MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Über das Große im Kleinen Schreiben

Die Kleine Kunst des Erzählens im Spätwerk von Friederike Mayröcker

Eine poetische und ästhetische Analyse des Kleinen Prosaformats.

verfasst von / submitted by

Melanie Mack, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Education (MEd)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 199 506 511 02
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Lehramt Sek (AB) Lehrverbund UF Deutsch Lehrverbund UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung Lehrverbund
Betreut von / Supervisor:	Ass.-Prof. Mag. Dr. Ursula Klingenböck

Danksagung

*Ein Dank gebührt den **kleinen Freuden des Alltags**, die mir immer wieder neue Kraft, Licht und Inspiration für diese Arbeit gegeben haben.*

Ein Dank gebührt all jenen (kürzeren wie längeren) Gesprächen, intellektuellen Auseinandersetzungen und geistigen Austauschprozessen, die mein Denken und Nachdenken über das »Kleine« stimuliert und inspiriert haben.

Ein Dank gebührt mir den vielfältigen Orten*, an denen mir eine BIBLIOPHILE UMGEBUNG, den Raum, den Rahmen und die Atmosphäre für ein kontinuierliches und konzentriertes Schreiben gegeben haben.*

*Ein Dank gebührt meiner Professorin, **Frau Dr. Ursula Klingenböck**, die mein Verständnis für das Phänomen der Liste für immer verändert hat. Ohne sie wäre ich nicht dazu angeregt worden, mich mit Kleinen Formen in der Literatur zu beschäftigen. Ohne ihr Vertrauen, ihr Zutun, ihre Unterstützung und ihre Betreuung wäre diese Arbeit nicht zu Stande gekommen.*

Ein Dank gebührt einer wichtigen Vertrauensperson in meinem Leben, die mich zu meinem innersten Wesen hingeführt hat, die mich in meiner Einzigartigkeit und Besonderheit begreift und ergreift. Ohne sie hätte ich nicht jene selbstbestimmte Lebenshaltung eingenommen, die ich heute und zukünftig leben werde. Mit Hanna Arendt gesprochen steht dieser Satz stellvertretend für diese besondere Beziehung: Keiner hat das Recht zu gehorchen.

*Ein Dank gebührt **meinen Eltern**, die mir das Leben geschenkt haben, die mir Werte, Prinzipien, Bodenständigkeit und den Sinn für Heimat, Familie, Rück- und Zusammenhalt beigebracht haben. Meinem Vater, der mir immer alles ermöglicht hat, der mir stets die passende Ansprechperson für strategische Zukunftsplanungen ist, der mir immer einen stolzen und vertrauensvollen Blick schenkt, der mir durch sein Engagement, Fleiß und seine Fähigkeiten ein wahres Vorbild für ein Weiter ist: Die Welt dreht sich weiter, wenn auch verrückt. Meiner Mutter, die mir einen Teil ihrer Sonne geschenkt hat, die mit ihrem positiven, puren und einzigartigen Lebenssinn eine Energiequelle darstellt, an der ich immer Halt, Geborgenheit und Liebe finden werde.*

Ein Dank gebührt meiner Großmutter*. Viele ihrer Eigenschaften leben in meiner Person in anderer Ausprägung und Ausrichtung weiter. Ohne diesen Grundstock wäre ich nicht der Mensch, der ich heute bin.*

Und schließlich gebührt ein Dank denjenigen PERSONEN, die mich auf meiner Suche nach meiner WAHRHEIT begleitet haben, immer noch begleiten und begleiten werden.

DANKE

Abstract

Kleine Formen in der Literatur sind ein junger noch wenig explorierter und analysierter Gegenstandsbereich in den Kultur- und Literaturwissenschaften, der mit dieser Arbeit um Erkenntnisse über die »Kleine Kunst des Erzählens« in der Ausprägung des »Kleinen Prosaformats« bei Friederike Mayröcker wachsen soll. Im Zentrum steht dabei der Begriff des »Kleinen Schreibens«, das durch kondensierende und komprimierende (Schreib-)Techniken auf eine spezifisch-moderne literarische Erscheinungs- und Gattungsform hinweist, die in ihrer Ästhetik und Poetik von herkömmlichen Erzählverfahren abweicht. Unter Rückgriff auf den Deviationsästhetischen Ansatz werden die abweichenden Muster des »Kleinen Prosaformats« in der einzigen und dem Spätwerk zuzurechnenden Trilogie der österreichischen Autorin, Friederike Mayröcker (*1925) betrachtet. Die Werke *»études«* (2013), *»cahier«* (2014) und *»fleurs«* (2016) geben sich mit einer eigenwilligen Ästhetik und eigendynamischen Poetik als besondere Prosa zu erkennen. In der theoretischen Analyse der »Kleinen Textstruktur« wie auch den »Kleinen Stilmitteln« soll ein Verständnis für die Machart und die Funktion eines »Kleinen Schreibens« geschaffen werden. Am Beispiel ausgewählter Texte soll aufgezeigt werden, dass das Primat der Kürze über Bruchstellen in der Erzählung erzeugt und eingehalten werden kann. Eine sich daraus ergebende verräumlichte, mehrdimensionale Textstruktur ermöglicht das Entstehen von neuen Deutungs- und Interpretationsräumen. Der »Kleine Erzählrahmen« wird dadurch dynamisiert und auf eine Offenheit hin konstruiert. Eine lineare, chronologische und logische Erzählstruktur kann daher für die Mayröcker‘sche Prosa in Frage gestellt und hinlänglich ihrer Spezifik einer »Kleinen Philologie« untersucht werden. Eine solche soll mit dieser Arbeit heraus- und vorgestellt sowie mit einem neuen Rezeptionsansatz für die Prosatexte der Autorin verknüpft werden, der die Kunstfertigkeit des »Kleinen Erzählens« und des »Kleinen Schreibens« in den Blick nimmt.

