die Elektrizität findet im 19. Jahrhundert Anwendung auf den menschlichen Körper. Sie wird sozusagen als eine Art Verdopplung des Nervensystems angesehen, sie wird als Lebensfunken empfunden. Die mobile Energie, welche die Elektrizität enthält, gilt als Indikator und Maßstab für die Moderne.<sup>609</sup>

### 11.2. Beard und der Neurasthenie Begriff

Messners Theorie des unbewussten Seelenlebens ist anders als die Freudsche Theorie. Messner glaubt an Kräfte der physischen Natur. Er sieht in der Hypnose Parallelen zum Magnetismus und zur Elektrizität. Seine Lehre ist ein Elektrovitalismus, geprägt durch die Vorstellung einer übersinnlichen elektromagnetischen Kraft.<sup>610</sup>

Theodor Ziehen bezieht sich 1864 auf die von Beard stammende Definition der

<sup>607</sup> Erik Osterud. *Elektrizität und Nerven - August Strindberg I havsbandet und eine ästhetische Zentralkategorie des Fin de Siècle*. S. 193

<sup>608</sup> Ebenda S. 193.

<sup>609</sup> Ebenda S. 193, 194.

<sup>610</sup> Ebenda S. 194, 196.

Neurasthenie, bezieht aber seine Assoziationspsychologie in das Konzept mit ein. Bei der Neurasthenie stehen bei ihm vor allem Symptome wie die Reizbarkeit und die abnorme Ermüdbarkeit im Zentrum. Er bezeichnet die Reizbarkeit als Affektstörung und spricht von pathologischen „Gefühlstönen“ in der gleichen Weise wie Wundt.<sup>611</sup>

Beard veröffentlicht 1880 eine Schrift mit dem Titel *Neurasthenie*. Aber bereits 1869 schreibt er seinen ersten langen Artikel über dieses Krankheitsbild; Beard glaubt, dass es sich dabei um einen schon lange bekannten Erschöpfungszustand handelt, dem man nun einen neuen Namen gegeben hat.<sup>612</sup>

Zwei Monate früher beschreibt E.H. van Deussen einen Symptomkomplex mit der Bezeichnung *Neurasthenia*. Dieses fast gleichzeitige Erscheinen der Publikationen zeigt die Brisanz dieses Themas zu dieser Zeit.<sup>613</sup>

Beard postuliert, dass die Energiereserve des Menschen eine beschränkte Größe besitze.

Er macht sich Gedanken über das „break down“ der amerikanischen Bevölkerung. Er sieht deren psychische Gesundheit durch den Modernisierungsprozess gefährdet. Informationsflut, Geschwindigkeit und die Komplexität des modernen Alltags würde zu einer Erschöpfung der nervösen Energie führen. Die Folgen wären eine Reihe von nervösen Leiden, wie dauernde Ermüdung und Hysterie.<sup>614</sup>

Beard meint, dass Edison viel Schuld an der Situation tragen würde, da er mit seinen Erfindungen die Körper der Menschen sehr belaste.<sup>615</sup>

„In dem er Körper mit äußeren Systemen wie dem Telegraphen oder der Eisenbahn verkopple, erreicht er Beard zufolge, dass sich die Körperenergien leichter entladen. Dieses neue Körperparadigma bildet den Ausgangspunkt für die Entwicklung einer dekadenten Ästhetik, eines dekadenten Idealismus in der Wiener Moderne.“<sup>616</sup>

In der *Décadence* ist es üblich, sich mit nervösen Phänomenen, Dispositionen für Neurosen, sowie Krankheiten im Allgemeinen auseinanderzusetzen.

611 Kirsten Kramer. *Moderne >vision< und dekadenter >nervosisme<: Zur wissens- und kulturhistorischen Begründung der Ästhetik der Nervosität in Huysmans 'A rebours'*. in: Maximilian Bergengruen, Klaus Müller, Caroline Wille-Pross (Hg.) *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach, 2010. S. 161.

612 Ebenda S. 38.

613 Ebenda S. 38.

614 Erik Osterud. *Elektrizität und Nerven - August Strindberg I havsbandet und eine ästhetische Zentralkategorie des Fin de Siècle*. S. 196.

615 Ebenda S. 196.

616 Ebenda S. 196.197.

Die Nervenschwäche wird als Zivilisationskrankheit interpretiert; Ursache davon sei die Überforderung des Sinnesapparates durch neue technische Erfindungen, die zur Überlastung führen.<sup>617</sup>

„Die Konzepte der Nervosität und Neurasthenie bezeichnen folglich keine bloßen Krankheitsformen, sondern stellen grundlegende Bild- und Interpretationsfiguren bereit, die in den Wissensdisziplinen der Neurologie, Psychiatrie und Wahrnehmungsphysiologie wie auch in den Künsten und der Literatur der reflexiven Selbstbestimmung der Kultur der Moderne dienen.“<sup>618</sup>

Es entstehen im Laufe der Zeit immer wieder neue Konzepte der Neurasthenie. So bezieht Paul Julius Möbius soziale und psychologische Aspekte stärker auf deren Entstehung. Der psychologische Aspekt tritt nun immer stärker in den Vordergrund. Otto Binswanger gibt 1896 eine Studie heraus; er meint, dass die höheren Hirnzellen schneller ermüden als die niedrigen, aber in einer Übererregung bleiben; daher komme die Reizbarkeit, welche oft mit verstärkter Ermüdbarkeit einher geht.<sup>619</sup> Ein Grund für die allgemeine Nervosität und ein Zeichen einer kranken Gesellschaft ist für Krafft-Ebing das Verschwinden von patriarchalischen Herrschaftsverhältnissen.<sup>620</sup>

Pierre Janet führt den Psychasthenie Begriff ein: Er postuliert eine „Realfunktion“ für die seelische Gesundheit des Menschen. Wichtiges Symptom dieser Erkrankung ist, dass sich der Mensch nicht mehr auf die Außenwelt beziehen kann. Die Kranken leben in einem traumartigen Zustand, der in eine Depersonalisation übergehen kann. Darunter versteht man, dass sich Betroffene als unreal erleben.<sup>621</sup>

Hermann Bahr definiert um die Jahrhundertwende die Wahrnehmung der Wirklichkeit als die Folge von Nervenprozessen. Der neue Mensch habe nun eine neue Wahrnehmung, er erlebt alles über die Nerven.

---

617 Kirsten Kramer. *Moderne >vision<und dekadenter >nervosisme<: Zur wissens- und kulturhistorischen Begründung der Ästhetik der Nervosität in Huysmans 'A rebours'*. in: Maximilian Bergengruen, Klaus Müller- Caroline Wille-Pross (Hg.) *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach, 2010. S. 159-161.

618 Ebenda S. 161.

619 Sandra Janßen. *Neurasthenie oder Psychasthenie? Gottfried Benns Selbstdiagnose als psychiatriegeschichtliches und erkenntnistheoretisches Problem der Rönne- Novellen* in: Maximilian Bergengruen, Klaus Müller, Caroline Wille-Pross (Hg.) *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach, 2010. S. 262,263.

620 Marianne Schuller. *Im Unterschied*. S. 16.

621 Sandra Janßen: *Neurasthenie oder Psychasthenie? Gottfried Benns Selbstdiagnose als psychiatriegeschichtliches und erkenntnistheoretisches Problem der Rönne-Novellen*. S. 265,266.

### 11.3. Die Hysterie

Die Hysterie ist der älteste Krankheitsbegriff, er stammt von Hippokrates. Gemeinsam ist allen hysterischen Symptomen, dass sie keine organische Ursache haben, außerdem können sie ohne körperliche Veränderung rückgängig gemacht werden, ja sie verschwinden manchmal von selbst ohne ersichtlichen Grund.<sup>622</sup> Die konvulsiven Anfälle ähneln denen von Epileptikern, doch verlieren die Kranken nie vollkommen das Bewusstsein. Die Anfälle finden nur in der Gegenwart von anderen Menschen statt und der Patient stürzt nie in für ihn gefährlichen Situationen.<sup>623</sup>

#### 11.3.1. Der Hysterie – Begriff, historisch betrachtet

„Hystera“ griech., bedeutet Gebärmutter und „Hysteria“ meint die Wanderung der Gebärmutter.<sup>624</sup>

Im Kahun- Papyrus (1900 v. Chr.) und im Ebers- Papyrus (um 1600 v. Chr.) werden Frauenkrankheiten thematisiert, welche sich in Lähmungen manifestieren, ohne dass dabei organische Veränderungen beobachtet werden können. Man nimmt damals an, dass die Ursache ein Tier sei, das im Körper der Frau herum wandere. Ist es zum Beispiel zwischen Kopf und Rumpf, erlebt die Frau einen Erstickungsanfall. Zur Zeit der griechischen Klassik ist diese Theorie sehr verbreitet.<sup>625</sup>

Hippokrates bezeichnet die Hysterie als eine durch die Gebärmutter hervorgerufene Erstickung.<sup>626</sup>

Platon schreibt im *Timaos*, dass es sich bei dem „Tier“ um ein Lebewesen handle, das auf Kinderzeugung aus sei, dass es unwillig werde, wenn es zu lange ohne Frucht bleibt; dieses „Tier“ würde sich im Körper der Frau befinden; es beruhige sich nur bei Geschlechtsverkehr.<sup>627</sup>

---

622 Christina von Braun. *NICHTICH*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990. S. 28.

623 Ebenda S. 28.

624 Ebenda S. 34.

625 Ebenda S. 34.

626 Ebenda S. 36.

627 Ebenda S. 34.

Augustinus nimmt an, das „Tier“ wäre der Teufel und muss ausgetrieben werden; die Hysterikerinnen werden nun als Hexen auf dem Scheiterhaufen verbrannt. In der Renaissance erklärt man die Hysterie als organische Krankheit. Paracelsus widerspricht der Theorie vom „Tier“ im Körper der Frau und bezeichnet die Hysterie als Geisteskrankheit.<sup>628</sup>

Zur Zeit der Aufklärung nimmt man an, dass die Geisteskrankheiten ihre Ursachen in der Zivilisation haben und will zum gesunden Geist der Natürlichkeit zurück. Die Auffassung, dass die Ursache der Hysterie im Geistigen zu suchen sei, bleibt von nun an bestehen.<sup>629</sup>

Es gibt zahlreiche Versuche, die Hysterie von der Neurasthenie abzugrenzen. So schreibt Möbius, dass die Hysterie vor allem von Vorstellungen ausgelöst wird.<sup>630</sup> Beard plädiert für eine geschlechtsspezifische Abgrenzung beider Erkrankungen. Er macht die Emotionalität und eine „ungeregelte Geistesaction“ für die Hysterie verantwortlich, nicht ohne hinzuzufügen, dass die erwähnten Gründe vor allem bei Frauen zu finden seien.<sup>631</sup>

Neurasthenie trete nur bei „geistig wohl disziplinierten intelligenten Individuen“ auf.<sup>632</sup>

Man nimmt an, dass die Neurasthenie immer die Folge einer Erschöpfung sei.<sup>633</sup>

Binswanger meint, die Hysterie sei nur eine Potenzierung der Neurasthenie.<sup>634</sup>

Häufig wird jedoch bei Männern die Neurasthenie auch als Ersatzneurose für die Hysterie diagnostiziert.<sup>635</sup>

Es herrschen also vielfältige, heterogene medizinische Expertenmeinungen zu dem Thema Neurasthenie und Hysterie, außerdem trägt die Theoriediskussion nicht unwesentlich zu Verfestigung der Geschlechterrollen bei<sup>636</sup> und bildet vice versa diese auch wieder ab.

---

628 Christina von Braun. *NICHTICH*. S. 36.

629 Ebenda S. 37,46,53.

630 Karen Nolte. *Gelebte Hysterie*. Frankfurt am Main: Campus, 2003. S. 160.

631 Ebenda S. 160.

632 Ebenda S. 160.

633 Ebenda S. 160,161.

634 Ebenda S. 161.

635 Ebenda S. 161.

636 Ebenda S. 161.

### 11.3.2. Die männliche Hysterie

Der Londoner Chirurg John Eric Erichson erstellt ein Konzept der „railway spine“ (1886) und Oppenheimer führt einige Beschwerden, wie Muskelzittern, Lähmungen und Kopfschmerzen sowie depressive Verstimmungen auf irreversible molekulare Veränderungen des Zentralnervensystems zurück, welche nicht therapierbar seien. Unter Eisenbahnarbeitern tritt das Krankheitsbild verstärkt auf und daraus schließt Oppenheimer, dass die Erschütterungen beim Eisenbahnfahren diese Krankheit verursachen würden.<sup>637</sup>

Auch in Deutschland werden um 1880 die Krankengeschichten von Hysterikern diskutiert und veröffentlicht.<sup>638</sup>

Um 1900 nehmen die Fälle von männlicher Hysterie deutlich zu, man glaubt, dass die Urbanisierung und Industrialisierung daran Schuld hat. Otto Binswanger erklärt es mit erhöhter Betriebsamkeit in den Städten und mit dem technischen Zeitalter. Die Ansammlung von vielen Menschen in den Städten, deren Existenz ungesichert ist und welche von „verderblichen Neigungen“ befallen seien, sei Schuld an der großen Anzahl von männlichen Hysterikern.<sup>639</sup>

Um 1900 tritt im Rahmen des hysterischen Formenkreises das „Kriegszittern“ bei Männern auf, dieses Phänomen wird im Laufe des ersten Weltkrieges immer häufiger. Die Betroffenen können durch ein unkontrollierbares Zittern ihren Kriegsdienst nicht ausführen. Diese Hysterie-Form wird auch von der traditionellen Psychiatrie ernst genommen. Trotzdem reagiert man feindselig auf kranke Soldaten, wirft ihnen vor, dass sie simulieren und beschimpft sie als „Drückeberger.“ Die Kriegsneurose ist von 1914-1918 unter den Soldaten so verbreitet, dass sie eine Gefahr für die Wehrbereitschaft darstellt.<sup>640</sup>

Durch Jean- Martin Charcot werden die Nervenkrankheiten ein privilegierter Gegenstand der Forschung.<sup>641</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat Martin Charcot in Paris mit den Zurschaustellungen der Hysterikerinnen, eine Art Schaubühne, sehr viel Erfolg. Er ist Chefarzt der Salpêtrière und die Vorführungen mit den hysterischen

637 Karen Nolte. *Gelebte Hysterie*. S. 135.

638 Ebenda Karen S. 135.

639 Ebenda S. 135.

640 Christina von Braun. *NICHTICH*. S. 330,331.

641 Marianne Schuller. *Im Unterschied*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990. S. 13.

Kranken werden nicht nur von Medizinern, sondern auch von vielen Künstlern besucht.<sup>642</sup>

Die psychiatrische Diagnostik sieht in den konvulsiven Inszenierungen und der Theatralik der Hysterikerinnen ein großes Täuschungsmanöver, das als Verlogenheit der Frau interpretiert wird (Weininger), und schon Charcot bezeichnet die Kranke als „la grande simulatrice“.<sup>643</sup>

Jeann – Martin Charcot veröffentlicht 61 Fälle über männliche Hysterie, männliche Personen aus der Umgebung der Salpêtrière, die alle aus der Unterschicht stammen.<sup>644</sup>

Später führt Charcot hysterische Fälle von Frauen vor, welche er auch selbst in ihren Symptomen vor dem Auditorium nachahmt. Der Aufbau der Vorführungen ist in drei Phasen unterteilt: in der ersten Phase beginnen sich die Kranken zu verrenken, in der zweiten Phase treten Muskelkrämpfe auf; in der dritten Phase wird schließlich ein Zustand der Verzückung erreicht. Ausgelöst werden die Anfälle durch Hypnose, durchgeführt von Charcot und Druck auf die Eierstockgegend der Patientinnen.<sup>645</sup>

Charcot beschreibt die Fälle, macht Vermessungen an den Patientinnen und fotografiert diese. Die Fotos werden in der *Iconographie de la Salpêtrière* veröffentlicht. Dieses Fotowerk „entwirft die neuropathologische Klinik als Kunst. Die Fotos der Kranken erweisen sich als präzise Reinszenierungen ästhetisch vorgeprägter Muster.“<sup>646</sup>

Das visuelle Archiv schafft einen „Medien-Star“ Augustine. Sie wird zur meist fotografierten Hysterikerin, alle Sequenzen des hysterischen Anfalls darstellend.<sup>647</sup>

Die Surrealisten Louis Aragon und André Breton schreiben über sie:

„Wir Surrealisten möchten gerne das fünfzigjährige Jubiläum der Hysterie feiern, der größten poetischen Erfindung gegen Ende des 19. Jahrhunderts (...) (Wir lieben) nichts mehr als jene jungen Hysterikerinnen, deren vollkommenste Gestalt uns durch die Untersuchungen an der zauberhaften X.L. (Augustine) überliefert worden ist, die am 21. Oktober 1875 fünfzehneinhalbjährig in den Dienst des Dr. Charcot an der Salpêtrière eingetreten ist.“<sup>648</sup>

Bei jeder „Vorführung“ der Hysterikerinnen hängt Charcot auch einen Teil der von ihm

642 Christina von Braun. *NICHTICH*. S. 6

643 Marianne Schuller. *Im Unterschied*. S. 17.

644 Ebenda S. 135.

645 Nina van Gemmen. *Hysterie als Signatur des späten 19. Jahrhunderts in Fontanes Romanen „Effie Briest“ und „Cecile“*. S. 5.

646 Marianne Schuller. *Im Unterschied*. S. 88.

647 Ebenda S. 88.

648 Nachwort von Manfred Schneider, J.M. Charcot, P. Richter. *Die Besessenen*. S. 138. zitiert nach Nina van Gemmen. *Hysterie als Signatur des späten 19. Jahrhunderts in Fontanes Romanen „Effie Briest“ und „Cecile“*. S. 88.

gemachten Fotografien der Patientinnen an die Wand des Vorführungssaales. Die hysterischen Patientinnen wiederholen die Anfälle so oft es Charcot anordnet. Charcots Anstalt wird so zu einer Theaterbühne, auf der die Hysterikerinnen präsent sind, ihre Anfälle präsentieren und ihre Anfälle reproduziert werden.<sup>649</sup>

Interessant ist, dass Freud zuerst über die männliche Hysterie forscht, positive Reaktionen aus der Kollegenschaft bleiben aber darauf aus. Er wendet sich nun der weiblichen Hysterie zu und entwickelt die Grundlagen für seine Psychoanalyse.<sup>650</sup>

Paul Möbius lehnt es ab, zwischen Hysterie und Neurasthenie zu unterscheiden:

„Eine scharfe Abgrenzung der Hysterie gegen die Nervosität ist nicht durchführbar. Wohl gibt es Formen der Nervosität ohne Hysterie, doch kaum hysterische ohne Zeichen der Nervosität.“<sup>651</sup>

In den literarischen Texten um 1900 wird zwischen den beiden Krankheiten Neurasthenie und Hysterie kaum unterschieden oder differenziert.<sup>652</sup>

Um 1900 ist es einfach modern, nervös zu sein. Männer und Frauen klagen über Nervosität. Ein Denkmodell dieser Zeit ist der von Nerven durchzogene Körper des Menschen, dem bis dahin keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Das ist eine durchaus an technischen Phänomene angepasste Sichtweise, sie entsprechen sozusagen den elektrischen Leitungen, und die Menschen stecken nun in einem „Nervenkostüm“.

Der zweite Bereich, das Unbewusste, ist willentlich nicht beeinflussbar; hier werden Automatismen erzeugt und erlebt. Der Hysteriker ist sozusagen der Automat, der in Überspannung steht.<sup>653</sup>

Freud beschreibt dies mit seinem berühmten Satz: „Der Mensch ist nicht mehr Herr im eigenen Haus.“<sup>654</sup>

Sigmund Freud schreibt mit heftigen Worten in seinem Werk *Sexualleben*:

„Die gegenwärtige Therapie der Neurasthenie, wie sie wohl am günstigsten in Wasserheilanstalten geübt wird, setzt sich das Ziel, die Besserung des nervösen Zustandes durch zwei Momente: Schonung und Stärkung des Patienten zu erreichen (...) Nach meiner Erfahrung ist es höchst wünschenswert, daß die ärztlichen Leiter solcher Anstalten sich

649 Nina van Gemmern. *Hysterie als Signatur des späten 19. Jahrhunderts in Fontanes Romanen „Effie Briest“ und „Cecile“*. S. 5.

650 Elisabeth von Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

651 Paul Julius Möbius. *Diagnostik der Nervenkrankheiten*. Leipzig, 1894. zitiert nach Nina van Gemmern. *Hysterie als Signatur des späten 19. Jahrhunderts in Fontanes Romanen „Effie Briest“ und „Cecile“*. München: Grin, 2003. S. 4.

652 Ebenda S. 4.

653 Elisabeth von Samsonow. *Nerven bündeln*. Studio Elektra.

654 Sigmund Freud. *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. in: *Imago*. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1917). S.1-7.

genügend klar machen, daß sie nicht Opfer der Zivilisation oder der Heredität, sondern - sit venice verbo - mit Sexualkrüppeln zu tun haben (...).<sup>655</sup>

Die Nervösen werden interessant, ihr Körper steht unter Druck und Spannung und die Seele ist dauernd belastet und überbelastet.<sup>656</sup>

Der Körper gibt Impulse, endogene Zündungen, die ihn geradezu überfluten. Diese Erscheinungen und Sensationen entsprechen den Trieben und der Triebstruktur, welche sich in den Vordergrund spielt. Die menschliche Seele ist diesen neu entdeckten Energien und Kräften ausgesetzt.<sup>657</sup>

Freud spricht davon, dass der Hysteriker eine seelische Struktur der Spaltung aufweise. Es gibt den Bereich, welcher dem Willen unterliegt, also alle bewussten Kräfte, hier hat der Mensch die Freiheit zu entscheiden: ich will oder ich will nicht. Die Ursache der körperlichen Symptome ist eine psychische affektgeladene Disposition; dies leitet eine Psychologisierung der Medizin ein. Im medizinischen Diskurs werden von nun an individual- und sozialpsychologischen Argumente aufgenommen. Nun werden in das medizinische Konzept von Gesundheit und Krankheit auch Sachverhalte aus der Gesellschaft übertragen und von nun an gilt „Anomalität“ als krank.<sup>658</sup>

Die Nervösen werden sich selbst auffällig; Ursache ist ihre sexualisierte Neuropathologie.

Es schiebt sich sozusagen eine Zweitidentität in den Vordergrund und ergreift vom Hysteriker Besitz, es kann zu Konvulsionen und wilden Gebärden der Betroffenen kommen, es entsteht „das Theater des Fin de Siècle.“<sup>659</sup>

Es kann aber auch interessant sein, Hysteriker zu sein: es ist ein Dasein, bei der die drängenden Impulse gegen die Vernunft eine große Rolle spielen und in der die intuitiven Kräfte die Oberhand gewinnen. Eine Situation und Gegebenheit, welche in der Kunst eine große Rolle spielt. Der Hysteriker kann sich gebärden und eine Mimik ausdrücken; das ist in gewisser Weise der Beginn der Körperkunst. Der Körper wird

---

655 Sigmund Freud. *Sexualleben*. Studienausgabe. Bd.5. Frankfurt am Main: Fischer, 1972. S. 25.

656 Elisabeth von Samsonow. *Studio Elektra: Nerven bündeln. Eine Auseinandersetzung mit der Hysterie*. Okto: 19.11.2012.

657 Ebenda

658 Marianne Schuller. *Im Unterschied*. S.14.

659 Elisabeth von Samsonow. *Studio Elektra: Eine Auseinandersetzung mit der Hysterie*.

von sich aus als Körper sprechend; hier liegt der Beginn von Body Art.<sup>660</sup>

Die Vorstellung ist nun, dass der Schauspieler seinen Körper nicht als Illustration seines Spielens verwendet, sondern seinen Körper befreit. „Er ist fast hysterisch“ wird nun auch zum Lob und ist nicht nur Schimpfwort. Durch Gesten und Passionen bekommt der Körper die Bühne, welche ihm gebührt.<sup>661</sup>

Otto Binswanger postuliert, dass Frauen vor allem aus der Oberschicht wegen eines unausgeglichene[n] Gemütslebens die Symptome der Hysterie entwickeln, dass sich aber bei den männlichen Patienten diese aus der Unterschicht rekrutieren.<sup>662</sup>

Für die Hysterie werden hunderte Symptome beschrieben, vom Erstickungsanfall bis zu Lähmungen, Blindheit und Verkrampfungen des ganzen Körpers. Alle diese meist körperlichen Sensationen tauchen ohne ersichtliche Ursache auf und verschwinden wieder, ohne dass körperlich etwas nachzuweisen ist. Die Erscheinungsform der Krankheit scheint auch durch kulturelle und soziale Bedingungen geprägt.<sup>663</sup>

Durch die Überführung des Körpers der Hysterikerin in ein ästhetisches Zeichen dringt die Hysterie auch zu anderen Bereichen vor, wie der Malerei der Jahrhundertwende (zum Beispiel Egon Schiele), aber auch in die Unterhaltungskunst.<sup>664</sup>

Marianne Schuller sieht in den Körperbewegungen der Tänzerinnen der neu entstandenen Revuen den hysterischen Körper in der chronofotografischen Aufzeichnung. Auch die Auftritte von Josephine Baker führen die Skala der Körpertheatralik von Hysterikerinnen vor. Die Hysterie wird zur Unterhaltungskunst.<sup>665</sup>

---

660 Elisabeth von Samsonow. *Studio Elektra: Nerven bündeln Eine Auseinandersetzung mit der Hysterie*. <http://kunstanthropologie.akbild.ac.at/index.php/hysteria> Zugriff:7.1.2013.

661 Ebenda

662 Karen Nolte. *Gelebte Hysterie*. Frankfurt am Main: Campus, 2003. S. 134.

663 Ebenda S. 5.

664 Elisabeth von Samsonow. *Nerven bündeln*.

665 Marianne Schuller. *Im Unterschied*. S. 89.

#### 11.4. Die nervöse Atmosphäre in den Hörspielen von Friederike Mayröcker

„In der Melange einer Affektwelt zwischen Organtopologie, evolutionären regressiven feedbacks und erotisierter Innerlichkeit ringt das Subjekt um 1900, immer kurz vor der Krise stehend, um Ausgleich. Es ist also eine substanzielle Vorgeschichte, die die Kunst in eine neue Richtung drängt und der Psychologie beträchtliche neue Aufgaben zuwachsen lässt.“<sup>666</sup>

In den Hörspielen von Friederike Mayröcker findet man immer wieder Hinweise auf eine „Atmosphäre des Nervösen.“ Die Nerven können manches Mal nur mehr durch die Erhöhung der Dosis, offensichtlich eines Nervenmittels beruhigt werden.

„(...) und ich nahm eine höhere Dosis.“<sup>667</sup> heißt es im Hörspiel *Gertrude Stein hat die Luft gemalt* (2005). Zwischen den Assoziationen zu der Schriftstellerin Gertrude Stein und einer Ich- Instanz ist der Text mit „Nervenpassagen“ durchsetzt.

Auch von Gedankenaufregung und aufgeregten Nerven<sup>668</sup> ist die Rede; immer wieder wird die Beschaffenheit des „Nervenkostüms“ zum Anlass für poetische Beschreibungen.

Die Ich- Instanz spricht einmal davon eine „Nervenertrümmerung“<sup>669</sup> erlitten zu haben. In Mayröckers Lyrischem Werk kommt der Terminus „Nerven - “ (in Verbindung mit einem zweiten Wort zum Beispiel „Nervensommer“) dreißig mal vor, elf mal das Wort „elektrisch“- als Metapher für aufgeregte Nerven und sogar der Begriff „Elektrisiermaschine“.<sup>670</sup>

Im Hörspiel *vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahnsinn* gibt es die Passage „(...) nicht wahr, ach dieses elektrische Ich.“<sup>671</sup>

Auch im Hörspiel *NADA.NICHTS.* (1991) ist das Ich der Protagonistin, einer Schriftstellerin unbestimmten Alters, von diffusen Ängsten geplagt:

„Ich habe mein ganzes Leben immer Angst gehabt, Erblindung Ertaubung Verkrüppelung Sprachverlust Flugzeugabstürze Tod auf der Straße was weiß ich.“<sup>672</sup> Sie setzt diese Ängste

---

666 Elisabeth von Samsonow.>>Dies ganze muß selig werden.<<Zu Friederike Mayröckers *Bedeutung in der Gegenwart.* in: Alexandra Strohmaier. (Hg.) *Buchstabendelirien.* Zur Literatur Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis, 2009. S. 34.

667 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt.* 17'10".

668 Ebenda 17'50".

669 Ebenda 26'45".

670 Aufzeichnungen aus dem privaten Mayröcker Archiv von Christel Fallenstein, Telefonat 5.12.2012.

671 Friederike Mayröcker. *vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahnsinn.*

Mitschnitt der Erstsending vom 26.4.2011. ORF. 15'44".

672 Friederike Mayröcker. *NADA. NICHTS.* CD. Mitschnitt der Erstsending vom 11.07.1991 SDR Stuttgart. 55'15".

ohne Beistrich, so dass es zu einem langen „Bedrohungswort“ wird.

Die Schriftstellerin befindet sich in depressiver Verfassung und „die Träne am Morgen ist ihr Lupe auf die Welt.“<sup>673</sup>

Sie fragt sich häufig, ob sie eine „Seelenkrankheit“<sup>674</sup> habe, außerdem fürchtet die Schriftstellerin, verrückt zu werden.<sup>675</sup>

Die Anthropologin und Künstlerin Elisabeth von Samsonow meint zum Schreiben von Mayröcker:

„Mayröckers Schreiben gehört also zu einer das zwanzigste Jahrhundert bis zu seinem Ausgang wesentlich bestimmenden Bewegung der „Hysterisierung der Körper“, zu einer breit angelegten Transformation bzw. Affizierung von Subjektivität (...)“<sup>676</sup>

Mayröcker arbeitet mit einer Fülle hochsensibler Empfindungen, wobei sie kaum noch zwischen Phantasie und Wirklichkeit unterscheidet. Außen wird zum Innen, innerliche Empfindungen werden nach außen projiziert.

Im Hörspiel *Das Couvert der Vögel* halluziniert Matisse spezielle sinnliche Wahrnehmungen, er habe ein Nagetier in seinem Inneren, er rieche nach Essig und Schlangengift.<sup>677</sup>

Die Figur der Generalstimme rupft und rauft das Kalenderblatt:

„(...) das Devastieren der Tage daß es zettelte und zitterte, alles: mein Sprach` mein Kopf mein Knie und mein' Hand daß ich nicht ziffern noch zeichnen mag (...) ich meine M.Matisse, mir nachhetzt und -keucht, mich rüttelt und *blaßt* (...)“<sup>678</sup>

Sie phantasiert also von einer nervösen Erregung: Matisse hetze ihr nach, dass sie erblasst und sie beginnt zu laufen bis ein Singen sich in ihr breit macht und sie seltsame Zustände bekommt „(...) dann das Herz hustet...“<sup>679</sup>

später kommt „(...) das Weinen Weinen“<sup>680</sup>

---

673 Friederike Mayröcker. *NADA. NICHTS*. CD. Mitschnitt der Erstsendung vom 11.07.1991 SDR Stuttgart. 29'45".

674 Ebenda 17'35".

675 Ebenda 29'18".

676 Elisabeth von Samsonow. >>*Dies ganze muß selig werden.*<< S. 48.

677 Friederike Mayröcker. *Das Couvert der Vögel*. 1'15".

678 Ebenda 8'20".

679 Ebenda 9'45".

680 Ebenda 9'55".

Das Bild des Gesichtes eines von Matisse dargestellten Matrosen „(...) mit seitlich am Auge ausstülpenden Wimpeln und Fähnchen (...)“<sup>681</sup> wird wie in einem Migräneanfall empfunden.

Es existieren „epileptische Farben“<sup>682</sup>

Matisse spürt in sich das Kurven von Automobilen, auch das Schaukeln der Eisenbahn, das Bremsen von Fahrrädern, in ihm sei ein perfekter Nervenkörper.<sup>683</sup>

Die Beschreibung dieser nervösen Zustände zieht sich durch das gesamte Hörspielwerk von Friederike Mayröcker.

## 12. Surrealismus

### 12.1. Friedrich Nietzsche und der Surrealismus

„Man erzählt, Saint Pol-Roux habe jeden Tag, bevor er sich schlafen legte, an die Tür seines Landhauses von Camaret ein Schild hängen lassen, auf dem zu lesen war: DER DICHTER ARBEITET.“<sup>684</sup>

Friedrich Nietzsche beginnt an der Bonner Universität ein Kunststudium, das er nach einiger Zeit wieder abbricht. Trotzdem dürfte es einen Einfluss auf seine Philosophie zeigen. Obwohl Nietzsche in der Literatur ob seiner Beschäftigung mit Richard Wagner immer mit der Kunstrichtung der Musik in Zusammenhang gebracht wird, sind für ihn die verschiedenen Kunstrichtungen, wie zum Beispiel die Malerei oder Poesie, gleichberechtigt.<sup>685</sup>

Nicoletta Wojtera übersetzt in ihrem Buch *Friedrich Nietzsche und der Surrealismus*<sup>686</sup> Nietzsches Philosophie mit dem Begriff der Kunstwelten des

681 Friederike Mayröcker. *Das Couvert der Vögel*. 11'33".

682 Ebenda 15'20".

683 Ebenda 12'35".

684 André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*. Hamburg: Reinbek, 1977. S. 18.

685 Miriam Ommeln. *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*. Frankfurt, Paris, Wien: Peter Lang, 1999. S. 8.

686 Nicoletta Wojtera. *Friedrich Nietzsche und der Surrealismus*. München: Martin Meidenbauer, 2008.

Dionysischen und des Apollinischen in eine Artisten-Philosophie.<sup>687</sup>

Nietzsches Ästhetik - Begriff erfüllt die Kriterien des antiken aisthesis. Es bezeichnet das mittels der Sinne Wahrgenommene, also jene Aspekte der Wahrnehmung, welche mit Lust verbunden sind, und jenen Teil der Wahrnehmung<sup>688</sup>, welcher „von einem interesselosen Wohlgefallen“<sup>689</sup> (Kant) begleitet ist.<sup>690</sup>

Er kreiert mit dem Doppelbegriff von Dionysos und Apollon sozusagen einen verbildlichten Zugang zu seiner Ästhetik. Der Philosoph meint, dass die Griechen ihre Kunstanschauung mit Gestalten aus der Götterwelt anschaulich machen.

## 12.2. André Breton und der Surrealismus

„Surrealismus, Subst., m. Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“<sup>691</sup>

Der aufkommende Verkehr, sowie neue Technologien, neue Erkenntnisse in Wissenschaft und Technik verunsichern auch die Menschen und bringen ambivalente Reaktionen den Neuerungen gegenüber. Was auf der einen Seite als neu gefeiert wird, kann auch als Bedrohung der Identität erlebt werden. So ist auch die Auseinandersetzung mit dem Ich und dessen Zerfall ein zentrales Thema bei André Breton. Es haben die Texte von Breton, welche sich mit theoretischen ästhetischen Fragen beschäftigen, auch immer Fragestellungen mit dem Fokus rund um das Ich.<sup>692</sup>

Breton kritisiert, dass Werke bestimmten Autoren zugeschrieben werden und diese dann mit ihnen identifiziert werden, so als wäre das Werk ein Abbild der Autorenpsyche, und sie seien dann als erstarrte Krankheitsbilder zu lesen.<sup>693</sup>

Bretons Erfahrungen während des ersten Weltkrieges 1916/17, wo er sich mit den Aufzeichnungen und Interpretationen von Träumen und Gedankenassoziationen bei

687 Nicoletta Wojtera. *Friedrich Nietzsche und der Surrealismus*. S. 29.

688 Miriam Ommeln. *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*. S. 44.

689 Karl Schlechta. *Friedrich Nietzsche, Werke*. Bd.I,II,III. München: Hanser, 1965. S. 45f zitiert nach: Miriam Ommeln. *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*. S. 44.

690 Nicoletta Wojtera. *Friedrich Nietzsche und der Surrealismus*. S. 29.

691 André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*. S. 26.

692 Gerd Hötter. *Surrealismus und Identität*. Paderborn: Igel, 1990. S. 20.

693 Ebenda S. 21.

Geisteskranken beschäftigt, sind ausschlaggebend für seine spätere Arbeit und der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus.<sup>694</sup> Er stellt fest, dass diese Träume der Kranken und auch die Gedankenverbindungen eigentlich das Rüstzeug des Surrealismus ausmachen. Es geht um die Deutung, aber vor allem um die Befreiung von Zwängen, die da seien Logik und Moral, die ursprünglichen Kräfte des Geistes sollen wieder erlangt werden.<sup>695</sup>

„Jeder weiß in der Tat, dass die Geisteskranken nur auf Grund einer geringen Zahl von gesetzwidrigen Handlungen eingesperrt werden (...). Daß sie gewissermaßen Opfer ihrer Einbildungskraft sind, will ich durchaus zugestehen, insofern als sie diese sie zur Nichtbeachtung gewisser Konventionen treibt (...). Aber die tiefe Gleichgültigkeit, die sie unserer Kritik gegenüber zeigen, (...) sie läßt die Vermutung zu, dass sie aus ihrer Imagination einen großen Trost schöpfen und ihr Delirium hinreichend auskosten (...)“.<sup>696</sup>

Er und seine Surrealisten- Freunde beschäftigen sich mit dem willkürlich herbeigeführten oder hypnotischen Schlaf, den sie über Monate erforschen. Er interessiert sich, wenn auch mit einer gewissen Skepsis, für die Lehre Charcots. Er bringt Sigmund Freud eine überschwengliche Verehrung entgegen<sup>697</sup>. Freud empfängt Breton 1921 in Wien; trotz eines sehr geringschätzigen Artikels Bretons in der Zeitschrift *Littérature* bringt ihm Freud viel Wohlwollen entgegen und bleibt mit dem Dichter auch später in Verbindung<sup>698</sup>. Die Schlafexperimente sind wesentlich für die Geschichte der surrealistischen Bewegung. Er interessiert sich für die Methode der Traumdeutung bei Sigmund Freud, lehnt aber seine „Verallgemeinerungen“ als vorschnell ab und betrachtet Freud als einen philosophisch Ungebildeten.<sup>699</sup> Breton nimmt an, dass ein pendelartiges Verhältnis zwischen dem Traumzustand, der rezeptiv und passiv sei, und der Realität bestehe, welche besinnlich und anschaulich sei. Sein zentraler Gedanke ist die Auflösung einer Entfesselung der Sinne (das würde dem dionysischen Zustand entsprechen). Die Entfesselung entspreche einem Automatismus innerhalb eines vorgeschriebenen Rahmens.<sup>700</sup> Er prägt den Begriff von den „kommunizierenden Röhren“ und versteht darunter Antinomien, wie Realität und Traum oder Vernunft und Wahnsinn, die für ihn zwei

694 Miriam Ommeln. *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*. S. 193.

695 André Breton. *Entretiens- Gespräche*. Dresden: Verlag der Kunst, 1996. S. 35.

696 André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*. S. 12.

697 André Breton. *Entretiens- Gespräche*. S. 90,91.

698 Ebenda S. 91.

699 Ebenda S. 91

700 Miriam Ommeln. *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*. S. 196,197.

Seiten ein und derselben Medaille sind.<sup>701</sup>

Ein Ziel des Surrealismus ist unter anderem „die Menschwerdung“. Es muss dabei zu einer Kommunikation zwischen den Antinomien kommen.<sup>702</sup>

Ein Action-Reactio Prinzip ist notwendig; es kommt zu keiner Subjekt-Objekt-Trennung mehr, sondern das Subjekt beinhaltet das Objekt und umgekehrt.<sup>703</sup>

Breton meint auch, im Traum existiere Bewegung. Alles werde außerdem zum Bild; er erklärt die Art des Bewegungsvorganges durch Verdichtung und einer Tendenz zur Übertreibung und Dramatisierung, also alles in theatralischer und spannender Art darzustellen, was sich in der Realität vielleicht langsam entwickelt.<sup>704</sup>

Die Verdichtungsarbeit finde auch im wachen Leben dauernd statt. André Breton plädiert damit für die Realität des Traumes; er habe die gleichen Existenzbedingungen, nämlich Raum und Zeit.<sup>705</sup>

Raum und Zeit, so wird im Surrealismus postuliert, werden verdichtet und sie verschmelzen zu einer relativen Einheit, die zwar Brüche enthält, sich aber darüber hinwegsetzt.<sup>706</sup>

„Auch die Brüche zwischen der Realität und dem Traum werden nivelliert und dem Entscheidungskriterium der „Sinne“ anheimgestellt, die eine Unterscheidungsgrenze ziehen mögen. Diesen Zustand nennt Breton „universelles Bewußtsein“ (...) einer absoluten Wirklichkeit, beziehungsweise Surrealismus, da die Grenze zwischen Außen- und Innenwelt verwischt ist.“<sup>707</sup>

Für Breton und den Surrealismus wird die Imagination von zentraler Bedeutung.<sup>708</sup>

„Einzig die Imagination zeigt mir was sein kann. (...)“<sup>709</sup>

Die Surrealisten wenden sich gegen die Auffassung, dass nur die Realität von Bedeutung sei. Sie wenden sich dem Traumzustand zu und beschäftigen sich mit Sigmund Freuds Traumdeutung.

Ihre Meinung ist, dass der Traum auch Kontinuität und Ordnung besitze, dass das Gedächtnis aber Kürzungen vornehme.

„Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und

---

701 Miriam Ommeln. *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*. S. 196.

702 Ebenda S. 196.

703 Ebenda S. 197.

704 Ebenda S. 198.

705 Ebenda S. 199.

706 Ebenda S. 199.

707 Ebenda S. 199,

708 André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*. S. 12.

709 Ebenda S. 12.

Wirklichkeit in einer Art absoluten Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität! (...).<sup>710</sup>

### 12.3. Das Apollinische in Ähnlichkeit mit dem Traumzustand

Friedrich Nietzsche glaubt, dass es für das Verstehen der Kunst notwendig sei, ihre Grundlagen zu kennen. So meint er ursprünglich, dass das apollinische Kunstschaffen dem bildnerischen Künstler verwandt wäre, während für den Musiker das Dionysische von Bedeutung sei. Zwischen diesen beiden Strebungen herrsche ein großer Zwiespalt, der aber im Kunstwerk überwunden werde. Der Gegensatz wird nur durch den Oberbegriff Kunst überbrückt. Er ist aber an sich nicht negativ, weil beide sich zu immer neuen Kreationen reizen. Um sie zu erklären, verwendet Nietzsche die physiologische Zustände von Traum und Rausch. Im Traum und im Rausch, Nietzsche bezeichnet diese als Kunstwelten, kann jeder nachvollziehen, was der apollinische und der dionysische Zustand beinhaltet.<sup>711</sup>

Nietzsche kennt natürlich noch keine modernen Traumtheorien. Er postuliert, dass im Traum unser Nervensystem dauernd durch verschiedene körperliche Gegebenheiten in Erregung versetzt werde, Träume seien Interpretationen unserer Nervenreize während des Schlafes. Der Körper leiste also eine dichterische zügellose Interpretation der Reize und dieser Vorgang sei künstlerisch. Der Traum wird dem Träumenden zur Wirklichkeit.<sup>712</sup>

Nietzsche sieht im Traum die Voraussetzung für die bildende Kunst und der Poesie. Der Künstler glaubt, dass er durch den Traum die Wirklichkeit erst verstehe.

André Breton meint im ersten Manifest des Surrealismus:<sup>713</sup>

„Innerhalb der Grenzen, in denen er (der Traum E.P.) sich vollzieht (zu vollziehen scheint), besitzt der Traum allem Anschein nach eine Kontinuität und Zeichen von Ordnung.“<sup>714</sup>

und etwas später schreibt er :

„Kann nicht auch der Traum zur Lösung grundlegender Lebensfragen dienen.“<sup>715</sup>

710 André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*. S. 18.

711 Kurt Andlinger. *Künstlertum bei Nietzsche*. Dissertation. Universität Wien, S. 175.

712 Karl Schlechta. (Hrsg.) *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*. München: Hanser, 1954. Bd1. S. 1098,1099.