Schlagwörter:

Friederike Mayröcker | Kleine Formen | ambiges Erzählverfahren |
Kleine Textstruktur | Kleine Philologie

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 5

2. Kleine Formen in der Literatur 8

2.1 Was *ist* und *kann* eine »Kleine Literatur« (sein)? 9

2.1.1 So einfach das »Kleine«? 15

2.2 Wieder das Kleine oder wider das Kleine? – Texthybrid und/oder Gattungsdynamit? 18

2.3 Das Kleine als modernes Großes – Kleingroßes zählt Vieles! 22

2.3.1 Die Spielarten Kleiner Prosa 23

2.4 Kleines Fazit 26

3. Auf den Kleinen (Erzähl-)Spuren bei Friederike Mayröcker 28

3.1 Das Kleine als ambiges Erzählverfahren der Moderne 29

3.2 Methodologische Überlegungen für das Kleine Schreiben 31

3.3 Das Korpus – und sein Kleines Formformat 34

3.4 Kleineres Fazit 36

4. Die Poetik und Ästhetik des Kleinen 37

4.1 Die Poetik des Augenblicks 37

4.2 Kleine Schreibtechnik(en) 43

4.2.1 Offenheit 44

4.2.2 Montage – Collage – Bricolage 47

4.2.3 Intertextualität die Erste: Geflechte 52

4.2.4 Intertextualität die Zweite: Palimpseste 60

4.3 Das Kleine Fazit 64

5. Kleine Lektüreverfahren – Die Kleine Kunst des Erzählens 65

5.1 Ein kleiner Blick auf die Theorie – Die Kleine Textstruktur 66

5.2 Ein kleiner Blick auf die Praxis – Die Rezeption Kleiner Lesezeichen 74

5.2.1 / Die Virgel / 75

5.2.2 : Der Doppelpunkt : 77

5.2.3 Abk. – Die Abbreviatur 79

5.2.4 (Die Klammer) 80

5.2.5 … Die Auslassungszeichen … 82

5.3 Das Kleinste Fazit 84

6. Schlussbetrachtung – Das Kleingroße Fazit 85

7. Literaturverzeichnis 87

1. Einleitung

Widersprüche sind Stimulanzen für ein grenzüberschreitendes Denken. Durch sie werden neue Perspektiven, Zugänge, Handlungs-, Sicht- und Verstehensweisen möglich, die Widersprüchliches auflösen und aufheben können. Der Widerspruch wird sodann zum Wieder-Sehen eines neuen oder anderen Sehens. Eine neue und auch andere Sichtweise soll auf das Spätwerk einer österreichischen Autorin gelegt werden, die mit heute 95 Jahren ein umfassendes lyrisches wie auch prosaisches *Œvre* geschaffen hat und damit sehr wohl den Titel einer *grande dame* tragen darf. Die Rede ist von Friederike Mayröcker (*1925). Ihre Prosatexte verhalten sich durch ihre einzigartige (Kleine) Form und ihren komplexen Inhalt widersprüchlich zur Konvention einer großformatigen Erzähltradition. Der Titel dieser Arbeit, »Über das Große im Kleinen Schreiben«, möchte diesen reizvollen Widerspruch bezeichnen und für das Mayröcker'sche Schreiben heranziehen, mag dieses aufgrund seiner »Kleinen« Irritations- und Provokationsmomente einem neuen, künstlerischen Klangmuster folgen, das die »Kleinen«[1] Töne immer höher und höher, aber umso präsenter für dieses Arbeitsvorhaben werden lässt. Das Kleine Prosaformat bei Friederike Mayröcker möchte in seinen Kleinen Tönen decodiert werden. Es braucht dazu ein genaues Hinhören, Hinsehen, Lesen und Verstehen von jenen Zwischentönen, die dem Kleinen Kompositionsprinzip zuzuordnen sind. Doch welche Erzähltechniken werden benötigt, damit dieser Klangeffekt seine poetische(n) und ästhetische(n) Wirkung(en) entfalten kann, um darin den Reiz des klangvollen Widerspruchs einer Kleinen Narratologie vernehmen zu können? Welches Experiment mit Form, Norm und Sprache betreibt die Autorin in ihrem »Kleinen Schreiben«? Welche Spielarten des »Kleinen« können in ihren Texten erkannt werden? Und noch viel mehr: Welche »Kleinen Schreibtechniken« werden angewandt, damit ein grenzüberschreitender Klangeffekt entstehen kann? Kurzum: Worin besteht und womit entsteht dieser Klangzauber des Kleinen Prosaformats bei Friederike Mayröcker? Diese Fragen sollen vor dem Hintergrund einer theoretischen, poetologischen und ästhetischen Analyse des Kleinen Prosaformats ihre Beantwortung finden. Anhand der Analyse ausgewählter Beispiele aus dem Textkorpus, welcher mit der Trilogie von *»études«* (2013), *»cahier«* (2014) und *»fleurs«* (2016) vorliegt, soll der Fokus auf die Besonderheit des »Kleinen« gelegt und mit der These begegnet werden,

[1] Wird in dieser Arbeit das Adjektiv »klein« großgeschrieben, soll damit eine begriffliche Markierung erfolgen, die das »Kleine« als formales, ästhetisches und poetisches Merkmal in dem Schreiben von Friederike Mayröcker verortet. Das Kleine soll in seiner Spezifik und Besonderheit herausgestellt werden wie es etwa bei den Bezeichnungen von: »Die Kleine Kunst des Erzählens«, »Kleines Prosaformat«, »Kleines Schreiben«, das »Kleine« etc. der Fall ist. Sollte diese Markierung nicht konstant oder durchgehend eingehalten worden sein, so beruht das auf der Annahme, dass das »Kleine« in vorherigen Kapiteln oder Abschnitten bereits genügend diskutiert worden ist.

dass sich das Kleine Prosaformat gerade durch seine komprimierte Form besonders dazu eignet, um die Transformationsprozesse einer beschleunigten Moderne aus- sowie neu zu verhandeln. Das »Kleine« – so etwas konkreter – mag als literarisches Korrektiv dem Beschleunigungsimperativ entgegenwirken, denn es mag darin eine Schreib- und Lebenshaltung sichtbar werden, die das Wagnis abseits der Norm – und wohl auch Form – als eigentliches Movens für ein modernes künstlerisches Schaffen herausstellt. Mit der Beschäftigung und Beforschung Kleiner Prosaformen und -formate kann ein Beitrag für den noch jungen Gegenstandsbereich Kleiner Formen und Kulturen geleistet werden, der mit jüngsten Forschungsprojekten und Arbeiten das literarturwissenschaftliche Feld bereichert.[2] Damit wäre (m)ein allgemeines Ziel dieser Arbeit formuliert, doch (m)ein besonderer Anspruch besteht darin, ein Desiderat in der Mayröcker-Forschung zu schließen. Bisherige Arbeiten fokussieren die Prosaarbeiten der Autorin nämlich (nur) unter den thematischen Aspekten von Körperlichkeit, Alter, Gender und Subjektwerdung oder mit der Perspektive auf die intertextuellen und autopoetischen Besonderheiten. Daher mangelt es an einer Arbeit, die sich der Kleinen Erzählform annimmt und die Spezifik einer solchen herausarbeitet, vor allem aber die Herstellungs-, Wirk- und Funktionsweisen eines »Kleinen Schreibens« bei Friederike Mayröcker näher beleuchtet. Diese Arbeit möchte das tun, um damit einen Beitrag für die Erforschung einer modernen (Kleinen) Philologie zu leisten.

In einem ersten Schritt wird der aktuelle literaturwissenschaftliche Diskurs rund um das Potenzial und die (Wesens-)Merkmale von »Kleinen Formen« respektive einer »Kleinen Literatur« diskutiert und vor der theoretischen Folie von Gilles Deleuze und Félix Guattaris Aufsatz »*Was ist eine kleine Literatur*« (1974) sowie Roland Barthes Schrift zur *»Vorbereitung des Romans«* (1978/79)(1970/1980) perspektiviert. Ebenso soll eine gattungstypologische Verortung des »Kleinen Prosaformats« versucht werden. Im nächsten Kapitel werden methodologische Überlegungen angestellt sowie das Korpus für das Arbeitsvorhaben vorgestellt und in den Kontext eines modernen ambigen Erzählens gestellt. Das vierte Kapitel steht im Zeichen von ästhetischen und poetischen Analysen des »Kleinen« und »Kleinen Schreibens« bei Friederike Mayröcker. Dabei werden neben der Technik eines a-linearen, fragmentarischen und offenen Erzählverfahrens, die Techniken der Montage und der Intertextualität in den Erzählkontext einer Poetik des Augenblicks gestellt. Im letzten Arbeitsschritt soll der Versuch unternommen werden, die »Kleine Kunst des Erzählens« in den Prosatexten der Autorin erkennen zu können, vor allem aber eine neue Lesart zu erproben, die

[2] Siehe dazu das nächste Kapitel und den Verweis sowie Ausweis des aktuellen Forschungsstandes rund um den Gegenstandsbereich der Kleinen Formen in der Literatur sowie den Kulturen des Kleinen.

es vermag, die »Kleinen Zeichen« *in, zwischen* und *hinter* der Textstruktur vernehmen zu können. Eine Schlussbetrachtung unter dem Vorzeichen des Kleingroßen Fazits dient der Zusammenfassung aller herausgestellter, hergestellter und entdeckter Merkmale, um die »Kleine Kunst des Erzählens« bei Friederike Mayröcker unter dem Aspekt ihres »Kleinen Schreibens« und des »Kleinen Prosaformats« entdecken zu können. Das »Kleine« mag darin seine widersprüchliche Schönheit als reizvolle Klangspur(en) für den_die Leser_in entfalten können. Ebenso bleibt auf die Reizwirkung des »Kleinen« für die Lesenden dieser Arbeit zu hoffen.