713 Kurt Andlinger. *Künstlertum bei Nietzsche*. Dissertation. Universität Wien, S. 175.

714 André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*. Hamburg: Reinbek, 1977. S. 16.

715 Ebenda S. 17.

So ist auch der Lichtgott Apollo, der Gott der bildnerischen Kräfte, der die Fantasiewelt beherrscht.

Das Apollinische und das Dionysische betrachtet Nietzsche als künstlerische Kräfte „die aus der Natur selbst ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers hervorbrechen.“<sup>716</sup>

#### 12.4. Das Dionysische in Ähnlichkeit mit dem Rausch

Der Künstler benötigt also, das ist Nietzsches Meinung, zur Schaffung eines Werkes eine gewisse Stimmung. Das Apollinische bringe dem Künstler die Vision, das Dionysische aber das Orgiastische. Die Voraussetzung dafür sei der Rausch, und dabei geht es ihm wieder um die gesteigerte Erregbarkeit und Erregung des Künstlers. Den Rausch sieht der Philosoph ähnlich dem dionysischen Rauschzustand. Im Rausch vergisst sich der Mensch, Grenzen werden aufgehoben, künstlerische Handlungen, wie tanzen und singen, treten auf. Es existieren keine Autoritäten mehr und der Mensch fühlt sich vollkommen frei. Raum und Zeitgefühl verändern sich. Die Produktionsfähigkeit für das künstlerische Schaffen sowie die Aufnahmefähigkeit nehmen zu.<sup>717</sup>

„(...) so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird. (...) Entweder durch Rauschmittel oder beim Nahen des Frühlings, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet.“<sup>718</sup>

Beide Triebe, der Apollinische und der Dionysische, gehen immer zusammen und würden sich zu immer neuen Erscheinungen reizen und stellen in diesem Kampf ein Gegensatzpaar dar<sup>719</sup>

Das Apollinische, die Welt des Traumes und das Dionysische, das Rauschhafte bilden sich aneinander, der eine ist sozusagen der Katalysator des Anderen.<sup>720</sup>

Nietzsche sagt dazu in der *Geburt der Tragödie* (1872) dass es für die Ästhetik notwendig ist zu verstehen, dass die Zweisamkeit dieser Erscheinungen für die

716 Richard Oehler. *Nietzsche, sämtliche Werke in 12 Bänden*. Stuttgart, A.Kröner, 1964. Bd.1: S. 52 zitiert nach André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*.

717 Friedrich Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat*. Leipzig: Alfred Kröner, 1930. S. 51.

718 Ebenda S. 51.

719 G. Figal. *Nietzsche* S. 66,67 zitiert nach Kurt Andlinger. *Künstlertum bei Nietzsche*. S. 30.

720 Nicoletta Wojtera. *Friedrich Nietzsche und der Surrealismus*. S. 30.

Entwicklung der Kunst absolut notwendig ist.<sup>721</sup>

„Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist (...). Um uns jene beiden Triebe näher zu bringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist.“<sup>722</sup>

Die beiden Kunstwelten, das Apollinische und das Dionysische bilden sich immer aneinander aus.

Bei der Rezeption eines Kunstwerkes wechselt diese zwischen den Polen der dionysischen und der apollinischen Empfindung hin und her.<sup>723</sup>

Die Bildlichkeit in Auseinandersetzung mit der Frage nach der Wirklichkeit und Wahrheit der sinnlichen Wahrnehmung führt Nietzsche zu der Schlussfolgerung, dass es nur wichtig sei, ob etwas für wahr gehalten wird und nicht, ob es tatsächlich wahr sei.<sup>724</sup>

So meint Breton :

„Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, (wenn man so sagen kann) *Surrealität*.“<sup>725</sup>

Der Surrealist André Breton sagt, dass nur die Phantasie bewusst macht, was sein könnte.<sup>726</sup>

„Einzig die Imagination zeigt mir, was sein kann (...) und tatsächlich sind Halluzinationen, Illusionen usw. keine geringzuachtende Quelle des Genusses.“<sup>727</sup>

Nietzsche meint, dass nur der Traum das Spiel des Menschen mit dem Wirklichen sei und die Kunst das Spiel mit dem Traum.<sup>728</sup>

„Wenn nun der Rausch das Spiel der Natur mit dem Menschen sei, so ist das Schöpferische des dionysischen Künstlers das Spiel mit dem Rausch. (...) Ein Diener des Dionysos muß im Rausch sein aber auch als Beobachter auf der Lauer liegen. (...)“<sup>729</sup>

721 Nicoletta Wojtera. *Friedrich Nietzsche und der Surrealismus*. S. 30.

722 Friedrich Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat*. Leipzig: Alfred Kröner, 1930. S. 47,48.

723 Miriam Ommeln. *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999. S. 44.

724 Ebenda S. 46.

725 André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*. Hamburg: Reinbek, 1977. S. 18.

726 Ebenda S. 18.

727 Ebenda S. 12.

728 Nicoletta Wojtera. *Friedrich Nietzsche und der Surrealismus*. S. 31.

729 Nietzsche's Writings as a Student. *Die dionysische Weltanschauung*. (Juli-August 1870). Unpublished works.

Http: [www.thenietzschechannel.com/works-unpub/ddw/ddwg.html#text](http://www.thenietzschechannel.com/works-unpub/ddw/ddwg.html#text) Zugriff:07.04.2009.

Die Wichtigkeit der Phantasie für das künstlerische Schaffen bzw. die Aussagekraft des Traumes haben bei Nietzsche und dem Surrealismus einen sehr hohen Stellenwert.

Breton zitiert in seinem Werk *Les Vases communicants* (1932), Friedrich Nietzsche: „Nichts ist mehr euer Eigen als eure Träume,“ ruft Nietzsche aus „Stoff, Form, Dauer, Schauspieler, Zuschauer – in diesen Komödien seid ihr alles selber!“<sup>730</sup>

### 12.5. Die Träume

Das Träumen wird in der Geistesgeschichte des Menschen sehr nebensächlich behandelt, so existieren wenige wissenschaftlich ausgearbeitete Traumtheorien. In der Antike werden dem griechischen Bürger Anweisungen gegeben, wie man ein maßvolles Leben führen solle; es werden Reinigungsrituale empfohlen, damit man von den Göttern über die Träume aussagekräftige Botschaften übermittelt bekomme.<sup>731</sup>

Seit dem 19. Jahrhundert existiert eine experimentelle Traumforschung. Im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt sich ein großes Interesse an „dunklen Phänomenen“; neue empirische Wissenschaften wie Psychologie, Soziologie oder Ethnologie setzen sich mit dem Verborgenen der Kultur und dem Inneren des Menschen auseinander. Es herrscht nun Interesse am Schlaf, dem Rausch, dem Wahn und anderen nicht rationalen Phänomenen und so hat die Wissenschaft der Moderne auch ein großes Interesse am Traum.<sup>732</sup>

Der Philosoph Walter Seitter vermisst in der Philosophie die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Traum, sowie überhaupt mit der Nacht und dem Schlaf.<sup>733</sup>

Die Philosophin Petra Gehring meint, das Träumen werde von der methodischen Vernunft verdrängt. Es stehe für ein Gebiet, von dem sich die Philosophie des Bewusstseins auf der Suche nach der „wahren“ Sicht der Dinge abgrenze.<sup>734</sup>

<sup>730</sup> André Breton. *Die kommunizierenden Röhren*. S. 24. zitiert nach Miriam Ommeln. *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*. S. 197.

<sup>731</sup> Ebenda S. 8.

<sup>732</sup> Petra Gehring. *Traum und Wirklichkeit*. S. 9.

<sup>733</sup> Elisabeth Bronfen. *Tiefer als der Tag gedacht*. München: Hanser, 2008. S. 10.

<sup>734</sup> Petra Gehring. *Traum und Wirklichkeit*. Frankfurt/New York: Campus, 2008. S. 8.

## 12.6 Über Träume und Traumdeutung: Sigmund Freud

Denker vor Freud meinen bereits, dass es sich bei den Träumen um Äußerungen von seelischen Kräften handelt. Eine andere Denkrichtung besagt, dass Träume nur von Sinnes- und Leibreizen ausgelöst werden.<sup>735</sup>

Sigmund Freud sagt in seinen amerikanischen Vorlesungen, dass Traumdeutung die Via Regina zur Kenntnis des Unbewussten sei und außerdem die sicherste Grundlage für seine Psychoanalyse.<sup>736</sup>

Der Traum stellt die eigene psychische Leistung des Träumers dar. Freud hat sich vor allem nach der Bedeutung der Träume für den Träumenden gefragt, nämlich nach der psychischen Bedeutung und nach seiner Stellung zu den anderen psychischen Vorgängen. Seine Frage richtet sich auf die Deutbarkeit der Träume und ob der Trauminhalt einen Sinn habe.<sup>737</sup>

Zu seiner eigenen Überraschung erkennt Freud, dass die laienhafte Auffassung des Traumes, die eher aus dem Aberglauben stammt, der Wahrheit am nächsten komme. Er bemerkt, dass die Angst- und Zwangsideen der Neurotiker dem normalen Wachbewusstsein mit derselben Fremdheit gegenüberstehen, wie die Träume dem Wachbewusstsein. Freud postuliert, dass der Traum eine Art Ersatz für die Affekt geladenen Gedankengänge sei, zu denen er auch am Ende einer Psychoanalyse gelange.<sup>738</sup> Er verwendet das aus der Psychotherapie bekannte Verfahren auch für die Auflösung für verschlüsselte Traumhalte. Dabei wird der Patient aufgefordert, seine Aufmerksamkeit auf den Trauminhalt zu lenken und alles zu sagen, was ihm dazu einfalle, ohne darüber nachzudenken.<sup>739</sup>

Sigmund Freud unterscheidet im Traum einen manifesten, das ist jener Trauminhalt, der erinnert werden kann und einen latenten Trauminhalt, der verschlüsselt dahinter stehe.

Er stellt fest, dass zwischen dem nicht verständlichen, verworrenen Traum und der Schwierigkeit, die Traumgedanken zu äußern, ein gesetzmäßiger Zusammenhang

---

735 Petra Gehring. *Traum und Wirklichkeit*. S. 12.

736 Sigmund Freud. *Über Träume und Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1971. S. 2.

737 Ebenda S. 11.

738 Ebenda S. 17.

739 Ebenda S. 12.

bestehe.<sup>740</sup>

Bei Kinderträumen, so entdeckt Freud, hat der Traum die Funktion einer einfachen und unverhüllten Wunscherfüllung.<sup>741</sup>

So lässt sich auch ein Teil des Gegensatzes zwischen manifesten und latenten Trauminhalt auf eine Wunscherfüllung zurückführen, welche über die Traumzensur entstellt wird.<sup>742</sup>

Der Vorgang, welcher durch die Veränderung des latenten und dem manifesten Trauminhalts gekennzeichnet ist, nennt Freud Traumverschiebung. Diese entspricht einer Verschiebung der psychischen Wertigkeiten.<sup>743</sup>

Die Traumgedanken, die dem Patienten durch die Psychoanalyse bewusst werden, treten als verwickelter, psychischer Prozess auf.<sup>744</sup>

Die Aufgabe der Traumverdichtung ist es, Traumelemente, welche eine Übereinstimmung zeigen, zu einer neuen Einheit zu verdichten.<sup>745</sup>

Verdichtung und Verschiebung treten auch bei anderen neurotischen Prozessen auf, so bei Angst und Zwang.<sup>746</sup>

Die Traumarbeit, welche den Traum in einen anschaulichen Komplex verwandelt, tritt jedoch nur bei den Traumphänomenen auf.<sup>747</sup>

### 12.7. Die Poesie und der Traum

Elisabeth Lenk spricht von der Moderne als der Zeit, „wo der Traum seine Zersetzungsbearbeitung vollendet hat und selbst zum Konstruktionsprinzip wird.“<sup>748</sup>

Der Traum kann als ein Theater interpretiert werden, dessen Handlung im Inneren des menschlichen Körpers spielt. Der Träumende ist Regisseur und Schauspieler, aber auch in die Traumhandlung emotional eingebunden. Der Traum könnte

---

740 Sigmund Freud. *Über Träume und Traumdeutung*. Ebenda S. 17.

741 Ebenda S. 20.

742 Ebenda S. 23.

743 Ebenda S. 27,28.

744 Ebenda S. 31.

745 Ebenda S. 33.

746 Ebenda S. 40.

747 Ebenda S. 40.

748 Elisabeth Lenk. *Die unbewußte Gesellschaft*. Berlin: Matthes und Seitz, 1983. S. 339,340.

überhaupt als Urform des Mimetischen interpretiert werden, vielleicht ist er überhaupt die erste Form der Erzählung.<sup>749</sup>

Der Träumende ist nicht er selbst, also so agierend wie im Wachzustand oder im Tagtraum.

Schriftsteller, die sich für Träume interessieren, sind, mit den Termini der Psychoanalyse gesprochen, an der Verdichtungsarbeit interessiert. Ein ähnlicher Prozess ist eine grundlegende Methode der schriftstellerischen Tätigkeit.<sup>750</sup>

### 12.8. *Repetitionen, nach Max Ernst*

„Die perfekte Collage hat etwas vom perfekten Verbrechen. Es fehlen die Indizien.“<sup>751</sup>

Die jahrelange Beschäftigung von Friederike Mayröcker mit dem Werk von Max Ernst und einem mit dem Dichter Paul Eluard herausgegebenen Gedichtband *Répétitions* haben sie zu ihrem Hörspiel *Repetitionen, nach Max Ernst* angeregt, das Klaus Schöning 1989 realisiert hat.<sup>752</sup>

Die erste französische Veröffentlichung der *Répétitions* erschien 1922 im Verlag *Au Sans Pareil*, Paris. 1962 erscheint die zweite Auflage und eine spätere Ausgabe wird als *Spiegelschrift 9* mit elf Collagen von Max Ernst in der Übersetzung der Texte von Paul Eluard von Max Ernst und Rainer Pretzell veröffentlicht.<sup>753</sup>

Max Ernst, der Surrealist, schafft Werke einer stark verschlüsselten Bildsprache. Er möchte in seinen Kreationen Widersprüche hinter der Identität eines Wesens zeigen, und zwar solche, die in einem Gegenstand verborgen sind. Ihm geht es um die Mehrdeutigkeit einer Erscheinung: eine Form oder eine bestimmte Struktur kann verschiedenes bedeuten.<sup>754</sup> Max Ernst stellt das Thematische selbst in Frage.<sup>755</sup> Die

749 Elisabeth Lenk. *Die unbewußte Gesellschaft*. Berlin: Matthes und Seitz, 1983. S. 336.

750 Ebenda S. 336.

751 Werner Spies. *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*. Köln: DuMont, 2000. S. 29.

752 Brief von Klaus Schöning vom 22. Oktober 2009.

753 Ebenda

754 Werner Spies. *Max Ernst 1950 – 1970. Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*. Köln: Du Mont, 2000. S. 10.

755 Ebenda S. 21.

revolutionäre Neuerung des Künstlers besteht darin, dass er Darstellungsmittel kreiert, die diese neuen Inhalte auf der technischen Ebene selbst evozieren. Darin bestehe der Unterschied zu anderen surrealistischen Künstlern, so die Meinung von Werner Spies.<sup>756</sup>

Max Ernst verwendet auch banales Material, zum Beispiel illustrierte Zeitschriften, Romane und Lehrbücher; hier sind also auch noch Spuren der Dada-Tradition zu erkennen. Mayröcker verwendet ebenfalls als „wildernde Muse, welche in fremde Gärten rupft,“ allerlei Fremdmaterial, das sie in ihre Texte einbaut.

darauf bezieht sich im Hörtext die Stelle:

„eine systematische Ausbeutung, Entlehnung, ist das. (...) Eine systematische Ausbeutung aller Materialien (Sendboten).“<sup>757</sup>

oder:

„(...) nicht wahr, meine großartige parasitäre Poesie.“<sup>758</sup>

Wenn Max Ernst vorgefertigtes Material verwendet, trifft er stets eine Auswahl und setzt die ausgewählten Teile im Rahmen eines künstlerischen Prozesses zusammen.<sup>759</sup> Diese Arbeitsweise findet in Mayröckers Collage - Texten eine Entsprechung. Es bietet jedes seiner Werke vielfache Lesarten und aktiviert den Betrachter zu eigenem kreativen Geschehen; eine Eigenschaft also, die sich auch vom Hörspiel *Repetitionen, nach Max Ernst* (1989) aber auch von allen anderen Texten Friederike Mayröckers aussagen lässt.

Friederikes Mayröckers Titel zu diesem Hörspiel kann als Widmung für Max Ernst gedeutet werden.

Der Text des Hörspiels entspricht fast genau dem dritten Kapitel ihres Prosawerkes *Stilleben*.<sup>760</sup>

Max Ernst hat die Technik der Collage oft als Ausdrucksmittel verwendet; auch Friederike Mayröcker verwendet für dieses Hörspiel als Form eine Toncollage, bestehend aus zehn Marginalien und einem monologischen Haupttext. Mayröcker

---

756 Werner Spies. *Max Ernst 1950 – 1970. Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*. Köln: Du Mont, 2000. S. 21.

757 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 30'10".

758 Ebenda 9'55".

759 Werner Spies. *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*. S. 28.

760 Friederike Mayröcker. *Stilleben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

selbst schreibt zu diesem Hörspiel folgende Anweisungen :

„Dieses Hörspiel von monologischer Textstruktur soll von einer Frauenstimme gesprochen werden. Die Marginalien, die jeweils einen Sinnkomplex anführen, sollen von oben, einem akustischen Transparent gleich, auf den Hörer niederfallen und jeweils als Endlosband während des ganzen Sinnkomplexes wiederholt werden, u. zw. ganz leise, zurückgenommen, so daß der Haupttext (Monolog) klar verständlich bleibt. Diese Marginalie soll von einer männlichen Stimme gesprochen werden.“<sup>761</sup>

Klaus Schöning, der Regisseur des Hörstückes, sah sich nun vor die Schwierigkeit gestellt, diese Anweisung praktisch umzusetzen.<sup>762</sup> Da es nicht möglich ist, den Schall von oben zu führen, entschied er sich bei der Marginalie für die linke Stereoposition. Peter Lienck spricht den Text der Marginalie, Karin Anselm spricht den weiblichen Monolog. Der Text wird sonst genauso verwirklicht, wie von der Autorin vorgeschlagen.

Klaus Schöning realisiert den Hörtext als Klangcollage.

Der Text der Marginalie ist im Hörspieltext am linken Seitenrand des Haupttextes. Die Marginalie ist jedoch nicht Zugabe, sondern Unterstützung des Haupttextes. Beim Lesen ist es praktisch nicht möglich, die Marginalie im Gedächtnis zu wiederholen und im Haupttext weiter fortzufahren.

Das Medium des Radios ermöglicht die Überlagerung beider Texte. Klaus Schöning realisiert die Marginalie zuerst als „Vorspiel“, die Männerstimme solo, die dann leise in den Hintergrund, im Abstand von sieben Sekunden wiederholt wird und so den akustischen Untergrund zum sich abhebenden Haupttextes der nun die polyphone Hörcollage bildet.

„Der gesenkte lächelnde Blick verachtend gegen die Welt (Sprühwinter)“<sup>763</sup> heißt die erste Marginalie und auch die weiteren sind den Titeln und der Stimmung von Bildern von Max Ernst nachempfunden.

Das lyrische Ich taucht ein in einen somnambulenten Empfindungsstrom, durchsetzt mit Hinweisen auf Werke von Max Ernst, Katalysatoren für ein künstlerisch kreatives Geschehen. Die Nachempfindung von optischem Material wird in Schrift verwandelt. Im Hörspiel wird diese übersetzt in hörbare Sprache, die in das Ohr des Zuhörers dringt und ein phantastisches Szenarium entstehen lässt.

761 Friederike Mayröcker. *Umarmungen*. Executiv Production by Dieter Bachmann / Pia& Werner X.Uehlinger in Verbindung mit der Zeitschrift du. Beibuch zu 2CDs. Zürich: du, 1995. S. 50.

762 Referat Klaus Schöning bei der Gmundner Veranstaltung *Ein Fest für Friederike Mayröcker*, August 2009.

763 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 00'20". Marginalie.

Mayröcker kreiert eine furiose Ich - Bezogenheit, die aber genug Distanz für kritische Reflexion lässt.

Die authentischen Anteile, aber auch die unbewussten Anteile, schaffen einen surrealistischen Ausdruck: Alltagsgegenstände verzaubern sich, werden geradezu magisch.

„(...) Elektrische Entladungen am Himmel, und in den Straßen alles illuminiert, der Hausengel erscheint als erleuchtete Inspiration Beethovens. (...)“<sup>764</sup>

Mayröcker gibt der weiblichen Erzählperspektive das spezifische Mehrdimensionale und die Vielstimmigkeit, so meint Elisabeth von Samsonow, welche das Weibliche durch seine ihm innewohnende Medialität, der Neigung zum Mitgefühl und Überidentifiziertheit zeigt.<sup>765</sup> Wobei der Text immer das Potenzial, das ihm innewohnt, vermittelt und nie larmoyant wird.<sup>766</sup>

„Mayröckers Aktualität, ja man könnte sagen Brisanz, scheint mir nun gerade darin zu liegen, dass sie (...) die weibliche Erzählperspektive privilegiert besetzt, in Erleben, Analyse und Beschreibung, jedoch ohne Ressentiment, ohne Verurteilungen, in ausdrücklicher Umgehung jener diagnostischen und gnostischen Erkenntnisweisen, die ins Theoretische und Distanzierte führen.“<sup>767</sup>

Die Autorin sagt, dass sie bei der kreativen-dichterischen Auseinandersetzung mit bildender Kunst zum gerade beobachteten Bild wird; sie hätte dann eine Art Antenne für das Kunstwerk und lässt sich von den Empfindungsstrom, den das Kunstwerk auslöst, leiten.<sup>768</sup>

Das lyrische Ich in ihren Kunsttexten entstehe durch „äußere Ausstülpungen des Ichs“<sup>769</sup>, die ihr erlauben, äußere Einflüsse in innere Empfindungen umzuwandeln und sozusagen die Oberfläche des Autoren-Ichs für verschiedenste Empfindungen sensibel zu machen. Das Ich sei dann der organisierte Pol ihres Schreibens. Sprache ist hier nicht etwa ein Kommentar zum Bild, sondern ihr sprachliches Werk stellt das Bild noch einmal her, die Welt äußere sich dann für sie als Strom von Empfindungen.

Die Ebene des Bildes wird in Sprache transformiert, aber ebenso der

764 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 1'40".

765 Elisabeth v. Samsonow. „*Das Ganze muß selig werden*“. S. 43

766 Ebenda S. 43.

767 Ebenda S. 41.

768 Friederike Mayröckers Aussage in der 1.Vorlesung von Elisabeth von Samsonow *Ich bin die Vielen* SoSe 2009.

769 Elisabeth v. Samsonow. *Ich bin die Vielen*.

zweidimensionale Text in einen dreidimensionalen Hörraum übergeführt.

So werden in diesem Hörtext mit dem Material Sprache Bilder aufgebaut, die letztlich wieder dekonstruiert werden.

Es entsteht ein poetischer Klangraum im Radio, der mannigfaltige Bilder im Kopf des Zuhörers zu evozieren im Stande ist.

Die Schriftstellerin hat eine Schreibmanie und eine unendlichen Lust, sich mit dem Geschriebenen wieder auseinanderzusetzen; so beginnt das Hörspiel mit dem von ihrem Alter Ego Samuel gesprochenen Satz:

„das Buch muss wieder von neuem beginnen, oder fortgesetzt werden, sagt Samuel. Aber das Buch sucht einen auch zum Weiterlesen zu verpflichten. (...)“<sup>770</sup>

Sie inszeniert sprachlich ihren eigenen Schreibvorgang „(...) Katzbucketnd mein Leib vor der Maschine auf ganz niedrigen Stuhl, wie vor Klaviatur (...)“<sup>771</sup>

Hier könnte es sich um eine Assoziation zu dem von Mayröcker sehr verehrten Pianisten Glenn Gould handeln, der bekanntlich immer auf einem sehr niedrigen Stuhl vor dem Klavier saß.

Immer wieder thematisiert sie diesen Schreibakt ihrer eigenen Kunst und die Möglichkeit, das Schreibempfinden in einen Fluss kommen zu lassen:

„Wird es sich im Stehen, Sitzen weiterschreiben, wird es sich anders schreiben als jetzt im Liegen, (...) wird es einen Unterschied machen, wird der Gedankenstrom dann unterbrochen sein, wird der Gedankenstrom dann anderswohin gelenkt werden? würde der Gedankenstrom womöglich zum Versiegen kommen? (...)“<sup>772</sup>

### 12.9. Surreale Traum - Stimmungen des Hörspiels und ihre Umsetzung

Die Dichterin schafft den Hörtext als einen Verbaltraum, als inneren Monolog, delirierend, assoziativ unterbrochen von Reflexionen. Es entsteht eine ununterbrochene Metamorphose der verbalen Bilder und ihrer spezifischen Stimmungen. Das Bewusstsein der Autorin bewegt sich zwischen Traum und Wachen, im Bereich der aufsteigenden Assoziationen, in einer dauernden Bewegung. Die Stimmungen der Impressionen wechseln; sie sind traumhaft,

---

770 Friederike Mayröcker. *Repetitionen nach Max Ernst*. 0'02".

771 Ebenda 8'45".

772 Ebenda 32'10".

unheimlich, entfremdet, melancholisch oder ängstlich.

„(...) eine Art Pointillismus, sagt Samuel, aus lauter Einzelementen zusammengesetzt, daß aus den fremdesten Einzelteilen ein täuschendes Ganzes entgegentritt, usw. (...)”<sup>773</sup>

Diese Nuancen werden über den Text sowie der ihn aussprechenden Stimme von Karin Anselm ausgedrückt. Die Stimme des Mannes in der Marginalie ist stakkato-förmig, während der Haupttext eine Legato-Bewegung hören lässt:

„Ich dachte, ich befinde mich auf der Suche nach etwas *Losgelösten*, das mir Entzücken beizubringen vermochte. (...) jenes köstliche und schreckliche Gefühl von Verzauberung in mir wachzurufen, das den Blick auf ALLES ermöglichte, nämlich den Schreibakt“<sup>774</sup>

Hier verwendet Mayröcker fast genau die Definition von Verzauberung, welche mit der Theorie von Gisberz von den allumfassenden Gefühle einhergeht, welche diese mit einer Stelle aus den *Künstlichen Paradiesen* von Charles Baudelaire vorstellt.<sup>775</sup>

### *12.10. Einige traumartige surreale Bilder des Hörspiels: die verwendeten Bildtitel und ihre reale Existenz.*

Friederike Mayröcker fügt in ihren Hörspieltext einige Titel von realen Bildern aus allen Epochen des Werkes von Max Ernst.

*Ödipus Rex* 1922, Öl auf Leinwand, 93x02cm, Paris: Privatbesitz

Hier überträgt Max Ernst zum ersten Mal auf ein großes Format die Techniken der Montage und Collage. Auf dem Bild greift durch eine Fenster ähnliche Öffnung eine menschliche Hand nach einer Nuss. Zeigefinger und Daumen der Hand sind einer Collage aus dem Gedichtband *Répétitions* entnommen und gehören zum Gedicht *Invention* dieser Gedichtsammlung.<sup>776</sup> Die Finger der Hand sowie die Nuss, welche auch ein Auge sein könnte, werden durchbohrt. Das Nuss-Auge erinnert an Bunuels surrealistischen Film *Ein andalusischer Hund* (1929). Allerdings ist Bunuels Film acht Jahre später entstanden, der Maler hat also das Motiv des zerschnittenen Augapfels vorweggenommen.<sup>777</sup>

<sup>773</sup> Friederike Mayröcker. *Repetitionen nach Max Ernst*. 34'10".

<sup>774</sup> Ebenda 29'15".

<sup>775</sup> Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. München: Wilhelm Fink, 2009. S. 9.

<sup>776</sup> John Russel. *max ernst*. Köln: DuMont, 1966. S. 62.

<sup>777</sup> Ebenda S. 62.

Durch eine kleine Öffnung eines Brettes stecken Vogelköpfe, wobei ein Vogel Hörner hat, an denen ein Faden befestigt ist, dadurch soll er offenbar am zurückziehen gehindert werden. Ernst verwendet malerische Zitate des Odysseusmythos (Sehen, Durchbohrung). Bei diesem Werk ist es Max Ernst zum ersten Mal gelungen, bestimmte sich wiederholende Themen in seinen Collagen zu verbinden. Er schafft eine entfremdete Traumwelt, welche Freudsche Interpretationen zu lässt.<sup>778</sup> Das Bild wird von seinem Freund Eluard erworben.

*La Femme 100 Têtes*, ist ein Collage Roman des Surrealisten und ist 1929 als Bildnovelle erschienen.

Für dieses Werk findet er in Antiquariaten alte Holzstiche sowie Zeitschriften aus dem 19. Jahrhundert. Es sind meist rührselige Szenen in einer Atmosphäre von „plüschigen“ Bürgerzimmern, aber auch Modelle von Maschinen oder naturwissenschaftliche Darstellungen.

Als Ausgangspunkt der Collagen dienen ihm emotionale Gemeinplätze, die völlig verfremdet von ihm verwendet werden.

Das Buch beginnt mit einem Bild eines nackten Mannes, der auf die Erde herab schwebt. Das Blatt trägt den Titel: *Verbrechen oder Wunder: ein vollständiger Mensch*. Es führt ein Phantom ein, nämlich den „vollständigen Menschen“. Die einzelnen Bilder sind durch Absurdes verbunden.<sup>779</sup>

Die Große Eigenart von *La Femme 100 Têtes* ist, dass das Material, aus dem das Buch zusammengesetzt ist, nach Aussage von Breton für Leser bestimmt ist, welche des Lesens unkundig sind und dass es trotzdem Menschen, die vieles gelesen haben, zu faszinieren vermag.<sup>780</sup>

### *Zwei Kinder werden von einer Nachtigall bedroht*

Die Schwester von Max Ernst wird ein Jahr vor ihm geboren. 1897 stirbt diese Schwester. Es ist dies, so bezeichnet es Ernst später, der erste Kontakt mit dem Nichtsein.

Er entwickelt von da an ein Gefühl für zerstörerische Kräfte und das Nichts. Im

<sup>778</sup> Gaston Diehl. *max ernst*. Berlin, Wien: Koch, o.J. S. 36.

<sup>779</sup> Lothar Fischer. *MAX ERNST*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1969. S. 55.

<sup>780</sup> John Russel. *max ernst*. Köln: DuMont, 1966. S. 181.

selben Jahr erkrankt er an Masern. Er beschreibt später die Fiebrvisionen, die ihn als Kind heimgesucht haben. Ein Holzpaneel, eine Mahagoniimitation, gegenüber seinem Bett, verändert scheinbar für das kranke Kind ununterbrochen sein Aussehen, wird ein Auge, eine Nase, ein Vogelkopf, eine „drohende Nachtigall“.<sup>781</sup> Zwei Kinder werden von einer Nachtigall bedroht, malt der Künstler (1924) nach dem Niederschreiben eines Prosagedichtes. Es beginnt: „à la tombée de la nuit, à la lisière de la ville, deux enfants sont menacés par un rossignol.“ Der Text dürfte auf seine kindliche Fieberfantasie zurückgehen.<sup>782</sup>

Dieses Werk stellt einen Angriff auf die Ästhetik der europäischen Malerei dar. Es ist Malerei, Assemblage und Arbeitsmodell.

„Das Entscheidende jedoch ist, dass das Bild ständig zwischen der Sprache einer feinen und witzigen Malerei und der Sprache des Spielzeugladens oder auch des Museums für Naturkunde wechselt. (...) Die Stadtmauer, die fernen Torbögen und Kuppeln, vor denen das Drama sich abspielt, hätte zweifellos die Zustimmung der früheren Topographen gefunden. Der Lichteinfall geht auf den Chirico, den Meister atmosphärischer Stimmungen zurück. Und der Mann auf dem Dach ist ebenfalls eine historische Figur: ein 'Gespenst' aus Max Ernsts Dada-Collagen.“<sup>783</sup>

Das Haus auf dem Bild ist ein wirkliches kleines Haus, es ist ein wirkliches Gartentor abgebildet, ebenso ein Klingelknopf. Der Künstler nimmt keine Rücksicht auf die Größenverhältnisse. Auf der innersten Rahmenleiste befindet sich handschriftlich aufgezeichnet der Titel.<sup>784</sup> Es ist ein typisches surreales Bild das mit der Traumebene spielt und Ernst entwirft daraus eine neue Bildersprache.

Das Bild ist für den Betrachter irritierend, weil das Verhalten der Kinder auf den Vogel nicht verständlich ist. Das Grauen durch die Bedrohung ist nicht wirklich fassbar.<sup>785</sup>

### *Der Hausengel*

Dieses 1937 entstandene Bild gibt es in drei Fassungen. Die erste Fassung entsteht nach dem Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges. Das Bild hing in der *Exposition internationale du Surréalisme* bei Wildenstein und hatte den Namen *Le Triomphe du Surréalisme*.<sup>786</sup>

781 Lothar Fischer. *MAX ERNST*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1969. S. 12.

782 Ebenda S. 153.

783 John Russel. *max ernst*. Köln: DuMont, 1966. S. 70.

784 Ebenda S. 70.

785 Ulrich Bischoff. *max ernst*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1987. S. 33

786 John Russel. *max ernst*. Köln: DuMont, 1966. S. 112.

Es wird ein riesiges, drachenartiges leuchtendes Ungeheuer dargestellt, das über eine grüne Ebene springt. Am linken Bildrand versucht das Vogelwesen Loplop das unheimliche Geschehen anzuhalten.

Dieses Bild ist auch als Ausdruck der häuslichen Schwierigkeiten, denen Max Ernst ausgesetzt ist, interpretiert worden.<sup>787</sup>

Es sind die Vorahnungen des Bürgerkrieges (1936), welche wie ein Gespenst über Europa ziehen.<sup>788</sup>

Die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt werden aufgehoben. Die äußeren schrecklichen Erlebnisse lösen tiefe innere Ängst aus.<sup>789</sup>

### *Die schöne Gärtnerin*

Analog zu einem Bild Raffaels im Louvre nennt Max Ernst sein 1923 gemaltes Bild *Die schöne Gärtnerin. La Belle Jardinière*. Allerdings bestehen außer den Titeln zwischen den Werken keine Ähnlichkeit. Eduard Trier meint, dass die Figur der weiblichen Gestalt mit einer Taube auf den Oberschenkeln an eine Zeichnung Raffaels erinnere, nämlich *Leda mit dem Schwan*.<sup>790</sup>

Die schwebende Gestalt hinter der weiblichen Figur entspreche einer Diana-Imagination, meint Heinz Demisch. Die erhobenen Arme gehen in den Himmel über, was Demisch als Urgebärde interpretiert.<sup>791</sup>

Die Frau steht im Gegensatz zu der mit Früchten gezeichneten Figur. Ihr Kopf ist an der Stirn und am Mund verwundet und diese Entstellung wird wie an einer Puppe „malerisch repariert“. Eine Interpretation des Werkes ist die Bedrohung der Menschheit im 20. Jahrhundert.<sup>792</sup>

Die Taube, welche sich vor einem offenen Leib befindet, könnte nach Auffassung von Demisch auf eine mittelalterliche Fruchtbarkeitsdarstellung anspielen, vermutlich eine moderne Imagination des Geburtsgeheimnisses.<sup>793</sup>

Das Werk wird vom städtischen Kunstmuseum Düsseldorf ausgestellt und 1933

---

787 John Russel. *max ernst*. Köln: DuMont, 1966. S. 112.

788 Ebenda S. 112.

789 Lothar Fischer. *MAX ERNST*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1969. S. 84.

790 Ebenda S. 84.

791 Ebenda S. 84.

792 Ebenda. S. 64.

793 Ebenda S. 64,65.

muss es als entartete Kunst entfernt werden. Es scheint 1937 bei einer Ausstellung „Entartete Kunst“ in München wieder auf. Dann ist es verschollen und taucht nie mehr auf.<sup>794</sup>

1968 malt Max Ernst das Bild *Rückkehr der schönen Gärtnerin* für die Nationalgalerie in Berlin.<sup>795</sup>

Das Bild kann man auch als Paraphrase auf das Schicksal des Künstlers lesen, der zur Emigration gezwungen wird und wieder nach Frankreich zurückkehrt.<sup>796</sup>

### 12.11. Die Vogelsymbolik, Hände und Hüte

Friederike Mayröcker verwendet analog zu Max Ernst viele Motive der Vogelsymbolik. Diese Symbolik erscheint bei dem Surrealisten zum ersten Mal um 1930 in seiner Loplop - Serie auf. Die Vogelgestalt Loplop wird zu Max Ernsts zweiter Identität. 1906 spricht er in einer biographischen Notiz vom Vogelobre Hornebom. Hornebom, ein buntscheckiger kluger Vogel, stirbt in der Nacht, als seine Schwester geboren wird. Er hat das Gefühl, dass seine neugeborene Schwester sich die Lebensäfte des Vogels angeeignet hat. Es entsteht bei ihm eine freiwillige und irrationale Vorstellungsvermischung von Menschen mit Vögeln.<sup>797</sup> Diese Eigenheit spiegelt sich in seiner Kunst wieder.

Die surrealistischen Freunde von Max Ernst erblicken im Vogel sein Alter-Ego. Mayröcker greift die biographische Notiz von Max Ernst offenbar auf und schafft eine unheimliche surreale Stimmung voll starker Empfindungen, so heißt es im Hörtext: „Das Vogeljunge, nackt, mich beäugend, schmutzt aus dem Wattenmeer.“<sup>798</sup>

Sie erblickt Samuel mit einem Vogeljungen im Arm:

„Was hat Clara nach der Entbindung gesagt (...) in ihren Armen das Neugeborene – DAS WAR JA KEIN MENSCH (...) DAS HATTE VOGELGESTALT; DAS WAR KEIN MENSCHENGESICHT; VIELMEHR EIN VOGELGESICHT MIT GESCHLOSSENEN AUGEN; WAS HATTE ICH DA GEBOREN?“<sup>799</sup>

794 Lothar Fischer. *MAX ERNST*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1969. S. 66.

795 Ebenda S. 66.

796 Ebenda S. 66.

797 Werner Spies. *Max Ernst- Loplop. Max Ernst*. Biographische Notizen. *Wahrheitsgewebe und Lügengewebe*. in: Katalog, Max Ernst, Köln-Zürich 1962/63. S. 23.

798 Friederike Mayröcker. *Repetitionen nach Max Ernst*. 31'10".

799 Ebenda 32'05".

Die Darstellung von Händen finden sich sowohl im darstellerischen Werk Max Ernsts als auch im Hörspieltext von Friederike Mayröcker wieder.

Die Faszination der Hände geht auf Max Ernsts Kindheit zurück; sein Vater ist Taubstummlehrer und in der Gebärdensprache ist die Hand Darstellungsmittel.

Im Hörspiel existiert die Stelle:

„(...) die schwarzen Hände, wie Teufelskralle (...)“<sup>800</sup>

Für Max Ernst steht der Hut als Symbol für den bürgerlichen Spießer;<sup>801</sup> auch die Hörspielautorin verwendet immer wieder dieses Kleidungsstück:

„In der Bahn fiel mir ein ungewöhnlicher Hut, Sporthut auf, Krempe nach unten (...)“<sup>802</sup> und etwas später im Hörspiel:

„wie (...) Zipfelmütze über ovalem Gesicht.“<sup>803</sup>

### 12.11. *Repetitionen, nach Max Ernst (Vermutungen)*

Friederike Mayröcker schreibt zu Beginn ihres Hörspiels *Repetitionen, nach Max Ernst*.

„Besinnungsschweiz oder Bühnen-Schweiz, sage ich, das war eine Rembetika-Inszenierung: Ödipus Tyrann. Ich spiele darin die Laternenanführerin, diejenige, die an der Spitze geht, der Laternenprozession, die schwarzen Hände wie Teufelskralle (...)“<sup>804</sup>

Mögliche Anregung für diesen Textabschnitt könnte sich Friederike Mayröcker von dem schweizer Regisseur Benno Besson<sup>805</sup> geholt haben, der 1967 am Deutschen Theater Berlin das Sophokles Stück Ödipus Tyrann<sup>806</sup> in der Hölderlin Übertragung von Heiner Müller inszeniert.<sup>807</sup>

„Besinnungsschweiz“<sup>808</sup> könnte ein Wortspiel mit dem Namen Besson sein. Die

800 Friederike Mayröcker. *Repetitionen nach Max Ernst*. 03'55".

801 Petra Maria Meyer. *Repetitionen, nach Max Ernst*. in: Friederike Mayröcker. Umarmungen. Begleitbuch zu CDs. S. 45.

802 Friederike Mayröcker. *Die Umarmung, nach Picasso*. 26'49".

803 Ebenda 26'50".

804 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 03'00".

805 Benno Besson (1922-2006), schweizer Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter. in: Benno Besson. Jahre mit Brecht. Willisan: Theaterkultur, o.J. S. 7-23.

806 Http: [www.kultiversum.de/Schauspiel-Theater](http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theater) heute/ Nachruf-Alles Komoedie-Zum Tod Zugriff: 14.03.2011.

807 Karl Heinz Müller. *Ein Gespräch über Ödipus Tyrann*. in: Heiner Müller. Ödipus, Tyrann. Zürich/Köln: Benziger, 1971. S. 105.

808 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 03'00".

„Rembetika-Inszenierung“<sup>809</sup> könnte sich auf diese sehr volkstümliche Aufführung, die auf einer gestuften Bretterbühne stattfindet, wobei die Schauspieler schwarze afrikanische Ledermasken tragen, beziehen.

„die schwarze Hand wie Teufelskralle“<sup>810</sup> ist möglicherweise der Eindruck der Hände der Darsteller des Chors, welche schwarze Lederhandschuhe tragen.

### *12.13. Gemeinsamkeiten der Arbeitsstile und Auffassungen von Max Ernst und Friederike Mayröcker*

Beide Künstler arbeiten mit an und für sich fremden Motiven und Bausteinen und erschaffen so eine phantasievolle Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten, ein eigenes kreatives Universum.

Max Ernst gibt seinen Werken Titel, die von einer Faszination für Sprache ausgehen, und zwar einer Sprache, die amüsiert und verblüfft.<sup>811</sup>

Die Inhalte der Bilder Max Ernsts entziehen sich logischen und sachlichen Deutungen. Es existiert das Nebeneinander der Ursprungsumgebung entfremdeter disparater Elemente<sup>812</sup>, ähnlich der Situation in Texten Friederike Mayröckers.

Genauso wie Mayröcker, will Ernst „keine realistische Story“ erzählen.

Es geht ihm „(...) um die Ausbeutung des zufälligen Zusammentreffens zweier nicht zusammengehörender Realitäten auf einer Ebene, die ihnen nicht entspricht.“<sup>813</sup>

Ernst, als Surrealist, geht es darum, die Logik auszuschalten.

Max Ernst verwendet oft bereits verwendetes Material, arbeitet also mit Wiederholungen.<sup>814</sup> Das lässt sich auch in den Texten und Hörtexten Friederike Mayröckers beobachten. Zu einem verwendet sie immer wiederkehrende Absätze z.B. „das Buch muß wieder von neuem beginnen, oder fortgesetzt werden, sagt Samuel. (...)“<sup>815</sup> aber auch die Figur des Samuel, der in anderen Texten der Ohrenbeichtvater genannt wird, ist eine Wiederholung; auch Laura, die Figur der Mutter, kehrt immer wieder. Mayröcker und Ernst treffen Aussagen über die Realität, indem sie ihr Material dem

809 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 03'00".