2. Kleine Formen in der Literatur

Im »Kleinen« liegt das Besondere verborgen – so die gängige und zum *Bonmot* erhobene Aussage. Doch was ist das Besondere *am* und *im* »Kleinen«? Vor allem aber, ab wann ist das »Kleine« als Kleines zu titulieren und als solches zu definieren? Konkreter noch, was hat es auf sich mit dem »Kleinen« als besondere Form in der Literatur? Welcher Reiz und Anreiz geht von einem »Kleinen Schreiben« aus? Viele Fragen, die mit diesem viel zitierten Ausspruch einhergehen und sogar noch mehr evozieren, je intensiver und diskursiver nach dem Wesen des »Kleinen« gefragt wird. Für die Literatur- und Kulturwissenschaft hat sich damit ein neuer Forschungsbereich ergeben: Kleine Formen, Kleine Formate, Mikroformate.[3] Das Lauffeuer rund um die Phänomene des »Kleinen« – oder besser gesagt rund um die Erforschung von den »Kulturen des Kleinen« – hat seit den letzten fünf Jahren stark zugenommen. Nicht zuletzt unter dem Deckmantel zweier Forschungsprojekte: Einerseits das DFG Graduiertenkolleg 2190: »Kleine Formen – Literatur- und Wissensgeschichte Kleiner Formen« in Berlin sowie andererseits das von Claudia Öhlschläger geleitete Projekt an der Universität Paderborn: »Kulturen des Kleinen«.[4] Der (wissenschaftliche) Aufschwung des »Kleinen« ist mithin auf seinen experimentellen Langzeitcharakter wie auch auf sein Hybridwesen zurückzuführen. Kleine Formen werden als dynamischer, variabler, multiperspektivischer und interdisziplinärer Forschungsbereich mit weit(er)reichenden Potenzialen und Desideraten erkannt, der eine Vielzahl an Analyse- und Anknüpfungsmöglichkeiten bereithält und bereithalten kann. Sei es um den wieder oder wider geführten Diskurs rund um eine allgemeine, textspezifische und gattungstheoretische Bestimmung von Texten, sei es weiter um die (Hyper-)Präsenz des »Kleinen« in medialen, visuellen oder narrativen Formformaten, oder auch die damit

---

[3] In dieser Arbeit werden die Begriffe »Kleine Formen«, »Kleine Formate« oder »Kleine Formformate« synonym verwendet. Nochmals: Die Großschreibung des Adjektivs »klein« ist der bewussten Kennzeichnung und begrifflichen Ausweisung geschuldet. Andernfalls wird »klein« in seiner attributiven Funktion als Größendimension verstanden und verwendet. Das In-Klammer-Setzen soll im weiteren Verlauf als Kann-Option beibehalten werden, muss jedoch nicht konsistent erfolgen.

[4] Während letztes Projekt ausgehend von der Annahme einer Kulturtechnik des Kleinen verstärkt den Fokus auf seine soziokulturelle(n) Funktionsbestimmung(en) richtet, so richtet letzt genanntes Projekt (verschärft) den Blick auf die epistemischen, ästhetischen und pragmatischen Implikationen von Kleinen Formen. Erste Arbeitsergebnisse liegen mit dem Sammelband von Autsch, Sabine; Öhlschläger, Claudia; Süwolto Leonie: Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Paderborn: Fink Verlag 2014, vor. Für das DFG Graduiertenkolleg sei ein Verweis auf die übersichtliche und informative Website gegeben, auf der die einzelnen Forschungsvorhaben und -Arbeiten der_die Doktorant_innen vorgestellt werden. Ebenso wird das involvierte und renommierte Kollegium (primär Personen von der Humboldt-Universität zu Berlin), welches u.a. den Literatur- und Kulturwissenschaftler Joseph Vogel als Programmleiter sowie den »experimentellen Kulturwissenschaftler«, Stephan Porombka, – wie er sich laut offizieller Website der Universität der Bildenden Künste in seiner Kurzvita zu erkennen gibt – mit ihren aktuellen Forschungen ausgewiesen. http://www.kleine-formen.de/kollegium/ (Zugriff am 01.08.2019). Hingewiesen sei an dieser Stelle auf den Twitter-Account von Stephan Porombka, der dort die Kleine Form unter dem Kürzeprimat von 280 Zeichen (seit 2017, formals 140 Zeichen) kreativ und innovativ zu Lehrzwecken einsetzt https://twitter.com/stporombka?lang=de (Zugriff am 01.08.2019).

verbundene Debatte eines Schreibens, das im Zeichen der (Post-)Moderne geführt wird. Das »Kleine« wird im wissenschaftlichen Feld aktuell und zukünftig groß gehandelt – das mag als Prognose und Legitimation *aus* und *für* diese Arbeit gedeutet werden können.[5]

2.1 Was *ist* und *kann* eine »Kleine Literatur« (sein)?

Der Beschleunigungsimperativ hat sich im modernen Zeitalter zur lebensweltlichen Universalie für westliche Gesellschaften erhoben. Kürze scheint darin das neue Gebot, Dauer und Länge das Verbot zu sein.[6] Doch wie verhält sich diese Gleichung im Bereich von Literatur? Ist nur eine kurze Literatur eine der Moderne verträgliche und lesenswerte Literatur? Und wäre damit nicht etwa das Todesurteil der »Höhenkammliteratur« ausgerufen, weil sich der kleine Maßstab zum modernen Normmaß erhoben hat? In Kürze alles sagen! Am besten kurz, knapp, bündig und eindeutig. Lautet so das normative Postulat einer modernen Literatur? Oder versteckt sich dahinter eine Chimäre, die es weiß, mit dem »Kleinen« widerständig gegen herkömmliche Gattungskonventionen zu opponieren? Auf den Denkspuren seiner theoretischen Vorläufer und Vordenker soll dem »Kleinen« in seinem literaturwissenschaftlichen und philosophischen Diskurs nachgegangen werden, um »Es«, besser vor seinem theoretischen Hintergrund und seinen literarischen Erscheinungsformen verstehen zu können.[7]

---

[5] Um den Forschungsstand zu dem breiten Feld der Kleinen Formen und Formate auszuweisen, sei auf folgende Publikationen verwiesen, die eine Auswahl und keinesfalls eine vollständige Gesamtschau zur »Kleinen Thematik« darstellen können. Sie bieten jedoch einen guten Überblick, weil darin folgende Schriften immer wieder zitiert werden: Lochen, Elmar: Die kleinen Formen in der Moderne: Bozen u.a.: Studien-Verl. 2001; Schuller, Marianne: Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen. Bielefeld: transcript Verlag 2003; Göttsche, Dirk: Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart. Münster: Aschendorff Verlag 2006; Althaus, Thomas; Bunzel, Wolfgang, Göttsche, Dirk (Hg.): Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007; Ette, Ottmar: Nanophilologie. Literary short forms in Romance languages. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008; Weiss, Michaela (Hg.): Einfache Formen und kleine Literatur(en): für Hinrich Hudde zum 65. Geburtstag. Heidelberg: Univ.-Verl. Winter 2010; Autsch, Sabine; Öhlschläger, Claudia; Süwolto Leonie: Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Paderborn: Fink Verlag 2014.

[6] Diese Gesellschaftsdiagnose ist dem Werk *»Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit«* (2013) von Hartmut Rosa entnommen, der besagt, dass unsere modernen Zeitstrukturen durch Beschleunigungsprozesse – er exemplifiziert diese auf drei Bereiche: (1) Technische Beschleunigung (2) Beschleunigung des sozialen Wandels und (3) die Beschleunigung des Lebenstempos – maßgeblich verändert worden seien. Alles erscheint beschleunigt, wobei die Kategorie der Zeit ihrer eigenzeitlichen Bestimmung widersagt. Eine Stunde bleibt eine Stunde und kann nicht über die 60 Minuten hinausgehen. Ein Tag bleibt ein Tag und kann nicht über 24 Stunden hinausreichen usw. Damit stellt der Soziologe ein Paradox zur Schau. Beschleunigung – so seine These – verstehe sich als Antworten eines sozialen Wandels, der dem kapitalistischen Leistungsprinzip zuzuschreiben sei und dabei in Gestalt eines »neoliberalen Leistungssubjekts« (i. S. Byjung-Chul-Han) auftritt, welches dem Wandel in Räumen der Entschleunigung zu entkommen versuche. Soziale Entitäten der Moderne sind sowohl Reaktoren als auch Katalysatoren. Ein Zwiespalt mit Sprengkraft. Für eine genauere und nähere Theoriebestimmung sei der Verweis auf: Hartmut, Rosa: Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit. Aus dem Englischen von Robin Celikates. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013 gegeben.

[7] Der Begriff der »Spur« soll und darf in seiner dekonstruktivistischen und im Sinne von Jacques Derrida verstanden werden, weil er einerseits für das Schreiben von Friederike Mayröcker wirksam ist und andererseits, weil er auf bereits Vorhandenes verweist, das in dieser Arbeit im Kapitel 4.2 näher besprochen wird.

Dieser Abschnitt dient der Blickschärfung und der Bewusstmachung für das »Kleine« als literarischer Gegenstand und seinen philosophischen Denkgebäuden.

Die erste Spur auf der Suche nach einer Literatur zur »Kleinen Literatur« führt aufgrund seines programmatischen Titels zu Gilles Deleuze und Félix Guattari. In ihren Kafka Studien versuchen sie im Kapitel, »*Was ist eine kleine Literatur*?«, das Wesen einer solchen zu bestimmen. Dabei beziehen sie sich auf die französische Textausgabe der Tagebucheinträge von Franz Kafka und interpretieren seine Begrifflichkeit einer *littérature mineure* nicht wie er, als eine Literatur *von* und *für* Minderheiten, sondern verstehen »minder« unter einem politischen Vorzeichen, welches das *genre mineure* weiter fasst, als es ursprünglich von Kafka vorgesehen war. Das Adjektiv »minder« umfasst nämlich nicht nur das »Kleine«, sondern weist in seiner zweiten Wortbedeutung ebenso auf sein juristisches Subjekt des »Minderjährigen« hin.[8] Der_die Minderjährige ist eine noch nicht volljährige Person, also ein unmündiges Rechtssubjekt, das »minorennen« Stellenwert besitzt.[9] Nach der Auffassung von Gilles Deleuze und Félix Guattari ist aber: „eine kleine oder mindere Literatur nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient."[10] Obwohl Kafka seinen Begriff der Kleinen Literatur auf die Sprachsituation der Juden im Allgemeinen bezieht, beziehen Gilles Deleuze und Félix Guattari das »Kleine« auf *etwas* Außenstehendes und Randständiges im Besonderen. Daraus mag folgen, dass eine Kleine Literatur im Sinne der beiden, ein exklusiver, exkludierender zugleich aber engagierter Charakter zugesprochen werden kann. Diese Randposition verhilft zum Aufkommen neuer, dynamischer Kräfte, die die beiden französischen Intellektuellen als „ […] revolutionäre Bedingung *jeder* Literatur, die sich innerhalb einer sogenannten »großen« (oder etablierten) Literatur befindet"[11], ansehen und verstehen. Nach ihrer Konzeption von einer »Kleinen Literatur« – die eher einem politischen als einem ästhetischen Kalkül Folge leistet – lässt sie sich anhand dreier Merkmale charakterisieren: (1) das Sprachsystem ist destabilisiert wiewohl die Sprache selbst deterritorialisiert ist, (2) jede individuelle Angelegenheit wird zur politischen Angelegenheit und (3) jede individuelle Äußerung wird zur politisch-kollektiven Äußerung.[12]

---

[8] Vgl. Weiß, Michaela: Vom Kleinwerden der Literatur bei Gilles Deleuze. In: Einfache Formen und kleine Literatur(en). Für Heinrich Hudde zum 65. Geburtstag. Michaela Weiß, Frauke Bayer (Hg.). Heidelberg Universitätsverlag Winter 2010, S. 46.