810 Ebenda 03'55".

811 Werner Spies. *Max Ernst-Loplop*. Köln: DuMont. 1998. S. 9.

812 Ebenda S. 9.

813 Ebenda S. 14.

814 Ebenda S. 17.

815 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 10'45".

Rezipienten gebrochen und entfremdet anbieten.<sup>816</sup>

Max Ernst stellt Collagen her, die absichtlich und bewusst einen Bruch mit dem realen Sinn eingehen; Ernst erreicht dies mit bildnerischen Mitteln, Mayröcker mit den Mitteln der Sprache.

Die Collage-Elemente erreichen so einen vielfältigen Reichtum des Ausdrucks. Bezogen auf die bildnerische Kunst hat das Tristan Tzara, der mit Max Ernst eng befreundet ist und Kollege aus seinen Dada Zeit ist, folgendermaßen ausgedrückt:

„Eine Form aus einer Zeichnung herausgeschnitten und in eine Zeichnung oder ein Bild eingefügt, integriert einen Gemeinplatz, ein Stück Alltäglichkeit, etwas, was im Vergleich zu einer Realität, die der Geist hervorbringt, geläufig ist. Der Kontrast zwischen den Materialien, den das Auge in taktile Erlebnisse umsetzt, verleiht dem Bild eine unbekannte Tiefe.“<sup>817</sup>

Nach Aussage von Werner Spies besteht das Werk von Max Ernst zu einem großen Teil aus Erinnerungen, die als ästhetisches Mittel eingesetzt werden.<sup>818</sup> Auch in Mayröckertexten gibt es immer wieder ein sich zurück erinnern, das dann mit künstlerischen Möglichkeiten ästhetisch verfremdet wird.

Tagträume werden bei beiden Künstlern in kreative Prozesse übersetzt.

Für Max Ernst ist das Sehen etwas ganz wesentliches, ebenso ist es für den Augenmenschen Friederike Mayröcker. Max Ernst sagt dazu:

„(...) Und zu allen Zeiten hat es doch Maler gegeben, die zu diesem Sehen zurückgekommen sind. Und diese sind die echten Revolutionäre der Malerei.“<sup>819</sup>

Für Friederike Mayröcker ist ihrer Vorliebe für das Sehen eine Quelle ihrer Inspiration.

---

816 Werner Spies. *Max Ernst-Loplop*. S. 20.

817 Ebenda S. 41,42.

818 Ebenda S. 102.

819 Lothar Fischer. *Max Ernst in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1969. S. 38.

## 12.14. Der Surrealismus in Österreich nach 1945

### 12.14.1. Einführung:

Bei der Beschäftigung mit dem Surrealismus stellt sich im Rahmen dieser Arbeit natürlich die Frage, wie hat Friederike Mayröcker mit dem Surrealismus Bekanntschaft gemacht. In der Zeit des Anschlusses an Nazi Deutschland darf über die surrealistische Bewegung nicht berichtet werden, da sie als entartet gilt. Im Jahre 1945, nach Beendigung des zweiten Weltkrieges, und Auflösung des nationalsozialistischen Staates besteht die Idee der Errichtung des neuen souveränen Staates Österreich. Das Erbe des Totalitarismus ist zu überwinden, was noch einige Zeit in Anspruch nehmen wird, da diese Ideologie in vielfältiger Weise noch in vielen geistigen Haltungen und Einstellungen bei den für die nun neueösterreichische Kulturszene zuständigen Persönlichkeiten zu finden ist.<sup>820</sup> Es ist eine Zeit nach großer Zerstörung und wirtschaftlicher Not, in der wieder Zeitschriften erscheinen können, Ausstellungen gestaltet werden und die Theater mit ersten Vorstellungen beginnen; doch jede kulturelle Aktivität bedeutet auch einen Vorstoß in ein Niemandsland.<sup>821</sup>

Man versucht zuerst an die erste Republik anzuknüpfen und startet mit dem Versuch, an die geistigen Bewegungen vor 1938 anzuschließen. Die Jahre bis 1949 haben den Charakter eines Provisoriums, in dem verschiedene neue Wege beschritten werden.<sup>822</sup>

„Sämtliche Vermittlungsinstanzen, Rundfunk, Verlage, Zeitschriften, mußten, soweit sie nicht überhaupt zerstört waren, reorganisiert werden. Ein gewichtiger Anteil der Autoren, Kritiker und Verleger war emigriert. (...) Der zahlenmäßig größte Anteil der Schriftsteller hatte sich jedoch, mehr oder weniger initiativ, den braunen Machthabern und ihrem Propagandaapparat zur Verfügung gestellt und war, wenigstens im Augenblick noch, kompromittiert. Die Jungen, die unter dem totalitären Regime aufgewachsen waren, trennte ein tiefes Mißtrauen von der Generation ihrer Väter.“<sup>823</sup>

Die wirtschaftliche Lage macht eine größere Buchproduktion unmöglich, die Zeitschriften sind nun der Spiegel des österreichischen literarischen Lebens. Im

---

820 Rüdiger Wischenbart. *Der literarische Wiederaufbau in Österreich 1945 -1949*. Königstein /Ts: Hain, 1983. S. 7.

821 Ebenda S. 7.

822 Ebenda S. 7.

823 Ebenda S. 7.

August 1945 wurde das erste Heft des *Turms* herausgegeben, das der *Volkspartei* nahe steht; im Oktober erscheint das erste Heft des *Plans*, der als eher links gilt.<sup>824</sup>

### 12.14.2. Die Zeitschrift *Plan* wird gegründet

#### 12.14.2.1. Otto Basil

Otto Basil wird am 24. Dezember 1901 geboren. Da ihm die Zulassung zu einem Universitätsstudium fehlt, absolviert er vier Klassen einer Handelsakademie, lässt sich 1927 als außerordentlicher Hörer der Germanistik eintragen. Er ist aber ein befähigter Autodidakt und verfügt über hervorragende Kenntnisse der Literatur. Nach einer Reihe von verschiedensten Berufen ist er ab Juli 1945 Dramaturg im Volkstheater. Er wird Verlagsleiter und Lektor im Erwin - Müller Verlag und später 1948 Theater- und Literaturkritiker bei der Tageszeitung *Neues Österreich*; er gilt ab nun als der führende Kritiker dieses Ressorts. Es wird ihm 1965 aus der Hand des Bundespräsidenten der Professorentitel verliehen. Er ist außerdem Lyriker und veröffentlicht einige Gedichte.<sup>825</sup>

#### 12.14.2.2. Die Zeitschrift

Die dritte Nummer der Zeitschrift *Plan* ist bereits als Surrealismus-Sonderheft geplant; es sollen Auszüge aus den Manifesten André Bretons veröffentlicht werden. Die Pressepolizei verhindert nach dem Anschluss die Auslieferung dieser Nummer und Basil soll in Haft genommen werden. Die Intervention von Josef Weinheber, so berichtet Basil, verhindert seine Internierung im Konzentrationslager. Basil zieht sich während der Herrschaft der Nationalsozialisten aus der Öffentlichkeit zurück.<sup>826</sup>

824 Rüdiger Wischenbart. *Der literarische Wiederaufbau in Österreich 1945 -1949*. Königstein /Ts: Hain, 1983. S. 11,12.

825 Wendelin Schmidt-Dengler. *Zu Otto Basil*. in: Volker Kaukoreit, Wendelin Schmidt - Dengler. (Hsg). *Otto Basil und die Literatur um 1945*. Profile. Magazin des österreichischen Literaturarchivs. Wien: Paul Zsolnay, 1. Jahrgang: Heft 2, 1989. S. 9,

826 Ebenda S. 19.

Hans Heinz Hahl erinnert sich an die Ankündigung des *Plan* in einer Wiener Ringstraßenauslage:<sup>827</sup>

„PLAN“ hieß es da, (...) erhebt den Anspruch, Kristallisationspunkt aller jener schöpferischen Kräfte zu sein, die mit dem Ziel der Verwirklichung wahrer sozialistischer Demokratie für die Grundrechte des Menschen eintreten: für Achtung und Freiheit der Meinungsäußerung, für die Hochhaltung der Menschenwürde und der persönlichen Freiheit, für Frieden und Völkerverständigung im Plane des Weltganzen. In diesem Rahmen möchte PLAN auch die Wiederaufrichtung eines geistigen Österreichertums von politischer und kultureller Aktivität, europäischer Gesittung und Gesinnung sowie weltbürgerlicher Fülle fördern. (...) Freiheit des Einzelnen im Geistigen, Bejahung und Verteidigung des künstlerisch Echten und Schönen nach dem Grundsatz, was schön ist gut, sonst wäre es nicht schön. Herausgeber und Redaktion sind gewillt, sich vorbehaltlos für alles Neue in Kunst, Literatur und Wissenschaft einzusetzen, wenn es wertvoll und wesentlich erkannt wird, auch wenn es nicht bequem eingängig ist – dann sogar erst recht!<sup>828</sup>

Klingt diese Ankündigung für unsere heutigen Ohren etwas befremdlich, vor allem „was schön ist, ist gut, sonst wäre es nicht schön“<sup>829</sup> bzw. auch „als wertvoll erkannt“<sup>830</sup> so hatte die Redaktion der Zeitschrift doch das Anliegen, internationale Künstler zu veröffentlichen und einem breiteren österreichischen Publikum, das nach dem Krieg auch ausgehungert nach literarischer Information ist, österreichische Jungautoren bekannt zu machen.<sup>831</sup>

Das erste Heft der neuen Ausgabe des *Plan* erscheint im Oktober 1945, und erinnert vom Aussehen an die *Fackel* von Karl Kraus. Es erfolgt eine Rückbesinnung auf die spezielle österreichische Eigenart; bevorzugte Schriftsteller sind Franz Kafka und Karl Kraus, die als Vorbilder dienen. Hans Heinz Hahl bezeichnet den *Plan* als die vielleicht einzig große Literaturrevue, die Österreich jemals heraus gebracht hat.<sup>832</sup> Der *Plan* hat sich die Erneuerung der Kunst in Österreich zum Ziel gesetzt und das Erbe der Nationalsozialisten zu überwinden. Es sollen Perspektiven für einen demokratischen Neubeginn geschaffen werden.<sup>833</sup>

Der *Plan* wird des öfteren wegen seiner linken Position kritisiert, man hat Angst, er würde der kommunistischen Partei nahe stehen. Dabei geht es nicht um das künstlerische Programm, sondern um politische Grundsatzfragen.<sup>834</sup>

---

827 Hans Heinz Hahl. *Erinnerungen an den „Plan“* in: Otto Breicha, Gerhard Fritsch. *Aufforderung zum Misstrauen*. Salzburg: Residenz, 1967. S. 51.

828 Ebenda S. 51.

829 Ebenda S. 51.

830 Ebenda S. 51.

831 Ebenda S. 51.

832 Rüdiger Wischenbart. *Der literarische Aufbau in Österreich*. S. 113.

833 Ebenda S. 113.

834 Ebenda S. 113.

Viele junge Schriftsteller publizieren zum ersten Mal im *Plan*. Darunter auch Friederike Mayröcker. Ihr erstes publiziertes Gedicht *An meinem Morgenfenster* erscheint 1946 im *Plan*. Es beginnt mit den Worten „o Schwärme silberleibiger Tauben“<sup>835 836</sup> Über diese Zeitschrift erfährt die Schriftstellerin zum ersten Mal über den Surrealismus. Sie liest im *Plan* ihr unbekannte Autoren wie Arthur Rimbaud und Paul Verlaine.<sup>837</sup>

Die große Faszination für den Surrealismus liegt für sie im magischen und irrationalen Element, welches für Mayröcker eines der wichtigsten Dinge bei ihrer künstlerischen Arbeit ist.<sup>838</sup>

Im *Plan* veröffentlicht sie auch 1947 das Gedicht *Vision eines Kindes*, das sie später umarbeitet und das unter dem Titel *Kindersommer*<sup>839</sup> veröffentlicht wird.<sup>840</sup>

Der *Plan* und auch der Wiener Art- Club sind wichtige Orte der Entstehung eines „österreichischen Surrealismus“, der viele junge Autoren und Maler beeinflusste. Bereits 1944 spricht Maurice Nadeau vom Ende des Surrealismus und dem Ende der Bewegung mit Ausbruch des zweiten Weltkrieges.<sup>841</sup>

Ein theoretischer Artikel zum Thema des Surrealismus erscheint im *Plan* zum ersten Mal im März 1946. Es ist dies eine Veröffentlichung von Theon Spanudis mit dem Titel: Was ist Surrealismus.<sup>842</sup>

„Am auffälligsten ist zunächst die neue Haltung. Der Künstler ist stiller und empfänglicher geworden, weniger Kämpfender und mehr Aufnehmender aus allen Richtungen und allen Schichten. Aus den Sinnen, den Emotionen, dem Intellekt, der Erinnerung, dem Wissen, dem Unbewußten. Keine Voreingenommenheit mehr, keine Bevorzugung. Die Mehrschichtigkeit des inneren Geschehens kommt gleich zum Ausdruck.“<sup>843</sup>

Die Mitglieder des *Plans* übernehmen Elemente des Surrealismus und versuchen mit Artikeln den Lesern einen Überblick über die französische Bewegung zu geben. An

835 Österreichische Literaturzeitschriften 1945-1990.

<http://www.onb.ac.at/oe> – literaturzeitschriften

*Plan* (Erstes Jahr/November 1946) 10. Heft S. 802.

Zugriff: 7.04.2009.

836 Friederike Mayröcker. *Gesammelte Gedichte*: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 9.

837 Rüdiger Wischenbart. *Der literarische Wiederaufbau in Österreich 1945 -1949*. Königstein /Ts: Hain, 1983. S. 113.

838 Ebenda S.1 13.

839 Friederike Mayröcker. *Gesammelte Gedichte*. S. 22.

840 Rüdiger Wischenbart. *Der literarische Wiederaufbau in Österreich 1945 -1949*. S. 113.

841 Ebenda S. 114.

842 Ebenda S. 110.

843 Theon Spanudis. *Was ist Surrealismus*. *Plan* 1. Jhg, Heft 4, S. 433ff. Zitiert nach: Rüdiger Wischenbart. *Der literarische Wiederaufbau in Österreich 1945 -1949*. S. 110.

eine Fortführung der Tätigkeit der französischen Gruppe denkt man dabei nicht. Wichtige Person ist der Maler und Graphiker Edgar Jené, der ein persönlicher Freund Bretons ist und ein Streiter für den Surrealismus. 1945 kommt er durch die politische Entwicklung Deutschlands nach Wien. Er verbringt die Kriegsjahre als Dolmetscher in Gneixendorf in einem Kriegsgefangenenlager. In der Nachkriegszeit wird sein Atelier ein kulturelles Zentrum. Jené ist mit Paul Celan befreundet und nennt sich einen „militanten Surrealisten“; er ist Anführer der surrealistischen Gruppe *Art Club* in Wien. Der Zeichner und Maler ist Bildredakteur des *Plan* und Mitherausgeber der Surrealistischen Publikationen. Er organisiert gemeinsam mit Paul Celan und Arnulf Neuwirth die erste surrealistische Ausstellung in Wien.<sup>844</sup> Es entstehen unter den jungen Autoren Diskussionen rund um den Surrealismus, von denen Gerhard Rühm berichtet, speziell rund um die Wiener Gruppe der fünfziger Jahre, wobei die Auseinandersetzung nicht auf André Breton beschränkt bleibt. In Klagenfurt erscheint eine Nummer der *Surrealistischen Publikationen*, die ebenfalls in der Öffentlichkeit kaum gelesen wird, aber sehr wohl in surrealistisch interessierten Kunstkreisen. Die Herausgeber dieser Zeitschrift sind Max Hölzer und Edgar Jené.<sup>845</sup>

---

844 Monika Bugs. Edgar Jené - ein Surrealist aus dem Saarland in: Monika Bugs(Hsg.). *Edgar Jené. Ein Surrealist aus dem Saarland*. Katalog. Albert Weisgerber Stiftung, Museum Sankt Ingbert. 5.Juni - bis 28.August 1994. St. Ingbert: Albert Weisgerber Stiftung, 1994. S. 19.  
845 Ebenda S. 115.

## 13. Psychische Phänomene

### 13.1. Die Stimmungen

Der Begriff der Stimmung geht auf die Unterscheidung von Sokrates zwischen Stimmung und Seele zurück.<sup>846</sup>

Durch die Abgrenzung von Begriffen wie Gefühl, Affekt und Empfindung bekommt er im 19. und 20. Jahrhundert sein philosophisches Profil.<sup>847</sup>

Allgemein kann man sagen, dass die Stimmung sich vom Gefühl dadurch unterscheidet, dass sie vom Menschen als länger andauernd erlebt wird.

Otto Friedrich Bollnow und seine Thesen zur Stimmung:

Nach Bollnows Meinung sind Stimmungen nicht Sache der Vernunft, sondern der Gefühle; sie betreffen einen bestimmten Bereich des Gefühlslebens, unterscheiden sich aber vom Gefühl, ja man erkenne überhaupt den Sinn der Stimmung als der Grundverfassung des Menschen am Besten im Versuch, sie von den Gefühlen abzugrenzen. Die Stimmung gehört sozusagen zur tragenden Schicht des Lebensuntergrundes.<sup>848</sup>

Die Stimmungslage ist der Grundbass, so meint Bollnow, während die Gefühle die darauf aufbauenden Melodien darstellen.<sup>849</sup> Gefühle sind immer auf etwas gerichtet, während Stimmungen nicht auf einen Gegenstand bezogen sind. So ist zum Beispiel das Gefühl der Freude etwas anderes als die Fröhlichkeit an sich, die das gesamte Verhalten färbt.<sup>850</sup>

Stimmungen seien „Grundbefindlichkeiten“ der menschlichen Existenz. Der Ort der Stimmung sei das Gemüt.<sup>851</sup>

Der rein sprachliche Sinn des Wortes „Stimmung“ leitet sich aus der Instrumentenkunde ab; so spricht man von der Stimmung des Instruments.<sup>852</sup>

---

846 Anna- Katharina Gisberz. *Stimmung-Leib-Sprache*. München: Wilhelm Fink, 2009 S. 151.

847 Ebenda S. 25.

848 Otto Friedrich Bollnow. *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1988. S. 35,36.

849 Ebenda S. 36.

850 Ebenda S. 36.

851 Ebenda S. 37.

852 Ebenda S. 38.

Nach Bollnows Auffassung hat die Stimmung die Aufgabe, etwas mitzuteilen. Sie bezieht sich auf die Wahrnehmung und verleiht jeder Einzelheit eine bestimmte Grundfärbung.<sup>853</sup>

Die Stimmung ist auf der einen Seite die Voraussetzung für die Wahrnehmung, aber auch deren Resultat.<sup>854</sup>

Stimmungen sind nicht intentionale Teilbereiche des Gefühlslebens, die noch vor der Färbung durch ein Gefühl vorhanden sind.<sup>855</sup>

Sie können eine Einheit zwischen Innen, Außen und Welt ermöglichen, sind aber selbst nur Übergangsphänomene. Stimmungen sind einem dauernden Wechsel unterworfen. Sie werden Gegenstand der philosophischen Beobachtung, beeinflussen aber auch die Beobachtung. Sie entziehen sich der näheren Erfassung.<sup>856</sup>

Ein Kennzeichen der Entstehungsgeschichte der Theorie Bollnows, diese stammt aus der Zeit des zweiten Weltkrieges, das der Moderne um 1900 sehr verwandt ist, ist der große Zweifel an der Vernunft. Dieser Zweifel ist ein Leitmotiv der Wiener Moderne und tritt in Form einer Bewusstseins- und Sprachkrise auf, aber auch durch die Suche nach einer Neuorientierung der Kultur, bei der rationales Verstehen nicht mehr gefragt ist.<sup>857</sup>

Die Schlagworte der Wiener Moderne sind neben Nerven und Nervosität auch Empfindung und Stimmung.<sup>858</sup>

Das Nervensystem ist Mittler zwischen Leib und Seele und seit der Wende zum 20. Jahrhundert erforscht.<sup>859</sup>

Das logische kognitive Modell wird von Empfindungen und Sensationen abgelöst, welche die erkenntnistheoretischen Fundamente bilden.<sup>860</sup>

Stimmungen stehen für eine Beziehung zwischen Subjekt und Objekt; sie werden zur Grundlage des menschlichen Selbstverständnisses um 1900.<sup>861</sup>

---

853 Otto Friedrich Bollnow. *Das Wesen der Stimmungen*. S. 38.

854 Ebenda S. 57.

855 Anna- Katharina Gisberz. *Stimmung- Leib-Sprache*. S. 28.

856 Ebenda S. 28.

857 Ebenda S. 29.

858 Ebenda S. 29.

859 Ebenda S. 29.

860 Ebenda S. 29.

861 Ebenda S. 29.

Es handelt sich

„bei den Stimmungen um 1900 um ein emergentes 'Bewusstsein' bzw. 'Bewusstwerden', das als ein auf wechselnden Empfindungen, Sensationen sowie sprachliche Zeichen basierendes Bezugsgeflecht wirksam ist. Es kommt zur Ausbildung dieses 'Bewusstseins' als selbstregulativer Phänomenbereich, der sich durch den menschlichen Leib und Sprache mitteilt.“<sup>862</sup>

### 13.1.1. Die Stimmung um 1900 in Wien. Die Stimmungslage der Wiener Moderne.

Für diesen Problemkreis bringt die Arbeit von Anna-Katharina Gisbertz, *Stimmung- Leib-Sprache*, wertvolle Einblicke und Hinweise, vor allem wird auch in dieser Arbeit das 19. Jahrhundert, also der Beginn der Moderne, auf Stimmungen hin erforscht. Ein aus Stimmungen, Leib und Sprache bestehender Zusammenhang ist seit 1900 in der Wiener Moderne zu beobachten.<sup>863</sup>

Wien um 1900 ist, allgemein gesprochen, auf der Suche nach dem Ganzen. Diese Suche hat verschiedene Ursachen; zum Teil sind diese historisch. Im Jahr 1866 erleidet Österreich eine Niederlage gegen Preußen; das bedeutet eine gewaltige Erschütterung des Selbstverständnisses der Habsburger. Der Vielvölkerstaat droht durch den aufkommenden Nationalismus auseinander zu brechen.<sup>864</sup>

Seit 1880 wird der bürgerliche Liberalismus zurückgedrängt und es setzt damit eine katholisch-konservative Wende ein. Man könnte von einer „Fin de Siècle“ Stimmung der jungen Generation, speziell der Künstler und Intellektuellen sprechen: nämlich der Angst vor Stagnation und einer Verschlechterung der herrschenden Bedingungen in einer Zeit des Verfalls.<sup>865</sup>

Dies ist die Ursache des Wunsches nach Sinnstiftung, und nach der Möglichkeit, das Ich in einem größeren Zusammenhang sehen zu können und eine gewisse Sicherheit im Selbstverständnis zurückzugewinnen.<sup>866</sup>

Durch die verschiedenen Fragen der Sinnstiftung, auch an die Wissenschaft, wird um 1900 die Frage nach der Stimmung eine zentrale. Im ästhetischen Diskurs der

<sup>862</sup> Anna- Katharina Gisbertz. *Stimmung- Leib-Sprache*. S. 30.

<sup>863</sup> Ebenda S. 9.

<sup>864</sup> Ebenda S. 51.

<sup>865</sup> Ebenda S. 51.

<sup>866</sup> Ebenda S. 52.

Wiener Moderne erhofft man sich, demotiviert von Machs These des „unrettbaren Ich“, eine mögliche Antwort auf die Stellung des Ich im Zusammenhang der Welt; weiß aber, dass man diese Fragestellung mit logischen Mitteln nicht lösen kann.<sup>867</sup> In den anschließenden Kapiteln soll gezeigt werden, welche philosophischen Konzepte um 1900 rund um die Stimmung vorhanden sind.

### 13.1.2. Ganzheitliche Stimmungen von Leib und Sprache

Charles Baudelaire spricht von einer „Art Seligkeit“, „Klarheit“ und „Paradies“, welche die Frage nach einer Führung im künstlerischen Werk aufwirft und den man auch als „Gnade“ bezeichnen könnte.

Friederike Mayröcker schreibt in *Magischen Blätter I-V*:

„(...) eine gewaltsame Zärtlichkeit, ein Lockruf, eine Bezauberung, eine Ausstoßung, sage ich, eine Kopulation von Wörtern: ein Liebespiel mit der Sprache / oder jener flüchtige unerklärliche Augenblick als als schlügen alle Glocken gleichzeitig an (...)“<sup>868</sup>

Es geht um eine „beglückende Stimmung“ und um eine „Art Verzauberung“, die aber von Klarheit gekennzeichnet sei. Bei dieser Stimmung kann nicht mehr von subjektivem Eindruck und objektiver Aussagekraft gesprochen werden.<sup>869</sup>

Jemand, der einen Zustand wie Baudelaire erlebt, erfährt eine erweiterte Realität, es erwacht ein anderes weiteres Bewusstsein. Man könnte sagen, Baudelaire erlebt eine Ganzheitserfahrung, die Geist und Sinne gleichermaßen miteinbezieht.<sup>870</sup>

„Das Ziel ist die Rekonstruktion dieser epochalen Erfahrungsstruktur, die Zugang zum Ich-Welt-Zusammenhang verschafft, wobei dieser Zugang nicht durch ein propositionales Wissen erklärt werden kann.“<sup>871</sup>

Die Erforschung der Frage nach Struktur und Funktion von Stimmungen um 1900 wirft auch die Frage auf, in welchen Ausdrucksweisen sich diese lokalisiert.

---

867 Anna- Katharina Gisberz. *Stimmung- Leib-Sprache*. S. 52.

868 Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11.

869 Ebenda S. 10.

870 Ebenda S. 10.

871 Ebenda S. 10.

Hans Ulrich Gumbrecht stellt sich die Frage, ob für die Faszination des Lesers die Stimmung nicht viel ernster genommen werden sollte.<sup>872</sup>

„Erst wenn man diese Schicht konkreter Sinnlichkeit wahrnimmt, wird deutlich, dass Literatur uns immer wieder das Gefühl gibt, eingehüllt und beinahe physisch angerührt zu sein von der Fiktion evozierter Materialität. Diesen Effekt Stimmung zu nennen folgt einer Tradition des deutschen Idealismus, der mit dem Begriff eine Vermittlung zwischen Verstand und Sinnlichkeit in den Blick bringen wollte. Sollte Stimmung also schon seit langem in der Erfahrung von Literatur eine so wichtige Rolle spielen, wie lässt sich dann erklären, dass diese Dimension in den poetologischen und ästhetischen Diskussionen nur am Rande erwähnt wird?“<sup>873</sup>

Eine analoge Frage lässt sich für das Hörspiel stellen, wobei hier Stimmung aus Sprache, Stimme und anderen dramaturgischen Mitteln entsteht.

Gumbrecht postuliert, dass aus dem Umstand, dass unser Alltag immer mehr entsinnlicht würde, sich eine neue Sensibilität für die Phänomene der Stimmung<sup>874</sup> entwickelt. Viele Menschen verbringen viel Zeit vor Computer-Bildschirmen, in einer Fusion von Bewusstsein und Software, „die vor alle physischen Aspekte unseres Daseins ein Vorzeichen von Dysfunktionalität setzt.“ Deshalb hätten wir eine starke Sehnsucht in die Materialität der Welt einzutauchen.<sup>875</sup>

### 13.1.3. Die Stimmung bei Ernst Mach

In der Bibliothek seines Vaters fällt Ernst Mach im Alter von fünfzehn Jahren eine Schrift von Immanuel Kant *Prolegomena zu einer künftigen Metaphysik* in die Hand, die einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn macht; eine Empfindung, die er bei seiner späteren Lektüre nie mehr erfährt. Etwa zwei Jahre später empfindet er die „müßige Rolle“, welche das „Ding an sich“ spielt.<sup>876</sup>

Ernst Mach liefert ein Beispiel für das bessere Verständnis einer Stimmung (als Ganzheitserfahrung):

---

872 Hans Ulrich Gumbrecht. *Stimmungen in der Literatur: Strom ohne Ursprung* – Geisteswissenschaften - FAZ S. 1-3

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/geisteswissenschaften/stimmungen-in-der-literatur>

Zugriff: 13.01.2014. Hans Ulrich Gumbrecht. *Rahmen für die Existenz*. [www.faz.de/Stimmungen](http://www.faz.de/Stimmungen)

873 Ebenda

874 Hans Ulrich Gumbrecht. *Stimmungen in der Literatur: Strom ohne Ursprung* – Geisteswissenschaften S. 1.

875 Ebenda S. 1.

876 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen*. Jena: Gustav Fischer, 1922. S. 24. Anmerkung 1.

„An einem heiteren Sommertage im Freien erschien mir einmal die Welt samt meinem Ich als eine zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend. Obgleich die eigentliche Reflexion sich erst später hinzugesellte, so ist doch dieser Moment für meine ganze Anschauung bestimmend geworden.“<sup>877</sup>

Die „Welt“ und das „Ich“ erscheinen Ernst Mach als eine zusammenhängende Masse von Empfindungen, die nur im „Ich“ stärker zusammenhängen. Diese Impression ist nun für seine ganze spätere Theorie von entscheidenden Einfluss. Stimmungen, so meint Gisbertz, verweisen nach seiner Theorie auf die Kluft zwischen physischer, physiologischer und psychologischer Wahrnehmung, also zwischen Körper und Seele, verdecken diese Kluft aber auch.<sup>878</sup>

#### 13.1.4. Die Stimmung bei Friedrich Nietzsche

In seinen frühen Schriften, so z. B. in der *Geburt der Tragödie* (1872), beschäftigt sich Friedrich Nietzsche mit den Stimmungen; er verfasst auch einen eigenen Text zu diesem Thema *Über Stimmungen* (1864).

„Man vergegenwärtige sich, wie ich am Abend des ersten Ostertages in einen Schlafrock eingehüllt sitze; draussen regnet es fein; niemand ist sonst im Zimmer. (...) Gestehn wir es, ich schreibe über Stimmungen, indem ich eben jetzt gestimmt bin; und es ist ein Glück, dass ich gerade zum Beschreiben der Stimmungen gestimmt bin. (...)“<sup>879</sup>

Nietzsches Stimmungsauffassung bedient sich einer Wende nach außen, zu der umgebenden Stimmung des erlebenden Ich. Die Erzählposition wird verändert, denn das erzählende Ich ist unpersönlich und kennzeichnet die Narration der Stimmung.<sup>880</sup> Die Entstehung von Stimmungen, so sagt Nietzsche, sei nicht dem Willen unterworfen, sondern gehe direkt aus der Seele hervor. Die Seele selbst aber unterliege immer der Neigung, etwas Ungewohntes zu produzieren. Stimmungen drücken sich als Erfahrungen der Seele aus, die im Übergang vom Bewussten zum Unbewussten positioniert seien.<sup>881</sup>

877 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen*. Jena: Gustav Fischer, 1922. S. 24. Anmerkung 1.

878 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 82.

879 Friedrich Nietzsche. *Ueber Stimmungen*. (Ostern 1864.) in: Friedrich Nietzsche. *Jugendschriften. Dichtungen/Aufsätze/Vorträge/Aufzeichnungen und philologische Arbeiten*. München: Musarion, 1922. S. 181.

880 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 31.

881 Ebenda S. 32.

„Stimmungen kommen also entweder aus inneren Kämpfen oder aus einem äußeren Druck auf die innere Welt. (...)“<sup>882</sup>

Stimmungen seien der Ort des Kampfes, sowie der Versöhnung, die das Apollinische Prinzip (formgebend) und das Dionysische Prinzip (Formzerstörung) verbinden.<sup>883</sup>

„In den Stimmungen lösen sich (...) die begrifflichen Einheiten durch ein „Miterklingen“ in eine empfundene Vielfalt auf und werden zu Strömen, die nicht rational zu fassen sind.“<sup>884</sup>

Die Stimmung habe die Funktion einer „ontologischen Gewissheit von einer anderen Wirklichkeit“<sup>885</sup> zu vermitteln.<sup>886</sup>

Die veränderte Wirklichkeitsauffassung entspricht auch einer Veränderung des Raum-Zeit Bewusstseins.<sup>887</sup>

„ (...) wundersamer Wechsel einer stürmischen Seele, die mannichfach wie die Natur ist, aber grossartiger als die Natur ist, da ihr ewig euch steigert, ewig aufstrebt; die Pflanze duftet noch jetzt wie sie am Tage der Schöpfung duftete. Ich liebe nicht mehr, wie ich vor Wochen liebte; ich bin in diesem Augenblick nicht mehr so gestimmt, wie ich bei Beginn des Schreibens war.“<sup>888</sup>

### 13.1.5. Die Stimmung bei Dilthey

Dilthey befasst sich im ersten Band der *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883) mit den Stimmungen.<sup>889</sup>

Er beschäftigt sich mit dem „ganzen Menschen“ „dies wollend fühlend vorstellende Wesen.“<sup>890</sup>

Seine Studie beschäftigt sich mit der Macht und dem Verfall der Metaphysik, der Grundlage der Geisteswissenschaft.<sup>891</sup>

Für Dilthey ist die „metaphysische Stimmung“ eine Lebensgrundlage des Menschen; er beobachtet die Veränderung der metaphysischen Systeme im Wandel der Historie.

<sup>882</sup>Friedrich Nietzsche. *Ueber Stimmungen. (Ostern 1864.)* S. 183.

<sup>883</sup>Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache.* S. 32.

<sup>884</sup>Ebenda S. 33.

<sup>885</sup>Ebenda S. 34.

<sup>886</sup>Ebenda S. 34.

<sup>887</sup>Ebenda S. 35.

<sup>888</sup>Friedrich Nietzsche. *Ueber Stimmungen. (Ostern 1864.)* S. 184.

<sup>889</sup>Ebenda S. 36.

<sup>890</sup>Wilhelm Dilthey. *Gesammelte Schriften. Bd I: Einleitung in die Geisteswissenschaften,* Göttingen: 1966 S. XVIII.

<sup>891</sup>Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache.* S. 36.

Die Stimmung überschreitet für ihn die rationale Erkenntnis; die Stimmungen haben eine Erschließungsfunktion.<sup>892</sup>

Dilthey nimmt eine „Grundstimmung“ an, er spricht auch von „Lebensstimmungen“, welche die Basis des Denkens seien.<sup>893</sup>

Die Grundstimmungen bilden auch die Basis für seine Philosophie. Er fragt sich nach übergreifenden Gründen, aus denen die einzelnen philosophischen Strömungen entstanden seien und findet, dass jeder Philosophie eine Grundstimmung entspräche. Er postuliert, dass man durch eine verstandesmäßige Analyse nie „das Ganze“ ergründen könne.<sup>894</sup>

Das „Lebendige“ zu verstehen sei mit dem Verstand nicht möglich. Er beschreibt den Weg des „Umschlagens“ in der Philosophie, mit der sich diese dem Lebendigen nähere. Die Philosophie kommt jedes Mal an eine Grenze des Erfahrbaren, und bringt mit der These auch die Gegenthese.<sup>895</sup>

Die Argumentation schlägt also ins Gegenteil um, das aber auch nur solange haltbar ist, bis auch hier eine Grenze des durch den Verstand zu Erfassenden erreicht wird.<sup>896</sup>

„Die Mehrseitigkeit des Lebendigen hat zur Folge, dass die Interpretation desselben in der Wissenschaft immer umschlägt.“<sup>897</sup>

Ein Traum Diltheys veranschaulicht seine These:

Er träumt, er bringe seine philosophischen Thesen vor eine Reihe berühmter Philosophen, welche mit der Seinsfrage beschäftigt sind. Sie kommen alle zusammen, spalten sich aber dann wieder in Gruppen auf, was Dilthey so erscheint, als würde sein Wissen zerrissen. Plötzlich erkennt er aber, dass die verschiedenen Weltanschauungen in der Natur des Universums liegen würden. Jede Weltanschauung drückt in unseren Denkgrenzen sozusagen eine Seite des Universums aus. Alle diese Theorien sind wahr, aber einseitig.<sup>898</sup>

<sup>892</sup> Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 37.

<sup>893</sup> Bernhard v. Groethuysen (Hrsg.) Wilhelm Dilthey. *Gesammelte Schriften. Weltanschauungslehre*. Bd. 8. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968. S. 33.

<sup>894</sup> Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 37.

<sup>895</sup> Ebenda S. 38.

<sup>896</sup> Ebenda S. 38.

<sup>897</sup> Bernhard v. Groethuysen (Hrsg.) Wilhelm Dilthey. *Gesammelte Schriften. Weltanschauungslehre*. Bd. 8. S. 70.

<sup>898</sup> Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 38.

Eine Weltanschauung sei ein Produkt der Geschichte und sei begrenzt, habe aber einen wahren Kern.<sup>899</sup>

### 13.1.6. Die Musik der Sprache als Stimmungsmittel, um das Leben zu erfassen

Wilhelm Diltheys Absicht ist, das Leben nicht nur in Facetten, sondern im Ganzen zu erfassen.<sup>900</sup>

„Das Lebensgefühl will austönen in Klang und Wort und Bild: die Anschauung befriedigt uns nur ganz, sofern sie mit solchen Gehalt des Lebens und den Schwingungen des Gefühls erfüllt ist; (...)“<sup>901</sup>

Dilthey ist überzeugt, dass das Lebensgefühl sich äußern möchte, da es durch Gedanken nicht aufgelöst werden kann; es soll mit anderen Erlebnissen ineinander gehen und durch dieses Ineinander gehen durch die Kunst, erfasst werden.<sup>902</sup>

Wichtiges Mittel seiner Poetik ist die Möglichkeit, Stimmungen herzustellen, welche genau diesem Ineinander gehen entsprechen. Dilthey ist der Meinung, dass das einzelne Erlebnis mit dem Ganzen des menschlichen Daseins in ein Verhältnis gesetzt werden kann und so in seiner Bedeutung verstanden wird.<sup>903</sup>

Der Poet, so postuliert Dilthey, lebe in einem starken Lebensgefühl und in ihm wirke die erfüllende und gestaltende Kraft der Dichtung. Der Poet könne es uns ermöglichen, die ganze Welt als Erlebnis zu genießen.<sup>904</sup>

Durch den Vorgang des dauernden „Umschlagens“, der sich aus einer engen Beziehung von Stimmungen, Leib und Sprache konstituiert, kann die poetische Sprache das „Ineinander“ über die Stimmung erfahrbar machen.<sup>905</sup>

Dilthey studiert dann über Selbstzeugnisse berühmter Dichter ihre Einbildungskraft. Bei diesen verdichten sich bildliche und leibliche Empfindungen zur ästhetischen Kreation. Die Stimmung wird zum Ausgangspunkt für den kreativen Prozess. Die Bilder können sich bei diesem Vorgang frei und ungehindert entfalten; sie seien in

899 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 39.

900 Ebenda S. 39.

901 Bernhard v. Groethuysen (Hrsg.) Wilhelm Dilthey. *Gesammelte Schriften. Die Einbildungskraft des Dichters*. Bd. 6. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968

902 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung -Leib - Sprache*. S. 39.

903 Wilhelm Dilthey. *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. *Die Einbildungskraft des Dichters*. Stuttgart: zitiert nach Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache* S. 39.

904 Anna -Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 40.

905 Ebenda S. 40.

einem lebendigen sich verändernden Vorgang<sup>906</sup>

Dilthey postuliert dass in der Stimmung die „Bilder frei werden und sich im leeren Raum ungehindert entfalten.“<sup>907</sup>

Die poetische Kraft komme aus den wechselnden Gefühlen und aus diesen gehen wieder die Vorstellungen hervor.<sup>908</sup>

Für ihn ist die Musik der Sprache das Mittel um Stimmungen zu erzeugen. Die lyrische Form folge einer musikalischen Gesetzlichkeit. Die Sprache der Stimmung ist eine Sprache eines allumfassenden Gefühls, das den Zusammenhang des Lebens durch tonale und klangliche Färbungen erfahrbar macht.<sup>909</sup>

Dilthey postuliert, dass das künstlerische Werk durch das Leben und die Phantasie bestimmt wird.<sup>910</sup>

Der Zusammenhang ist, nach Diltheys These, „ nicht logisch, sondern malerisch und musikalisch.“<sup>911</sup>

Die Sprache wird nicht begrifflich begriffen, sie ist mehr als das Abbild für ein konkretes Objekt. Worte sind nicht mehr Symbole für Gegenständliches, sie können als Zeichen für anderes stehen. Sprache kann zur Stimmung werden und Stimmung zur Sprache, daher entstehe ein Ineinander von vorhin Getrennten.<sup>912</sup>

In der Bewegung zwischen Stimmung, Leib und Sprache ist nach Dilthey der kreative Ursprung der sprachlichen Kunst zu finden. Die Veränderungen finden in der „Entfaltung“ statt. Mit dieser „Entfaltung“ ist der Bezug zum Ganzen genannt, sie bedeutet, dass das Leben in der Kunst seiner selbst bewusst werde.<sup>913</sup>

---

906 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 40.

907 Bernhard v.Groethuysen (Hrsg.) Wilhelm Dilthey. *Gesammelte Schriften. Die Einbildungskraft des Dichters*. Bd. 6. S. 178.

908 Ebenda S. 40.

909 Bernhard v.Groethuysen (Hrsg.) Wilhelm Dilthey. *Gesammelte Schriften. Die Einbildungskraft des Dichters*. S. 41.

910 Ebenda S. 42.

911 Gabriele Malesch (Hrsg.) Wilhelm Dilthey. *Gesammelte Schriften. Dichter als Seher der Menschheit*. Bd. 25. S. 261

912 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung-Leib-Sprache*. S. 42.

913 Ebenda S. 39-43.

### 13.1.7. Die „Stimmungsbilder“ in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker

Friederike Mayröcker, die von sich selbst sagt, nur in der Stimmung der Melancholie schreiben zu können und auch häufig ängstlich gefärbte Stimmungen erlebt, die sie als Gedankenschrift bezeichnet<sup>914</sup>, schafft auch in den hier untersuchten Hörspielen immer wieder mit ihrer Poesie verschiedene Atmosphären<sup>915</sup> und Seelenzustände für den Hörer, Stimmungsbilder, in denen ihre Figuren leben. Mit der Inspiration aus Werken der bildenden Kunst anderen Mitteln der Intermedialität erschafft Mayröcker verschiedenste Stimmungen.

„(...) Immer wieder werden ihre Texte mit Bildvisionen verwoben, wird mit Motiven aus der bildenden Kunst eine Unterlagenstruktur grundiert. Sprachkünstlerisch wird sie mit verschiedenen Schichten anderer Textmaterialien überlagert oder in dezenten Lasuren übermalt. So entstehen Sprach-Bild-Visionen und Variationen der Transparenz. (...)“<sup>916</sup>

Ein Bild kann nur begriffen werden, wenn man sich davon ergreifen lässt. Maurice Blanchot nennt das „die Passion des Bildes“.<sup>917</sup> Poetische Bilder verweisen nach Blanchot nicht auf etwas, das außerhalb ihrer selbst liegt, sondern sie seien das Außen. Die Worte seien Bilder, ja, die Dinge selbst werden zu Bildern.<sup>918</sup>

Oft findet sich in einem Hörspiel eine durchgehende Stimmungsfarbe, wie eine traumartige Stimmung in *Repetitionen nach Max Ernst* (1989), die von anderen Stimmungsqualitäten unterbrochen wird, so als würde sie die Stimmungen „unterfüttern“, wie sie es auch oft mit ihren Texten macht.

Friederike Mayröckers Sprache berauscht den Zuhörer, sie wendet sich mit ihren in Sprache ausgedrückten Stimmungen an die Hörempfindung des Zuhörers, der mit Phantasie in ihre bilderreiche opulente Sprache eintaucht und sich damit in verschiedenste Stimmungen versetzen kann.

Mit dem sich ständig wiederholenden Satz „wenn sie näherkämen (...)“<sup>919</sup> und der

914 Friederike Mayröcker in *Rasen und Rotieren im Kopf*. TV Portrait von Katja Gasser. 3Sat 25.6.2010, 13h45.

915 Hugo von Hofmannsthal verwendet in seinem Frühwerk häufig die Bezeichnung „Atmosphäre“ für Stimmung.

916 Petra Maria Meyer. >die Umarmung, nach Picasso< in Friederike Mayröcker *Umarmungen*. CD Begleitheft. S. 14.

917 Emanuell Alloa. *Berührung-Entblößung. Von der Pathik der Bilder bei Maurice Blanchot*. in: Kathrin Busch, Iris Därmann. *Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffes*. Bielefeld: transcript, 2007. S. 75.

918 Daniela Strigl. *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik*. in: Alexandra Strohmaier. *Buchstabendelirien*. Bielefeld: Aisthesis, 2009. S. 71,72.

919 Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. 0'11".

Verlockung von Picassos Bildern der *Suite Vollard*, die Mayröcker dramatisiert, versucht eine Frau den Mann zu gewinnen, den sie liebt. Sie verstrickt ihn in eine erotisch aufgeladene Atmosphäre, in dem sie versucht, mit ihm in die Stimmung der Bilder und in deren „Handlungen“ zu tauchen.

„(...) wenn Sie jetzt näherkämen: die blasse Büste, später würden Sie einer Kaltnadelvergewaltigung beiwohnen können, man durchdringt die Traumfrisur jener Novizin der Liebe, die Zipfel der männlichen Landzunge bezwingen ihre Lippen und Zähne und Mähne (...)“<sup>920</sup>

Charakteristisch ist auch der ständige Wechsel von Stimmungen und das Auftreten von Ambivalenzen. Ein oft widersprüchliches Ich erlebt gegensätzliche Stimmungen. Durch die Mischung von ambivalenten Stimmungen entstehen neue Qualitäten. Es besteht eine gewisse Simultanität der Stimmungen und damit wird sehr gut die Lebensfülle und Möglichkeiten beschrieben.

Die Sie -Stimme fühlt sich der Er-Stimme schon ganz nahe „(...) WIE VERTRAUT WIR SCHON SIND (...)“<sup>921</sup> da schlägt die Stimmung um und es kommt zur Schilderung von Tiermisshandlungen.<sup>922</sup>

In *Nada. Nichts.* (1991) einem Konversationsspiel und Hörspiel, wie Friederike Mayröcker es nennt, lässt sich die Dichterin von Francisco Goya und seinen Farben inspirieren.

Die quälende Stimmung der Selbstentfremdung wird durch ein bestimmtes Goya-Rot ausgedrückt, die das lyrische Ich deprimiert:

„(...) Steigerungen ins Rote, eine erregte erregende Farbe, ein Spanisch-Rot oder Goya-Rot, eine Farbe, die mir nicht sonderlich bekommt, weil sie leicht ins Grün überspringt, mir ein Grün vorgaukelt (...) ich schlüpfte in die leuchtend rote Samthose am Morgen, schon stürzen die Tränen (...)“<sup>923</sup>

Immer wieder herrscht auch eine ängstliche Stimmung der Ich-Figur. Sie fürchtet sich vor körperlichen Gebrechen und Sprachverlust.<sup>924</sup>

---

920. Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. 0'11".

921 Ebenda 7'03".

922 Ebenda 7'59".

923 Friederike Mayröcker. *Nada.Nichts.* CD. Mitschnitt der Erstsending SDR Stuttgart: 11.07.1991. 4'57".

924 Ebenda 50'10".

## 14. Der Begriff der Epiphanie

Zuerst wird der Begriff Epiphanie für die Erscheinung einer Gottheit gebraucht und später auch für den Auftritt von weltlichen Monarchen.

Grundlegende Idee aller dieser Erscheinungsformen ist die Offenbarung der „göttlichen Macht und ihrer ewigen Wahrheit.“<sup>925</sup>

Der Begriff der Epiphanie wird oft mit Flamme, Feuer und geblendet werden assoziiert.<sup>926</sup>

In literarischen Texten der verschiedenen Epochen sind immer wieder Schilderungen zu finden, welche die Autoren selbst entweder als Offenbarungserlebnis bezeichnen und/ oder auch so selbst erleben. Dabei wird eine Erfahrung geschildert, irrational und oft übersinnlich, gleichzeitig tritt bei diesem rauschhaften und sinnstiftenden Zustand ein großes Glücksgefühl auf. Dieser Zustand ist im alltäglichen Leben nicht vorhanden und wird als die „Manifestation einer transzendenten Wirklichkeitsebene“ gedeutet. Dieses Erlebnis entspricht der in der Religionsgeschichte geschilderten Epiphanien. Charakteristisch ist der unerwartete Augenblick, da sich dieses Phänomen ereignet, ein Bild von einer Licht - oder Feuererscheinung und einer tiefen, sinngebenden Wahrheit.

Dieses Ereignis ist nur kurz und seine Vergänglichkeit wird als Verlust erlebt. Dieses Erlebnis kann mit Hilfe der Sprache übermittelt werden und ist auch da erkennbar:<sup>927</sup>

„(...) an der Verstrickung der sprachlichen Ausdrucksformen der Plötzlichkeit, des Augenblicks, des Lichts, des Glückes und der Offenbarung zu einer textuellen Struktureinheit.“<sup>928</sup>

Epiphanie kommt von „epiphano“, was soviel wie sehen lassen, zeigen, bekanntmachen bedeutet. Dieser Begriff bedeutet seit der hellenistischen Zeit „Erscheinung“, „Offenbarung“, „Sichtbarmachung“.<sup>929</sup>

In der Mystik des Neuplatonismus erfährt die Erscheinung eine religiöse Renaissance. Der Mittelpunkt des Mystischen Erlebnisses ist das Sehen der Gottheit, dieses Phänomen ist mit Licht und Ekstase verbunden, dieser Gedanke der „unio Mystica“ existiert bis ins Mittelalter.<sup>930</sup>

925 Klaus Peter Müller. *Epiphanie*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1984. S. 12

926 Umberto Eco. Joyce und D'Annunzio. *Die Quellen der Epiphanie*. S. 281.

927 Rainer Zaiser. *Die Epiphanie in der französischen Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, 1995. S. 370.

928 Ebenda S. 370.

929 Ebenda S. 280.

930 Ebenda S. 16.

Im Christentum wird die „Erscheinung des Herrn“ am 6. Jänner als Drei Königs- oder Epiphaniastag genannt.

Eine „Entzückung“ wie es Nietzsche nennt, der Augenblick, der vom Künstler oft als Eingebung erlebt wird, eine mystische Erfahrung, als zeitlos empfunden mit der Intensität einer gesteigerten Wahrnehmung, das sind einige Ingredienzien wie der epiphanische Augenblick von verschiedenen Künstlern beschrieben wird.

James Joyce benützt den Begriff, um ein ästhetisches Phänomen zu beschreiben. In Anschluss an den Dichter bekommt der Begriff Bedeutung in der Literaturwissenschaft der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts.<sup>931</sup>

Joyce, der Jesuiten-Schüler, macht nach Meinung von Umberto Eco durch ein gewitztes Spiel mit Zitaten einen Begriff aus der scholastischen Tradition, hergeleitet von Thomas von Aquin, populär. Dabei übernimmt er ein Merkmal der scholastischen Tradition, den Begriff *claritas*, der die Beziehung zum Licht, zum Strahlen und zum Glänzen zum Ausdruck bringt.<sup>932</sup>

Doch verwendet er auch den Begriff in der Tradition der *Décadents*, wenn er meint, das ästhetische Leben sei wie eine Flamme, welche dich verzehrt, sei wie ein versengendes Feuer.

Umberto Eco ist davon überzeugt, dass dieser Begriff vor allem in der Tradition der *Décadents* steht, sie seien „die Symptome der Dekadenzsensibilität des *Fin-de-siècle*.“<sup>933</sup>

Auch der Psychologe Abraham A. Maslow berichtet, wie er es nennt, über Seins- oder S-Erfahrungen im Rahmen eines Gipfelerlebnisses, wobei das Gipfelerlebnis ungefähr dem epiphanischen Augenblick entspricht. Er schreibt dazu :

„Im S-Erkennen (bedeutet hier Seins-Erkennen E.P.) tendiert die Erfahrung oder das Objekt dazu, als ein Ganzes, als eine vollständige Einheit gesehen zu werden, losgelöst von den Beziehungen, von der möglichen Nützlichkeit, Zweckmäßigkeit und Angemessenheit. Sie wird wahrgenommen als wäre sie alles, was es im Universum gibt, als wäre sie das ganze Sein, synonym mit dem Universum. (...)“<sup>934</sup>

Bei diesen Erfahrungen besteht eine Desorientierung von Raum und Zeit, so als würde sich der Mensch außerhalb von diesen befinden.<sup>935</sup>

931 Rainer Zaiser. *Die Epiphanie in der französischen Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, 1995. S. 13.

932 Ebenda S. 13.

933 Umberto Eco. Joyce und D'Annunzio. *Die Quellen der Epiphanie*. in: Klaus Reichert, Fritz Senn. *Materialien zu James Joyces >Ein Porträt des Künstlers als junger Mann<* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. S. 279,280.

934 Abraham A. Maslow. *Psychologie des Seins*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. S. 85,86.

935 Ebenda S. 92.

Der Epiphaniebegriff muss auch für Mayröcker in Anspruch genommen werden; das bedeutet: jedes Objekt kann zum Erlebnis werden, da es den gleichen Wert besitzt, wie es Ernst Mach in seiner Philosophie postuliert hat. Mayröcker verhilft der Sprache mit magischen Mitteln zu neuem Leben, aus einer „Bezweiflung“ der verbrauchten konventionellen Sprache entsteht eine neue Sprachmagie.<sup>936</sup>

Ernst Jandl, langjähriger Lebenspartner von Friederike Mayröcker, sagt, dass die Dichterin den heiligen Geist als Quelle ihrer Inspiration nennt:

„(...) friederike mayröcker nennt den, oder, einen heiligen geist die quelle ihrer inspiration; es gibt für sie, in ihrer kunst etwas, das von aussen kommt, und zwar von oben (...).“<sup>937</sup>

Friederike Mayröcker sagt in einem Interview selbst dazu :

„(...) Dann spüre ich diesen „Heiligen Geist“ in mir, der dem Material Seele einhaucht. Erst wenn dieser Geist da ist kann ich arbeiten.“<sup>938</sup>

#### 14.1. *Stimmungen der Ganzheit in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker*

In den von mir für diese Arbeit analysierten Hörspielen finden sich immer wieder Hinweise auf Stimmungen mit ganzheitlichen, grenzüberschreitenden Erfahrungen, Epiphanien. Im allgemeinen bezeichnen diese epiphanischen Momente, eine Vereinigung zwischen Subjekt und umgebender Welt.

In dem Hörtext *Franz Schubert oder, Wetterzettelchen Wien* (1978), erlebt das Ich von Franz Schubert eine ganzheitliche Stimmung durch die Liebe zu Comtesse Caroline, der Schubert schwärmerisch ergeben ist. Es heißt da:

„(...) sodaß ich wieder diese überschwemmenden Gedanken bekomme, (...) wollte mich inkorporieren in einem mich gleichweise umarmenden und würgenden Kosmos, ich war überwältigt, es schleuderte mich pausenlos herum, war ganz besinnungslos, wischte mir die Augen.“<sup>939</sup>

Im Laufe des Hörspiels heißt es :

„(...) Lied mit verheimlichten Text/ letztes Delirium/ alles fließt in einen himmlischen Laut zusammen

936 Lisa Kahn. *Lasset freundlich Bild um Bild herein*. in: Text u. Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. *Friederike Mayröcker*. Heft 84, Oktober 1984. S. 83

937 Ernst Jandl. *lechts und rinks, gedichte, statements peppermints*. München: Luchterhand, 2002. S. 51.

938 Julia Kospach. *Es ist eine Sucht*. *Berliner Zeitung* 27.10.2001.

<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/friederike-mayröcker-erhaelt-heute-den-buechner-preis-es-ist-eine-sucht.10810590.9946402.html> Zugriff: 07.04.2009.

939 Friederike Mayröcker. *Franz Schubert oder, Wetter-Zettelchen* 12'20".

der unteilbar wie ein Gedanke und rein wie Nektar (...)“<sup>940</sup>

Hier charakterisiert der himmlische Laut, den Schubert, kurz vor seinem Tode deliriert, den epiphanischen Moment.

Ich möchte dem Literaturkritiker Ronald Pohl recht geben, wenn er meint, Mayröckers Poesie sei „Dichten als Denken in Epiphanien“<sup>941</sup>.

In der *Umarmung, nach Picasso* (1986) sagt die Sie-Stimme:

„da sind die Dinge die mich trepanieren: das sind nicht die schönen Dinge überhaupt nicht, im Gegenteil, das sind die Dinge, die Menschen, in denen ich ETWAS: DAS UNBENENNBARE? erkenne, dieses ETWAS auch GRATLÄCHELN genannt, ich bin auf der Stelle gefangengenommen, überwältigt, besiegt,...Sie verstehen? - manche sagen GNADE dazu (Aurikel, Engel-Werg), aber es ist im Grunde nicht zu bezeichnen, etwas von DRÜBEN vermutlich, ich weiß nicht, jedenfalls aus einem anderen Stoff als dem Irdischen gemacht, nämlich aus einem anderen Stoff als dem irdisch Schönen gemacht! Obwohl eine Art und Komponente von Schönheit schon mitspielt (...) meist sind es die allergeringsten, die allerunauffälligsten Dinge, Menschengüge (...) der jeglichen Fälschung sogleich die blutige Wahrheit entgegenhält (...)“<sup>942</sup>

Hier werden viele charakteristische Zeichen der Epiphanie geschildert, etwas, das überwältigt, das Wort GNADE, etwas, das aber nicht wirklich zu bezeichnen ist und von DRÜBEN sei, was die transzendente Ebene bezeichnet. Auch etwas Schönes und nun ähnlich wie bei Hofmannsthal im Chandosbrief, sind es die unauffälligen kleinen Dinge, welche Entzückungszustände auslösen.

Eine frühere Textstelle des selben Hörspiels, das die Beschreibung eines Paares zum Thema hat, lautet:

„zufällige Ellbogenberührungen des Paares entfachen immer aufs neue ihre (imaginierte) Leidenschaft, ihr Blickglanz (...) wurde durch einsetzen von Kristallsplittern und anderen leuchtenden Materialien erhöht, es versetzt das Paar in einen Taumel von Licht (...)“<sup>943</sup>

Die Schriftstellerin beschreibt hier die Momente der Berührungen eines Paares als epiphanischen Augenblick, bei dem das Licht und das Erstrahlen besonders betont wird.

Auch das Hörspiel *Gertrude Stein hat die Luft gemalt* enthält im Text epiphanische Momente:.

„(...) mächtige Komposition, ich bin in den Sphären, es ist 1 Gedanken Aufregung, eigentlich Lichtvision (...)“<sup>944</sup>

940 Friederike Mayröcker. *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase*. in:

Friederike Mayröcker. *Umarmungen*. Beiheft zu 2CDs. Mai Ausgabe der Zeitschrift Du, 1995. S. 40.

941 Roland Pohl. *Die Täubchen tragen Trauer*. Album der Standard, 14/15.2.2008.

942 Friederike Mayröcker. *die Umarmung, nach Picasso*. 10'28"

943 Ebenda 15'26".

944 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. 4'15".

Durch das Hörerlebnis des Oratoriums *Le roi David* von Arthur Honecker gerät die Figur der Gertrude Stein in einen mystischen Zustand. Der Augenblick der Erregung ist charakteristischerweise von einer Licht Vision begleitet.

Später sagt Gertrude Stein im gleichen Hörspiel:

„(...) so war es an 1 Tag 1 Verzauberung und an 1 Anderen Tag Entzauberung (...) Fühle mich außerhalb dieser Welt und gleichzeitig in dieser Welt (...)“<sup>945</sup>

Die Protagonistin erlebt einen epiphanischen Augenblick, von dem sie durch die Einnahme eines Beruhigungsmittels wieder auf den Boden des Alltags kommt. Sie erlebt dies als „Entzauberung“ in der ganz normalen Welt, in der es kein Schweben und kein Schreiben gibt. Sie beschreibt ihren Zustand auch als Wahnsinn, in dem sie sich *frohlockend lichterloh* fühlt.<sup>946</sup>

In *Repetitionen, nach Max Ernst* (1989) nennt sie diese Stimmung, genau wie Charles Baudelaire zur Jahrhundertwende, „Verzauberung“. Das Leben und das Schreiben ist bei Friederike Mayröcker aufs engste zusammengehörig.<sup>947</sup>

„(...) jenes köstliche und schreckliche Gefühl von Verzauberung in mir wachzurufen, das den Blick auf ALLES ermöglicht, nämlich den Schreibakt.“<sup>948</sup>

Es genüge nicht, Epiphanien zu haben, meint der Literaturwissenschaftler Walter Höllerer, man muss sie auch in einer entsprechenden angereicherten Sprache ausdrücken mit Worten, die aus der Kontinuität der Sprache herausgenommen werden. Oft verkehrt sich der Vorgang; wie es Höllerer für James Joyce beschreibt, trifft es auch für Friederike Mayröcker zu: sie sucht nicht mehr die Worte für eine erfahrene Epiphanie, sondern ihre Gestaltungsmittel bewirken diese. So kann ein bestimmtes Wort den epiphanischen Augenblick hervorrufen, Worterscheinungen und wahrgenommene Erscheinungen treiben einander voran.<sup>949</sup>

---

945 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. 07'05".

946 Ebenda 20'05".

947 Klaus Kastberger. „...*einzelne Stücke, aus welchen sich das Ganze insgeheim zusammensetzt...*“  
Diss. Universität Wien, 1991. S. 38.

948 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 30'10".

949 Walter Höllerer. Michael Krüger, Norbert Miller et al. (Hrsg.) *Zurufe, Widerspiele*. Berlin: Arno Spitz, 1992. S. 220.

## 15. Die Gefühle

### 15.1. Eine Einführung:

Der Sitz der Gefühle ist für Plato im Herzen; für ihn haben diese mit Mut und vernünftiger Selbstbehauptung zu tun. Er nimmt an, dass Gefühle an bestimmte Charaktereigenschaften gebunden sind. Eine Handlung, so meint Plato, ist nur dann von Erfolg gekrönt, wenn das zugrunde liegende Streben von Gefühl durchdrungen ist und von der Vernunft geleitet wird. Diese Strebung nennt Plato Eros. Er ist für ihn die höchste Form des Strebens des Individuums, durch sie wird die Seele geläutert.<sup>950</sup>

Platons Schüler Aristoteles sieht in den Gefühlen „maßvolle Affekte“. Sie liegen zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig. So stehen den „maßvollen“ die „maßlosen“ Affekte gegenüber; letztere wirken zerstörerisch. Seiner Meinung nach, gibt es auch Affekte, die je nach der Situation „maßlos“ oder „maßvoll“ sein können.<sup>951</sup> Von ihm stammt das Gleichnis des Lenkers (der Verstand), der die wilden Pferde (Affekte) zügelt.<sup>952</sup> Aristoteles ordnet den Begriff Emotion oder Affekt dem Begehrungsvermögen zu.

Für Augustinus (354-430 n. Chr.) sind alle Passionen, welche gegen die Natur gerichtet sind, ungöttlich. Affekte sind für ihn vom Willen beherrschte, bewegte Kräfte der Seele.<sup>953</sup>

Am Ende des 19 Jahrhunderts beschäftigt sich die Emotionspsychologie mit der Natur, der Genese und den Funktionsweisen von Emotionen. Es gibt eine Unzahl von Versuchen, Emotionen zu definieren. Gemeinsam ist diesen Ansätzen, dass Emotionen aus physiologischen und mentalen Prozessen konzipiert werden.<sup>954</sup>

An Hand der Ergebnisse von neuen Hirnforschungen wird postuliert, dass es unabhängig von Emotionen auch kein Denken gibt.<sup>955</sup>

Neue Ansätze der Emotionspsychologie differenzieren zwischen dem Begriff Emotion

---

950 Irmgard Fuchs. *Eros und Gefühl*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 10.

951 Ebenda S. 10,11.

952 Ebenda S. 59.

953 Andrea Gitzi. *Die emotionale Tönung von Filmsequenzen durch Musik. Musik als Sprache der Gefühle*. Univ.Wien: Diplomarbeit, 1998. S. 7.

954 Eva-Maria Engelen. *Gefühle*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007. S. 7.

955 Simone Winko. *Kodierte Gefühle*. Berlin: Erich Schmidt, 2003. S. 70-73.

und Gefühl.

„Dabei legen neuere Einführungen in die Emotionspsychologie eine Differenzierung nahe, nach der mit dem Begriff „Emotion“ das umfassendere psychophysische Phänomen bezeichnet werden soll, bestehend aus dem subjektiven Erleben, dem körperlichen Zustand und dem Ausdruck des Erlebten. Gefühl dagegen benennt nur einen Zustand der Emotion, nämlich das subjektive emotionale Erleben.“<sup>956, 957</sup>

Ich möchte hier noch einmal den Begriff der Stimmungen von den Emotionen so exakt als möglich abgrenzen. Die Unterschiede sind in der Dauer, Intensität, Verlauf und Intentionalität zu finden. Emotionen sind mentale Zustände, die nur für kurze Zeit bestehen und zu diesem Zeitpunkt sehr intensiv erlebt werden; sie setzen meist plötzlich ein, besitzen einen Auslöser und sind auf ein Objekt gerichtet. Stimmungen dagegen sind von langer Dauer, verlaufen meist unbewusst, haben unspezifische Auslöser und unklare oder keine Objektbezüge.

#### 15.2. Die Theorie von Wilhelm Wundt (1832 - 1920)

Wilhelm Wundt gilt gemeinsam mit James Lange als Begründer der neuen Psychologie. Sie ist für ihn eine eigene Disziplin, deren Arbeitsgebiet die empirische Analyse subjektiver Erfahrungen ist. Er definiert „psychische Gebilde“, nämlich Empfindungen und Vorstellungen, also Sinnesreize, welche physikalisch oder physiologisch sind, und auf der anderen Seite die Gefühle. Affekte sind für Wundt Folge von Gefühlen, welche mit einer physiologischen Veränderung einher gehen.<sup>958</sup> Emotionswörter dienen zur Benennung primär innerer Zustände.<sup>959</sup> Die semantische Unschärfe der Emotionswörter hat ihre Ursache in den verschiedenen Aneignungsgegebenheiten im Kleinkindalter. Wenn ein Gefühl in verschiedenen Situationen entsteht oder eine Verhaltensweise mit verschiedenen Gefühlen gekoppelt wird, entstehen semantische Unschärfen der Emotionswörter. Die semantische Generalisierung ist beim Kind dafür verantwortlich, dass ein Emotionswort eine Qualität des subjektiven Erlebens beschreibt.

Das Emotionswort stellt dabei eine Hilfe dar, so ist zum Beispiel das Auftreten des Wortes „traurig“ in verschiedenen Begebenheiten und Situationen eine Möglichkeit,

956 Simone Winko. *Kodierte Gefühle*. Berlin: Erich Schmidt, 2003. S. 73.

957 vgl. dazu L.Schmidt-Atzert. *Lehrbuch der Emotionspsychologie*. S.18-22. zitiert nach Simone Winko. *Kodierte Gefühle* Fußnote 213, S. 73.

958 Andrea Gitzi. *Die emotionale Tönung von Filmsequenzen durch Musik. Musik als Sprache der Gefühle*. Univ.Wien: Diplomarbeit, 1998. S. 8.

959 Marco W.Battacchi et al. *Emotion und Sprache*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996. S. 74.

die eigene Emotion zu benennen.<sup>960</sup>

Die Vertreter der sozialen Konstruktion der Emotionen (Averill, 1980; Harré, 1986) nehmen einheitlich an, dass die soziale Umwelt wichtig für die Entstehung und Äußerung von Emotionen ist. Der Sprachgebrauch und die moralischen Grundsätze einer Gesellschaft können für die Art der Emotion auf ein Ereignis ausschlaggebend sein. In verschiedenen Kulturen gibt es einen unterschiedlichen Umgang und unterschiedliche Bedeutung von Emotionen. So können bestimmte Gefühle viel Bedeutung erlangen (Hyperkognition) oder wenig (Hypokognition). Letzteres Phänomen zieht eine geringe Anzahl von Begriffen für diese Emotion nach sich.<sup>961</sup>

### 15.3. Emotionskonzepte um 1900

Um die Jahrhundertwende spielt der Begriff „Gefühl“ qualitativ und quantitativ eine große Rolle.<sup>962</sup> Mit Gefühl, das oft gemeinsam mit Ausdrücken wie „Empfindung“, „Zustand der Seele“ „Stimmung“ oder „Gemütsbewegung“ gebraucht wird, werden vor allem „innere Zustände“ und Phänomene der Emotion bezeichnet. Die meisten Autoren, vor allem der Lyrik, sehen die Vermittlung von Emotion als einen Kernpunkt ihres poetischen Schaffens.<sup>963</sup>

Diese Phänomene scheinen die „Innerlichkeitsthese“ zu bestätigen. In ihrer auf die Symbolisten bezogene Variante unterstützt sie die Aussage, dass es den Dichtern der Dekadenz um Nuancen von Stimmungen gehe, um sehr diffizile psychische Zustände und ihrer Wahrnehmung.<sup>964</sup>

Es wird der Versuch unternommen, die Entstehung der Poesie zu erklären; hier finden sich um 1900 mehrere anthropologische Ansätze, welche die Emotion als wichtiges Agens bezeichnen. Wilhelm Scherer spricht von einer Poesie „aus den primitiven Äußerungen der Freude“, nämlich der Erotik. Ludwig Jacobowski entwirft ein dualistisches Modell, das einen starken Impuls aus Lust oder Unlust als Impuls für die Entstehung der Poesie annimmt. Er bezieht sich hierbei auf Forschungen von

960 Marco W. Battacchi et al. *Emotion und Sprache*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996. S. 76.

961 Ebenda S. 78-80.

962 Simone Winko. *Kodierte Gefühle*. S. 212.

963 Ebenda 212.

964 Ebenda S. 213.

Fechner und Wundt. Dieser Ansatz zeigt die neue Entwicklung: Fragen aus der Poetik mit neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen zu beantworten und damit ältere Theoriemodelle der Dichtung abzulösen.<sup>965</sup>

Die Dichter der Jahrhundertwende verstehen unter dem Begriff „Wahrhaftigkeit“ die Fähigkeit, Emotionen empfinden zu können und diese literarisch auszudrücken.

Das Gefühl an sich erfährt zur Zeit der Dekadenz eine starke Aufwertung und nimmt als besonderes menschliches Vermögen einen hohen Stellenwert ein. Der Mitfühlende gilt als der bessere Mensch.<sup>966</sup>

In den Poetiken für den Haus- und Schulgebrauch, aber auch in denen modernen gattungstheoretischen Arbeiten dieser Zeit, die sich stark an naturwissenschaftlichen Verfahren orientieren, wird Lyrik immer im Zusammenhang mit Gefühl erwähnt.

Der Leitsatz der Emotionskonzepte der Jahrhundertwende lautet: „Wir fühlen anders“. „Anders“ ist die Qualität der Emotion, die als „neu“ definiert wird, so wie die Zugangsweise.<sup>967</sup>

„Neues Fühlen“ hat innovative Formen der Lyrik zur Folge, hat aber einen Anspruch, welche den ästhetischen übertrifft: die Autoren antworten auf soziale, moralische und erkenntnistheoretische Probleme ihrer Zeit, der Moderne. Sie begründen damit ihre Modernität.<sup>968</sup>

„Der Rekurs auf 'Gefühl' ist demnach keineswegs als solcher schon eine anachronistische Strategie oder Flucht in die Sicherheit einer vermeintlich heilen Lyrik-Welt, und er wird auch nicht zwangsläufig von einem ungebrochenen Subjektbegriff begleitet. (...)“<sup>969</sup>

#### 15.4. *Der Begriff Gefühl bei Ernst Mach*

Mach sagt, dass Schmerz und Lust von den Sinnesempfindungen als verschieden betrachtet werden müssen. Tastempfindungen, aber auch alle anderen Empfindungen können langsam in Schmerz und Lust übergehen. Schmerz und Lust sieht Mach als Empfindungen. Sie seien bloß nicht so gut analysiert wie die

---

965 Simone Winko. *Kodierte Gefühle*. S. 213.

966 Ebenda S. 215.

967 Ebenda S. 215.

968 Ebenda S. 217.

969 Ebenda S. 217.

Sinnesempfindungen. Schmerz und Lust sind wesentlicher Inhalt der Gefühle.<sup>970</sup>

„(...) Was uns sonst noch zum Bewußtsein kommt, wenn wir von Gefühlen ergriffen werden, können wir mehr oder weniger diffuse, nicht scharf lokalisierte Empfindungen bezeichnen. (...)“<sup>971</sup>

Die ganze innere und äußere Welt setzt sich aus einer geringen Anzahl von gleichartiger Elementen, in flüchtiger oder fester Verbindung zusammen. Diese Elemente nennt Ernst Mach Empfindungen.<sup>972</sup>

### 15.5. Hermann Bahrs literarischer Beitrag zu den Gefühlen

Hermann Bahr schreibt in seinem Essay *Die neue Psychologie* (1894) über die ästhetische Funktionalisierung der Sinneseindrücke. Der moderne Dichter habe die Aufgabe, ewige Gefühle in neuen Formen auszudrücken, dann wären sie glaubwürdig und der Zeit entsprechend. Die neuen Verhältnisse der Menschen erforderten eine neue Literatur und diese solle sich die Erkenntnisse der modernen Psychologie zu Nutze machen. Die Gefühle, so meint Bahr, sollen „(...) auf ihre ursprüngliche Erscheinung vor dem Bewußtsein zurückgeführt werden.“<sup>973</sup>

Bahr schreibt: „Wir müssen die Gefühle nicht bloß im Zusammenhange auseinander, wir müssen sie auch in der Bewegung ineinander, durcheinander, gegeneinander erfassen, in dem ewigen Werden und Vergehen des einen aus dem anderen und ins andere (...)“<sup>974</sup>

Bahrs These lautet, dass die neue Psychologie die Gefühle in einem sensuellen Zustand noch vor der Prägung betrachtet, sie suche die Wahrheit der Gefühle. Außerdem werde die moderne Psychologie das Gefühl in den Nerven suchen.<sup>975</sup>

Die verbalisierten und erinnerten Gefühle seien bereits durch das Bewusstsein verändert, und nur mehr Effekt, also verwischt und entstellt.<sup>976</sup>

Bahr meint also mit den „ewigen Gefühlen“ neurologisch erfassbare Größen. Bei ihm soll die Literatur sensuelle Eindrücke wiedergeben. Er verwendet den Begriff Gefühl

---

970 Ernst Mach. *Analyse der Empfindungen*. S. 17.

971 Ebenda S. 17.

972 Ebenda S. 17.

973 Hermann Bahr. *Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne.“* Dresden: E. Pierson, 1899. S. 106.

974 Ebenda S. 106.

975 Ebenda S. 108.

976 Ebenda S. 231.

im Sinne von Ernst Mach.<sup>977</sup>

In seinem Essay *Symbolisten* (1894) zeigt sich, dass seine Lyrik-Konzeption an einen Gefühlsbegriff gebunden ist. Er meint, dass die Absicht aller Lyrik, der Ausdruck eines Zustandes des Gemüts zu zeigen, ein Gefühl oder eine Stimmung ist.<sup>978</sup>

### 15.6. Der „Gefühlssturm“ in den analysierten Hörspielen Friederike Mayröckers

Immer wieder schildert Mayröcker das Gefühl von Trauer und ihr verwandten Gefühlen, ja man kann sagen, dass Trauer und damit verwandte Emotionen bei der Dichterin am häufigsten vorkommen. Oft herrscht aber auch Trauer in Form einer „durchgehaltenen Stimmung“ vor, wie zum Beispiel in Mayröckers Hörspiel *Schubertnotizen oder das unbestechliche Muster der Ekstase* (1994).

Diese Beobachtungen decken sich mit den Ergebnissen der Forschungen von Simone Winko, welche die Häufigkeit und Art des Vorkommens von verschiedenen Emotionen in Gedichten der Jahrhundertwende analysiert. Dabei stellt sie fest, dass Trauer und ähnliche Gefühle in diesen Texten am häufigsten dargestellt werden.<sup>979</sup>

In den schon erwähnten Hörspiel *Schubertnotizen oder das unbestechliche Muster der Ekstase* wird die traurige Stimmung durch den „regenfeuchten Brief“<sup>980</sup> beschrieben und es heißt „(...) und es treibt mir die Tränen hervor (...)“<sup>981</sup>. Schubert kündigt seine Ängste und seine Trauer an: „(...) wenn wir einander nicht mehr sehen können, weil einer von uns beiden die Welt verlässt, wir einander nicht wirklich gekannt haben würden (...)“<sup>982</sup>

Mayröcker spricht von dem „schnellwelkenden Vogel im Baum“<sup>983</sup> als Metapher für das Vergehen und Trauer.

Sie verwendet in diesem Hörspiel immer wieder die Schilderung von Winter-  
eindrücken, so zum Beispiel „(...) es hat sich auf den Schnee ergeben (...)“<sup>984</sup>. Auch um die

---

977 Simone Winko. *Kodierte Gefühle*. S. 231.

978 Ebenda S. 231.

979 Ebenda S. 354,355.

980 Friederike Mayröcker. *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase*. 00'53".

981 Ebenda. 01'05".

982 Ebenda 01'32".

983 Ebenda 06'12".

984 Ebenda 09'52".

Jahrhundertwende verwenden Dichter immer wieder das Bild des Winters für den Ausdruck von Trauer oder aber es werden der Trauer zum Beispiel Frühlingsgefühle entgegengesetzt.<sup>985</sup>

Mayröcker verwendet dies auch in ihrem hier geschilderten Schubert-Hörspiel, so verwendet sie die Metapher „Winterfrühling“<sup>986</sup>

Traurigkeit tritt auch häufig in Verbindung mit Gefühlen, wie Resignation, Melancholie, dem Gefühl der Müdigkeit oder der Leere, auch eines fehlenden Antriebs auf.<sup>987</sup>

Das Gefühl der Trauer wird dargestellt, wenn die Schriftstellerin sagt:

„(...) ich schlüpfte in die leuchtend rote Samthose am Morgen, schon stürzen die Tränen (...)“<sup>988</sup> oder im *Couvert der Vögel* (2001):

„(...) Ich stand vor dem Spiegel (...) und dann das Weinen, Weinen (...)“<sup>989</sup> bzw.

„(...) es kommen mir jetzt noch die Tränen (...)“<sup>990</sup> oder in

*Gertrude Stein hat die Luft gemalt* (2005): „(...) also ich weinte dann vom Hotelfenster aus (...)“<sup>991</sup>

Das Gefühl der Gleichgültigkeit spielt in einer Passage des Hörspieles *Repetitionen, nach Max Ernst* (1989) eine zentrale Rolle. Das Gefühl der Vergeblichkeit, also eine verwandte Emotion zur Trauer, wird des öfteren präsentiert: die Art und Weise zu sitzen, die Körperhaltungen zeigen die Emotion der Trauer als Grundgefühl der Figur der Laura.

Hier heißt es: „(...) auf einem Wippstuhl kauern (...)“<sup>992</sup> außerdem in eine „Regennacht blickend“<sup>993</sup>, sitzt die Figur der Laura „(...)wie eine riesige Birne, geknickter Stengel (...)“<sup>994</sup>

Laura drückt in jedem Satz ihre Gleichgültigkeit gegenüber ihrem Leben aus. Sie kündigt auch der Protagonistin an, dass sie auch eines Tages so gleichgültig sein

---

985 Simone Winko. *Kodierte Gefühle*. S. 370

986 Friederike Mayröcker. *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase*. S. 38.

987 Simone Winko. *Kodierte Gefühle*. S. 355.

988 Ebenda S. 10.

989 Friederike Mayröcker. *Das Couvert der Vögel*. 9'55".

990 Ebenda 11'33".

991 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. 15'10".

992 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 15'45".

993 Ebenda 15'46".

994 Ebenda 15'45".

werde.<sup>995</sup>

Der Hörer erhält so über die Sprache einen Innensicht von Laura und deren emotionale Verfassung. Immer wieder taucht bei Laura, die zweit häufigste Emotion in den Mayröcker Hörspielen auf, nämlich die der Angst in verschiedensten Konstellationen.

„(...) dabei hatte ich immer Angst, sie würde aus dem Fenster stürzen.“<sup>996</sup> oder, es wird ein der Angst entgegengesetztes Gefühl, nämlich das des Genießens mit der Angst gemischt:

„(...) Ruft ein Gefühl köstlichen Schreckens wach.“<sup>997</sup>

Auch das Gefühl der Verlorenheit wird in *Nada.Nichts.* (1991) angesprochen:

„(...) was nur geschehen wäre, hätte ich aus irgendwelchen Gründen Analphabet bleiben müssen, in welche Abgründe der Verlorenheit und Verzweiflung wäre ich gestoßen worden (...)“<sup>998</sup>

Oft verwendet die Schriftstellerin Gefühle der Angst in ihren Hörspielen, zum Beispiel in *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase* (1994) lässt sie Schubert ausdrücken, dass er bei langer Einsamkeit Angstvorstellungen entwickelt.<sup>999</sup>

In *Repetitionen, nach Max Ernst* (1979) kennt die Protagonistin ein Genießen der Angst, ja diese Emotion „(...) ruft ein Gefühl köstlichen Schreckens wach (...)“<sup>1000</sup> Hier koppelt die Dichterin die Angst mit dem Kontra- Gefühl des Genießens.

Sehr häufige von Friederike Mayröcker ausgedrückte Emotionen sind jene der Derealisation und der Depersonalisation, also der Fremdheit. Die emotional beschriebene Person nimmt ein Gefühl der Fremdheit wahr, eine Distanz zur Umwelt und deren Geschehnissen oder auch zu sich selbst. Auch in den Gedichten der Jahrhundertwende wird das Thema Selbstentfremdung sehr häufig behandelt.<sup>1001</sup>

Das fremde Ich wird um 1900 in Form von zwei Varianten, nämlich selbstentfremdet und anderen gegenüber entfremdet, zum Code für Trauer und Traurigkeit. Fremdheit selbst stellt ja im Eigentlichen keine Emotion dar, sondern ist ein mentaler Zustand, der sich aus wahrnehmungspsychologischen, kognitiven und emotionalen

---

995 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst.* 16'10".

996 Ebenda 20'45".

997 Ebenda 30'10".

998 Friederike Mayröcker *Nada.Nichts.* 30'26'.

999 Friederike Mayröcker. *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase.* S. 41.

1000 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst.* 25'25".

1001 Simone Winko. *Kodierte Gefühle.* S. 377.

Komponenten zusammensetzt. Zugänglich wird aber dieser Komplex über das Fühlen und so ist auch das Fremdheitsgefühl zu interpretieren. Aus solchen Situationen der Entfremdung entsteht Unsicherheit und damit steht dieses Gefühl auch im Zusammenhang mit Angst. Trauer ist auch meist eine emotionale Folge von Fremdheit.<sup>1002</sup>

Um die Zeit der Jahrhundertwende, der Zeit des „unrettbaren Ichs“, in der Stimmung der Verunsicherung von bisher bestehenden Ordnungen und Einsichten treten diese Entfremdungsphänomene sehr häufig in Lyrik und Prosa auf.<sup>1003</sup>

Friederike Mayröcker schildert sehr häufig die Entfremdungssymptomatik, ja sie ist eine der vorherrschenden Gefühle in dem hier analysierten Hörspielpool, der sich mit der Darstellung von Kunst und Künstlern in assoziativer Weise beschäftigt.

Gefühle der Derealisation finden sich häufig im Hörspiel *Gertrude Stein hat die Luft gemalt* (2005) Hier heißt es: „(...) also es war ganz UNWIRKLICH und VERSUNKEN. (...)“<sup>1004</sup>

Die Protagonistin hört sich auch zu Gertrude Stein, wie von weitem sprechen.

Sie beschreibt ihren Zustand: „Fühle mich außerhalb und gleichzeitig in dieser Welt.“<sup>1005</sup>

### 15.7. Die spezielle Gefühlssituation im Hörspiel: die Umarmung, nach Picasso

Liebe ist jene Emotion, die in Lyrik und Prosa im allgemeinen sehr häufig geschildert wird. Meist tritt sie im Kontext mit anderen Grundgefühlen wie zum Beispiel Freude oder Trauer auf, aber auch mit dem Gefühl der Sehnsucht oder des Verlangens.<sup>1006</sup>

Das Gefühl der Liebe entspricht nach der Definition von Simone Winko einer Emotion von großer Intensität, die sich auf einen Menschen anderen Geschlechts richtet und auf das Hoffen des Besitzes dieses geliebten Menschen; eine Vereinigung im seelischen sowie im geistigen Bereich wird angestrebt.<sup>1007</sup>

Mayröcker präsentiert das erotische Gefühl des Verlangens nach Vereinigung eingebettet in den Besuch einer Picasso - Ausstellung mit den Werken der *Suite*

1002 Simone Winko. *Kodierte Gefühle*. S. 376.

1003 Ebenda S. 377.

1004 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. 10'05".

1005 Ebenda 07'40".

1006 Simone Winko. *Kodierte Gefühle*. S. 395.

1007 Ebenda S. 396.

*Vollard*. Eine Frau, ihres Zeichens Kustodin, besucht mit einem von ihr geliebten Mann eine Ausstellung der Bilder der *Suite Vollard* und es kommt zu einer symbolischen Vereinigung des im Gefühl zögernden Mannes und der Sie-Figur. Zum Unterschied zu den anderen hier analysierten Hörspielwerken sind hier erotisch gefärbte Gefühle passend zur Thematik des Hörspiels beschrieben. Es folgen in der Häufigkeit aggressiv-getönte Gefühle, kontrapunktisch zur Erotik gesetzt. Am Rande gibt es auch Entfremdungsgefühle, Trauer, Angst und Scham.

Die Sehnsucht der Frau nach Vereinigung mit dem geliebten Mann wird ausgedrückt, durch den im Hörspieltext immer wiederholten Satz „Wenn sie näher kämen (...)“<sup>1008</sup> Die Intensität dieses Gefühls wird gesteigert mit den Worten „(...) aber kommen Sie näher, ganz nah, kommen Sie ganz in meine Nähe, (...)“<sup>1009</sup> bis zu dem Gefühl der Verschmelzung „(...) WIR SIND EINANDER SO NAHE, Du bist ich, ich bin du (...)“<sup>1010</sup>.

Aggressive Gefühle sind assoziiert mit einem Schlachtengetümmel<sup>1011</sup> auf den Bildern, von Pelikankindern, „die einem das Blut aus den Augen saugen“<sup>1012</sup>, auch mit „Gewaltsanteilen an Tieren“.<sup>1013</sup> Auch aggressive sexuelle Gefühle finden Darstellung: „Spuren von Narbenstreif – wie von Peitschenhieben (...) die Vereinnamung nämlich Paarung unter Protest, gegen das Wollen oder Verlangen der Frau nämlich (...)“<sup>1014</sup>

Bilder, die erotische Gefühle inkludieren, sind zum Beispiel: „Pomeranzenbrüste mit hellrosa Spitzen“<sup>1015</sup> oder solche, die eine Vereinigung zum Inhalt haben: „er schläft auf der Treppe mit ihr.“<sup>1016</sup>

Auch sexuelle Empfindungen werden beschrieben, meist als Allegorie mit den abgebildeten Tieren: „Das Geschlecht des Stiers ist erregt, die Liebe seit sieben Tagen und Nächten.“<sup>1017</sup>

Am Rande werden Entfremdungsgefühle und Gefühle der Körperdissoziation in den Text eingebracht: „ich klaffe mein Leib klafft mein Herz klafft auseinander, mein Schulterkopf meine Hautgeduldigkeit haben mich verlassen (...)“<sup>1018</sup> und später im Hörspiel: „er hält ihren Kopf mit

---

1008 Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. S. 170.