[9] Vgl. Die Lexeme »minderjährig« und »minoren« unter Duden online: https://www.duden.de/rechtschreibung/minderjaehrig sowie https://www.duden.de/rechtschreibung/minorenn (Zugriff am 13.09.2019).

[10] Deleuze, Gilles; Guattari Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen von Burkhart Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976, S. 24.

[11] Ebd. (1976), S. 27.

[12] Vgl. Weiß (2010), S. 46 sowie Deleuze, Guattari (1976), S. 24ff.

Das verbindende – wohl auch treibende Element – einer Kleinen Literatur ist ihre politische Wirkkraft, die sich erst unter der Voraussetzung entfalten kann, wenn der Schreibende »seinen eigenen Ort der Unterentwicklung«, die »eigene dritte Welt«, die »eigene Wüste« findet.[13] Kurzum: Erst eine unterminierte Sprechposition ermöglicht die/eine Revolution. Um in eine solche Froschperspektive zu gelangen, braucht es eine klein gewordene Sprache, die sich als Fremdsprache in der eigenen Sprache realisiert und von dort aus weiter (politisch) agiert. Dieser fremdsprachliche Anteil im Rahmen einer großen Literatur kann sowohl durch einen hyper-korrekten wie auch durch einen bewusst-falschen Sprachgebrauch erzeugt werden. In diesem kreativen Spiel mit Sprache können die Autoren_innen ihren un-idiomatischen und idiosynkratischen Jargon für eine Kleine Literatur erproben.[14] Nicht die Sprache ist es, die an den Rand rückt, sondern die Sprechinstanz, die von ihrer randständigen Position kreativ und innovativ intervenieren kann. Eine Kleine Literatur mag ihr »eigensprachliches« Programm formulieren und sich damit gegen die Konventionen sprachlicher Autoritäten richten. Das Experiment mit Form, Inhalt und Sprache stellt sich als die treibende Kraft für eine Kleinen Literatur dar. Diese experimentelle Haltung gleicht einem emanzipatorischen Streben, das um literarische Anerkennung kämpft, ohne dabei konventionell, sondern experimentell zu verfahren. Eine andersartige Sprache bestätigt die Randposition der Kleinen Literatur, doch negiert sie diese auch wieder, da sie durch den Verweis und Hinweis auf gesellschaftliche und kulturelle Diskurse um Verständlichkeit bemüht ist. Der_die Autor_in mag damit zum Agenten für seine_ihre »dritte Welt« werden. In der Position eines Mittlers zwischen sprachlichen und kulturellen Räumen, schafft er_sie es, die Brücken zwischen dem Großen und dem Kleinen zu bauen, ergo zwischen textueller und realer Welt. Als Einzelner spricht er_sie sich stellvertretend für das kollektive Ganze aus. Will sagen: Er_sie erhebt die Stimme im engagierten Sinne.

Eine Kleine Literatur wie sie nach Gilles Deleuze und Félix Guattari verstanden werden kann, ist eine große Literatur. Ihr politisches Engagement besitzt ein Werte umkehrendes und umwertendes Sprengpotenzial, das eine Kleine Literatur als aufbegehrende »Ausdrucksmaschine« in die Mitte eines politischen Geschehens rücken lässt. Das Literatursystem der Moderne ist vom Kleinen – radikal ausgedrückt – erschüttert worden. Eine mindere Gattung im Abseits (insofern man hier den Gattungsdiskurs rund um ein modernes Schreiben außen vorlässt), die nicht minder ist, sondern die von außen nach innen drängt; die sich von unten nach oben erhebt – und das im Zeichen des eigenen Schreibens, der eigenen Handschrift, der eigenen (Kleinen) Sprache.

---

[13] Deleuze, Guattari (1976), S. 27.
[14] Vgl. Weiß (2010), S. 47.

Ja, eine kleine doch Großes wollende Literaturform, die es vermag, im emanzipatorischen Auftrag, für ein breiteres Publikum zu schreiben. Um es mit den Worten aus der französischen Denkfabrik à la Gilles Deleuze und Félix Guattari auf den Punkt zu bringen, ist eine Kleine Literatur „[…] eine Angelegenheit des Volkes“[15], somit à priori politisch.

Auch der französische Philosoph und Literaturkritiker, Roland Barthes, hat sich mit dem literarischen Gegenstand einer Kleinen Literatur in seinen Vorlesungen am *Collège de France* (1978-1980) beschäftigt, welche postum unter dem Titel »*Die Vorbereitungen des Romans«* erschienen sind. Darin nahm er seine eigene (gescheiterte) Schreiberfahrung zum Anlass, um darauf seine Konzeption einer Werkgenese zu begründen, die den_die Autor_in als selbstreflexives und weltreflexives Subjekt anerkennt.[16] Damit ist das berühmt, wenn auch berüchtigte Barth‘sche Postulat vom Tod des Autors (1967), zehn Jahre später, zurückgenommen worden. Der_die Autor_in als Wiedergänger versteht sich mehr denn je als ein Mittler zwischen den Welten. Als ein flüchtiges Wesen wechselt er_sie zwischen subjektiver und objektiver Dingwelt. Er_sie schafft Bezüge und Beziehungen zwischen sich und seinem_ihrem Werk. Dabei entsteht ein Textkondensat, das sowohl eine subjektive (autorseitige) als auch eine kollektive (kulturelle) Dimension in sich trägt. Der Akt des Schreibens ist für Roland Barthes ein kulturelles Verstehen, das dem_der Autor_in ein selbstreflexives Sehen abverlangt. Um mit Jean-Paul Sartres Antwort auf seine Frage »*Was ist Literatur?«* für eine »Kleine Literatur« zu argumentieren, ist das Schreiben immer ein Schaffen: Ein Er-Arbeiten, ein Be-Arbeiten, ein Ab-Arbeiten und ein Ver-Arbeiten von Diskursen.