1009 Ebenda S. 171.

1010 Ebenda S. 175.

1011 Ebenda S. 171.

1012 Ebenda S. 171.

1013 Ebenda S. 173.

1014 Ebenda S. 183.

1015 Ebenda S. 175.

1016 Ebenda S. 175.

1017 Friederike Mayröcker: *Die Umarmung, nach Picasso*. 26'02".

1018 Ebenda 16'05".

den Armen als sei er schon abgetrennt abgetrennt vom offenen Leib (...)“<sup>1019</sup>

## 16. Die Wahrnehmung Friederike Mayröckers als Grundlage literarischer Arbeit

Friederike Mayröckers deskriptives Konzept von Wahrnehmungen besteht hauptsächlich aus deren Darstellung. Es besteht ein gegenseitiges Verhältnis zwischen Beobachter und Beobachtetem<sup>1020</sup>

„(...) Die mutuelle Bedingung der eng verknüpften subjektiven und objektiven Bereiche ist eine der Grundvoraussetzung von Mayröckers Beschreibungssequenzen.“<sup>1021</sup>

In einem einzigen Bildausschnitt vereinigen sich das Wahrgenommene und der Wahrnehmende ohne den Anspruch zu erheben, es handle sich um ein Ganzes.<sup>1022</sup>

Es existiert kein dahinter liegender Sinn, die Sprache steht nur für sich selbst.

Mayröcker arbeitet öfters mit dem Verfahren der Collage und der Decollage. Die Decollage ist das Gegenteil zu einer Welt der künstlichen Synthese.<sup>1023</sup> Für die Frage der Wahrnehmung, meint Deschner, bedeute das Folgendes :

„(...) das Einlassen auf neue Wahrnehmungs- und Erlebnisweisen wird entlang bekannter realisiert.

(...) es geht gar nicht um neue Gegenstände, sondern darum, die alten neu wahrzunehmen.“<sup>1024</sup>

Die Aufmerksamkeit der Wahrnehmung und deren Beschreibung ist häufig auf den Moment des Schreibens gerichtet. Mayröcker beschreibt auch immer wieder genaue Wahrnehmungen ihres Körpergefühls.

Die Dichterin verlangt in ihren Hörstücken von ihren Zuhörern ein hohes Maß an Aufmerksamkeit für entstehende Bilder und deren sprachliche Gestaltung.

Es entsteht ein dauerndes Wechselspiel zwischen der Wahrnehmung von außen sowie Beobachtungen und Regungen, die sie mit ihrer Sprachkunst abbildet und mitteilt; es entstehen dabei ihre sprachlichen subjektiven Wirklichkeitsmodelle, welche oft von Visionen und magischem Denken begleitet sind. Es entsteht ein ihr

1019 Friederike Mayröcker: *Die Umarmung, nach Picasso*. 43'16".

1020 Helga Kasper. *Apologie einer magischen Alltäglichkeit*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1999. S. 78.

1021 Ebenda S. 78.

1022 Daniela Riess-Beger. *Lebensstudien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 25.

1023 Ebenda S. 27.

1024 Gisela Dischner. *Zur Decollage der blinden Synthese*. in: Siegfried J. Schmidt. (Hrsg): Friederike Mayröcker. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. S. 67.

eigener Duktus der Beschreibung, ausgelöst durch die Wahrnehmungstätigkeit der Dichterin.

Die Grundlage ihrer optischen Wahrnehmung zum Beispiel, die ja für Mayröcker besonders wichtig ist, sind „emotional aufgeladene Blicke“<sup>1025</sup>, welche die Realität subjektiv verdichten und umformen. Es ist ein einfaches Registrieren bis hin zu Visionen und Halluzinationen. Diese Stimmungslagen und Bewusstseinszustände fließen häufig ineinander über. Es entsteht eine dauernde textliche Bewegung zwischen Realität, Traum und einer magisch verfremdeten Darstellung.<sup>1026</sup>

Besonders gut ist das im Hörspiel *Repititionen nach Max Ernst* (1989), nachzuvollziehen.

Häufig werden im Hörspieltext Worte wie phantasieren, imaginieren, träumen, vorstellen oder einbilden verwendet.<sup>1027</sup>

Zeitweise wird auch die veränderte Bewusstseinslage und körperliche Verfassung durch die Einnahme von Medikamenten beschrieben.

„(...) Nämlich das Glimmen ihrer Augen und der rechte Arm ist kürzer als der linke, und ich nahm 1 höhere Dosis und dann fällt mir das Blut in die Füße hinunter (...)“<sup>1028</sup>

Empfindungen aus den verschiedensten Bereichen der Sinneswahrnehmungen (hören, riechen, schmecken) sind wichtige Bausteine zur weiteren dichterischen Imagination.<sup>1029</sup>

„Das einfache, unreflektierte Sehen wird radikal erweitert, indem das Hauptaugenmerk insbesondere auf den sinnesübergreifenden Aspekt des Sehens gerichtet wird.“<sup>1030</sup>

Es entsteht eine dauernder Austausch zwischen Ich und Welt. Das wahrnehmende Ich stoßt auf die Außenwelt; Gefühle, Gedanken, Erfahrungen und Stimmungen mischen sich mit dieser und es entsteht eine neue subjektive Welterfahrung.<sup>1031</sup>

„Es werden >Szenen< geschaffen, in denen das wahrnehmende Ich mit all seinen Gefühlen, Stimmungen und Gedanken auf eine Außenwelt prallt, sich mit dieser unweigerlich vermischt, diese in sich aufsaugt und so zu einer neuen subjektiv-gefühlsmäßig aufgebauten Einheit gelangt.“<sup>1032</sup>

Helga Kasper weist nun auf den Zusammenhang mit Hugo von Hofmannsthal hin

1025 Gisela Dischner. *Zur Decollage der blinden Synthese*. in: Siegfried J. Schmidt. (Hrsg): Friederike Mayröcker. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. S. 81.

1026 Helga Kasper. *Apologie einer magischen Alltäglichkeit*. S. 82.

1027 Ebenda S. 82.

1028 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. 27'10".

1029 Helga Kasper, *Apologie einer magischen Alltäglichkeit*. S. 82.

1030 Ebenda S. 82.

1031 Ebenda S. 82.

1032 Ebenda S. 83.

und seinen Lord Chandos Brief (1901), wo der Dichter ähnliche Dinge über ein neues Sehen und demzufolge ein neues Schreiben erwähnt. Hofmannsthal spricht von einem „ungeheuren Anteilnehmen“, einem „Denken mit dem Herzen“ und einem „Hinüberfließen in die Dinge“.<sup>1033</sup>

Die Fantasie der Dichterin formt die aufgenommenen Wirklichkeitssplitter um; ein Impuls von außen löst oft mehrere Wahrnehmungen aus. Es entsteht aber kein Ganzes, oft kann kein Zusammenhang mehr hergestellt werden. Dieses dissoziative Material wird durch Montage und durch Überblendung bearbeitet, an den sprachlichen Übergängen wird das Sprachmaterial oft von der Dichterin „verwischt“. Der Hörer sollte sich von der Subjektivität der Dichterin leiten lassen, sich den sinnlichen Wahrnehmungen hingeben.

Friederike Mayröcker bezeichnet sich selbst bekannterweise und immer wieder als Augenmensch, ja sie sei im Besitz eines „erotisch antizipierenden Auges“<sup>1034</sup> oder „euphorischen Auges“<sup>1035</sup>.

„In dem Maß als Sprache nicht das Weltlich-Gegenständliche meint sondern dessen Komplement, haben unsere Gesichtswerkzeuge, wenn sie exakte Beobachtungserfahrungen erbringen, Außerordentliches zu leisten: Auge und Ohr. Vornehmlich aber das Auge, und zwar das euphorische Auge (...)“<sup>1036</sup>

Das Sehen ist die wichtigste Wahrnehmung für Friederike Mayröckers dichterisches Schaffen; dieser Sinn ist die Grundlage für ihr Bedürfnis, die Welt fernab von allen Klischees zu beschreiben.

Die Dichterin beschreibt auch in einem Hörspiel den Wahrnehmungsmodus, den Kopf um hundertachtzig Grad zu drehen und kontinuierlich wahrzunehmen.

„(...) Wenn ich nach links schaue, sehe ich (...) ,wenn ich nach rechts schaue, sehe ich (...). Wenn ich nach oben schaue, sehe ich(...)“<sup>1037</sup>

Die Dichterin nimmt auch ihre Lage im Raum in Bezug auf das Schreiben wahr.

„Wird es sich im Stehen, im Sitzen weiterschreiben, und es sich anders schreiben als jetzt im liegen (...) wird es einen Unterschied machen (...) ich meine wird der Gedankenstrom dann unterbrochen sein (...)“<sup>1038</sup>

1033 Helga Kasper, *Apologie einer magischen Alltäglichkeit*. S. 83, Fußnote 13.

1034 Friederike Mayröcker. *Mail Art*. in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. S. 24.

1035 Ebenda S. 24

1036 Ebenda S. 24.

1037 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 19'35.

1038 Ebenda 32'10".

Mayröcker konstruiert Subjektivität im Ästhetischen; es findet ein stetiger Prozess von Erfindung und Verwerfung von Textmaterial statt.<sup>1039</sup> So meint Daniela Riess-Beger :„In Friederike Mayröckers Prosa wird Sinndispersion zur Voraussetzung für Sinnkomplexion“.<sup>1040</sup>

### 16.1. Das „Wahrnehmungspotential“ bei Friederike Mayröcker

Für Friederike Mayröcker ist Form und Funktion der Wahrnehmung von entscheidender Bedeutung für ihre künstlerische Arbeit. Um ihren Schreibprozess „in Gang“ zu setzen, setzt die Dichterin ihr Wahrnehmungspotential ein. Nicht immer ist nur das Unbewusste wichtig, sondern die gesamte Rezeption von Wirklichkeit mittels der Sinne.

Das Notieren ist ein erster Vorgang der Versprachlichung und der Verschriftlichung und bildet den Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Arbeit, ist aber überhaupt eine Voraussetzung für ihr Schreiben.<sup>1041</sup>

Wichtig sind für die Schriftstellerin das Hören und das Sehen, aber auch Wahrnehmungen von körperlich stattfindenden Vorgängen.

Unter glücklichen Umständen, wenn etwas ihr Entzücken auslöst und ihr den Blick auf ALLES freigibt<sup>1042</sup>, so wie es die Schriftstellerin selbst ausdrückt, wandelt sich das Gesehen zur poetischen Metapher um.

Dies geht aber nicht automatisch; sie muss die Wahrnehmung immer erst für das Schreiben fruchtbar machen.

---

1039 Daniela Riess- Beger. *Lebensstudien*. S. 18.

1040 Ebenda S. 18.

1041 Klaus Kastberger. *Reinschrift des Lebens*. S. 30.

1042 Friederike Mayröcker. *Repetitionen, nach Max Ernst*. 20'10".

Klaus Kastberger nennt es Wahrnehmungstechnik, und auf diesem Gebiet zeigt die Autorin auch ihre Poetik auf, also eine Anleitung zum schriftstellerischen Tun. Dazu lässt sie zuerst „den Blick im Halbkreis schweifen“<sup>1043</sup> und diese Abweichung vom realen Bild löst eine Spannung aus, die eine Voraussetzung für das Schreiben sein kann.

## 17. Turn on und turn off

Es gibt in allen Kulturen, wobei diese auch immer einen Stimmungszusammenhang zeigen, Techniken zur Beeinflussung der Stimmungen, welche den heutigen Begriffen von „an- und abturnen“ entsprechen.<sup>1044</sup>

Historisch und interkulturell kann man die Stimmungen, seien sie auf eine Steigerung oder auf eine Abschwächung des Empfindens aus als ein universelles Phänomen betrachten.

Die Ekstase zum Beispiel ist ein Zustand, der sowie andere Stimmungen auch auf Gruppen eine stabilisierende Wirkung besitzt. Man könnte sagen, dass sich die Kulturen unter einer bestimmten Stimmungsglocke befinden. Jede Kultur entwickelt eine eigene Technik des „an- und abturnens“. Daneben hat auch das einzelne Subjekt endogene Maßnahmen, um sich in Stimmung zu bringen oder „abzuturnen“. Heute ist eher eine gleichmäßige Stimmung gefragt, die möglichst keine Stimmungsspitzen besitzt, ein Verhalten wie die Raserei etc. ist unerwünscht und wird schnell von der Gesellschaft pathologisiert; heute ist es auch eher gefragt, Entspannung zu erleben und zu erzeugen, zu „chillen“.<sup>1045</sup>

In den antiken Kulturen kann man eher ein Suchen nach dem manischen Zustand finden.

Die Pythia befindet sich in einem Erregungszustand, aus dem heraus sie ihre Prophezeiungen macht.

Sie erhält vor ihrer Tätigkeit eine rhetorische Ausbildung und Unterweisungen in der

1043 Friederike Mayröcker. *Abschiede*. S.55 zitiert nach Klaus Kastberger. *Reinschrift des Lebens*. S. 30.

1044 Elisabeth von Samsonow. *turn on, turn off*. Vorlesung II zur Anthropologie der Kunst im SoSe 2012 an der Akademie für bildende Künste Wien.

1045 Ebenda

Atmungstechnik, um ihren Orakelspruch auszustoßen. So war zum Beispiel ein mantischer Spruch und der erste heroische Vers der Geschichte:

„Trägt Federn zusammen ihr Vögel und Honig ihr Bienen“.<sup>1046</sup> Die Sprüche der Pythia sind stets mehrdeutig, es ist nicht ihre Aufgabe, zu informieren.

Die damalige Theorie des Zustandekommens dieses Zustandes ist, dass ihre Seele von einem Gott angeregt wird, der in sie einfährt und sie in diesen Furor oder Ekstase bringt.

In der Antike sind Gipfelerlebnisse der Stimmung erstrebenswert, die Mania und das Ausrasten werden für bestimmte Zwecke sogar gesucht.<sup>1047</sup>

Der Enthusiasmus der Pythia entsteht durch eine göttliche Kraft, welche auf die Seherin einwirkt und einer Kraft, welche von Natur aus dem Medium eigen ist.

Stimmungsphänomene werden übertragen, die Nomenklatur stammt aus der Musik, so spielt Gott auf Pythia, wie auf einem Instrument.

Die Griechen sehen diesen Zustand nicht als einen endogen erzeugten, sondern deuten es als Werk eines Gottes, daher ist der Einzelne nicht für sein erregtes Verhalten verantwortlich.<sup>1048</sup>

Plutarch, ein spätantiker Dichter, reflektiert die Geschehnisse rund um das Orakel in seiner Schrift *Über Gott und Vorsehung, Dämonen und Weissagung* (45 n. Christus).

Er hat genug zeitlichen Abstand zum Geschehen, um dieses zu reflektieren.<sup>1049</sup>

„(...) Denn weder ist die Stimme noch der Laut noch die Worte noch die Verse von dem Gott, sondern von der Frau. Er erweckt nur die Vorstellung in ihr und zündet das Licht in ihrer Seele an, das in die Zukunft leuchtet. Denn etwas von der Art ist der Enthusiasmus.“<sup>1050</sup>

Plutarch stellt die Frage, wie es dazu kommen kann, dass die Pythia immer weniger spricht und das Orakel immer schwächer wird, wenn sie doch durch eine göttliche Kraft angeregt sei.<sup>1051</sup>

Ein Möglichkeit ist, die Kraft der Pythia durch das Wirken von Dämonen zu erklären.<sup>1052</sup>

Die Kommunikationstheorie heißt Seelen treffen auf Seelen, welche ankündigen, was

---

1046 Elisabeth von Samsonow. *turn on, turn off*.

1047 Ebenda

1048 Ebenda

1049 Ebenda

1050 Plutarch. *Über Gott und Vorsehung, Dämonen und Weissagung*. Zürich: Artemis, 1952. S. 77.

1051 Ebenda S. 77.

1052 Elisabeth von Samsonow. *turn on, turn off*.

geschehen wird. Man hat die Vorstellung, dass eine gewaltige Seele einer Schwächeren etwas abgibt.<sup>1053</sup>

Es werden in der Antike im Unterschied zur Romantik kaum Naturstimmungen beschrieben, also in dem Sinne, die Natur sei größer als der Mensch. Es gibt allerdings die bukolische Dichtung, das sind eher erotische Texte über Hirten, Nymphen und Tiere.<sup>1054</sup>

Der psychische Zustand der Pythia ist ein alterierter und induzierter enthusiastischer Ausnahmezustand.

Manische Züge zeigen auch Gott Odin der Germanen und Wotan, welcher auch als der Wütende bezeichnet wird. Bei den Germanen gibt es Trinkgelage von einigen Tagen. Diese sind genau ritualisiert und haben ein magisch-sakrales Gepräge. Rituale sollten den Übergang vom Profanen zum Heiligen sicher stellen. Die Ekstase wird als Quelle der Erkenntnis betrachtet und ist auch gemeinschaftsstiftend.<sup>1055</sup>

Der Dyonisische Kult, der dem Gott Dionysos gilt, und dessen Anhänger Mänaden, Bacchantinnen und Thyaden sind, folgen ihrem Gott in der Ekstase. Alle zeigen manische Züge, bei allen ist die Raserei Zeichen der Einfahrt eines Gottes und die Situationen des Ausrastens besitzen ein klares Setting.

Es gibt zum Beispiel das Fest der Mänaden. Frauen ziehen sich auf einen Berg zurück, um Dionysos zu huldigen. Sie führen ekstatische Tänze auf und die Zeremonie erhält den Namen *Kult der Rasenden*.<sup>1056</sup>

Auch bei den Römern finden Feste statt, ebenso Spiele, welche die Aufgabe hatten, das Volk in Ekstase zu versetzen, um es bei Laune zu halten.<sup>1057</sup>

Antonin Artaud beschäftigt sich in *Heliogabal* (1934) unter anderem mit der Prozession als manischem Format und Kunstwerk, sie kann als kollektives manisches Substrat gesehen werden. Die bewegten Bilder der Prozession (also lange Zeit vor der Entstehung des Filmes) haben eine mediale Bedeutung. Diese Bilder und die große Anzahl der teilnehmenden Menschen stellen eine bestimmte

---

1053 Elisabeth von Samsonow. *turn on, turn off*.

1054 Ebenda

1055 Anne Debal. *Zur Bedeutung von Rausch und Ekstase im kulturellen Vergleich unter besonderer Berücksichtigung von compulsiven Drogengebrauch in westlichen Gesellschaften*. S. 41.

1056 Ebenda S. 42.

1057 Ebenda S. 42.

Stimmung her, die ansteckend auf alle Teilnehmer wirkt.<sup>1058</sup>

Artauds Text *Heliogabal* versucht auf die Möglichkeit der Anarchie und der neuen Wildheit hinzuweisen. In seiner Widmung bedenkt er besonders die Anarchie und den Krieg.<sup>1059</sup>

„(...) Diese Instrumente, Edelsteine, Schuhe, Kleider und Stoffe, diese rasenden Litaneien der Saiten- und Schlagmusik, der Schellenbäume, Zimbeln, ägyptischen Trommeln, griechischen Lyren, dieser religiöse Aufwand hat einen Sinn. Einen machtvollen rituellen Sinn, wie alle Handlungen des Kaisers Heliogabal (...) Heliogabal zieht am Morgen eines Märztes im Jahr 218 bei Tagesanbruch in Rom ein, (...) Vor ihm der von dreihundert Mädchen mit entblößten Brüsten gezogene Phallus.“<sup>1060</sup>

Der Text des Lucian von Samosata *Über die syrische Göttin*, heute würde man ihn als Report bezeichnen, wird der Prätext für Artauds Werk, ebenso Schriften von Plutarch. Lucian ist Atheist und die Götter werden in seinen Texten zu komischen Objekten. Er verhöhnt alles Alte, ebenso glaubt er an kein Jenseits, sondern für Lucian ist mit dem Tod alles zu Ende.<sup>1061</sup> Der Schwellendenker Artaud entzündet sich an seinem Text und stürzt sich auf die Figur des Heliogabals. Es ist die fantastische Geschichte eines Anticäsaren.<sup>1062</sup>

Heroen ziehen herum und nehmen ihren Kult mit. Heliogabal kommt aus Holms in Syrien und bringt den Kult der *Magna Mater Syriae* und er etabliert damit eine queere Priesterschaft. Es sind Kastraten, die in Frauenkleidern herum gehen und eine Assimilation an die Mutter erfahren. (Auch Dionysos, der selbst nicht eindeutig sexuell definiert ist, er geht oft in Frauenkleidern und seine Gefolgschaft der Mänaden ist weiblich, kommt einmal in Heliopolis vorbei.)<sup>1063</sup>

Die Frauen jeden Alters haben Umgang mit diesen heiligen Eunuchen, ohne dass sie von irgend jemanden Eifersucht befürchten müssen.

Artaud schildert den Einzug Heliogabals als Kaiser in Rom, er initiiert dort den Kult der großen Mutter, das mitgetragene Kultobjekt ist ein acht Meter hoher Phallus, ein schwarzer Meteorit. Artaud wählt als Zeit, in dem sein Text spielt, das Jahr 200 n.Chr., das ist die Zeit der *Décadence* in Rom; die dionysische Stimmung ist für

---

1058 Elisabeth von Samsonow. *turn on, turn off*.

1059 Antonin Artaud. *HELIOGABAL oder Der Anarchist auf dem Thron*. München: Rogner und Bernhard, 1972 S.135.

1060 Ebenda S. 135.

1061 Lucian of Samosata, Theodor Fischer. *Über die syrische Göttin*. in: *Lucian of Samosata. Lucians Werke* Bd. 3 .e-book. S. 226. Zugriff: 23.5.2012.

1062 Elisabeth von Samsonow. *turn on, turn off*.

1063 Ebenda

ihn Projektionsfläche, um sein Theater der Grausamkeit zu verbildlichen. Heliogabal scheitert aber letztlich und erleidet die *damnatio memoriae*, also die Auslöschung im öffentlichen Gedächtnis.<sup>1064</sup>

Heliogabal steht als Symbol für ein wildes ausschweifendes Begeisterungsregime; die Prozession könnte man als erste Love-Parade in der Antike betrachten, in der junge Männer die Hauptrolle spielen. Sie kommen durch den Ruf der Göttin in Rage, tanzen sich wild in Ekstase und Trance; alles endet mit der Autokastration, die abgeschnittenen Genitalien werden in die Häuser geworfen; die Empfänger dieser Genitalien sind die Paten des Adepten der Großen Mutter. Die kastrierten jungen Männer verzichten auf ihr Geschlecht und entziehen sich damit der Bestrafung durch den Vater. Sie versuchen sich in Rom, der Hochburg des Patriarchats, zu etablieren, aber Heliogabal ist kein Erfolg beschieden.<sup>1065</sup>

Artaud interessiert die rohe und brutale Kultur; er möchte das Kreuz zerstören.

### *17.1. Turn on und turn off bei Friederike Mayröcker. Furor und Raserei*

Mayröcker spricht in einem Interview<sup>1066</sup> davon, dass man das Schreiben in ihrem Fall auch die Euphorie des Schreibenden nennen könnte, man müsse in einem Ausnahmezustand sein, um schreiben zu können.<sup>1067</sup>

Im Ausnahmezustand sein, so meint Barbara Thums, heißt auch warten können, warten auf einen Rauschzustand, den man nicht selbst herstellen kann, der abgehoben von der Welt sei, als hätte man Drogen genommen.<sup>1068</sup>

Die Literaturwissenschaftlerin Daniela Strigl analysiert die Affektlage in Mayröckers Lyrik im Hinblick auf Raserei und Furor. Sie kommt zu dem Schluss, dass diese Affekte häufig in ihrer Lyrik anzutreffen sind.<sup>1069</sup>

1064 Elisabeth von Samsonow. *turn on, turn off*.

1065 Ebenda.

1066 Friederike Mayröcker im Interview mit Hilke Prillmanns, „Die Droge Dichtung - Hölle, Höhle oder Himmel“ 15. Juli 2001. Welt am Sonntag (nach Barbara Thums. *Schreiben im „Ausnahmezustand“*. S. 177.

1067 Barbara Thums. *Schreiben im „Ausnahmezustand“*. in: Alexandra Strohmaier (Hrsg.) *Buchstabendelirien*. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis, 2009. S. 177.

1068 Ebenda S. 177.

1069 Daniela Strigl. *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik* in: Alexandra Strohmaier (Hrsg.) *Buchstabendelirien*. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Bielefeld:

In einem Interview sagt die Dichterin zu ihrer Art zu arbeiten:

„Es schießt zusammen. Ich kann manchmal gar nichts dafür.“<sup>1070</sup>

Strigl definiert das Rasen genauer: es meint, nicht so sehr das außer sich Sein, das mit dem Verlust von Kontrolle verbunden ist, sondern es ist eher eine Steigerung der Empfindung des Daseins.<sup>1071</sup>

Auch in den Hörspielen von Friederike Mayröcker ist diese Affektlage zu finden.

Die nähere Definition des von der Dichterin häufig erwähnten Begriffes „Furor“ (auch ihre eigene Schreibhaltung bezeichnet sie als Schreibfuror) ist nicht unbedingt im Sinne von Raserei zu verstehen, sondern vielleicht mit einer bacchantischen Begeisterung oder einer Verzückung zu übersetzen.

Das Lyrische Ich ist einmal in einem Zustand der Erregung „hilflos besessen“<sup>1072</sup>. Es äußert „während meines Wahnsinns bin ich frohlockend lichterloh“<sup>1073</sup>, einer Metapher für geistiges Brennen, also einem durchaus ekstatischen Gefühl.

Im Hörspiel *Couvert der Vögel* (2001) steht ein Protagonist, nämlich Matisse, vor der Leinwand in seiner Ekstase, sein Mund ist verzückt herabgezogen.<sup>1074</sup>

Den Zustand des jungen Seemanns mit Mütze im gleichnamigen Bild aus dem Jahre 1906 charakterisiert Mayröcker mit dem Wort „Herzfeuer“.<sup>1075</sup>

Die Ich-Figur des Hörspiels befindet sich in dem ekstatischen Zustand der Illumination.<sup>1076</sup> und hört „ganz stimuliert“<sup>1077</sup> die Phantasiestimme von Camille. Die Ich-Figur presst die Fäuste an die Schläfen und Wangen, „wie Erich Schmedes in seiner Ekstase“.<sup>1078</sup>

Erich Schmedes, der Opernsänger der zwanziger Jahre, blickt von einem Foto und die Ich-Figur gerät außer sich, und weiß, seine Gesichtszüge ähneln den eigenen im

---

Aisthesis, 2009. S. 54.

1070 Siegfried J.Schmidt. *Es schießt zusammen. Gespräch mit Friederike Mayröcker* (März1983). in: Siegfried J.Schmidt. *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. S. 269. zitiert nach: Daniela Strigl. *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik* in: Alexandra Strohmaier (Hrsg.) *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Bielefeld: Aisthesis, 2009. S. 54.

1071 Siegfried J.Schmidt. *Es schießt zusammen. Gespräch mit Friederike Mayröcker* (März1983). S.53.

1072 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. 18'03.

1073 Ebenda 17'30".

1074 Friederike Mayröcker. *Das Couvert der Vögel*. 15'40".

1075 Ebenda 16'35"

1076 Ebenda 16'45".

1077 Ebenda 16'50".

1078 Ebenda 17'10".

Zustand des ekstatischen Schreibakts.<sup>1079</sup>

In einem Schubert Hörspiel heißt es im Titel: „das unbestechliche Muster der Ekstase.“<sup>1080</sup>

Es werden ekstatische und delirierende Momente in Form von Assoziationen sprachlich ausgedrückt.

Es gibt aber auch Hörspiel - Textstellen, bei dem die Ich-Figur durch Einnahme einer höheren Dosis offenbar eines Beruhigungsmittels versucht, aus einem Zustand der Überregung herauszukommen, also „abzuturnen“.<sup>1081</sup>

---

1079 Friederike Mayröcker. *Das Couvert der Vögel*. 17'24".

1080 Friederike Mayröcker. *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase*. (1979). in: „Du“ Zeitschrift für Kultur in: Friederike Mayröcker. *Umarmungen*. Zürich: 1995. S. 38

1081 Friederike Mayröcker. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. 7'17".

## 18. Einiges zum Hörspiel

### 18.1. Über das Hören

Über das Ohr tritt der Mensch durch die Schallwellen in Verbindung mit seiner Umwelt.

In der Antike denkt man, die Ohren seien der Sitz des Gedächtnisses.<sup>1082</sup>

Platons Klangtheorie besagt, das Hörbare beruht auf Messbarem. Damit wird die Theorie des Hörens zu einem Wissensgebiet der Mathematik, dabei spielen Proportionen und Harmonien der Klänge eine große Rolle..<sup>1083</sup> Bei den Pythagoräern war es üblich, den Lehrer während des Vortrages hinter Stoffbahnen zu stellen, damit die Schüler nicht durch den optischen Eindruck abgelenkt würden. Für Augustinus ist das Hörbare eine Sache des Maßes. Aber auch später bringt man es mit intellektuellen Fähigkeiten in Verbindung. Auch Paracelsus schreibt großen Ohren einen scharfen Verstand und gutes Hören zu. Der althochdeutsche Begriff *tumb* bzw. *toub* haben die Bedeutung von stumpf, stumpfsinnig, dumm.<sup>1084</sup>

Bereits ab dem 16. Jahrhundert, nämlich nach der Erfindung des Buchdrucks, verliert das Ohr seine große Bedeutung bei der Übermittlung von geistigen Inhalten. Das Wissen wird nun nicht mehr nur durch Zuhören erworben, sondern durch Lesen.<sup>1085</sup>

In der frühen Neuzeit wird das Hören zu einer Sache der Physik; man will herausfinden, was es bedeutet, wenn der Körper einen Ton gibt, er ekstatisch wird, aus sich heraustritt. Der Körper hat immer zwei Zustände: einen festen und einen als klingender Körper. Der Körper teilt sich über eine Welle mit, die Mitteilung kommt über Vibrationen an das Ohr. Wenn er vibriert, besitzt er ein Tele- Potential. In der Moderne ist die Akustik ein Gebiet der Physik.<sup>1086</sup>

Hegel meint, wenn ein Körper erklingt, gibt er etwas von sich, er wird räumlich, er

---

1082 Elisabeth von Samsonow. Organmodus Ohr. Vorlesung für Anthropologie an der Akademie für Bildende Kunst. WS 2011/2012

1083 Elisabeth von Samsonow. *Studio Elektra. 16-Audio*. Sendung vom 17.12.2012 Okto

1084 Elisabeth von Samsonow. *Organmodus Ohr*. Vorlesung für Anthropologie der Kunst. Eine Audiophilosophie für das Auditorium. WS 2012 /13 an der Akademie für bildende Kunst, Wien.

1085 Ebenda

1086 Elisabeth von Samsonow. *Studio Elektra. Audio (Ohr)*.

<http://kunsthropologie.akbild.ac.at/index/audio>

äußert sich sozusagen ohne äußerlich zu werden, im Sinne von einem Objekt.<sup>1087</sup> Die Geige, so meint er, klingt als Mitteilung des leeren Ichs. Im Bereich des Hörens, sagt der Philosoph, gäbe es nur Subjektivität und das sei ein Grund, warum die Musik die Menschen so ergreife.<sup>1088</sup>

Der aktive Sinn des Sehens, ist das Auge; es hat in unserer Gesellschaft eine sehr dominante Stellung. Das Auge kann zum Unterschied vom Ohr jederzeit geschlossen werden. Das Ohr jedoch ist jederzeit auf Empfang gestellt.

Das Ohr ist ein rezeptives Organ; das Hören hat auch immer eine Selbstbezüglichkeit, immer kann ich mich selbst und den anderen hören.<sup>1089</sup> Das Hören dürfte auch bei der Entwicklung des Ichs eine große Rolle spielen, etwas das bisher noch gar nicht richtig erforscht wurde.

#### *18.1.1. Alfred Tomatis und seine Forschung zum Hören*

Das schreiende Kind befindet sich in einer einfachen Ekstase des Körpers. Die Botschaft heißt: „Ich klinge, ich bin soviel, wie ich laut sein kann.“

Das Selbstverhältnis des Menschen hat mit dem Hören zu tun; der Sehende sieht sich nicht (man denke nur an das berühmte Bild von Ernst Mach), der Hörende hat durch das sich selbst-Hören die Gewissheit, ich höre also bin ich.

Das Gehör des Ungeborenen ist der Sinn, der sich als erster vollendet. Die Gehörregion bildet sich sehr früh, nämlich zwischen dem 15. und 18.Tag der Schwangerschaft an der Peripherie des Ektoderms. Es handelt sich um eine Zone, eine „Plakode“, von der aus sich dann der Gehörsinn entwickelt. Das Vestibulum ist das archaische Element dieser Ohranlage und auch der Zentralpunkt der primitiven Struktur des Nervensystems und sozusagen, so meint Alfred Tomatis (geb.1920), französischer Oto-Rhino-Laryngologe und Psycholinguist, der Anfang des ersten Gehirns, das er als „Vestibularhirn“ bezeichnen würde.<sup>1090</sup>

Der Embryo ist im Mutterleib einem Ansturm von verschiedensten Geräuschen

1087 Elisabeth von Samsonow. *Studio Elektra. Audio (Ohr)*.  
<http://kunstanthroplogie.akbild.ac.at/index/audio>

1088 Ebenda

1089 Elisabeth von Samsonow. *Organmodus Ohr*.

1090 Alfred Tomatis. *Klangwelt Mutterleib*. München: Kösel, 1994. S. 96.

ausgesetzt, Alfred Tomatis kommt durch seine Untersuchungen zu dem Schluss, das Ohr bildet sich, indem es lernt, weg zuhören. Der Fötus empfängt nicht passiv Töne, sondern Informationen werden als Erinnerungsbilder (engrammatisch) gespeichert. Der Embryo ist einer sehr lauten Lärmkulisse im Mutterleib ausgesetzt. Das heranwachsende Kind hat sich seiner lauten Umgebung angepasst und hört tiefe Frequenzen, denen diese Geräusche entsprechen würden, nicht. Der Fötus hört erst eine Frequenz ab 2000Hertz. Durch Experimente weist Tomatis nach, dass der Embryo vor allem die hohen Frequenzen der mütterlichen Stimme hören kann.<sup>1091</sup> Der Forscher ist auch überzeugt, dass das Gehör in „die Psyche des Menschen führt.“<sup>1092</sup>

Wichtig ist vor allem die Stimme der Mutter. Tomatis interpretiert den Körper der Mutter als Instrument. Der Körper der Frau sei eine „vibrierende Geige“, der Kehlkopf der Steg. Die Wirbelsäule reagiert auf die Vibrationen des Kehlkopfs wie die Sehne eines Geigenbogens und das Becken ist nun ein riesiger Resonanzkörper<sup>1093</sup>. Der Embryo filtert nun die Botschaften, welche für ihn affektiv relevant sind. Das Ohr sei für das Ungeborene eine Art Dynamo für das Gehirn.<sup>1094</sup>

Es ist nicht der logische Gehalt wichtig, sondern das, was der Klang der Stimme der Mutter an Emotionen transportiert. Man kann damit sagen, der erste Weltbezug des Menschen ist affektiv. Die mütterliche Stimme kommt über die Wirbelsäule, sie ist die Stelle der Schallleitung, verstärkt durch das Becken, welches den Resonanzkörper darstellt, zum Fötus. Albert Tomatis nimmt an, dass das Gehör eine psychische Struktur aufweist und durch das Gehirn gesteuert wird.

Im Laufe des Lebens entstehen akustische affektive Bindungen. Ein Leben lang suchen wir nach dem Sirenton, der uns bewegt, alle Stimmen, die uns etwas zu sagen haben, sind abgeleitet von der Stimme, die uns berührt.

Bernhard Waldenfels unterscheidet zwei Aspekte des Hörens: das Hören von etwas und das Hören auf etwas. Das Hören auf etwas ist ein absichtliches, auf etwas gerichtetes Hören, die zweite Form betrifft die pathetische Form des Hörens (Pathos hier im Sinn von erleiden verwendet), ist also eher ein aufhorchen, das Hören wird

---

1091 Alfred Tomatis. *Klangwelt Mutterleib*. München: Kösel, 1994. S. 21.

1092 Ebenda S. 29.

1093 Elisabeth von Samsonow. *Organmodus Ohr*.

1094 Ebenda

durch etwas ausgelöst. Pathos benennt den Augenblick im Verlauf des Hörens, bei dem der Zuhörer von einer erklingenden Stimme in das Hören involviert wird, noch bevor man mit Urteilen, Handlungen oder emotional reagiert. Nach Waldenfels sei die pathetische Dimension des Hörens die grundlegende Funktion für jede Art von Erfahrung. Diese Erfahrung fällt einem aber erst in einer überraschenden Situation auf, wie zum Beispiel im Schock.<sup>1095</sup>

Elisabeth von Samsonow spricht, analog zu den Modi und Körperzonen von Erikson, von einem Organmodus Ohr.

Seit den sechziger Jahren und der Popkultur habe man die Möglichkeit, über diesen Modus zu sprechen. Es bilden sich neue Hörgewohnheiten durch die Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten wie Walkman, der es den Menschen ermöglicht jederzeit und überall ihre Lieblingsmusik mittels Kopfhörer zu hören. Es sei das Phänomen der Wiederkehr der mütterlichen Stimme, die wirksam wird bei dem wiederholten Anhören von Musikstücken. Da befinde sich der Mensch in einem regressiven Akt der Audition, durch dem sich beim Anhören von Schlagern jeder angesprochen fühlt, wobei die Stimme Sirenenqualität entfalte. Es kommt zu einer psycho - akustischen Symbiose, das heißt eine Verengung von Gehör und Gehörtem. Man ist also vollkommen von der Stimme und allgemein von dem Gehörten durchdrungen.<sup>1096</sup>

Peter Sloterdijk meint dazu:

„Sie verführen ihre Hörer in dem Maß, wie sie dem entscheidenden Auftritt des Subjekts im Lied-Kern plausibel verheißen. Das primitiv - musische Tollwerden hat psychologische Methode. Das sprungbereite Warten der Hörer auf das Aufschäumen in ihrer eigensten Tongeste bezeugt die Realität eines archaisch ich-bildenden Sirenen Stadiums, in dem das Subjekt sich bei einer sonoren Wendung, einen Stimmklang, einem Tonbild einhakt, um von da an auf die Wiederkehr seines musikalischen Augenblicks zu hoffen.“<sup>1097</sup>

Man wird durch einen Ohrenzauber becirct, wobei diese „Circenqualität“ nicht unbedingt schön sein muss. Es ist auch immer zu bedenken, dass in der frühen vorgeburtlichen Mutter- Kind Beziehung, die Stimme nicht personifiziert ist, sondern es geht um ein Spektrum von Frequenzen.<sup>1098</sup>

Peter Sloterdijk spricht vom Sirenenstadium, einer radikal medialen Version von

1095 Doris Kolesch et al. *Stimm-Welten: Philosophische, Medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 147.

1096 Elisabeth von Samsonow. *Organmodus Ohr*.

1097 Peter Sloterdijk. *Sphären I. Blasen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. S. 503.

1098 Ebenda S. 503.

Lacans Spiegelstadium. Er glaubt nicht an Lacans optische Orientierung, schon weil bis ins neunzehnte Jahrhundert, die Mehrzahl der Haushalte keine Spiegel besessen hätten.<sup>1099</sup>

Er ist der Meinung, dass das Ich über das Ohr entstehe und nicht über das Auge und die Selbstbildung finde schon im Uterus statt.<sup>1100</sup> Der Sirenen- Effekt, damit meint der Philosoph, dass die Menschen für Klangbotschaften empfänglich sind, ja, eine Art von Glückshypnose, bei dem der Mensch das Gefühl des Ankommen empfindet, sei:<sup>1101</sup>

„Die Tatsache, dass manche Hörer von gewissen Klängen sich erreichen und erwecken lassen, wäre nicht vorstellbar, wenn nicht dem Klang selbst ein spontanes, dringliches Entgegenkommen aus dem Hörenden entspräche (...)<sup>1102</sup>

## 18.2. Die Stimme

„Das sind die letzten bedrückenden Verlautbarungen des Ich in der Dichtung, von denen wir wissen, während wir jeden Tag hartnäckig mit dem Brustton der Überzeugung „Ich“ sagen, belächelt von den „Es“ und „Man“, von den anonymen Instanzen, die unsere Ich überhören, als redet da Niemand. (...) Es ist das Wunder des Ich, dass es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben (...) Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je - als Platzhalter der menschlichen Stimme.“<sup>1103</sup>

Die Stimme spielt im gesamt künstlerischen Schaffen eine bedeutende Rolle auch intermedial: Rembrandt van Rijn stellt auf dem *Hundertguldenblatt* Jesus dar, wie er inmitten von Menschen steht und predigt. Dieses Werk hat den Namen *The voice*.<sup>1104</sup>

Der Philosoph Georg Wilhelm Hegel meint:

„(...) Es wäre ein gründlicheres Verständnis als bisher über die bekannten Zusammenhänge zu fassen, durch welche von der Seele heraus die Träne, die Stimme überhaupt (...) sich bilden, die gegen das Pathognomische und Physiognomische zu liegen. Die Eingeweide und Organe werden in der Physiologie als Momente (...) des animalischen Organismus betrachtet, aber sie bilden zugleich ein System der Verleiblichung des Geistigen und erhalten hierdurch noch eine ganz andere Deutung (...).“<sup>1105</sup>

Zu Beginn des vorigen Jahrhunderts macht der Leipziger Sprachforscher Eduard

1099 Peter Sloterdijk. *Sphären I. Blasen*. S. 503.

1100 Sjoerd van Tuinen. *Peter Sloterdijk*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2006. S. 91.

1101 Peter Sloterdijk. *Sphären I. Blasen*. S. 503.

1102 Ebenda S. 511.

1103 Ingeborg Bachmann. *Werke*. Vier Bände. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster (Hrsg.) München: Piper, 1984. Bd. 4, S. 237

1104 Reinhart Meyer Kalkus. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. S. 16.

1105 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Dritter Teil: Die Philosophie des Geistes: Mit den mündlichen Zusätzen = Werke 10. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999. §401; S. 102.

Sievers schallanalytische Versuche, bei denen er versucht, aus Texten der Literatur den „Lauthauch“ des Erzählers heraus zu filtern. Er will das Überlesene, das an einem Text unbewusst Wahrgenommene, bewusst zu Gehör bringen und hofft, dass daraus ganz neue Einsichten entstehen könnten. Er sucht in geschriebenen Sätzen die Essenz des Stimmlichen.<sup>1106</sup>

Der Hörer differenziert die Information, welche ihm mittels Stimme überbracht wird, zuerst nach drei Kriterien. Wer spricht ? Was wird gesagt? Wie wird etwas gesagt?<sup>1107</sup>

Früher hat man versucht, aus der Stimme Rückschlüsse auf die gesamte Person zu ziehen. Alles was stimmlich geäußert wird, auch wissenschaftliche Reden, sind von subjektiven Stimmungen begleitet, welche über die Stimme geäußert werden.<sup>1108</sup> Im 20. Jahrhundert wird die Physiognomik der Stimme auch wissenschaftlich debattiert. Es wird gefragt, ob es Wesenszüge einer Person gibt, welche sich aus der Stimme heraushören lassen, und ob man aus der Stimme auf den Kulturkreis, aus dem ein Mensch stammt, rückschließen könnte.<sup>1109</sup>

An seiner Stimme ist ein Mensch erkennbar, sie ist Ausdruck der Person, unverwechselbar, keine Stimme gleicht genau einer anderen. Reinhard Meyer Kalkus spricht in diesem Zusammenhang von einem „vokalen Personalausweis.“<sup>1110</sup> Ursache dafür ist, dass Mund, Nase und Rachenraum bei jeder Person eine verschiedene anatomische Beschaffenheit aufweisen. Sie sind verantwortlich für die habituellen Stimmqualitäten, also Stimmlage, Timbre und Klangfarbe, sowie der Lautstärke.<sup>1111</sup> Die eigene Stimme erscheint einer Person bei Tonaufzeichnungen immer fremd. Ursache dafür ist, dass sich die Stimme über Schallwellen zum Trommelfell ausbreitet (Luftleitung); dieses beginnt zu schwingen, so kann die Person vom anderen gehört werden. Gleichzeitig aber hört man die eigene Stimme auch innerlich. Die Schallwellen, welche beim Sprechen produziert werden, gelangen über die Knochen zum Innenohr. Im Ohr der sprechenden Person kommen nun gleichzeitig zwei Stimmen an, eine von außen (die über Luftleitung übertragen wird)

---

1106 Reinhard Meyer Kalkus. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. S.77.

1107 Ebenda S. 2.

1108 Ebenda S. 16.

1109 Ebenda S. 2.

1110 Ebenda S. 1.

1111 Ebenda S. 1.

und die andere von innen, über die Knochen übertragen. Die Person hört sich nun selbst, der Zuhörer hört nur die Luftleitungsstimme.<sup>1112</sup>

Im Theater ist man auf den Ausdruck, den die Stimme bei Zuhörern hinterlässt, angewiesen und sie ist auch ein wichtiges Mittel, um die Rolle künstlerisch zu gestalten.<sup>1113</sup>

Lyriker und Dramatiker haben oft die Fähigkeit, eine Sprechmelodie mit Lauten so zu simulieren, dass das Charakteristische des Wesens einer dargestellten Figur spür- und lesbar wird.

Im Radio ist der Einsatz der Stimme eines der wichtigsten Mittel, sozusagen als Trägersubstanz für die Kommunikation mit dem Hörer, aber auch zur Gestaltung und Interpretation von Rollen, zum Beispiel im Hörspiel. Hörspiel und Tonfilm bringen eine neue Stimmästhetik und es wird wichtig, die Figuren des Hörspiels so zu zeichnen und zu gestalten, dass sie überzeugend und unverwechselbar sind.

### *18.2.1. Affekte und Stimme*

Wir können mit der Stimme beim Sprechen oder Singen Gefühle und Empfindungen ausdrücken, aber auch bei anderen Menschen diese auslösen. Wir werden aus der Umgebung, sei es aus dem Radio, auf der Straße oder der Bühne von Stimmen berührt, wir fühlen uns von ihnen angezogen oder verletzt, sie können uns betreffen machen, bewusst oder unbewusst.<sup>1114</sup>

Roland Barthes meint, es gäbe keine Stimme, die neutral sei, immer löse sie beim anderen Emotionen aus.<sup>1115</sup>

Die Stimme ist an eine Person gebunden; über sie wird Alter, Geschlecht und der momentane emotionale Zustand transportiert. Freude oder Fröhlichkeit kann sowohl mit Hilfe der Stimme hervorgebracht, aber auch über die Färbung der Stimme ausgedrückt werden.<sup>1116</sup>

In der westlichen Welt zum Beispiel ist ein Sprechen in hohen Tonlagen, größerer

1112 Ingrid Amon. *Die Macht der Stimme*. Frankfurt am Main: Redline Wirtschaft, 2004. S. 14.

1113 Ebenda S. 3.

1114 Ebenda S. 149.

1115 Reinhart Meyer Kalkus. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. S. 149.

1116 Ebenda S. 149.

Lautstärke und schnellem Tempo ein Ausdruck von Freude.

Eine tiefe Lage, langsames Tempo, und geringe Lautstärke gelten als Zeichen von Trauer.<sup>1117</sup>

Die Stimme kann bei anderen verschiedene Emotionen auslösen; Ort, Zeit und die Intensität der Empfindung sind ausschlaggebend für die emotionale Erfahrung, ja wir können unter bestimmten Umständen eine Empfindung als eine eigene Empfindung erfahren.

Der Philosoph Konrad Paul Liessmann sieht das als ein zentrales Charakteristikum des ästhetischen bzw. des künstlerischen Erlebens.

So haben wir bei einer ästhetischen Darbietung die Möglichkeit

„(...)eine Empfindung immer als Empfindung an sich selbst wahrzunehmen. Möglich wird dies durch die Unmöglichkeit einer unmittelbaren Reaktion auf Gesehenes oder Gehörtes. Ästhetische Empfindungen sind ästhetisch, weil sie uns vorerst auf der Ebene der Empfindung festhalten.“<sup>1118</sup>

Die Emotionen sind dabei nicht wie im Alltag nur die Begleitung von Situationen und Handlungen. Liessman postuliert, dass die Vermischung verschiedener Empfindungen ein Merkmal der ästhetischen Empfindung sei. Ästhetische Empfindungen sind oft sich einander widersprechende Empfindungen in denen eine besondere Erfahrungsqualität, ja Lust, liege.<sup>1119</sup> Gerade hier gehe es darum, bei Erscheinungen von auch widersprüchlichen Empfindungen eine Form von Lust zu finden.<sup>1120</sup>

Beim Einsatz der Stimmen in der Kunst der Performance, bei der vielleicht die Akteure schreien und schweigen, wo Sprache dekonstruiert wird und rhythmisch zu hören ist, wo Stimmen durch das Mikrofon entgrenzt wirken und der Zuhörer nicht mehr weiß, von wem die Stimme kommt, können sich beim Publikum ambivalente Gefühle einstellen also zum Beispiel Irritation, Beunruhigung und Angst, aber auch Faszination.<sup>1121</sup>

Gerade bei Schmerz und seinem stimmlichen Ausdruck in der Performance erlebt

---

1117 Doris Kolesch et al. *Stimm - Welten: Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 150.

1118 Konrad Paul Liessmann. *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien: Facultas, 2004. S. 36.

1119 Ebenda S. 33.

1120 Doris Kolesch et al. *Stimm - Welten: Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 150.

1121 Reinhart Meyer Kalkus. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. S. 151.

der Zuhörer oft diese widersprüchlichen Gefühle. Der von einem Akteur ausgedrückte Schmerz wird als Schmerz am eigenen Körper erlebt.<sup>1122</sup>

### 18.2.2. Die natürliche Stimme

Sprechen und Stimme unterliegen dem historischen Wandel und dieses Phänomen kann an der Sprechkunst gezeigt werden. Im 18. Jahrhundert gibt es Abhandlungen über das Vorlesen und die Kunst der Deklamation im deutschen Raum. Es entsteht eine Sprechkunstbewegung. Die Gründe dafür sind, dass die deutsche Sprache in Europa konkurrenzfähig wird und einen neuen Selbstbewusstsein aufgebaut wird. Das Vorlesen wird modern und zu einer neuen bürgerlichen Geselligkeit.<sup>1123</sup>

Gegen Ende des 19. Jhdts. sowie am Beginn des 20. Jhdts. wird zum erstenmal, zuerst durch das Telefon und später das Radio, die Körperlosigkeit der Stimme erlebt.

Dieses Phänomen wird in der Literatur thematisiert, so bei Walther Benjamin *Berliner Kindheit* oder in Thomas Manns *Zauberberg*.<sup>1124</sup>

Die „disembodied voices“ sind Stimmen, welche medial ihren Körper verlieren; war die Körperlichkeit Indikator für Natürlichkeit, geht sie mit dem Medium verloren. Die Menschen der frühen Moderne erleben diesen Vorgang der Entkörperung als Schock, ihre Wahrnehmung wird verändert, und das verändert nun wieder die Stimme und die damit verbundenen künstlerischen Fähigkeiten. Es entstehen Konsequenzen in der Stimmästhetik und ihrer Wahrnehmung.<sup>1125</sup>

Es gibt Schultraditionen des Sprechens, man denke nur an die Tonaufnahmen verschiedener Schauspieler des 20. Jahrhunderts.

Die Medialität der Stimme ist eine historische Entwicklung und Erfahrung; sie verändert die Uniformierung der Stimme. Nicht das Stimmideal sollte bedeutend sein, sondern die Vielfalt der Stimmen, argumentiert der Stimmforscher Thomas Kopfermann.<sup>1126</sup>

---

1122 Reinhart Meyer Kalkus. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. S. 151.

1123 Thomas Kopfermann. *Natürlich? Künstlich? Historisch?* in: *Die Physiognomie der Stimme in der Literatur*. S. 27.

1124 Ebenda S. 28.

1125 Ebenda S. 28.

1126 Ebenda S. 28.

### 18.2.3. Die Stimme und der Rundfunk

Mit Aufkommen des öffentlichen Rundfunks in den europäischen Ländern um 1920 rückt die menschliche Stimme in den Mittelpunkt; es erfolgt „eine Fetischierung des gesprochenen Wortes“, nach dem alle Sinneserfahrungen durch das Hören erst an zweiter Stelle stehen. Die Radioleute sprechen von einer neuen Kultur des Hörens. Gleichzeitig bildet sich eine Ästhetik der Mikrofon-Stimme heraus.<sup>1127</sup>

Im Herbst 1929, sechs Jahre nach den ersten Rundfunksendungen in Deutschland, gibt es in Kassel die Tagung *Dichtung und Rundfunk*. Veranstalter ist die Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste und die Reichs-Rundfunkgesellschaft. Die Initiative für diese Veranstaltung kommt von Hans Flesch. Es wird über die Zukunft der herkömmlichen Literaturgattungen im Rundfunk gesprochen. Das Hauptthema ist die Veränderung der gesprochen Sprache, sowie das Thema Stimme im neuen Medium; außerdem sei die Aufgabe des Hörfunks eine pädagogische, nämlich die Schulung des Publikums.<sup>1128</sup>

Der Rundfunk, das „Theater ohne Augen“, will aus den Sehmenschen Hörmenschen machen. Die Argumente, die Béla Balázs zum Stummfilm vorbringt, wird auf das neue Medium Radio und das Hören transportiert.<sup>1129</sup>

In der ersten Zeit des neuen Mediums Rundfunk versucht man theatralisch-dramatische Sprechformen zu übernehmen, aber bald merkt man, dass man vor dem Mikrofon auf die Bühnensprechtechniken verzichten muss.

Theatralische Interpretation ist nicht mehr angebracht und man hat Angst vor einer pathetischen Sprechweise, wie sie am Theater durchaus noch üblich ist, und welche durch die Bedingungen, die das Mikrofon schafft, eher peinlich wird. Das Mikrofon schließt nun den Sprecher an das Ohr des Zuhörers (in der frühen Zeit des Radios wird noch über Kopfhörer gehört<sup>1130</sup>) und es ist jeder Sprecher in „Großaufnahme“ zu hören.<sup>1131</sup>

Die Situation für den Mikrofon - Sprecher ist insofern gefährlich, da das Mikrofon

1127 Thomas Kopfermann. *Natürlich? Künstlich? Historisch?* S. 364.

1128 Ebenda S. 365.

1129 Ebenda S. 366.

1130 Ebenda S. 367, Fußnote 101.

1131 Ebenda S. 368.

sämtliche unbewusste Stimmungen und Regungen der Stimme vergrößert und für jeden hörbar macht, man selbst aber die Stimme kaum wirklich gut kontrollieren kann. Erst Hardt meint sogar, die Sprechsituation habe etwas vom jüngsten Gericht.<sup>1132</sup> Er meint, dass dem größten Komödianten das<sup>1133</sup> „Mikrofon bis zur Kläglichkeit zerbreche“.<sup>1134</sup>

Das Wichtigste für das Sprechen im Rundfunk ist, sich mit den Ohren des anderen zu hören; „das Außen“ wird zum einzigen Maßstab.<sup>1135</sup>

Der Dramaturg Wilhelm Hoffmann meint, das Mikrofon trenne entlarvend zwischen Klang und Inhalt.<sup>1136</sup> Der Sprecher, der seine Stimme über das Mikrofon meist befremdlich findet, muss im Verlauf der Sprechausbildung Sprecheffekte ausbilden und einsetzen. Der Sprecher muss sich etwaiger Dialektfärbungen oder persönlichen Eigenarten seines Sprechens bewusst werden und diese eliminieren, was meist ein äußerst mühevoller Vorgang ist.<sup>1137</sup>

Kann ein Sprecher vom „Mikrofonfieber“ durch das Sprechtraining geheilt werden, kann eine neue radiophone Stimmidentität entstehen. Die Grundlage für die neue Technik ist es, sich mit den Ohren eines anderen zu hören; dann erst kann eine eigene, neue Sprechweise entwickelt werden.<sup>1138</sup>

War früher die laute, weitreichende Stimme erwünscht, entsteht vor dem Mikrofon die „Intimität der leisen Stimme“, mit der man sich um eine imaginäre soziale Beziehung zum Hörer bemüht.<sup>1139</sup>

Es ist interessant, dass beim Sprechen vor dem Mikrofon alles Pathetische abgelehnt wird, aber genau das findet sich auf vielen inhaltlichen Ebenen der Radiotheoretiker.<sup>1140</sup>

---

1132 Thomas Kopfermann. *Natürlich? Künstlich? Historisch?* S.368.

1133 Ebenda S.368.

1134 Ernst Hardt. *Wort und Rundfunk*. In: Leo Kestenberg. *Kunst und Technik*. Berlin: 1930. S.178f. zitiert nach Reinhart Meyer – Kalkus. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. S.368.

1135 Daniel Gethmann. *Die Übertragung der Stimme*. Zürich – Berlin, diaphanes, 2006. S.128.

1136 Ebenda S.129.

1137 Ebenda. S.129.

1138 Ebenda S.130.

1139 Ebenda S.131.

1140 Ernst Hardt. *Wort und Rundfunk*. in: Leo Kestenberg. *Kunst und Technik*. Berlin: 1930. S63 in: Reinhart Meyer – Kalkus. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. S.370.

#### 18.2.4. Die Stimme im dritten Reich

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland verändert sich auch der Rundfunk. Unter Goebels existiert eine Rundfunkkammer, das Radio wird Informationsmedium. Es erscheinen Radiozeitschriften, besonders erwähnenswert die Zeitschrift mit dem suggestiven Titel „Rufer und Hörer“.

Das Radio wird zum Instrument der politischen und medialen Gleichschaltung der deutschen Bevölkerung. Seit 1938 arbeitet man an einer Neuordnung des Großdeutschen Rundfunks.<sup>1141</sup> Der Rundfunk- Praktiker Paul Laven notiert im Jahre 1941 rückblickend auf 1933:<sup>1142</sup>

„Die großen richtungsweisenden Ansprachen der nationalsozialistischen Staatsmänner wurden jetzt sofort vom ganzen Volk aufgenommen. Der Rundfunk hat seine arteigene Bestimmung gefunden. Das Wort mit allem Fluidum der Unmittelbarkeit ging durch weiten Raum des Reiches, die Idee des neuen Reiches lebte in den faszinierend mitreißenden Reden und Übertragungen. Das große Gemeinschaftserlebnis Volk und Reich umfasste von den jeweiligen Zentren der Tat aus mit ungeheurer Gewalt selbst die weit in der Stille wohnenden Volksgenossen.“<sup>1143</sup>

Die Gesetze der Reportage werden im Sinne des Radiopioniers Alfred Braun gestaltet. Es wird ein Zusammenspiel aus Hitlers Stimme, Stimmen im Saal und anderen Saalgeräuschen aus dem Publikum und Goebbels Reportagestil, dem Radiopublikum geboten und diese Ereignisse werden als „arteigene Bestimmung“ des Rundfunks interpretiert.<sup>1144</sup>

Um jeden Menschen zum Kauf eines Volksempfängers zu motivieren, wird der Preis um das zehnfache gesenkt; nun kann jeder die Naziparolen und Propaganda mitverfolgen. Eine Statistik kann das verdeutlichen: um 1933 gibt es fünf Millionen Rundfunkteilnehmer, 1939 über zehn Millionen und 1943 bereits sechzehn Millionen Hörer.<sup>1145</sup>

Die völkische Sprachwissenschaft spricht von einem direkten Zusammenhang zwischen gesprochener Sprache und Nationalkultur, der Rundfunk ist nun das

1141 Claudia Schmolders. *Die Stimme des Bösen. Zur Klanggestalt des Dritten Reiches*. S. 683.

1142 Ebenda S. 164.

1143 Paul Laven. *Der Weg zum Rundfunkwerk*. Heidelberg, 1941. S.71 zitiert nach: *Die Übertragung der Stimme*. Zürich- Berlin: diaphanes, 2006. S. 165.

1144 Daniel Gethmann. *Die Übertragung der Stimme*. S. 165.

1145 Ebenda S. 683.

geeignete Medium um diesen Zusammenhang zu beeinflussen,<sup>1146</sup> „die gepflegte Umgangssprache ist die Sprache des Rundfunks.“<sup>1147</sup>

Die hochdeutsche Umgangssprache hat eine große Bedeutung, da sie alle Deutschen, welche innerhalb und außerhalb der Reichsgrenzen leben, zu einer „unlösbaren Einheit“<sup>1148</sup> zusammenschließen würde, so meint Karl Graef,

Nachrichtensprecher im Rundfunk, der ein Buch über die Deutsche Aussprache (1938) verfasst hat. Über den Nachahmungseffekt der Radiosprecher auf die Bevölkerung sollte das Sprachniveau gehoben werden.<sup>1149</sup>

Eugen Hadamovsky, ein fanatischer Anhänger Hitlers, zwischen 1933 und 1942 Reichssendeleiter: „Was das Gebäude der Kirche für die Religion, das wird der Rundfunk für den Kult des neuen Staates sein.“<sup>1150</sup>

Die Hörspielabteilungen bieten chorische Kultsendungen.<sup>1151</sup> Die Autoren sprechen von Wagner und seiner Idee vom Gesamtkunstwerk. Durch die Übertragung des Reichsparteitages als „Dramaturgie der Wirklichkeit“ wird diese Idee in die Tat umgesetzt.

Das Medium Radio ist volkstümlich und wird Gegenstand philosophischer Überlegungen von Radiotheoretikern dieser Zeit.<sup>1152</sup>

Die Werbung für das dritte Reich erfolgt vor allem über visuelle Strategien, so zum Beispiel choreographierte Aufmärsche und Versammlungen. Doch die akustische Präsenz der Machthaber, allen voran Adolf Hitler, hat viel zum Aufstieg und Macht der nationalsozialistischen Partei beigetragen.<sup>1153</sup>

„Hitler verdankt seine politische Existenz nur dem Radio und den Lautsprecheranlagen. Das bedeutet nicht, dass diese Medien seine Gedanken wirklich an das deutsche Volk weitergaben. Seine Gedanken waren nebensächlich. Das Radio ließ zum ersten Mal die elektronische Implosion massiv

---

1146 Daniel Gethmann. Vom Internationalen Rat für Sing- und Sprechkultur Sitz Deutschland. *Die Übertragung der Stimme*. Zürich - Berlin: diaphanes, 2006. S. 145.

1147 Zitiert nach Karl Graef. *Deutsche Aussprache*. in: Der Rundfunk. Blätter für nationalsozialistische Kulturgestaltung, Januar 1938, Heft 6. S. 189 zitiert nach Daniel Gethmann. *Die Übertragung der Stimme*. S. 145.

1148 Zitiert nach Daniel Gethmann. Vom Internationalen Rat für Sing- und Sprechkultur Sitz Deutschland. (Schriften zur Sing und Sprechkultur Bd 1 Karl Graef. *Bericht über die Arbeitstagung des deutschen Fachbeirats vom 3. und 4. April 1940*- Berlin, 1940. S. 92. in: Daniel Gethmann. *Die Übertragung der Stimme*. S. 145

1149 Daniel Gethmann. *Die Übertragung der Stimme*. S. 145.

1150 Ebenda S. 683.

1151 Ebenda S. 683.

1152 Claudia Schmölders. *Die Stimme des Bösen. Zur Klanggestalt des Dritten Reiches*. S. 370. [www.claudiaschmolders.de/aufsaumlitze.html](http://www.claudiaschmolders.de/aufsaumlitze.html). Zugriff: 8.12.2012.

1153 Ebenda S.683.

erleben, jene Umkehrung der Tendenz und Bedeutung der alphabetischen westlichen Welt.“<sup>1154</sup>

Adolf Hitler ist von seiner Aufgabe und Rolle als Volksredner überzeugt und will die Menschen „aus ihren bisherigen Überzeugungen herausheben“. <sup>1155</sup>

Die Machthaber nützen dabei die Unfähigkeit des Menschen, seine Ohren zu verschließen, bewusst aus. <sup>1156</sup>

Adolf Hitler scheitert, als er in einem leeren Studiozimmer eine Rede für das Volk halten soll; erst als er sich Parteigenossen zu sich in den Raum holt ist, er fähig, vor dem Mikrofon zu sprechen. Joseph Goebbels spricht allein und gerne vor dem Mikrofon; er kommentiert die Stimmung der Versammlung und spricht auch einleitende Worte zu den Radiohörern. Er ist die ideale akustische Ergänzung zu Hitler im Medium Radio.

Die Stimme ist nun nicht mehr nur Trägerin der Botschaft, sondern die Aussage des Sprechers wird wichtig; der Stimmklang ist sozusagen das Versprechen des Führers. Die stimmlich akustische Gestalt ist nun das Potential des NS-Radios. <sup>1157</sup>

Die Körperlosigkeit der sprechenden Radiostimmen wird als metaphysische Dimension des Mediums gedeutet, man spricht von nicht irdischen Stimmen. <sup>1158</sup>

Claudia Schmölders stellt nun die Frage, ob man diese Eigenschaft auch der Schrift unterstellen hätte können? Vermutlich nicht, und das Medium Radio konnte gut im Sinne des nationalsozialistischen Bedarfs ausgenutzt und benutzt werden. <sup>1159</sup>

Die Zuhörer der Sendungen dieses historischen Abschnitts sind einer spezifischen Dynamik unterworfen. Sie sitzen oft allein vor dem Rundfunkapparat, sind aber im Gehörten Teil einer Gruppe, ja sogar einer großen Menschenmenge und es entsteht ein ätherisches Gefühl des Kollektivs. <sup>1160</sup>

Franz Thielfelder spricht 1941 davon, dass das Radio nicht nur eine geniale Erfindung sei, sondern Garant für eine neue Epoche. Wer dieses Medium bedienen kann, würde die neuen Gesetze schreiben. Dass diese in Deutschland abgefasst werden, sei die sprachpolitische Aufgabe des großdeutschen Rundfunks. <sup>1161</sup> Im

---

<sup>1154</sup> Marshall Mc Luhan. *Die magischen Kanäle*. S. 289.

<sup>1155</sup> Ebenda S. 684.

<sup>1156</sup> Claudia Schmölders. *Die Stimme des Bösen. Zur Klanggestalt des Dritten Reiches*. S. 370.

<sup>1157</sup> Daniel Gethmann. *Die Übertragung der Stimme*. Zürich- Berlin: diaphanes, 2006. S. 169.

<sup>1158</sup> Ebenda S. 683.

<sup>1159</sup> Ebenda S. 684.

<sup>1160</sup> Ebenda S. 684.

<sup>1161</sup> Ebenda S. 147.

zweiten Weltkrieg wird die neue radiophone Mündlichkeit durch die Möglichkeit der analogen Klangaufnahme am Kriegsschauplatz mittels Tonbandgeräten aufgezeichnet. Die Kriegsberichtserstattung wird zu einer Ressource des Krieges umfunktioniert. Gesprochen wird nun in einem sogenannten „Antischreibstil“, der die Schriftbindung des frühen Rundfunks bekämpft.<sup>1162</sup>

Die Stimme ist wichtig für die Identität einer Person und den Zuschreibungen, die der Hörer wegen des Stimmklangs macht; über sie werden für die nützlichen Gefühle für die Partei transportiert. Der Sound erhält nun einen großen Bedeutungszuwachs.<sup>1163</sup>

Friederike Mayröcker ist Jahrgang 1924, hat also die Zeit des aufkommenden Nationalsozialismus und das Nazi-Regime als Kind und Jugendliche voll mit erlebt. Sie ist ab 1942 als Luftwaffenhelferin eingezogen. Im Hörspiel *Arie auf tönernen Füßen* kommen immer wieder Kriegsimpressionen vor, die Ich-Instanz spricht von Kriegserinnerungen.

dann Krieg.  
Kriegsende, kaum  
Erinnerungen, fremde  
Soldaten im Keller, Gulasch-  
Kanone im Hof,  
„marschierten tagelang durch  
den eiskalten Keller,  
indem wir hockten,  
in decken gehüllt, weiszgott  
was ich damals dachte,  
fühlte,-“<sup>1164</sup>

Mayröcker sagt von sich, sie habe die Kriegszeit wie hinter einer Glaswand erlebt.<sup>1165</sup>

### 18.2.5. Die Stimme in der Gegenwartskunst

Die Gegenwartskunst ist gekennzeichnet durch Enthierarchisierungsbestrebungen; die Stimme wird nun frei für verschiedene Gestaltungsweisen, welche früher nicht

1162 Daniel Gethmann. *Die Übertragung der Stimme*. S. 175.

1163 Ebenda S. 171,179.

1164 Friederike Mayröcker. *Arie auf tönernen Füßen*. S. 100. zitiert nach Elisabeth Pein.

„Wortgärten.“ *Die Hörspiele von Friederike Mayröcker*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2009. S. 57.

1165Telefonat mit Friederike Mayröcker

möglich sind. Sie ist lange Zeit Trägerin der Narration, und zwar auf der Bühne als reale Stimme und metaphorisch in der Literatur. Mit der Stimme werden dramatische Expressivität ausgedrückt und sie ist Mittel zur Authentifizierung des Subjekts.<sup>1166</sup>

In der Gegenwartskunst wird sie Material und Medium für situatives Geschehen. Sprache wird nun zum Klang- und Lautmaterial und ist nicht mehr theatrales Modell der Darstellung. Es wird das Körperhafte der Sprache betont, wie Schreie, Flüstern, Atmen, Stöhnen; die stimmliche Äußerung wird oft zur Klangskulptur und gewinnt an Eigenwert. Zugleich ist aber auch eine Dissoziation von Körper und Stimme zu beobachten.<sup>1167</sup>

Das klanglich - musikalische Spektrum des Sprechens, so wie die körperlich-sinnliche Situation rückt nun in den Vordergrund; damit ändern sich auch die alten Hörgewohnheiten beim Rezipienten. Dabei geht es nicht um die Abbildung und Erzeugung von Wirklichkeit, sondern es werden eigene akustische Phänomene hervorgebracht.<sup>1168</sup>

Häufig ist auf der Bühne nicht der Dialog das Wesentliche, sondern wichtig ist der Polylog<sup>1169</sup>

„aus dem Körper herausgeschleuderter, subjektloser Sprech- und Schreitiraden, die, (...) nichts mehr mit Formen zwischenmenschlicher Kommunikation wie Gespräch oder Diskussion zu tun haben.“<sup>1170</sup>

Omnipräsent ist aber auch die entkörperlichte, technische Stimme. Im Theater, in der Performance und in der Installationskunst wird viel mit technischen Bearbeitungen experimentiert. Rhetorische Techniken, Deklamation, und verschiedene Geräte wie Mikrofon oder Vodocorder gestalten die Kunststimmen. Im Alltag ist im Allgemeinen wichtig, was gesagt wird, in der Gegenwartskunst ist entscheidend, wie man spricht und hört.<sup>1171</sup>

---

1166 Doris Kolesch, Sybille Krämer. *Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 48.

1167 Ebenda S. 49.

1168 Ebenda S. 49.

1169 Ebenda S. 49.

1170 Ebenda S. 49.

1171 Ebenda S. 49.

*18.2.6. Der stimmliche Ausdruck, oder lass mich deine Stimme hören und ich sage dir, wer du bist*

Affekte spiegeln sich nach Wundt im Rhythmus und in der Tonmodulation der Sprache wieder. Da es eine Vielzahl von Tonabstufungen gibt, ist über die Stimme ein großer Gefühlsausdruck möglich.<sup>1172</sup>

Die Sprache kann nach Klangfarbe, Klangstärke und zeitlichen Eigenschaften beschrieben werden.<sup>1173</sup>

Felix Trojan, von der Sprecherziehung kommend, erstellt eine Typologie des sprecherischen Ausdrucks. Seine Versuchspersonen stammen aus allen Schichten der Bevölkerung, Berufssprecher und Laien. Die Versuche haben einen großen Stichprobenumfang, hunderte Versuchspersonen werden getestet. Zuerst sollen die Versuchspersonen das Apperzeptions -Erlebnis beim Lesen mehrerer lyrischer Texte schriftlich festhalten: es ergeben sich typische Auffassungsweisen, manche Versuchspersonen entsprechen dem „subjektiven Gefühl“, das charakterisiert ist durch ein freies Assoziieren, das vom Gegenständlichen des Textes wegführt; die Versuchsperson schwelgt in Gefühlen und zeigt sprachliche Vorlieben für Wendungen wie „Ich fühle“, „Ich empfinde“, „Mir gefällt“ etc. Dieser Haltung gegenüber steht eine verstandesmäßige Interpretation. Die Versuchsperson findet logische Ausführungen oder auch Inhaltsangaben über das Gelesene. Zwischen diesem und dem subjektiven Gefühlstyp steht der „objektive Gefühlstyp“. Trojan charakterisiert ihn als jemand, der sich in die Stimmung des Dichters oder der dargestellten Person einfühlt. Anschließend werden die Stimmen der Versuchspersonen beim Sprechen des in der Untersuchung vorgegebenen Textes auf Schallplatte aufgenommen. Es stellt sich heraus, dass die schriftlichen Protokolle und die stimmliche Sprechweise korrelieren. Der „subjektive Gefühlstyp“ ist durch eine stark gegliederte Intonationskurve mit starken Höhenschwankungen, langsames Sprechtempo und inniger Gefühlsausdruck beschreibbar. Der verstandesmäßige Agierende besitzt eine flache Intonationskurve, schnelles Tempo und präzise Akzente. Der „objektive Gefühlstypus“ liegt genau in der Mitte der Ausprägungen der

---

<sup>1172</sup> Felix Trojan. *Der Ausdruck der Sprechstimme*. Wien/Düsseldorf: Wilhelm Maudrich, 1952. S. 78.  
<sup>1173</sup> Ebenda S. 79.

beiden anderen Typen.

Visuell orientierte Probanden stehen dem „intellektuellen Typ“ nahe, die Akustiker ähneln dem „subjektiven Gefühlstypus“. Die Sprechweise der Motoriker zeigt eine sehr starke und dynamische Akzentuierung.<sup>1174</sup>

In einem Radioexperiment von T. H. Pears untersucht der Forscher, ob aus der „reinen“ Stimme eines Sprechers Rückschlüsse auf die Körperlichkeit, Beruf und Charakter gezogen werden können. Die physiologischen Daten werden dabei von den Versuchspersonen gut erfasst, die Stimme wird meist rein akustisch interpretiert nach Höhe, Stärke, Rhythmus, Timbre und Artikulation.<sup>1175</sup>

Eine Schülerin Karl Bühlers, Maria Bonaventura, will erforschen, wie weit Photos den Stimmen der Sprechers richtig zugeordnet werden. Sie unterscheidet die Zuordnung auf rein intuitiven Weg und auf Grund von Indizien. Dabei stellt sich heraus, dass Frauen die Zuordnung besser treffen.<sup>1176</sup>

Hermann Strehle unterscheidet einen runden und einen eckigen motorischen Typus, er meint dieses Verhalten wirke sich auch auf die Stimme aus. Die Ergebnisse seiner Forschungen bestätigen seine Annahmen; der „runde Typus“ spricht fließend rhythmisch, bei ihm überwiegt die Melodie. Er gerät beim Sprechen leicht ins „Singen“. Der „eckige Typus“ betont die Worte durch einen Wechsel der Laustärke, sie sind bei ihm von „scharfer Kontur“. Er gliedert willkürlich und abgehackt. Störungen, etwa durch Erregtheit, zeigen sich in unregelmäßigen Pausen, Stimmversagen und Stottern.<sup>1177</sup>

Martin Keilhacker, interessiert, wie weit und auf welche Weise aus der Sprechweise und Stimme Rückschlüsse auf die Persönlichkeit gezogen werden können.<sup>1178</sup> Er postuliert den symptomatischen Wert von Einzelqualitäten der Stimme; so lassen zum Beispiel Stimmfülle und Stimmstärke Rückschlüsse auf die Vitalität zu. Ist die Klangfarbe kalt oder warm, weich oder hart, werden analoge seelische Eigenschaften vermutet. Er unterscheidet eine festgezogene und lockere Stimmführung. Letztere unterteilt er in eine lineare und wellenförmige Stimmführung. Wellenförmige Stimmführung und starkes Schwanken der Stimme, sowie die

1174 Felix Trojan. *Der Ausdruck der Sprechstimme*. S. 88.

1175 Ebenda S. 88.

1176 Ebenda S. 88.

1177 Ebenda S. 89.

1178 Ebenda S. 90.

Dehnung an den Affekt gebundene Wörter deuten auf eine gefühlsmäßige Grundtendenz, Verwurzelung der Versuchsperson im Vitalen und Unbewussten.<sup>1179</sup> Der Sozialpsychologe Albert Mehrabian führt als einer der ersten ein Experiment *Silent Messages* (1972) durch; dabei geht es um die relative Wirksamkeit von Wort, Tonfall und Gesichtsausdruck einer Person. Der Gesichtsausdruck wird dazu über stumme Videos übertragen, der Tonfall wird mittels Bandfilter erforscht. Der Inhalt der Botschaft wird so präsentiert, dass er unverständlich ist. Dabei stellt sich heraus, dass die nonverbalen Signale eine stärkere Wirkung bezüglich des Eindrucks, den eine Person auf eine andere macht, erzielen.<sup>1180</sup>

In der Zeitschrift GEO wird 1998 eine Studie zur Stimmwirkung veröffentlicht: eine neue Bekanntschaft wird von 40 Prozent der Menschen nach dem Klang der Stimme beurteilt.<sup>1181</sup>

### 18.3. Hörspiel und Musik

#### 18.3.1. Allgemeines

Zu Beginn dieses Kapitels möchte ich für diese Arbeit die Begriffe „Musik im Hörspiel“ und „Hörspielmusik“ klären. In der Literatur werden oft beide Termini verwendet, ohne sie gegeneinander abzugrenzen.

Von „Musik im Hörspiel“ wird in dieser Arbeit dann gesprochen, wenn eine musikalische Phrase zur inneren oder äußeren Gliederung eines Hörspiels verwendet wird, sie als Szenentrenner oder Einleitungs- und Schlussmusik verwendet wird, als Pausenfüller oder in Brückenfunktion. Es ist jene Musik, die vom Regisseur oder einen für den Klang Zuständigen zugewiesen wird und ursprünglich für einen anderen Zweck komponiert wurde.<sup>1182</sup>

Der Begriff „Hörspielmusik“ wird dann verwendet, wenn eine Komposition speziell für ein Hörspiel kreiert wird, egal ob Originalkomposition oder Collagen und Montagen.

<sup>1179</sup> Felix Trojan. *Der Ausdruck der Sprechstimme*. S.90.

<sup>1180</sup> Ingrid Amon. *Die Macht der Stimme*. S.18.

<sup>1181</sup> Ebenda S.19.

<sup>1182</sup> Mechthild Hobl - Friedrich. *Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel*. Inaugural-Dissertation, Friedrich - Alexander - Universität, Erlangen-Nürnberg, 1991. S. 33.

Die Musik muss nur auf den Text des Hörspiels bezogen sein.<sup>1183</sup>

Des Weiteren gibt es noch den Terminus Musik als Hörspiel, wie ihn zum Beispiel Maurizio Kagel definiert hat.

Musik hat im Hörspiel meist eine kommunikative Rolle, musikalische Vorstellungen werden mit dem Hörer kommuniziert. Hörspielmusik kann man als funktionale Musik bezeichnen, wenn sie eine Gestaltungsfunktion innerhalb des Hörspiels übernimmt. Ihre Ästhetik leitet sich nicht nur von musikalischen Gesetzen ab, sondern wird erst durch ihre Funktion im Hörspiel verständlich. Diese Funktion unterscheidet die Musik von autonomer Musik, also solcher Musik, welche dem Hörspiel nur zugespielt wird.<sup>1184</sup>

„Will man der Geschichte der Hörspielmusik gerecht werden, so lässt sich keine Systematik finden, die die Hörspielmusik sowohl zu bestimmten Stoff-Gruppen, als auch zur Chronologie, zu den unterschiedlichen Musikstilen, Instrumentationen, Verfremdungstechniken und dergleichen sinnvoll in Beziehung zu setzen vermag.“<sup>1185</sup>

Grob gesprochen kann Hörspielmusik eine Art Behübschung oder Ausmalung sein oder sie ist eine Art von komponierter Parallel- oder Gegenwelt. Im positivsten Fall ist sie einer der Kunstfaktoren für das Hörspiel. Heute wird viel der speziell komponierten Hörspielmusik digital erzeugt.

Da die Produktion von Hörspielen teuer ist, große gute Studios kosten viel, wird vom Regisseur oft keine eigens komponierte Musik eingesetzt, sondern aus dem Archiv Passendes geholt, was heute besonders leicht ist, da digital sehr viel vorhanden ist. Hörspielmusik hat oft eine Art Nischenfunktion, in manchen Fällen ordnet sie sich dem Text unter. Letztlich entscheidet der Regisseur, welche Musik und wieviel davon verwendet wird.

### 18.3.2. Filmmusik und Hörspielmusik

In der Literatur zur Hörspielmusik wird auch immer wieder auf die Filmmusik, ihre Funktion und Systematik hingewiesen.

---

1183 Mechtild Hobl - Friedrich. *Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel*. Inaugural-Dissertation, Friedrich - Alexander - Universität, Erlangen-Nürnberg, 1991. S. 33.

1184 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. Berlin: LIT Dr. W. Hopf, 2010. S. 95,96.

1185 Christiane Timper. *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte*. Berlin: Spiess, 1990. S. 148.

Beim Film, und das ist der gravierende Unterschied zum Hörspiel, ist das Sehen und das Hören angesprochen, während beim Hörspielrezipienten die Information nur über das Gehör geht.

Monika Pauler meint in ihrer Dissertation zu diesem Thema:

„Da in auditiven Texten alle semiotischen Zeichensysteme lediglich auditiv wahrnehmbar sind, kann hier ein akustisches Zeichensystem lediglich über die anderen akustischen Zeichensysteme wie der Stimmen und Geräusche dominieren, und zwar entweder durch dynamische Akzentuierung oder durch die räumlich vordergründige bzw. zeitlich ausgedehnte Präsenz im sukzessiven Fluß des auditiven Texts.“<sup>1186</sup>

Beim Film soll verhindert werden, dass hier auf Grund der fehlenden Raumtiefe der Eindruck eines abfotografierten Theaters entsteht, beim Hörspiel soll mit der Musik der Eindruck eines akustisch gespeicherten Theaters ausgeschaltet werden.<sup>1187</sup>

In den Anfängen des Kinos, der Stummfilmzeit, ist die Musik notwendig, um von den Saalgeräuschen und dem Geräusch des laufenden Projektors abzulenken. Zur ersten öffentlichen Filmvorführung der Gebrüder Lumière spielt ein Pianist.

Musik hilft einen Szenenwechsel anzudeuten, kennzeichnet den Schluss eines Aktes oder ist als Imitation von Naturgeräuschen, wie zum Beispiel Gewitter, im Einsatz.<sup>1188</sup>

Für Handlungshörspiele erweist sich eine Einteilung in Bildton, Toneinsatz innerhalb der Hörspielhandlung und Fremdton außerhalb der Hörspielhandlung analog des Filmes, wie sie Claudia Bullerjahn empfiehlt, als sinnvoll.<sup>1189</sup> Da die in dieser Arbeit analysierten Hörspiele aber keine Handlung im herkömmlichen Sinn besitzen, ist sie für diese Arbeit nicht von Interesse.

Götz Schmedes<sup>1190</sup> verwendet zur Analyse der Hörspielmusik, welche als Begleitmusik fungiert, Hansjörg Paulis Modell (1976); dieses ist auch bei nicht narrativen Texten anwendbar.

Pauli unterscheidet drei Funktionen von Filmmusik:

Paraphrasierung: wenn sich die Musik aus den Bildinhalten, den Bildern, ableitet,

Polarisierung: Musik, welche einen eindeutigen Charakter hat und die dazu verwendet wird, inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige

Ausdrucksrichtung zu bringen oder

1186 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. 96.

1187 Mechthild Hobl - Friedrich *Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel*. S. 48.

1188 Hansjörg Pauli. *Filmmusik: ein historisch kritischer Abriss* in: Hans Christian Schmidt. (Hrsg.) *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*. Mainz: Schott, 1976. S. 92.

1189 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. 9.

1190 Götz Schmedes. *Medientext. Hörspiel*. Münster, New York. Berlin: Waxman, 2002

Kontrapunktierung: wenn die Musik dem eindeutigen Charakter der Bilder und den Bildinhalten eindeutig widerspricht.<sup>1191</sup>

Claudia Bullerjahn und Monika Pauler kritisieren aber dieses Modell in ihren Arbeiten, dass damit Einzelbilder und deren Musik betrachtet werden und der Sukzessivität des Handlungsablaufes nicht Rechnung getragen wird.

Hansjörg Pauli hat sein Modell 1981 revidiert.

Nach Claudia Bullerjahn lassen sich vier Funktionskategorien der Filmmusik bestimmen. Sie unterscheidet dramaturgische und epische Funktionen, da der Film ein Mischgebilde aus Gattungen des Theaters und der Epik (Roman) ist.<sup>1192</sup>

Bullerjahn spricht von persuasiven Funktionen, da der Film ein Massenkommunikations-, Massenbeeinflussungs- und Massenbildungsmittel ist.<sup>1193</sup>

Monika Pauler weist in ihrer Hörspieldissertation darauf hin, dass sich Bullerjahns Filmmusikkriterien nur in einer modifizierten Form für das Hörspiel eignen.<sup>1194</sup>

Da Pauler auch die Hörspielmusik von Friederike Mayröcker analysiert, habe ich für meine Arbeit ihre systematischen Überlegungen zur Hörspielmusik, der sie die für das Hörspiel modifizierte Bullerjahn - Filmmusik - Systematik zu Grunde legt, übernommen.

Das Hörspiel, meint Monika Pauler, ist eine Mischform zwischen Drama und Prosa, Lyrik und auch (uns hier nicht weiter interessierendes) journalistisches Material.

Daher sind epische und dramaturgische Funktionen der Hörspielmusik von Mayröcker - Hörspielen vor allem da, um poetische Funktionen zu ergänzen.<sup>1195</sup>

Die dramaturgische Funktion von Hörspielmusik ist dort zu finden, wo die Hörspielmusik zu einer Verstärkung des Ausdrucks, sowie dem Aufbau einer Stimmung und eines Spannungsbogens beiträgt. Die Musik ist dann in eine Form der dramaturgischen Handlung verwoben, wobei die Dialoge der Stimmen (Melodram) durch den musikalischen Hintergrund emotional gefärbt werden.<sup>1196</sup>

---

1191 Hansjörg Pauli. *Filmmusik: ein historisch kritischer Abriss*. S. 104. Hier wird Paulis Modell übernommen. (E.P.)

1192 Claudia Bullerjahn. *Ein begriffliches Babylon. Von den Schwierigkeiten einer einheitlichen Filmmusik - Nomenklatur*. Archiv-Sprachwissenschaftliche Universität Hamburg. S. 9. <http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/Archiv%20ZMM/sommer99/B>

1193 Ebenda S. 11.

1194 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. 97.