Mit dem Wunsch, ein Werk in C-Dur zu schreiben, hat Roland Barthes seine Vorlesungsreihe beendet und spricht sich damit für eine Literatur als Resonanzraum aus. Eine solche soll Raum und Rahmen für das »musikalische Meisterwerk« bieten, das polyphon »komponiert« ist. Diesen Gedanken entfaltet Roland Barthes vor dem Hintergrund seines geplanten – wenn auch gescheiterten – Romanprojekts *Vita Nova*.

---

[15] Deleuze, Guattari (1976), S. 26.

[16] Die Vorlesungsreihe umfasste zwei Teile. Der Erste ist tituliert als »Vom Leben zum Werk« und der zweite als »Das Werk als Wille«. Während Svetlana Efimova für letzteren Bezüge zu dem Nachruf von *Jurij Tynjanov* für *Vladimir Majakovskij* (1930) herstellt, lässt sich der Titel ebenso als intertextuelle Chiffre zu Arthur Schopenhauers Hauptwerk, »*Die Welt als Wille und Vorstellung«* (1819) lesen. So ließe sich nicht die Welt als Wille verstehen, sondern das »Werk« fungiere als Ausgangspunkt für ein existenzielles Lebensprinzip. Würde man also Roland Barthes mit Arthur Schopenhauer lesen, wäre das Werk von Roland Barthes gleichzusetzen mit Arthur Schopenhauers »Ding an sich«. Der Roman würde sodann zu einem vitalen Objekt für eine auf Vielfalt ausgelegte Literatur werden, die jedoch unter der Vorstellung, eine Einheit bilden zu müssen, ihr Leid erfahre und qua des multiplen Wesens zum Ausbruch und Aufbruch degradiert oder sogar legitimiert werden würde? Ein Gedanke, der spannend wäre, andernorts näher auszuführen.

Das Ergebnis ist ein Fragment, das sich aus vielfältigen Reflexionen über das eigene Schreiben – oder besser gesagt – über das Nicht-Schreiben-Können zusammensetzt. Somit stellt das Werk keinen Roman im herkömmlichen Sinne dar. Doch gerade aus den Barth'schen Reflexionen warum der geplante Roman nicht gelingen konnte, lassen sich Gedanken für eine Theorie der Kleinen Prosaform anstellen.

Eine spezifische literarische Kleinform wird von Roland Barthes zur Ursache und zum »Ausgangspunkt allen Schreibens«[17] erhoben: Die Notiz! Das tagtägliche Notieren von Ideen, das Festhalten von Stichworten auf Karteikarten sei für den_die Autor_in eine Art von »Zufluchtsort«, an dem er sich literarischen Norm- und Formzwängen entziehen kann. Im assoziativen und flüchtigen Schreiben, so Roland Barthes, kehre der_die Autor_in zu seiner_ihrer »Mütterlichkeit« zurück. Ein gelöstes, freies und spontanes Schreiben würde dann (wieder) möglich werden.[18] Der_die Autor_in wäre als »Notizbuchschreiber« zurückgekehrt und wie es scheint, nährt er_sie sich mit Kleinen Formen, die ihn_sie zu einem natürlichen Schreiben (zurück-)führen. Roland Barthes stützt seine Argumentation nicht nur auf seine eigene Schreiberfahrung, sondern lässt unter anderem auch die Notizzettel, Karteikarten und Notate von Gustav Flaubert oder Marcel Proust zu Referenzobjekten seiner Analysen werden. In seinem Vorlesungszyklus räumt er dem japanischen Haiku umfassenden Raum ein.[19] Im Haiku manifestiert sich für ihn *die* exemplarische Form eines Aufzeichnungsaktes, der in wenigen Versen das ausdrücken kann, wofür ein Roman mehrere hundert Seiten benötigt. Das Haiku entziehe sich laut Roland Barthes definitiver Bestimmungen, da es eine strukturelle Offenheit besitze, die den Lesenden zu assoziativen Deutungen anrege. Dadurch wird ein poetisches Lesen und Verstehen möglich. Gerade diese unbestimmte Form des Sprechens – vielleicht mag hier auch der Begriff eines »flüchtigen Sprechens« adäquater erscheinen – sieht Roland Barthes im Akt des tagtäglichen Notierens idealiter verwirklicht. Einhergehend mit dem spontanen, intuitiven Notieren, das nicht auf Eindeutigkeit, sondern auf Flüchtigkeit ausgerichtet ist, ergibt sich eine neue Form der Wahrnehmung.[20] Das Kurze wird zum Kondensat eines spontanen und verdichteten Schreibens, das die deiktische Funktion von Sprache außen vorlässt. Anders formuliert: Ein referenzloses, freies Sprechen und Schreiben sollen damit gerechtfertigt werden. Das Autorsubjekt schreibt sich – so könnte man sagen – *durch* Kürze und *in* Kürze frei, aber nicht um den Willen einer wilden oder willkürlichen

[17] Vgl. Barthes, Roland: Die Vorbereitungen des Romans. Vorlesungen am Collège de France. 1978-1979 und 1979-1980. Éric Marty (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 541.
[18] Vgl. Efimova, Svetlana: Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur. München: Fink Verlag 2018, S. 317.
[19] Vgl. ebd. (2018), S. 316.
[20] Vgl. ebd. (2018), S. 324.