1195 Ebenda S. 98.

1196 Ebenda S. 98.

Pauler erwähnt, dass auch Friederike Mayröcker selbst ihr Hörspiel *DIE KANTATE oder, Gottesaugenstern bist du* (BR/Maerz Musik-Berliner Festspiele/ORF 23.03.2003) auch als Art Melodram bezeichnet.<sup>1197</sup>

Die Rhythmisierung und Intensivierung des sprachlichen Ausdrucks zum Beispiel durch Konzentration, ist nach Pauler eine poetische Funktion der Hörspielmusik.<sup>1198</sup>

Die Struktur eines Hörspiels wird allein durch die Elemente der Akustik ihrer Klangmontage bestimmt, so spricht sie von einer strukturellen Funktion der Klangmontage.<sup>1199</sup>

Hörspielmusik ist im großen Maß für die emotionale Ebene der Kommunikationsweise eines Hörspiels verantwortlich; es erfolgt durch die Musik eine Emotionalisierung der Texte, die wieder auf den gesamten Ausdruck des Hörspiels zurück wirkt.<sup>1200</sup>

### 18.3.3. *Verschiedene Theorien zur Hörspielmusik*

#### 18.3.3.1. *Die ersten Jahre*

Es gibt immer schon sehr unterschiedliche Auffassung davon, welchen Stellenwert die Musik im Hörspiel hat. Christiane Timper zieht dafür verschieden Aufsätze aus den Jahren 1928 bis 1932 heran.<sup>1201</sup>

Den extremsten Standpunkt findet man bei Ernst Schoen, der meint, dass die Hörspiele überhaupt von der Musik ausgehen sollten.

Auch Fritz Pauli setzt auf die rhythmischen Elemente, aber er sieht die Musik auch als Möglichkeit, von einer Szene auf die andere überzuleiten. Diese Musikbrücke ist die häufigste Verwendung von Hörspielmusik überhaupt. Pauli ist für den Einsatz der Musik, da im Hörspiel die Mimik des Schauspielers fehlt. Er findet, dass das Wesenhafte ganzer Akte in einer durchkomponierten Musik ausgedrückt werden

---

1197 Fußnote 1 in: Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. 98.

1198 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. 98.

1199 Ebenda S. 98.

1200 Ebenda S. 98,99.

1201 Christiane Timper. *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte*. Berlin: Volker Spiess, 1990. S. 25.

könne. Er weist aber auch als Einziger auf die „Zermusikalisierung“ hin. Pauli fordert, dass sich die Hörspielmusik im Gegensatz zur Opernmusik aus den gesellschaftlichen Bindungen befreien und den psychologischen und technischen Gesetzen des Mediums Rundfunk angepasst werden müsste.<sup>1202</sup>

E. Kurt Fischer vertritt den entgegengesetzten Standpunkt, dass das Hörspiel reine Wortkunst sei und der Musik und Geräusche nicht bedarf. Er unterscheidet dann das „reine Hörspiel“ und einen Zwischentyp, der mit illusionistischen Mitteln arbeitet und der sich durch eine Überbetonung der Gefühlsmomente gegenüber der Logik auszeichnet. Dieser Zwischentyp setzt sich nach Meinung von Christiane Timper bis und nach 1945 durch. Fischer fordert auch im Hörspiel statt eines opernmäßig gesungenen Liebesliedes den vermehrten Einsatz von Trommeln und Gong. Für ihn steht die Rhythmik im Mittelpunkt.<sup>1203</sup>

Carl Hagemann spricht 1928 bei der *Ersten Tagung für Rundfunkmusik* davon, dass das reine Hörspiel ein akustisches Gesamtkunstwerk sein solle.<sup>1204</sup>

### 18.3.3.2. Hörspielmusik des Neuen Hörspiels

Nach Aussage von Christiane Timper braucht das deutsche Hörspiel beinahe zwanzig Jahre, um an die Hörspielvielfalt der Weimarer Republik anzuschließen.<sup>1205</sup>

Eine Anknüpfung an die Tradition der Dadaisten und Futuristen ist festzustellen.

Edgar Varese verwendet in seiner Komposition *Ionisation* (1932) ein

Schlagzeugorchester. In dem Stück sind auch Fabriksirenen zu hören. Davon wird

Ebert für die Hörspielmusik für *Toter Mann* inspiriert. Hier fließen also noch

Strömungen der technischen und künstlerischen Innovationen in die Hörspielmusik

ein, was mit dem Beginn des dritten Reichs und seiner Vorliebe für Märsche und

Volkslied verloren geht.<sup>1206</sup>

In Amerika stellt John Cage 1938 sein präpariertes Klavier vor, das in den sechziger

---

1202 Christiane Timper. *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte*. S. 27-29.

1203 Ebenda S. 25.

1204 Ebenda.S. 30.

1205 Ebenda S. 230.

1206 Ebenda S. 230.

Jahren für das deutsche Hörspiel entdeckt wird.<sup>1207</sup>

In Frankreich beschäftigen sich nach 1945 Pierre Henri, Jaques Poulin und Pierre Schaeffer mit der *musique concrète*.<sup>1208</sup>

In Köln entsteht 1951 ein elektronisches Studio, hier kann Musik elektronisch erzeugt und verarbeitet werden.<sup>1209</sup>

1964 produziert der Autor Paul Pörtner mit dem damaligen Hörspielchef des BR, Hermann Dollinger, im elektronischen Musikstudio von Siemens seine *Schallspielstudie I*, mit ihr entsteht das Neue Hörspiel, das sich ab 1968 in Szene setzt. Jetzt wird die Hörspielmusik in die Theoriediskussion um das Hörspiel miteinbezogen.<sup>1210</sup>

Gleichzeitig hält der „Moog“ Synthesizer seinen Einzug und verschafft damit der elektronischen Musik ihren Durchbruch. Die Nachfolgemodelle, die wesentlich billiger sind, werden von vielen Studios und auch Komponisten angeschafft und ersetzen mit der Zeit die früheren Instrumente.<sup>1211</sup>

#### 18.4. Musik als Sprache

In der Antike kommt es durch die Gestaltung der Rhythmik und der responsorialen Gliederung gleichsam zu einer musikalischen Gestaltung.<sup>1212</sup>

Im 8. Jahrhundert hat nach Meinung von Dieter Schnebel die Musik manches aus der Rhetorik übernommen. Musik wird da oft als Klangrede verstanden. Trotzdem ist die Sprache auch hier vor allem für die Vermittlung von Inhalten verantwortlich<sup>1213</sup>

„Die „reine Musik“ - noch Hegel nannte die Instrumentalmusik bloß „reines Tönen“, die sich von ihrer bis dahin als selbstverständlich geltende Aufgabe, Inhalte von Texten zu vertonen oder darzustellen, definitiv löste, wurde paradoxerweise, aber entscheidend gerade durch das Argument getragen, sie sei doch eine Art Sprache, weil auch sie >rede< und auch ohne Text >verständlich< sei. Da sie selbst Sprache sei, leiste sie gleiches wie die Vokalmusik, sei also nicht, wie Hegel meint, leer.“<sup>1214</sup>

1207 Christiane Timper. *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte*. S. 230.

1208 Ebenda S. 230.

1209 Ebenda S. 231.

1210 Ebenda S. 231.

1211 Ebenda S. 231.

1212 Ebenda S. 24.

1213 Peter Faltin. *Ist Musik eine Sprache?* S. 32. in: Hans Werner Henze (Hrsg.) *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1981. S. 32.

1214 Peter Faltin. *Ist Musik eine Sprache?* S. 32.

Man weiß aber schon damals, dass Musik keine Sprache, so wie die Wortsprache, ist, da sie keine Begriffe vermittelt. Sie gilt damals als eine Sprache der Gefühle.<sup>1215</sup>

Schon 1924 hatte Kurt Schwitters in seinem Werk *Die konsequente Dichtung* darauf aufmerksam gemacht, dass Sprache unter bestimmten Umständen zur Musik tendieren kann.<sup>1216</sup>

Schwierig wird der Topos Musik und Sprache in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der Autonomie-Ästhetik; jetzt sucht man den Sinn der Musik in der Musik selbst, sie ist ein tönender logischer Vorgang.<sup>1217</sup>

Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts versucht man neue Spielformen. Von den Ideen von Schwitters, Stockhausen u.a. werden die Grenzen des Hörspiels hinausgeschoben und wie bei einem Gesamtkunstwerk die Grenzen zwischen Musik und Sprache verwischt. Termini wie „Musik als Hörspiel“ oder „Hörspiel und Musik“ tauchen auf. Die Grenzen der Künste werden durchlässiger, was Adorno als „Verfransung der Künste“<sup>1218</sup> bezeichnet.<sup>1219</sup>

Es gibt einige Affinitäten von Musik und Sprache, vor allem zur gesprochenen Sprache. In der Rhetorik werden Tempo und Dynamik der Sprechverläufe gestaltet, manches mal auch Tonhöhenverläufe. Auch im Drama werden im akustischen Bereich Tempi, Lautstärken auch Rhythmen und Klangfarben besonders ausgeformt.<sup>1220</sup>

Durch das Wegfallen des Begriffes Gefühle wird der Topos von Musik als Sprache zum Torso. Trotzdem spricht man immer wieder bei Musik und Sprache von „Sprachähnlichkeit“, „Sprachcharakter der Musik“, was die Annahme, dass Musik eine Aussage hat, ausdrückt und, da sie mit Publikum aufgeführt wird, eine kommunikative Funktion haben müsse.<sup>1221</sup>

---

1215 Peter Faltin. *Ist Musik eine Sprache?* S. 32.

1216 Kurt Schwitters. *Konsequente Dichtung*. In: Klaus Schöning. (Hrsg.) *Neues Hörspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 15,16.

1217 Peter Faltin. *Ist Musik eine Sprache?* S. 32,33.

1218 Theodor W. Adorno. *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. S 158.

1219 Ebenda S. 158-182.

1220 Dieter Schnebel. *Echo-einige Überlegungen zum Wesen der Musik*. in: Albrecht Riethmüller. (Hrsg). *Sprache und Musik*. Regensburg: Laaber, 1999. S. 24.

1221 Peter Faltin. *Ist Musik eine Sprache?* in: Hans Werner Henze (Hrsg.) *Die Zeichen. Neue Aspekte*

Eine Definition der Sprache ist die Sprache als Wortsprache, hierher gehört die Sprache der Musik, nach Peter Faltins Hypothese, sicher nicht.<sup>1222</sup>

Die zweite Auffassung der Sprache, ist die Sprache als Vermittlungsmodus, hierher gehört alles, das unter Wahrnehmung fällt und das durch Handeln, Verhalten und Kommunikation definiert ist. Jeder Wahrnehmungsakt wird hier als eine Art von Sprache aufgefasst.<sup>1223</sup>

Jedes Verhalten wird als Kommunikation aufgefasst und alles Verhalten sei eine Sprache, also auch die Musik. Wobei Faltin das als Aussage mit zu großer Extension ansieht und daher sei die Intention gering, da wegen der vielen Gemeinsamkeiten von Dingen ihr Unterschied nicht genug beachtet werde.<sup>1224</sup>

Die Sprachähnlichkeit, meint Peter Faltin, sei dem Umstand zuzuschreiben, dass die Musik etwas vermitteln. Vermittelt werden musikalische ästhetische Ideen und Vorstellungen, aber nicht gegenständliche Objekte und Begrifflichkeiten.<sup>1225</sup>

Die Sprache zeigt ihr musikalisches Wesen vor allem in der Lyrik. Wichtig ist dabei die Gestaltung des Sprachklanges und die Rhythmik. Gemeinsam ist hier der Sprache und der Musik die Erzeugung von Stimmungen.<sup>1226</sup>

Im Neuen Hörspiel versucht man, die Sprache der Musik anzunähern bzw. Sprache als Musik zu sehen.<sup>1227</sup>

Der Musikwissenschaftler Tibor Kneif stellt das folgendermaßen dar:

„Bei der Definition von Musik ist offengelassen worden, ob die Klangerzeugung vokal oder mit Instrumenten erfolgt. Dies geschah mit der Rücksicht, dass die gleichen Lautsignale, die in der Sprache zum Zwecke der begrifflichen Mitteilung hervorgebracht werden, auch eine ästhetische Ausstrahlung bewirken können. In dem Maße, in dem sie es tun, stellen sie Musik dar, ist Musik doch als eine Folge von akustischen Signalen beschrieben worden, die ästhetisch wirken.“<sup>1228</sup>

Helmut Heißenbüttel postuliert die Eigenart einer klanglichen Entfaltung der Sprache, was sich, seiner Meinung nach, auch in den Hörspielen der fünfziger und sechziger

---

*der musikalischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1981. S. 32,33.

1222 Peter Faltin. *Ist Musik eine Sprache?* S. 36.

1223 Ebenda S. 36.

1224 Ebenda S. 36.

1225 Götz Schmedes. *Medientext*. Hörspiel. Münster, New York. Berlin: Waxman, 2002. S. 80.

1226 Dieter Schnebel. *Echo-einige Überlegungen zum Wesen der Musik*. in: Albrecht Riethmüller. (Hrsg). *Sprache und Musik*. Regensburg: Laaber, 1999. S. 24.

1227 Ebenda S. 235.

1228 Tibor Kneif. *Typen der Entsprachlichung in der neuen Musik*. in: *Über Musik und Sprache*. Mainz: Schott, 1974. S. 21.

Jahre erleben lässt.<sup>1229</sup>

„Ihr gemeinsames Kennzeichen (gemeint sind Hörspiele von Butor und Sarraute. E.P.), so könnte man sagen, ist eher in der musikalisch-partiturhaften Verwendung der Sprache, des Dialogs wie der gedichthaften freien Sprachkombination zu sehen als in der Rolle, mit der sich der Sprecher sich identifiziert und mit der sich zu identifizieren er wiederum den Hörer überredet.“<sup>1230</sup>

Durch die Musikalisierung der Sprache löst sich die Sprache auch vom Rollenspiel des traditionellen Hörspiels.<sup>1231</sup>

Auch in den Hörspielen Friederike Mayröckers sind musikalische Strukturen zu beobachten. In den Regieanweisungen wird klassische Musik, Jazz, Rock und Pop oft erwähnt.

Musik hat bei der Schriftstellerin auch eine gliedernde Funktion.<sup>1232</sup>

Mayröcker verwendet auch in ihrer Sprache, wie in der Musik sehr häufig, die Stilmittel der Wiederholung und der Rhythmisierung.

Stockhausen spricht darüber, dass sich bei poetischen Werken nicht nur semantische Informationen finden lassen, sondern auch klang-ästhetische, musikalische Eindrücke.<sup>1233</sup>

### *18.5. Die Musikinstallationen in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker*

Die Aussagen des vorigen Kapitels lassen auch den Schluss zu, dass einige Hörspiele von Friederike Mayröcker, zum Beispiel *Gertrude Stein hat die Luft gemalt* (2005) mit einer Vocalise von Mauricio Kagel, oder Hörspiele, die Klangdichtungen von Nadja Schöning verwenden, zum Beispiel *Gärten, Schnäbel, ein Mirakel* (2008), in Verbindung mit der Sprechstimme von Friederike Mayröcker und ihren selbst gelesenen poetischen Texten einer musikalischen Darbietung nahe kommen.

Nadja Schöning, die Komponistin der musikalischen Klanginstallationen zu einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker sagt, dass sie ihre kompositorische Arbeit mit

1229 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S. 219.

1230 Helmut Heißenbüttel. *Horoskop des Hörspiels*. in: Klaus Schöning. *Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 33.

1231 Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. S.219.

1232 Ebenda S. 219.

1233 Christiane Timper. *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte*. S. 235.

Klängen und Geräuschen auch als Form einer Sprache sieht: die Form einer synästhetischen Sprache.<sup>1234</sup>

Ihre Kompositionen sind angeregt von den in Worten gefassten, assoziationsreichen, audio-visuellen Bildern der Dichterin.<sup>1235</sup>

Die kompositorische Form entscheidet sich für Nadja Schöning im Gespräch mit dem Regisseur, es entstehen freistehende Klanginseln oder Klangkompositionen, welche die Stimme begleiten. In einer sehr subtilen Studioarbeit entsteht aus dem synergetischen Konglomerat von gesprochenen Text und Klangkomposition ein homogenes Hörspiel.<sup>1236</sup>

Nadja Schöning versteht ihre Klangkompositionen nicht als Hörspielmusik, sondern als autonome, kompositorische Realisation, die in wahrnehmungs-ästhetischer Wechselwirkung mit der Stimme und dem Text agieren.<sup>1237</sup>

Für das Hörspiel *vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahnsinn* (2011), Friederike Mayröckers bis jetzt letztes Hörspiel, gestaltet Nadja Schöning die Musikeinrichtungen, die sie ausgewählt und montiert hat. Es sind dies lauter Kompositionen von Schumann mit dem Solisten Wilhelm Kempff. (Fantasie in C-Moll op.17, Drei Romanzen op. 28, Klaviersonate Nr.2 in G-Dur op. 22, Symphonische Etüde op.13, Impromptus über ein Thema von Clara Wieck, op.5, und die Kinderszenen op.15<sup>1238</sup> ). Die Reihenfolge der Musikstücke wählt der Regisseur Klaus Schöning aus.

Derselbe Text, erweitert um assoziative Passagen zu Mayröckers Text von Bodo Hell, wird für ein Tonspurprojekt von Georg Weckwerth<sup>1239</sup> (künstlerischer Leiter der Tonspuren) für eine Klanginstallation in der Museumsquartier - Passage verwendet. Friederike Mayröcker und Bodo Hell lesen abwechselnd den von der Musik durchbrochenen Text. Die Klanginstallationen stammen von Nadja Schöning. Diese Produktion wird auch im Rahmen des Kunstradios gesendet.<sup>1240</sup>

---

1234 Nadja Schöning. Mail vom Dezember 2011.

1235 Ebenda

1236 Ebenda

1237 Ebenda

1238 Laut Mail von Dr. Peter Klein, Hörspielabteilung OE1, 15.1.2013.

1239 Georg Weckwerth, *Tonspur für einen öffentlichen Raum*. 17.05 - 21.08.2010. Museums Quartier Wien, Tonspur-Passage.

1240 Kunstradio, 1.5.2011. Oe1.

## 19. Das Neue Hörspiel

Friedrich Knilli, ein Grazer Maschinenbauer, Psychologe und Germanist, der sich später der Hörspielarbeit zuwendet und mit diesem Genre experimentiert, stellt bereits 1961 in seinem Werk *„Das Hörspiel - Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels“* das Selbstverständnis des traditionellen Hörspiels in Frage und weist auf die alternativen Möglichkeiten des Radios hin.

Er bezeichnet das literarische Hörspiel als völlig erschöpfte Form, die nur mehr Totes hervorbringe.<sup>1241</sup>

Er ist bereits am Beginn der sechziger Jahre ein geistiger Pionier der neuen Hörspielform und nimmt die wichtigsten Aspekte des Neuen Hörspiels vorweg.<sup>1242</sup>

Friedrich Knilli geht vom „produktiven Rundfunk“<sup>1243</sup> aus statt des damals üblichen „reproduktiven“<sup>1244</sup> Rundfunks.

In den damaligen Hörspieltheorien wird als wesentlicher Punkt die Bindung an das Radio angenommen, das Hörspiel sei die einzige radiogenuine Kunst. Friedrich Knilli sieht in der Bindung an das Wort eine dem Medium Radio nicht adäquate Entwicklung. Es interessiert ihn das ganze Spektrum akustischer Möglichkeiten des Radios für das Hörspiel, das er nun Schallspiel nennt.<sup>1245</sup> Für ihn kann jeder akustische Vorgang Hörspiel sein. So zum Beispiel das Geräusch: hier ist er von den italienischen Futuristen Fillippo Tommaso Marinetti und dessen Freund Luigi Russolo beeinflusst, welcher die „Musik der Geräusche“ schafft.<sup>1246</sup> Knilli verwendet neben Geräuschen akustische Formen wie Ton oder technisch verfremdete Stimmen, die er Schallgestalten nennt; wichtig ist ihm nur das akustische Ereignis des Schallspiels.<sup>1247</sup>

Bereits in den frühen sechziger Jahren entstehen beim Süddeutschen Rundfunk

---

1241 Stephan Bodo Würfel. *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart: Melzer, 1978. S. 14.

1242 Ehardt, Christine; Kohlhofer, Christian; Fotter, Willi. Skriptum zur Vorlesung *Kulturgeschichte des (Radio) Hörens* gehalten von Univ. Prof. Hilde Haider, SoSe 2006. S. 81.

1243 Hilde Haider Pregler. *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. in: Hilde Spiel (Hrsg). *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*. Zürich, München: Kindler, 1976. S. 656.

1244 Ebenda S. 656.

1245 Ehardt, Christine; Kohlhofer, Christian; Fotter, Willi. Skriptum zur Vorlesung. *Kulturgeschichte des (Radio) Hörens*. S. 81.

1246 Friedrich Knilli. *das hörspiel*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961. S. 26.

1247 Ehardt, Christine; Kohlhofer, Christian; Fotter, Willi. Skriptum zur Vorlesung. *Kulturgeschichte des (Radio) Hörens*. S. 81.

Produktionen von Auftragswerken von Autoren des *Nouveau Roman*. Diese Autoren stellen den auktorialen Erzähler in Frage und verzichten auf eine narrative Struktur und arbeiten oft mit dem Mittel der Montage. Hier sei zum Beispiel als ein Vertreter dieser Richtung Michel Butons *Fluglinien* (1962) erwähnt.<sup>1248</sup>

Gemeinsames Kennzeichen des Neuen Hörspiels ist die Abgrenzung vom traditionellen Illusionshörspiel unter anderem durch den Verzicht auf eine Story und Identifikationsrollen.<sup>1249</sup>

Helmut Heißenbüttel erklärt 1968 bei der großen internationalen Hörspieltagung, dass Literatur nur dann aktuell sei, wenn sie mit dem zeitgemäßen historischen Anspruch in Kontakt sei.<sup>1250</sup>

Die Materialien, welche akustisch zur Verfügung stehen, werden als gleichberechtigt angesehen und werden nicht so wie früher untermalend eingesetzt, noch dienen sie der „Einführung“. <sup>1251</sup> Das Neue Hörspiel beschäftigt sich nicht mit metaphysischen Weltinterpretationen und arbeitet nicht wie das Illusionshörspiel mit erdichteten Innenräumen. Es ist tendenziell antirationalistisch, spielerisch und sprachkritisch. Die Autoren beziehen die Sprache, die von den Menschen täglich gesprochen werden, in ihre Arbeiten mit ein, sie verwenden Redewendungen, die Sprache der Comic-Strips oder Slogans aus der Werbung.<sup>1252</sup>

Die technischen Apparaturen und ihre vielfältigen Möglichkeiten, stehen nun im Interesse der Regisseure.<sup>1253</sup>

Es entstehen neue technische Möglichkeiten, wie die Stereophonie.

„Verzichtet man darauf, den stereofonischen Raum als naturalistischen vorzutäuschen, so entspricht dieser Raum dem einer stereofonischen musikalischen Realisation etwa einer der Schallplatten von Frank Zappa, von Country Joe & the Fish von Pink Floyd, einer stereofonischen Aufnahme von Karlheinz Stockhausen, oder Mauricio Kagel, einem akustischen Raum also, der nicht die Akustik eines Konzertsaaes oder Studios abbildet, sondern einen Raum darstellt, der absolut künstlich ist. Dieser Raum eignet sich in einzigartiger Weise zum rhythmisch-strukturierten Spiel mit Versatzstücken aus Sprache, Musik, Geräusch und akustischer Leerstellen.“<sup>1254</sup>

Es soll ein Prozess der Emanzipation der Hörer eingeleitet werden; es soll nicht mehr

---

1248 Ehardt, Christine; Kohlhofer, Christian; Fotter, Willi. Skriptum zur Vorlesung. *Kulturgeschichte des (Radio) Hörens*. S. 82.

1249 Hilde Haider Pregler. *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. S. 654,655

1250 Klaus Schöning (Hrsg.) *Neues Hörspiel*. Texte Partituren. S. 8.

1251 Klaus Schöning (Hrsg.) *Neues Hörspiel*. Texte Partituren. S. 8.

1252 Ebenda S. 15.

1253 Ebenda S. 8.

1254 Ebenda S. 9.

nur um passives Konsumieren gehen, sondern der Zuhörer soll Mitspieler, Teilhaber oder auch Mitproduzierender sein.<sup>1255</sup>

Der Hörer soll sensibilisiert werden und die Tricks und Möglichkeiten des technischen Mediums Radio durchschauen; das Radio solle für ihn ein Kommunikationsapparat sein.<sup>1256</sup>

Allgemein lässt sich aber sagen, dass das Neue Hörspiel weder formalästhetisch, noch inhaltlich oder ideologisch einer einheitlichen Bewegung angehört.<sup>1257</sup>

### 19.1. Die Veränderungen der im Hörspiel verwendeten Sprache

In den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ist es bereits ein Anliegen der Wiener Gruppe, welcher Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener angehören, sich mit der Entwicklung einer funktionellen Sprache auseinanderzusetzen. Diese soll die Möglichkeit zu neuen Einblicken geben. Sie nehmen an, dass das Denken der Menschen dem Stand ihrer Sprache entspricht, so sollen neue Ausdrucksformen eine Veränderung der Sprache und des bestehenden Weltbildes bringen. Die gesprochene Sprache wird bei ihnen zum Material, sie wird in ihre Bestandteile zerlegt. Die Wörter werden auf ihre Begrifflichkeit hin untersucht und so sollen Sprach- und Denkklišees aufgedeckt werden.<sup>1258</sup>

Der Dichter Gerhard Rühm entwickelt Hörstücke die auf diesen Überlegungen basieren. Seine Arbeit *rund oder oval versucht* bereits 1954 die neuen Richtlinien der *Konkreten Dichtung* im Theater anzuwenden.

Rühm ist bereits Realisator seiner eigenen Hörstücke, eine Erscheinung, die für das Neue Hörspiel charakteristisch ist.<sup>1259</sup> Rühm nennt das Hörspiel „hörereignis“, in diesem sind alle Schallphänomene, wie Laute, Wörter, Geräusche und Klänge gleichwertig. Die Grenze zwischen Musik und Literatur wird aufgehoben.<sup>1260</sup>

---

<sup>1255</sup> Klaus Schöning (Hrsg.) *Neues Hörspiel*. Texte Partituren. S. 16.

<sup>1256</sup> Hilde Haider Pregler. *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. S. 656.

<sup>1257</sup> Ebenda S. 654.

<sup>1258</sup> Ebenda S. 657.

<sup>1259</sup> Ebenda S. 657.

<sup>1260</sup> Ebenda S. 657.

Die Autoren entwickeln nun statt des Textes richtige Partituren, die genaue Hinweise zur akustischen Realisation geben, das Kunstprodukt ist das sendefertige Band.

### 19.1.1. Das Wesen der Konkreten Poesie und die ästhetischen Voraussetzungen

Der Begriff „konkret“ ist hier im Gegensatz zum Begriff „abstrakt“ zu begreifen. Ein Wort das jemand als „konkret“ versteht, wird sozusagen beim Wort genommen.<sup>1261</sup>

Konkrete Kunst kann man auch als materielle Kunst bezeichnen.<sup>1262</sup>

Die Dichtergruppe *Noigandra* verfasst am Anfang der fünfziger Jahre die ersten konkreten Gedichte.<sup>1263</sup>

Max Bense meint, Sätze wären nie das Ziel konkreter Texte. Es sollen Ensembles von Wörtern geschaffen werden, die einen verbalen, vokalen und visuellen Mitteilungsraum präsentieren, ein dreidimensionaler Sprachkörper, welche die ästhetische Botschaft transportiert.<sup>1264</sup>

### 19.2. Ernst Jandls und Friederike Mayröckers gemeinsame Arbeit als Hörspielautoren des Neuen Hörspiels

„Was ich vom Hörspiel fordere, ist: Es muß akustisch befriedigen, faszinieren, reizen, d.h. der akustische Vorgang muß beim Hörer eine ganz bestimmte Reaktion hervorrufen, etwas, das in der Nähe des musikalischen Genusses liegt, aber statt von Tönen von Worten und Geräuschen ausgelöst wird.“<sup>1265</sup>

Der Anstoss zum Hörstück *Fünf Mann Menschen*, so sagt Ernst Jandl, geht von Hansjörg Schmitthenner und Günter Eich aus. Eich meint, dass das Hörspiel eine Gattung sei, welche der Lyrik am nächsten stehe. Jandl interpretiert Eich so, dass sowohl im Hörspiel als auch in der Lyrik jedes Denken ans Visuelle wegfallen

---

<sup>1261</sup> Ernst Jandl. *Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise*. in: Thomas Kopfermann: *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie*. Tübingen: Max Niemayer, 1974. S. 48.

<sup>1262</sup> Ebenda S. 48.

<sup>1263</sup> Ebenda S. 48.

<sup>1264</sup> Max Bense. *Konkrete Poesie* in: B.Garbe. *Germanistische Texte und Studien*. Hildesheim: Georg Olms, 1987. S. 78.

<sup>1265</sup> Klaus Schöning (Hrsg.) *Neues Hörspiel*. Texte Partituren. S. 455.

kann und dass ein freies Spiel mit der Sprache möglich ist.<sup>1266</sup>

Hansjörg Schmitthenner sagt, dass das Hörspiel ab dem Augenblick, wo es mit der experimentellen Kunst zusammentrifft, in eine neue Phase seiner Entwicklung eintreten muss.<sup>1267</sup>

Helmut Heißenbüttel formuliert, dass das Neue Hörspiel nicht mehr ein Spiel zum Hören sein sollte, sondern ein Spiel mit dem Hören.<sup>1268</sup>

Die neuen Produktionen, so meint Schmitthenner, enthalten sprachkritische Analysen und Sprachdemonstrationen, um das Denken der verschiedenen Gesellschaftsklassen zu decouvrieren, Denkschematas auf den Grund zu gehen, welcher der veränderten Bewusstseinslage der sechziger Jahre nicht mehr entsprechen.<sup>1269</sup>

Hansjörg Schmitthenner enthält 1967 einen Umschlag mit dem Inhalt: *Fünf Mann Menschen*, Stereohörspiel. Was er zu lesen bekommt, ist etwas völlig Neues, das im Gegensatz zu den bisherigen Hörspieltexten steht. Das Manuskript hat einen Umfang von 16 Seiten; es enthält 13 Miniszenen, davon ist jede Szene nur 6 bis 9 Zeilen lang. Innerhalb der Szenen stehen Regieanweisungen mit präzisiertem Timing und genauen Angaben, wie die Sprecher im Raum positioniert sein sollen. Die vermutliche Sendezeit beträgt nur 10 Minuten. Jede Sequenz beginnt mit Parodien von Sprichwörtern, sogenannte Volksweisheiten; sie sind den Szenen als Motto vorangestellt.<sup>1270</sup>

Im Hörstück werden zahlreiche Verfahren der konkreten Poesie verwendet. So zum Beispiel kommt es in der Kinoszene (Film als Schule der Nation, in der Brutalität gelehrt wird) zum Austausch der gegebenen Klangelemente eines Wortes, die mit sich anbietenden Klangassoziationen neue Klang- und Sinnmuster ergeben, phonetische Abkürzungen, die exakt die Bedeutung der Szenen wiedergeben.<sup>1271</sup>

---

<sup>1266</sup> Jörg Drews. *Das Pathos verhunzen*. in: Klaus Schöning (Hrsg.). Hörspielmacher. Königsstein/Taunus: Athäneum, 1983. S. 201,202.

<sup>1267</sup> Hansjörg Schmitthenner. *Eine Stelle, wo vorher nichts war*. in: Wendelin Schmidt-Dengler. Ernst Jandl Materialienbuch. Darmstadt, Neuwied. Luchterhand, 1982. S. 100.

<sup>1268</sup> Ebenda S. 100.

<sup>1269</sup> Ebenda S. 100,101.

<sup>1270</sup> Ebenda S. 103.

<sup>1271</sup> Ebenda S. 103.

k.o

Okay

Koks

okay

k.o

Im Bayrischen Rundfunk hat man zuerst kein Interesse an dem Hörstück der beiden Autoren und bezeichnet es als Ulk für einen Commersabend von Studenten“.

Schmitthenner wendet sich an Hermann Naber, Leiter der Hörspielabteilung des Südwestfunks, der bereits allgemein erklärt hat, sein Ziel wäre es, das Hörspiel aus der Sackgasse zu befreien und zu seiner Erneuerung beizutragen.<sup>1272</sup>

In Baden- Baden werden Versuchsinszenierungen einzelner Szenen des Jandl-Mayröcker Hörstücks gestartet, um zu prüfen, ob die verkürzte Sprache, welche als Handlungselement den Geräuschen und der Musik gleichgestellt ist, überhaupt so realisiert werden kann, dass Ort und Handlung der Szenen überhaupt zu übermitteln sind.<sup>1273</sup>

Jede Szene wird von einem anderen Regisseur probeinszeniert. Das Ergebnis ist überzeugend und man entscheidet sich für die Inszenierung. Allerdings beginnt nun die Diskussion um die Länge des Stücks; man stellt sich die Frage, ob man es nicht um einige Szenen verlängern könne. Der Raster des Programmschemas des Rundfunks sieht keinen Platz für solch ein kurzes Stück vor.<sup>1274</sup>

Jandl und Mayröcker, die beiden Autoren, erklären sich bereit, das Stück um eine Szene, nämlich die der Berufsberatung, zu verlängern. Sie fügen nun zu den kurzen Szenen eine gegenläufig lange Szene, welche die Länge von fünf Kurzszenen besitzt.<sup>1275</sup>

Die Inszenierung von *Fünf Mann Menschen* dauert 14 Tage, für ein nur 14 Minuten langes Stück eine Produktionszeit von ungewöhnlicher Länge.<sup>1276</sup>

Die Ursendung findet am 14.11.1968 statt, und wird, um das Zeitprogrammchema einzuhalten, gleich zweimal gespielt. Zuerst wird das Hörspiel, dann ein Kommentar

<sup>1272</sup> Hansjörg Schmitthenner. *Eine Stelle, wo vorher nichts war*. S. 104.

<sup>1273</sup> Ebenda S. 105.

<sup>1274</sup> Ebenda S. 106.

<sup>1275</sup> Ebenda S. 106.

<sup>1276</sup> Ebenda S. 106.

zur experimentellen Literatur gesendet und nochmals das Hörspiel, was so begründet wird, dass der Hörer nach Hören des Kommentars die Möglichkeit habe, seinen persönlichen Eindruck mit dem Gesagten zu überprüfen.<sup>1277</sup>

Ernst Jandl und Friederike Mayröcker erhalten 1968 für ihr Stereohörspiel *Fünf Mann Menschen* den begehrten *Hörspielpreis der Kriegsblinden*, eine Auszeichnung, die dem Neuen Hörspiel die erste öffentliche Anerkennung bringt. *Fünf Mann Menschen* wird nun zum Trendsetter.<sup>1278</sup>

Die Jury, in Baden-Baden tagend, entscheidet sich mit 17 von 18 Stimmen für dieses Kurzhörspiel. So ist in einer Funk- Korrespondenz vom 3.4.1969 zu lesen:

„Die Auszeichnung von *Fünf Mann Menschen* verdient einiges Aufsehen. Es wird hier im richtigen Moment der Durchbruch einer Art von Hörspielen markiert, die das Zuhören auf eine neue Art reizvoll macht. (...) Dieses Viertelstundenspiel ist amüsant. Es hat was von dem Appeal und der Leichtigkeit der Beat- Generation. Pointen ergeben sich aus listig verdrehten Sprachklischees, es herrscht der Pop. *Fünf Mann Menschen* kontrastiert kraß zum Hergebrachten. Nichts hat es mehr zu tun mit der Fortsetzung der Literatur im anderen Medium, mit dem alten realistischen Geschichtenerzählen (...).“<sup>1279</sup>

Diese Entscheidung der Jury wird damit begründet, dass Ernst Jandl und Friederike Mayröcker, die ihre Bekanntheit mit experimenteller Lyrik begründet haben, mit dem Regisseur ihres Kurzhörspiels Peter Michel Ladiges die Möglichkeiten konkreter Poesie umgesetzt haben.<sup>1280</sup>

Das Hörstück *Fünf Mann Menschen* entsteht in einer Gemeinschaftsarbeit zwischen Friederike Mayröcker und Ernst Jandl. Ein Zwiegespräch, für das das gegenseitige genaue Kennen des Anderen ein großer Vorteil ist.

Ernst Jandl sieht das Hörstück als eine Parabel, ein Gleichnis einer möglichen Lebensform und eines negativen Lebensverlaufs.<sup>1281</sup>

Beim Schreiben des Hörstücks geht er von der Vorstellung aus, den Klangraum in seiner Breite in 5 Positionen zu unterteilen; er arbeitet zum erstenmal mit der gerade aufkommenden Stereophonie. Er schafft eine Mittelposition, eine extrem rechte, eine extrem linke sowie halblinke und halbrechte Zwischenpositionen.<sup>1282</sup>

Der Inhalt des Stückes kreist um den Lebenslauf des Durchschnittsmannes. Die 14 Stationen heißen: Gebärklinik, im Elternhaus, Schule, Kino, Berufsberatung, Militär,

1277 Hansjörg Schmitthenner. *Eine Stelle, wo vorher nichts war*. S. 107.

1278 Klaus Schöning. *Neues Hörspiel*. S. 448.

1279 Ebenda S. 450.

1280 Klaus Schöning. *Neues Hörspiel*. S. 450..

1281 Jörg Drews. *Das Pathos verhunzen*. S. 201.

1282 Ebenda S. 201,202.

Zugabeil; Wirtshaus, Spital, Gericht, Kerker, Erschießung, Wirtshaus. Die Rolle der Frau erfährt eine Reduzierung auf Mutter oder Ausübende dienender Berufe wie Kellnerin oder Krankenschwester, und spiegelt eine gesellschaftliche Situation der frühen sechziger Jahre wieder.

Mayröcker und Jandl kreieren eine Sprache, mit welcher der genormte Lebenslauf des Durchschnittsmenschen „nicht abgebildet sondern evoziert wird“. <sup>1283</sup>

Sie spielen mit der Sprache, diese ist für sie Material, mit der sie für ihre aktuelle Zeit eine eindeutige Mitteilung machen und humorvoll wunde Stellen der Gesellschaft aufzeigen können. <sup>1284</sup>

Die beiden Autoren schreiben dann noch drei Hörspiele gemeinsam: *Der Gigant* 1967, *Spaltungen* August 1969, *Gemeinsame Kindheit* Oktober 1969. <sup>1285</sup>

### 19.3. Ernst Jandl und die experimentelle Hörspielarbeit

Ernst Jandl, Dichter und Lebensmensch von Friederike Mayröcker, arbeitet vor der Hörspielarbeit an Sprechgedichten, Lautgedichten und Montagen. <sup>1286</sup>

Im Mai 1957 schreibt er das Hörspiel *Die Auswanderer*, in dem alle drei Techniken vereint sind. <sup>1287</sup>

Er verfasst ein „akustisches Geschehen für eine Stimme und Apparatur“ mit dem Titel *Röcheln der Mona Lisa* (1970), das er selbst vorträgt. <sup>1288</sup>

Jandl meint dazu, dass im Hörstück etwas auftauchen soll, das der Hörer nicht erwartet und wo er beginnt, Fragen zu stellen, um zu erkennen, dass nur er selbst diese beantworten kann. <sup>1289</sup>

Bei dem Hörstück *Röcheln der Mona Lisa* montiert Jandl Textmaterial mit den Geräuschen der Studioapparatur. <sup>1290</sup>

---

<sup>1283</sup> Hilde Haider Pregler. *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. S. 654.

<sup>1284</sup> Ebenda S. 654.

<sup>1285</sup> Elisabeth Pein. „Wortgärten“ *Das Sprachhörtheater von Friederike Mayröcker*. Universität Wien: Diplomarbeit 2009. S. 32.

<sup>1286</sup> Hilde Haider Pregler. *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. S. 660.

<sup>1287</sup> Ebenda S. 660.

<sup>1288</sup> Ebenda S. 660.

<sup>1289</sup> Ebenda S. 660.

<sup>1290</sup> Ebenda S. 660.

#### 19.4. Friederike Mayröcker und ihre experimentelle Hörspielarbeit

Ernst Jandls Hörspiele sind von einer klaren Tektonik und Modellhaftigkeit, was dem widerspricht, was sich Friederike Mayröcker vom Hörspiel erwartet, nämlich die Nähe zum musikalischen Genuss von Worten und Geräuschen.<sup>1291</sup>

Mayröcker zerlegt die Wörter nicht in Laute, ihre Sprachlemente sind Wörter, welche auch in Gruppen zusammengefasst und zu einzelnen Sätzen werden.<sup>1292</sup>

Die Montagen der Hörstücke erzeugen im Hörer stimmungsvolle Bilder und ihre Sprache animiert den Hörer zu Assoziationen.<sup>1293</sup>

In *Zwölf Häuser- oder Mövenpink* (1969), das sie im Herbst 1968 im Auftrag des Senders RIAS Berlin schreibt, befasst sich die Schriftstellerin intensiv mit den Möglichkeiten des Stereo- Hörspiels.<sup>1294</sup>

Die Vorgeschichte dazu ist, dass Mayröcker zu einer literarischen Sendereihe zum Thema *Erzählungen über Dämonen und Fetische* eingeladen wird; es gibt zwanzig Rahmenthemen wie Auto, Geld, Jugend etc., daraus soll ein Thema bearbeitet werden. Sie wählt das Thema *Fetisch Haus* und bearbeitet dieses literarisch.

Mayröcker schreibt den Text eigentlich für eine normale Lesung und beachtet nicht die Bedingungen für eine Rundfunkwiedergabe.<sup>1295</sup>

Der Sender bezeichnet den Text als Erzählung, was nicht zutrifft.<sup>1296</sup>

Er wird vom Regisseur Ulrich Gerhardt exakt umgesetzt. Er verwendet mehrere Stimmen, welche den Text auffächern.<sup>1297</sup>

Es ist ein experimenteller Text, nicht wirklich Prosa, aber auch nicht Gedicht, der dem Hörer viele Interpretationen offen lässt.<sup>1298</sup>

---

1291 Hilde Haider Pregler. *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. S. 661.

1292 Ebenda S. 661.

1293 Ebenda S. 661.

1294 Ebenda S. 661.

1295 Elisabeth Pein. „Wortgärten“ *Das Sprachhörtheater von Friederike Mayröcker*. Universität Wien: Diplomarbeit 2009. S.39.

1296 Ebenda S. 39.

1297 Ebenda S. 39.

1298 Elisabeth Pein. „Wortgärten“ *Das Sprachhörtheater von Friederike Mayröcker*. S. 39,40.

## 20. Conclusio

Oft verschmelzen die „Kunstfiguren“ welche häufig Namen von berühmten Künstlern tragen, zum Beispiel Franz Schubert, Gertrude Stein, Robert Schumann etc. mit Eigenschaften von Friederike Mayröcker; ein Hybrid-Ich wird gebildet.

Die Ich-Figuren der Hörspiele sind häufig von Ich-Krisen verschiedenster Art bedroht; es treten Phänomene der Ich-Verdopplung, Doppelgängerei und Spaltungsmechanismen auf. Die Figuren, welche oft Namen von bekannten Künstlern tragen, erleben Depersonalisations- und andere Irrealitätserlebnisse. Sie zeigen vielfach eine Tendenz zur Auflösung von Körpergrenzen; es ist von Ich- und Figurentausch die Rede.

Im Sinne der Theorien von Ernst Mach zeigen die Figuren sehr häufig jene Erscheinungen der Ich-Problematik, wie sie auch um 1900 beobachtet und thematisiert werden.

Ähnlich wie zur Jahrhundertwende ist die Neurasthenie, die damals oft nicht klar von der Hysterie abgegrenzt wird, ein wichtiges Kennzeichen der Figuren der in dieser Arbeit analysierten Hörspiele von Friederike Mayröcker.

Die Figuren leben in einer „Atmosphäre des Nervösen“, zur Beruhigung der Nerven müssen sie öfters zu einem Beruhigungsmittel greifen, dessen Dosis erhöht werden muss. Es herrscht in den Hörtexten „Gedankenaufregung“ und der Zustand eines „zerrütteten Nervenkostüms“. Dieses ist Anlass für poetische Beschreibungen und Reflexionen dieses nervösen Zustandes.

Das Phänomen der Sprachskepsis und Sprachkritik ist eher selten in den Hörspielen thematisiert, doch sagt die Schriftstellerin in einem Interview, dass die Dichter der Nachkriegszeit der Sprache, vor allem der Alltagssprache, nicht mehr vertraut hätten. Mayröcker versucht nun sprachlich etwas ganz Neues zu machen; sie wendet sich der Sprachcollage zu, die ihr zur Verfremdung der Sprache dient.

In Mayröckers Hörspielen werden oft affektive Phänomene dargestellt; sie helfen dem Zuhörer, sich mit Teilaspekten der Figuren zu identifizieren. Genau wie um 1900 erleiden die Figuren am Häufigsten das Gefühl der Trauer. Die Schriftstellerin verwendet öfters das Bild des Winters für die Atmosphäre der Melancholie. Trauer tritt in den Hörstücken häufig vermischt mit den Gefühlen der Resignation,

Gleichgültigkeit und Müdigkeit auf.

Die Figuren leiden auch unter einem vagen Gefühl der Angst.

Mayröcker erschafft mit ihrer speziellen assoziations- und bilderreichen Sprache die Atmosphäre von verschiedenen Stimmungen; sie können unheimlich, surreal oder erotisch aufgeladen sein. Oft verstärken Geräusche und musikalische Sequenzen, meist in Form von Klanginseln, den entsprechenden Eindruck für den Zuhörer.

Die Epiphanie, wie sie im Chandos Brief (1901) von Hofmannsthal beschrieben wird, ist auch ein wichtiges Charakteristikum des Lyrik und Prosa-Werkes der Dichterin.

In den Hörspielen wird eine Reihe von epiphanischen Augenblicken, welche die Figuren erleben, beschrieben, häufig auch mit einer deutlichen Grenzüberschreitung in Richtung eines mystischen Erlebnisses.

Die Intermedialität ist bei Mayröcker, genau wie bei Hugo von Hofmannsthal, eine wichtige Anregung für ihre künstlerische, kreative Arbeit. In den Hörspieltext fließen häufig Angaben zu den Werken aus anderen Künsten, wie Titel oder genaue Angaben zu Bildern, ein.

## 21. Bibliografie

### *Primärliteratur*

Friederike Mayröcker

Mayröcker, Friederike. *Magische Blätter VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Mayröcker, Friederike. *Magische Blätter I-V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Mayröcker, Friederike. *Das Couvert der Vögel*. in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Mayröcker, Friederike. *Franz Schubert oder Wetterzettelchen Wien*. in: Friederike Mayröcker. Heiligenanstalt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

Mayröcker, Friederike. *Gertrude Stein hat die Luft gemalt*. in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Mayröcker, Friederike. *Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase*. Friederike Mayröcker. *Magische Blätter VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Mayröcker, Friederike. *die Umarmung, nach Picasso*. in: Friederike Mayröcker. *Umarmungen*. du- die Zeitschrift für Kultur, Mai-Ausgabe, Beiheft mit CD, 1995.

Mayröcker, Friederike. *Gesammelte Gedichte 1939 – 2003*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Mayröcker, Friederike. *Nada. Nichts*. Süddeutscher Rundfunk, Sendemanuskript. April 1991.

Mayröcker, Friederike. *Repetitionen, nach Max Ernst*. in: Friederike Mayröcker. *Umarmungen*. du- die Zeitschrift für Kultur, Mai-Ausgabe, Beiheft mit CD, 1995.

Mayröcker, Friederike. *Brief an Lord Chandos*. in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

*Sekundärliteratur*

- Acham, Karl. *Kontinuitäten und Brüche in der Mitte Europas*. Wien: Passagen, 2005.
- Adloff, Anna. *Drei Ebenen, Wirklichkeit, Traum, Mystik*. Frankfurt am Main: Knecht, 1968.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Aler, Jan. *Zur Wende des Jahrhunderts*. Amsterdam: Rodopi, 1987.
- Alf, Julius. *Robert Schumann*. Düsseldorf: Droste, 1981
- Alquié, Ferdinand. *Das affektive Bewußtsein*. Wien: Turia & Kant, 2004.
- Amon, Ingrid. *Die Macht der Stimme*. Frankfurt am Main: Redline Wirtschaft, 2004.
- Andlinger, Kurt. *Künstlertum bei Nietzsche*. Wien: Univ. Diss. 1970.
- Aristoteles. *Metaphysik*. Hamburg: Meiner, 1989.
- Artaud, Antonin. *HELIOGABAL oder Der Anarchist auf dem Thron*. München: Rogner und Bernhard, 1972.
- Arteel, Inge; Heidy Margrit Müller (Hrsg.) „*Rupfen in fremden Gärten*“. Bielefeld: Aisthesis, 2002.
- Bachmann – Medick, Doris. *Kultur als Text*. Tübingen: Francke, 2004.
- Bachtin, Michail M. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Bahr, Hermann. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden: E. Pierson, 1899.
- Bär, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Battacchi, Marco et.al. *Emotion und Sprache*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996
- Bauer, Roger. *Die schöne Décadence*. Frankfurt am Main: Viktor Klostermann, 2001.
- Beci, Veronika. *Robert und Clara Schumann*. Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2006.
- Becker, Joachim. *Nicht- Ich- Identität*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- Beniston, Judith (Hrsg.) *The Austrian Lyric*. Leeds: Maney, 2004.
- Benjamin, Walter. *Träume*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Bergengruen, Maximillian; Klaus Müller; Caroline Wille- Pross. (Hrsg.) *Neurasthenie*
- Berlage, Andreas. *Empfindung, Ich und Sprache. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang*. Frankfurt am Main: Lang, 1994.
- Berndt, Frauke; Heinz J. Drügh. *Symbol*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Besson, Benno. *Jahre mit Brecht*. Willisau: Theaterkultur, 1990.

- Birnie Danzker, Jo-Anne. *Loie Fuller, getanzter Jugendstil*. München: Prestel, 1995.
- Bischoff, Ulrich. *max ernst*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1987.
- Blomann, Karl-Heinz. *Hören- eine vernachlässigte Kunst*. Hofheim: Wolke, 1997.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1988.
- Bosquet, Alain. (Hrsg.) *Surrealismus*. Berlin: Henssel, 1950.
- Braegger, Carlpeter. *Das Visuelle und das Plastische*. Tübingen. Franke, 1979.
- Brand, Olga. *Traum und Wirklichkeit bei Hugo von Hofmannsthal*. Bottrop i.W.: Postberg, 1932.
- Brandstetter, Gabriele. *Tanz- Lektüren*. Frankfurt am Main: Fischer TB, 1995.
- Braun, Christina von. *NICHTICH*. Frankfurt am Main: neue kritik, 1990.
- Breicha, Otto. *Aufforderung zum Misstrauen*. Salzburg: Residenz, 1967.
- Breton, André. *André Breton*. Neuchatel: Baconnière, 1950.
- Breton, André. *Das Weite suchen*. Frankfurt am Main: Europa, 1981.
- Breton, André. *Die Manifeste des Surrealismus*. Hamburg: Reinbek, 1977.
- Breton, André. *Die verlorenen Schritte*. Berlin: Tiamat, 1989.
- Breton, André. *Entretiens- Gespräche*. Dresden: Verl. der Kunst, 1996.
- Broch, Hermann. *Hofmannsthal und seine Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Broich, Ullrich; Manfred Pfister. *Intertextualität*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985.
- Bronfen, Elisabeth. *Tiefer als der Tag gedacht*. München. Hanser, 2008.
- Bugs, Monika. *Edgar Jené- ein Surrealist aus dem Saarland*. Katalog. Albert Weisgerber Stiftung, Museum Sankt Ingbert. 5.Juni-bis 28.August 1994.
- Butor Michel. *Versuch über Rimbaud*. Aachen: Rimbaud – Presse, 1994.
- Bünting, K.D; W.Eichler. *Grammatik-Lexikon*. Frankfurt am Main: scriptor, 1989.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Busch, Kathrin; Därmann, Iris. *Pathos, Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Dembski, Tanja. *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Lukacs, Bachtin und Rilke*. Königshausen und Neumann, 2000.
- Deserno, Heinrich. *Das Jahrhundert der Traumdeutung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999.
- Desserno, Heinrich. *Traum, Affekt und Selbst*. Tübingen: Diskord, 1999.
- Didi-Huberman. *Erfindung der Hysterie*. München: Wilhelm Fink, 1997.

- Dieckmann, Hans. *Träume als Sprache der Seele. Einführung in die Traumdeutung der Analytischen Psychologie C.G.Jungs*. Waiblingen-Hohenacker: Bonz, 1978.
- Diel, Gaston. *Max Ernst*. Darmstadt: Dt. Buchgemeinschaft, 1975.
- Diem- Wille, Gerhard.(Hrsg.) *Weltanschauungen des Fin de Siècle 1900/2000*. Frankfurt am Main: Lang, 2002.
- Diersch, Manfred. *Empiriokritizismus und Impressionismus*. Berlin: Rütten & Loening, 1977.
- Dilthey, Wilhelm. Gesammelte Schriften. Bd I: *Einleitung in die Geisteswissenschaften*. Göttingen: 1966.
- Döhl, Reinhard. *Das neue Hörspiel*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1992.
- Dotzler, Bernhard J. *„fülle der combination.“* München: Wilhelm Fink, 2005.
- Dürckheim, Karlfried. *Im Zeichen der großen Erfahrung*. München: Barth, 1974.
- Eicher, Thomas; Ulf Bleckmann (Hrsg.). *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis, 1994.
- Ekman, Bjorn(Hrsg.). *Fremdheit,Entfremdung, Verfremdung*. Bern, Wien u.a.: Lang, 1992
- Engel, Otto. *Distanz und Hingabe*. Stuttgart: Frommann, 1971.
- Engelen, Eva- Maria. *Gefühle*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Erden, Tino.(Red).*Traum und Wirklichkeit: Wien 1870 – 1930*.Künstlerhaus Wien: Eigenverlag der Stadt Wien,1985.
- Faul, Thomas. *Kultur- Traum- Deutung*.Diplomarbeit. Univ.Wien, 2008.
- Feist, Peter H. *Impressionistische Kunst in Frankreich*. Dresden: VEB, 1970.
- Felix, Jürgen (Hrsg.) *Radioästhetik – Hörspielästhetik*. Marburg: Schüren Pressevert, 1997.
- Fichtner, Ingrid. *Doppelgänger*. Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt, 1999.
- Fick, Monika. *Sinnenwelt und Weltseele*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Fischer, Lothar. *Max Ernst in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TB, 1969.
- Fleischer, Michael. *Nomenhäufigkeitsverteilung zur Lyrik von Paul Celan*. Essen: Die blaue Eule, 1985.

- Freud, Sigmund. *Sexualleben*. Studienausgabe. Bd.5. Frankfurt am Main: Fischer, 1972.
- Freud, Sigmund. *Über Träume und Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer TB, 1971.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956.
- Frisch- Hazod, Margret. *Geträumte Bilder*. Wien: Literatur, 2008.
- Fromm, Erich. *Märchen Mythen und Träume*. Zürich: Diana, 1957.
- Förster, Nikolaus. *Wiederkehr des Erzählens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Fuchs, Irmgard (Hrsg.). *Eros und Gefühl*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- Fuhrmann, Manfred(Hrsg.). *Aristoteles Poetik*. Stuttgart: Reclam,1994.
- Gabel, Joseph. *Formen der Entfremdung*. Frankfurt am Main: Fischer, 1964.
- Gehring, Petra. *Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte der Unterscheidung*. Frankfurt, New York: campus, 2008.
- Geissner, Hellmut K.(Hsg.). *Das Phänomen Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft*. 4. Stuttgarter Stimmtage, 2002. St. Ingbert: Röhring, 2004.
- Gemmern, Nina van. *Hysterie als Signatur des späten 19. Jahrhunderts in Fontanes Romanen „Effie Briest“ und „Cecile“*. München: Grin, 2003.
- Gethmann, Daniel. *Die Übertragung der Stimme*. Zürich, Berlin: diaphanes, 2006.
- Gisbertz Anna- Katharina. *Stimmung-Leib-Sprache*. München: Wilhelm Fink, 2009.
- Gitzi, Andrea. *Die emotionale Tönung von Filmsequenzen durch Musik*. Diplomarbeit. Univ. Wien, 1998.
- Granz, Holger. *Die Metapher des daseins- Das Dasein der Metapher*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- Gundermann, Horst. *Die Physiognomie der Stimme in der Literatur*. in: Hellmut K.Geissner (Hrsg.). *Das Phänomen Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft*. St. Ingbert: Röhring, 2004.
- Gülke, Peter. *Robert Schumann*. Wien: Zsolnay, 2010.

- Haller, Rudolf; Friedrich Stadler (Hrsg.). *Ernst Mach. Werk und Wirkung*. Wien: Hölder- Pichler-Tempsky, 1988.
- Harms, Wolfgang (Hrsg.). *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Harrison, John. *Wenn Töne Farben haben*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2007.
- Hinderk, Emrich. *Welche Farbe hat der Montag*. Stuttgart: Hirzel, 1959.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerks*. Stuttgart: Reclam, 1962
- Held, Hans Ludwig. *Das Gespenst des Golem*. Eine Studie aus der hebräischen Mystik mit einem Exkurs über DAS WESEN DES DOPPELGÄNGERS.o.O. Geheimes Wissen, 2006.
- Held, Volker. *Sachlexikon Literatur*. München: DTV, 2000.
- Henze, Hans Werner.(Hrsg.). *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1981.
- Hillebrand, Bruno. *Ästhetik des Augenblicks*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1999.
- Historisches Museum, Wien. *Traum und Wirklichkeit*. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien,1985.
- Hobl-Friedrich, Mechtild. *Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel*. Inaugural- Dissertation, Friedrich Alexander Universität, Erlangen, Nürnberg, 1991.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Gedichte Dramen I 1891 – 1898*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Reden und Aufsätze I. 1891 – 1913*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010.
- Holzhey, Helmut. *Ästhetische Erfahrung und das Wesen der Kunst*. Bern, Wien: Haupt, 1984.
- Höllerer, Walter; Michael Krüger, Norbert Miller.(Hrsg.). *Zurufe, Widerspiele*. Berlin: Arno Spitz, 1992.
- Hötter, Gerd. *Surrealismus und Identität*. Paderborn: Igel, 1990.
- Iser, Wolfgang. *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion*. München: Fink, 1966.
- Janke, Wolfgang. *Kritik der präzisierten Welt*. Freiburg im Br. u.a.: Alber, 1999.
- Jäger-Tress, Corrina. *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks*. Bern: Haupt, 1988.

- Jost, Christoph. *Das ich als Symbol*. Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang, 1990.
- Kafiz Dieter. *Dekadenz in Deutschland*. Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang, 1990.
- Kahnweiler, Daniel Henry. *Ästhetische Betrachtungen*. Köln: DuMont Schauberg, 1968.
- Kammer, Stephen; Roger Lüdeke. *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Kasper, Helga. *Apologie einer magischen Alltäglichkeit*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1999.
- Kast, Verena. *Mythos, Traum, Realität*. Wien: Picus, 2000.
- Kast, Verena. *Träume*. Düsseldorf: Walter, 2006.
- Kastberger, Klaus. „...einzelne Stücke, aus welchen sich das Ganze insgeheim zusammensetzt....“ Diss. Universität Wien, 1991.
- Kastberger, Klaus. *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2000.
- Kaukoreit, Volker. *Otto Basil und die Literatur um 1945*. Wien: Zsolnay, 1998.
- Knaus, Jakob (Hrsg). *Sprache, Dichtung-Musik*. Tübingen: Niemeyer, 1973.
- Knöttrich, Otto. *Die deutsche Lyrik der Gegenwart*. Stuttgart: Kröner, 1971.
- Kolisch, Doris, Sybille Krämer. *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Kunz, Edith Anna. *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*. Göttingen: Wallstein, 2004.
- Kunz, Ulrike. *„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.“* Hamburg: Kovac, 1997.
- Kurz, Paul Konrad. *Standorte und Deutungen*. Frankfurt am Main: Knecht, 1973.
- Kühn, Renate. *Friederike Mayröcker oder >das Innere des Sehens<*. Studien zur Lyrik, Hörspiel und Prosa. Bielefeld: Aisthesis, 2002.
- Kümmel- Schur, Albert. *Medientheorie 1888- 1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- La Motte- Haber, Helga. *Film und Musik*. Mainz: Schott, 1993.
- Ladler, Karl. *Hörspielforschung*. Wiesbaden: Deutscher Univ.- Verlag, 2001.

- Lartillot Françoise, Aurélie Le Née, Alfred Pfabigan. (Hrsg.) „*Einzelteilchen aller Menschengehirne*“. *Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers Werk*. Bielefeld: Aisthetis, 2001.
- Lehmann, Günther K. *Phantasie und Künstlerische Arbeit*. Berlin: Aufbau, 1966.
- Leinfellner, Elisabeth; Jörg Thunecke. (Hrsg.) *Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker*. Wuppertal: Arco; 2004.
- Lépront, Catherine. *Clara Schumann*. München: Heyne, 1992.
- Liessmann, Konrad Paul. *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien: Facultas, 2004.
- Loos, Helmut. *Robert Schumann*. Wien: Steinbauer, 2010.
- Luhmann, Niklas. *Beobachtungen der Moderne*.
- Mach, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis von Physischen zum Psychischen*. Jena: Fischer, 1922.
- Mach, Ernst. *Popularwissenschaftliche Vorlesungen*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1910.
- Mahr, Peter. *Einführung in die Kunstphilosophie*. Wien: Löcker, 2003.
- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf; Wien: Econ, 1970.
- Mendelssohn, Moses. *Ästhetische Schriften*. Hamburg: Meiner, 2006.
- Meyer, Heinz. *Das ästhetische Urteil*. Hildesheim u.a.: Olms, 1990.
- Meyer, Petra Maria. *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*. Düsseldorf: PARERGA, 1997.
- Meyer – Kalkus, Reinhart. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademischer V., 2001.
- Möbius, Paul Julius. *Diagnostik der Nervenkrankheiten*. Leipzig, 1894.
- Morgenthaler, Fritz. *Der Traum*. Frankfurt am Main: Campus, 1990.
- Müller, Heiner. *Ein Gespräch über Ödipus Tyrann*. Zürich, Köln: Benziger, 1971.
- Müller, Klaus Peter. *Epiphanie*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1984.
- Müller, Wolfgang W. *Das Symbol in der dogmatischen Theologie*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.
- Müller- Hegemann, Dietfried. *Autogene Psychotherapie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

- Munz, Volker. *Sprache-Denken-Nation*. Wien: Passagen, 2005.
- Naumann, Barbara. *Philosophie und Poetik des Symbols*. München: Fink, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*. Leipzig: Kröner, 1930.
- Nolte, Karen. *Gelebte Hysterie*. Frankfurt am Main: Campus, 2003.
- Nussberger, Max. *Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik*. München: Bruckmann, 1935.
- Oehler, Richard. *Nietzsche, sämtliche Werke in 12 Bänden*. Stuttgart: A. Kröner, 1964.
- Ommeln, Miriam. *Die Verkörperung von Friedrich Nietzsches Ästhetik ist der Surrealismus*. Frankfurt am Main, Paris, Wien: Peter Lang, 1999.
- Pauler, Monika. *Bewußtseinsstimmen*. Friederike Mayröckers auditive Texte: Hörspiele, Radioadaptionen und 'Prosa- Libretti' 1967-2005. Berlin: Lit, 2005.
- Pein, Elisabeth. „Wortgärten“ *Das Sprachhörtheater von Friederike Mayröcker*. Diplomarbeit. Universität Wien. 2009.
- Pestalozzi, Karl. *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*. o.O.: Horgen, 1958.
- Pias Claus. *Hermann Bahr. Studien zur Kritik der Moderne*. Weimar: VDG, 2005.
- Plutarch. *Über Gott und die Vorsehung, Dämonen und Weissagung*. Zürich: Artemis, 1952.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Franke, 2002.
- Rank, Otto. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Wien: Turian & Kant, 1993.
- Reich, Nancy. *Clara Schumann*. Tübingen: Wunderlich, 1991.
- Ricoeur, Paul. *Die lebendige Metapher*. München: Wilhelm Fink, 1986.
- Rieckmann, Jens. *Aufbruch in die Moderne*. Königsstein am Taunus: athenäum, 1985.
- Riess- Beger, Daniela. *Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.
- Riethmüller, Albrecht.(Hrsg.). *Sprache und Musik*. Regensburg: Laaber, 1999.
- Ritter, Ina. *Die Epiphanie des Augenblicks. Wahrnehmung und projektion bei Rainer Maria Rilke und Jens Peter Jacobsen*. Wien. Univ. Dipl - Arb. 2007.
- Rosenbaum, Uwe. *Das Hörspiel*. Hamburg: Hans Bredow Inst., 1974.

- Russel, John. *max ernst*. Köln: DuMont. 1966.
- Saéz, Helena Perena. *Egon Schiele. Wahrnehmung, Identität und Selbstbild*. Marburg: Tectum, 2010.
- Sailer-Wlasits, Paul. *Die Rückseite der Sprache*. Wien, Klosterneuburg: Va Bene, 2003.
- Samsonow, Elisabeth von. *Egon Schiele: Ich bin die Vielen*. Wien: Passagen, 2010.
- Schafer, Raymond Murray. *Die Schallwelt in der wir leben*. Universal, 1971.
- Schlechta, Karl. *Friedrich Nietzsche, Werke. Bd.I,II,III*. München: Hanser, 1965.
- Schöning, Klaus. *Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Schorske, Carl E. *Wien Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982.
- Schmidt, Hans Christian. (Hrsg.). *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*. Mainz: Schott, 1976.
- Schmidt-Atzert, Lothar. *Lehrbuch der Emotionspsychologie*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1996.
- Schmedes, Götz. *Medientext*. Hörspiel. Münster, New York, Berlin: Waxman, 2002.
- Schmid-Dengler, Wendelin. *Formen der Lyrik in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1981.
- Schmidt, Rainer. *Träume und Tagträume*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2006.
- Schmidt, Siegfried J. *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Schmidt, Siegfried J. *Fuszstapfen des Kopfes*. Münster: Kleinheinrich, 1989.
- Schmitz, Bettina. *Arbeit an der Grenze der Sprache*. Koenigsstein am Taunus: Helmer, 1998.
- Schneider, Marcel. *Franz Schubert in Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Hamburg: rowohlt, 1958.
- Schöning, Klaus. (Hrsg.). *Neues Hörspiel, Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Schöning, Klaus. *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Schuller, Marianne. *Im Unterschied*. Frankfurt am Main: neue Kritik, 1990.
- Segal, Hanna. *Traum Phantasie und Kunst*. Stuttgart: Klett- Cotta, 1996.

- Simonis, Annette. *Literarischer Ästhetizismus*. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- Sørensen Bengt Algot. *Geschichte der deutschen Literatur 2*. München: C.H. Beck, 1997.
- Sophokles. *Ödipus Tyrann*. Zürich: Benziger, 1971.
- Spiel, Hilde (Hrsg.). *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*. Zürich, München: Kindler, 1976.
- Spies, Werner. *Max Ernst 1950-1970. Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*. Köln: Du Mont, 2000.
- Spies, Werner. *Katalog, Max Ernst*. Köln, Zürich: 1962/63.
- Stadler, Friedrich (Hsg.). *Ernst Mach - Werk und Wirkung*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1988.
- Strohmaier, Alexandra (Hsg.). *Buchstabendelirien*. Bielefeld: Aisthetis, 2009.
- Stuhlmann, Andreas (Hrsg.). *Radio- Kultur und Hör- Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Suchsland, Inge. *Julia Kristeva zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1992.
- Timper, Christiane. *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte*. Berlin: Spiess, 1990.
- Tomatis, Alfred. *Der Klang des Lebens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987
- Tomatis, Alfred. *Klangwelt Mutterleib*. München: Kösel, 1994.
- Trojan, Felix. *Der Ausdruck der Sprechstimme*. Wien, Düsseldorf: Wilhelm Maudrich, 1952.
- Weber, Julia. *Das multiple Subjekt*. München: Fink, 2010.
- Winko, Simone. *Kodierte Gefühle*. Berlin: Erich Schmidt, 2003.
- Wobs, Michael. *Nervenkunst*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1983.
- Wojtera, Nicoletta. *Friedrich Nietzsche und der Surrealismus*. München: Meidenbauer, 2008.
- Wunberg, Gotthart. *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen: Narr, 2001.
- Wunberg, Gotthart. *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie aus dichterischer Sicht*. Stuttgart u.a.: W.Kohlhammer, 1965.
- Zaiser, Rainer. *Die Epiphanie in der französischen Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, 1995.

*Aufsätze und Artikel*

Aczel, Richard. *Intertextualitätstheorien und Intertextualität*. in : Ansgar Nünning (Hrsg.). *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze -Personen- Grundbegriffe*. Stuttgart,Weimar: Metzler, 1998.

Alloa Emanuell. *Berührung-Entblößung*. Von der Pathik der Bilder bei Maurice Blanchot. in: Kathrin Busch; Iris Därmann. *Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffes*. Bielefeld: transcript, 2007.

Arteel, Ingrid, Heidy Margrit Müller. „Rupfen in fremden Gärten.“ Bielefeld: Aisthesis, 2002.

Bahr, Hermann. *Die neue Psychologie*. in: Hermann Bahr. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden: E.Pierson, 1899.

Dischner, Gisela. *Die Decollage der blinden Synthese*. in: Siegfried J. Schmidt. *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

Eco, Umberto, Joyce und D'Annunzio. *Die Quellen der Epiphanie*. in: Klaus Reichert; Fritz Senn. *Materialien zu James Joyces >Ein Porträt des Künstlers als junger Mann<* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

Eicher, Thomas. *Was heisst (hier) Intermedialität*. in: Thomas Eicher, Ulf Bleckmann. (Hrsg.). *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis, 1994.

Ensign Cory, Marc. *Das Hervortreten einer akustischen Kunstform*. in: Klaus Schöning. *Neues Hörspiel Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Fischer, Homberger; Esther. *Die Neurasthenie im Wettlauf des zivilisatorischen Fortschritts. Zur Geschichte des Kampfs um Prioritäten*. in: Maximillian Bergengruen et.al. (Hrsg.). *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg, Berlin: Rombach, 2010.

Freud, Sigmund. *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*.In : *Imago*.Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften. V (1917).S.1 – 7.

Haider- Pregler, Hilde. *Neue Möglichkeiten des Hörspiels*. in: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Zürich, München: Kindler, 1976.

- Haller, Rudolf. *Grundzüge der Machschen Philosophie* in: Rudolf Haller; Friedrich Stadler (Hrsg.). *Ernst Mach – Werk und Wirkung*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1988.
- Heißenbüttel, Helmut. *Horoskop des Hörspiels*. in: Klaus Schöning. *Neues Hörspiel Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hell, Bodo. *Es ist so ein feuerrad*. in: Friederike Mayröcker. *Magische Blätter I-V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Janßen, Sandra. *Neurasthenie oder Psychasthenie? Gottfried Benns Selbstdiagnose als psychiatriegeschichtliches und erkenntnistheoretisches Problem der Rönne-Novellen*. in: Maximilian Bergengruen et.al. (Hrsg.). *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg, Berlin: Rombach, 2010.
- Kramer, Kirsten. *Moderne >vision< und dekadenter >nervoisme<: Zur wissenschafts- und kulturhistorischen Begründung der Ästhetik der Nervosität in Huysmans 'A rebours'* in: Maximilian Bergengruen et.al.(Hrsg.) *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg, Berlin: Rombach, 2010.
- Krechel, Ursula. *Eine Literatur des Traums: ein Traum von Literatur*. in: Heinrich Deserno (Hrsg.). *Das Jahrhundert der Traumdeutung*. Stuttgart: Klett Cotta, 1999.
- Kopfermann, Thomas. *Natürlich? Künstlich? Historisch?* in: *Die Physiognomie der Stimme in der Literatur*. in: Hellmut K. Geissner. *Das Phänomen Stimme. Natürliche Veranlagung oder kulturelle Formung*. Ingbert: Röhring,
- Lütkehaus, Ludger. *> Im Anfang war das Wort, und Gott war ein Wort<. Sprachkritik bei Fritz Mauthner und Goethe*. in: Elisabeth Leinfellner; Jörg Thuneke (Hrsg.). *Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker*. Wuppertal: Arco, 2004.
- Markis, Sabine. *Beobachtungen zu Mayröckers Hörspiel „die Umarmung, nach Picasso“* in: Renate Kühn (Hrsg.). *Friederike Mayröcker oder das >das Innere des Sehens<* Bielefeld: Aisthesis, 2002.
- Martens, Gunter. *Was ist ein Text?* in: Stephan Kammer, Roger Lüdeke. *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Müller-Tamm, Jutta. *Vision und Visualität*. Bernhard J. Dotzler, Sigrid Weigel. *„fülle der combination“* München: Wilhelm Fink, 2005.

- Osterud; Erik. *Elektrizität und Nerven- August Strindberg I hvsbandet und eine ästhetische Zentralkategorie des Fin de Siècle*. in: Maximilian Bergengruen et.al. (Hrsg.). *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg, Berlin: Rombach, 2010.
- Pfister, Manfred. *Konzepte der Intertextualität*. in: Ulrich Broich, Manfred Pfister. *Intertextualität*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985.
- Ramm, Klaus. *Eine Art Erinnerungsliebe*. in: Siegfried J. Schmidt. *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Samsonow, Elisabeth von. *„Dies Ganze muß selig werden.“* in: Alexandra Strohmaier.(Hsg). *Buchstabendelirien*. Bielefeld; Aisthesis, 2009.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. *Literatur- Dekadenz und Moderne*. in: *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*. Katalog zur Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 5. Wien: Eigenverlag der Museen, 1985. S.304,305.
- Schöning, Klaus. *Hörspiel als verwaltete Kunst*. Klaus Schöning (Hrsg.). *Neues Hörspiel, Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Serbach, Klaus Jürgen. *Loie Fuller und der Jugendstil* in: Jo Anne Birnie Danzker. *Getanzter Jugendstil*. München: Prestel, 1995.
- Strigl, Daniela. *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpolitik*. in: Strohmaier, Alexandra. *Buchstabendelirien*. Bielefeld: Aisthesis, 2009
- Ullmann, Bettina. *Fritz Mauthners Werk: >Weltanschauung im ausgehenden 19. Jahrhundert.<* in: Elisabeth Leinfellner; Jörg Thuneke (Hrsg.). *Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker*. Wuppertal: Arco, 2004.
- Viktor Suchy. *Poesie und Poesis, dargestellt am Werk Friederike Mayröckers*. in: Siegfried J.Schmidt (Hrsg). *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.s.239.
- Wuthenow, Rainer,Rolph.*Muse, Maske,Meduse*.Frankfurt am Main: Suhrkamp,1978.

**Zeitungen:**

Pohl, Roland. *Die Täubchen tragen Trauer*. Album der Standard. 14/15.2.2008.

**22. Internet:**

Aragon, Louis, André Breton. *Le Cinquantenaire de l'hystérie*, in: *La Révolution surréaliste*. (1878-1928).  
[http://www.artandpopularculture.com/le\\_cinquantenaire\\_de\\_l'hyst%C3%A9rie\\_\(1878 - 1928\)](http://www.artandpopularculture.com/le_cinquantenaire_de_l'hyst%C3%A9rie_(1878-1928)).

Zugriff: 09.03.2012.

Bullerjahn, Claudia. *Ein begriffliches Babylon. Von den Schwierigkeiten einer einheitlichen Filmmusik- Nomenklatur*. Archiv-Sprachwissenschaftliche Universität Hamburg

<http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/Archiv%20ZMM/sommer99/Bullerjahn.htm>

Zugriff: 08.02.2012.

Breton, André; Louis Aragon. *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878 – 1928)*  
[http://www.artandpopularculture.com/le\\_cinquantenaire\\_de\\_l'hyst%C3%A9rie\\_\(1878-1928\)](http://www.artandpopularculture.com/le_cinquantenaire_de_l'hyst%C3%A9rie_(1878-1928))

Zugriff: 24.1.2014.

*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*.

[http://wwwalt.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ4/tepe/tepeSite/mim/editionMIM/a02\\_i](http://wwwalt.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ4/tepe/tepeSite/mim/editionMIM/a02_i)

Zugriff: 24.1.2014.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Stimmungen in der Literatur: Strom ohne Ursprung – Geisteswissenschaften* - FAZ S. 1-3

[http:// www.faz.net/aktuell/feuilleton/geisteswissenschaften/stimmungen-in-der-literatur](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/geisteswissenschaften/stimmungen-in-der-literatur)

Hans Ulrich Gumbrecht. *Rahmen für die Existenz*. [www.faz.de/Stimmungen](http://www.faz.de/Stimmungen)

Zugriff: 13.01.2014.

heute/Nachruf-*Alles Komoedie-Zum Tod*

<http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theater>

Zugriff: 05.12.2012.

*Jeanne Moreau*

[http://www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=jeanne\\_moreau](http://www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=jeanne_moreau)

Zugriff: 04.01.2014.

*Jekyll und Hyde – Das Andere in uns*

<http://www.3sat.de/page/?source=/ard/themenwoche/165385/index.html>

Zugriff: 05.01.2014.

Kastberger, Klaus. „*Ich bin eine Bettlerin des Wortes.*“ 20.12.2009. OE1 ORF Kultur

[http:// oe1.orf.at/artikel/216061](http://oe1.orf.at/artikel/216061)

Zugriff: 25.08.2012.

Kloepfer, Rolf. (1999). *Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip: Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie* Tübingen 23-46 (Buchkapitel).

<http://www.phil.uni-mannheim.de/romanistik/romanistik3> (unter Publikationen)

Zugriff: 14.7.2011.

Nietzsches Writings as a Student. *Die dionysische Weltanschauung.*

Unpublished works.

Http: [www.thenietzschechannel.com/works-unpub/ddw/ddwg.html#text](http://www.thenietzschechannel.com/works-unpub/ddw/ddwg.html#text)

Zugriff 07.04.2009.

Österreichische Literaturzeitungen 1945-1990.

<http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften>

Plan(erstes Jahr/November 1946/10.Heft S.80.

Zugriff: 06.3.2012.

Slojterdijk, Peter.

<http://www.petersloterdijk.net/vita>

Zugriff: 04.1.2014.

Pillmann, Hilke .*Die Droge Dichtung:Hölle,Höhle oder Himmel*. Die Welt.

<http://www.welt.de/print-wams/article613465>

Zugriff.01.01.2013.

Popova Maria

*How One of Literature's Greatest Loves Began:*

*The Fateful Meeting of Alice B. Tokles and Gertrud Stein.*

<http://www.brainpickings.org/index.php/2013/04/30/alice-b-toklas-meets-gertrude-stein>

Zugriff:04.01.2014.

Radisch, Iris.*Die Welt ist so reich. Interview mit Friederike Mayröcker.*

[http://www.zeit.de/2004/52/L-Mayr\\_9acker/komplettansicht?print=true](http://www.zeit.de/2004/52/L-Mayr_9acker/komplettansicht?print=true)

Zugriff:16.12.2004.

Schmedes, Erik.

<http://www.aeiou.encyclop.s/s261467.htm>

Zugriff: 04.01.2014

Schmölders, Claudia. *Die Stimme des Bösen. Zur Klanggestalt des dritten Reiches.*

[http://www.claudiaschmoelders.de/uploads/2/6/3/7/2637360/die\\_stimme\\_des\\_bsen\\_1997..pdf](http://www.claudiaschmoelders.de/uploads/2/6/3/7/2637360/die_stimme_des_bsen_1997..pdf)

Zugriff: 08.12.2012.

*Artikel, Aufsätze in Zeitschriften:*

Bisera Dakova. *Erfindung des physiologischen Subjekts oder über den(un)erwarteten Bezug der Lection (1994) Friederike Mayröckers auf die „Analyse der Empfindungen“.* in: Françoise Lartillot, Aurélie Le Née, Alfred Pfabigan. (Hrsg.) *„Einzelteilchen aller Menschengehirne.“ Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers Werk.* Bielefeld; Aisthetis, 2012.

Karst, Karl. *Das Hör-spiel-Spiel.* in: Walter Höllerer, Norbert Miller. *Sprache im technischen Zeitalter.* Beiträge zu einer ästhetischen Theorie des Radios. Berlin, 1991. Heft 117.

## 24. Abstracts

### Abstract Deutsch

Im Rahmen meiner Dissertation „*Empfindungsschrift*“ *Die affektiven Phänomene und Ich- Sensationen der Kunstfiguren in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker*, habe ich ein Thema der Vorlesung „*Ich bin die Vielen*“, gehalten von Univ.Prof. Elisabeth von Samsonow im Sommersemester 2009 an der Akademie für Bildende Kunst in Wien, aufgegriffen.

Samsonow setzt sich mit der literarischen und gesellschaftlichen Situation der Jahrhundertwende auseinander; sie stellt die These auf, dass zur Jahrhundertwende eine Entwicklung in Gang gesetzt wird, die 1968 wieder auflebt und die sich im Gesamtwerk von Friederike Mayröcker manifestiert.

Ich habe einige Hörspiele von Mayröcker auf Phänomene wie Ich-Sensationen, Depersonalisation, Hysterie und Neurasthenie hin analysiert. Alle diese Phänomene lassen sich auch im Frühwerk von Hugo von Hofmannsthal nachweisen.

Hofmannsthal hat wie Friederike Mayröcker eine intensive Beziehung zur bildenden Kunst. Ähnlich ist auch, dass beide in ihrem Werk immer wieder von epiphanischen Momenten berichten.

Eine wichtige Grundlage für meine Arbeit ist Ernst Machs „Theorie der Empfindung“, vor allem seine These „das Ich ist unrettbar“.

Ein Themenblock der Dissertation beschäftigt sich mit dem Einfluss des Surrealismus auf Mayröckers Hörspielwerk.

Ein weiterer Themenbereich ist der Intermedialität und ihrem Vorkommen in den hier ausgewählten Hörspielen von Mayröcker gewidmet; sie lässt sich häufig von Künstlern und Kunstwerken aus anderen Künsten, vor allem der bildenden Kunst, inspirieren.

Einige Kapitel sind dem Hören (hier vor allem den Forschungen von Alfred Tomatis) sowie dem Neuen Hörspiel, seiner historischen Entwicklung, mit besonderer Berücksichtigung der Hörspiele von Friederike Mayröcker, gewidmet.

Meine Analyse ergibt, dass sich in den von mir untersuchten Hörspielen von Friederike Mayröcker, neben der Intermedialität und surrealen Stimmungen, viele Hinweise für „das unrettbare Ich“ und für nervöse Sensationen der Hörspielfiguren finden und so meine Thesen bestätigt werden.

## Abstract English

In the scope of my dissertation „*Empfindungsschrift*“ *Die affektiven Phänomene und Ich- Sensationen der Kunstfiguren in einigen Hörspielen von Friederike Mayröcker* , I took up a topic of Prof. Elisabeth von Samsonow's lecture „Ich bin die Vielen“, held during the summer term 2009 at the Akademie für Bildende Kunst (academy of fine arts) in Vienna. Samsonow focuses on the literary and social situation at the turn of the 20th century; she forms the thesis, that a development was started at the turn of the 20th century, that was revived in 1968 and manifests itself in the complete works of Friederike Mayröcker.

I have analysed some of Friederike Mayröcker's radio plays regarding phenomena like ego-sensation, depersonalisation, hysteria and neurasthenia. All of these phenomena can also be detected in Hugo von Hofmannsthal's early work. Like Friederike Mayröcker, Hofmannsthal has an intensive relation to the fine arts. Another similarity are the accounts of epiphanic moments in both their work. An important basis for my work is Ernst Mach's „*Theorie der Empfindung*“, foremost his thesis „*das Ich ist unrettbar*“.

In one topic-block the dissertation concentrates on the influence of surrealism on Mayröcker's work of radio plays.

Another subject area covers intermediality and its occurrence in Mayröcker's radio plays selected here; she is often inspired by artists and works of art from other genres, especially the fine arts.

Some chapters are dedicated to hearing (foremost to Alfred Tomatis' research) as well as to the new radio play and its historical development, with special attention to Friederike Mayröcker's radio plays.

My analysis shows that in addition to intermediality and surreal moods, there can be found a lot of evidence for „the unsavable ego“ and radio play characters' nervous sensations in Friederike Mayröcker's radio plays, thus confirming my thesis.

## 24. Anhang

### 24.1. Verzeichnis der in der Arbeit analysierten Hörspiele:<sup>1299</sup>

#### *Arie auf tönernen Füßen*

Erstsendung: WDR Köln (III: Programm) 05.11.1970. Realisation: Heinz von Cramer, Musik: Luciano Berio *Visage*, Dauer: 25'00".

Neuproduktion: Erstsendung: ORF Innsbruck 31.08.1981. Realisation: Ferry Bauer, Dauer: 20'.

#### *Franz Schubert oder, Wetterzettelchen Wien* (Hörspielbearbeitung: Klaus Schöning)

Erstsendung: Köln WDR 20.11.1978; Aufnahmeleitung: Klaus Schöning:

Dauer:15'05"

*die Umarmung nach Picasso* Erstsendung: Köln, WDR 20.11.1986, Regie: Klaus Schöning, Dauer: 47'05"

*Repetitionen, nach Max Ernst* (Kapitel aus dem Prosaband *Stilleben*) Erstsendung: Köln/Hamburg WDR (NDR, 26.12.1989), Regie: Klaus Schöning, Dauer:36'27"

*Nada. Nichts.* Ein Konversationsstück. Erstsendung: Stuttgart SDR 11.07.1991, Regie: Norbert Schaeffer, Dauer: 57'26"

*Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase.* Sprecherin: Friederike Mayröcker, Produktion WDR Köln 1994.

*das zu Sehende das zu Hörende* („Melodram“) Erstsendung: Wien, Köln, München ORF, WDR, BR 14.01.1997, Regie: Götz Fritsch, Dauer: 83'55".

---

<sup>1299</sup> Daten „Mayröckerblätter“ [http://www.studi.uni-hamburg.de/users/lit\\_page/Hoerspiele.htm](http://www.studi.uni-hamburg.de/users/lit_page/Hoerspiele.htm)  
Monika Pauler. *Bewußtseinsstimmen*. Berlin: Lit Dr. W. Hopf, 2010.

*Gertrude Stein hat die Luft gemalt.* Erstsendung: DLF Köln / ORF Wien 17.05.2005

Realisation: Klaus Schöning; Sprecherin: Friederike Mayröcker; Dauer:48'43"

*vom Umhalsen der Sperlingswand mitten im Efeu, oder 1 Schumannwahnsinn.*

Produktion: ORF/SWR 2011, Musik: Nadja Schöning, Regie: Klaus Schöning

## 24.2. Lebenslauf

Elisabeth Pein

geboren 7.4.1948

matura 1968 in wien

studium der psychologie an der universität wien ( nicht abgeschlossen)

therapieausbildung: diplom sozialtherapie

journalistische tätigkeit, autorin für tanzaffiche und tanz.at

studium der theater-film-und medienwissenschaft

2009 abschluss mag.phil.

2009 gründung der

friederike mayröcker gesellschaft

gemeinsam mit

univ. prof. hilde haider – pregler

lebt und schreibt in wien

veröffentlichungen von gedichten und malereien

veröffentlichung in streifzüge

„die umarmung, nach picasso“

nr.55./sommer 2012

[www.streifzuege.org](http://www.streifzuege.org)