Sprache, sondern um einer Sprache Willen, die versucht, den vielfältigen Diskursen einer Gesellschaft gerecht zu werden. Der_die Autor_in mag ähnlich eines Stenographen wirken, der das Gesagte komprimiert und in Kurzzeichen transformiert. Roland Barthes hat mit seiner Vorlesungsreihe und seinen Gedanken über das Notieren ein erstes Plädoyer für eine Kleine Literatur formuliert. Das Diktat zur Kürze eröffnet dem Autorsubjekt kreative Gedanken- und Freiheitsräume fernab literarischer Normen und Formen. Ein spontanes, kreatives, und künstlerisches Schaffen wird darin (wieder) möglich, denn die unvoreingenommene, neutrale Position des Schreibenden sei schon lange verloren gegangen. Es bräuchte wieder eine Schreibweise des Neutrums, welche abseits jeglicher Schreibweise liege; eine Art linguistischer Nullzustand, »*Le Degré zéro de l'écriture«* (nach Roland Barthes), der es zeitgleich ermöglicht, einer Schreibweise (*écriture*) zu folgen, ihr aber auch zu widerstreben. Dabei wird ein Engagement im Schreiben (*écriture blanche*) wirksam, das den_die Schriftsteller_in an den Text bindet ihn_sie davon aber zeitgleich wieder entbindet. Doch das Streben nach einer *écriture blanche* bleibt laut Daniela Langer (2005) ein utopisches schriftstellerisches Vorhaben, weil es von Grund auf ein dynamischer Prozess und nicht ein vollendetes Produkt sei.[21] Ein solcher_solche Schriftsteller_in positioniert sich zum Text als *tertium comparationis*, als Drittes zum Vergleich, das abseits binärer Oppositionen um ein Wechselverhältnis – und nicht wie bisher – um ein Spannungsverhältnis von literarischer Rede und Gegenrede bemüht ist. Eine solche Schreibweise wäre eine literarische Sprachvermittlung eines Welt- und Selbstbildes, in dem der »Spießrutenlauf« rund um die Chimäre von Sprache immerfort und von Neuem unternommen werden müsste. Ein andauerndes, produktives und engagiertes Unterfangen, das einer Kleinen Literatur im Sinne einer engagierten Literatur einen operationalen und optativen Charakter verleiht.

Das Kleine, vor der Barth'schen Folie verstanden, ist zeitgleich sprachlicher Prozess und Regress. Eine solche Literatur pflegt den lustvollen Umgang mit Sprache. Der_die zurückgekehrte Autor_in begibt sich mit seiner_ihrer kleinen Schreibweise *über* und *für* das »Kleine« neuerdings in ungeahnte Höhen. Als sprachlicher Artist wagt er_sie vom Standpunkt des Kleinen aus einen *salto mortale* ohne Gewissheit auf einen guten Ausgang. Das »Kleine« kann als ein Formformat begriffen werden, das also den Aufstieg und den Fall von Sprache zum Thema hat. Der_die Autor_in, der_die im »Kleinen« schreibt, ist ein_eine Autor_in der Moderne, welcher_welche das Wechselspiel zwischen Immanenz und Transzendenz, Tod und Wiederkehr sowie dem Kleinen und dem Großen beherrscht. Im Wandel mit der Zeit, weiß

[21] Vgl. Langer, Daniela: Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes. München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 203.

er_sie sich im »Kleinen« angriffslustig zu positionieren und – um mit Heinrich Böll zu sprechen – kommt er_sie im Bewusstsein für sein_ihr (Kleines) Wesen gestärkt zurück – vielleicht auch als Wanderer nach Spa… Doch ist es wirklich so einfach eine »Kleine Literatur« schlichtweg als engagierte Literatur der Moderne zu definieren, die als Revolution für Fortschritt und Fortschrift herkömmlicher Norm- und Formkonventionen einstehen kann, oder ist die Sachlage für die Bestimmung einer »Kleinen Literatur« doch etwas schwieriger als wie bisher angenommen? Immerhin ist das »Kleine« semantisch eng mit dem Einfachen verbunden. Wie steht es um die Relation zwischen dem Einfachen und dem Kleinen für eine Literatur der Moderne?

2.1.1 So einfach das »Kleine«?

Mit Beginn der Moderne wurden viele Prozesse durch das Aufkommen moderner Technologien und Ökonomien vereinfacht. Sie wurden dadurch aber auch beschleunigt. Doch nicht alles Einfache macht die Dinge einfacher, denn jene Transformationsprozesse haben und zeigen auch ihre Kehrseite (bis heute noch: neoliberales Leistungssubjekt, Beschleunigungsgesellschaft, Müdigkeitsgesellschaft etc.). Das Einfache – so die Annahme – ist ein Januskopf für die Moderne und so auch für eine moderne Literatur. Die Einfache Form wurde durch André Jolles Werk, »*Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz«* (1930), zu einem definierten Begriff für die Literaturwissenschaft:

> Gleiches gesellt sich zu Gleichem, aber es bildet hier keinen Haufen von Einzelheiten, sondern eine Mannigfaltigkeit, deren Teile ineinander eindringen, sich vereinen, vereinigen und so eine Gestalt, eine Form ergeben – eine Form, die als solche gegenständlich erfasst werden kann, die, wie wir sagen, eigene Gültigkeit, eigene Bündigkeit besitzt. Wo nun die Sprache bei der Bildung einer solchen Form beteiligt ist, wo sie anordnend, umordnend in eine solche Form eingreift, sie von sich aus noch einmal gestaltet – da können wir von literarischen Formen sprechen.[22]

Der Formbegriff nach André Jolles verweist auf das formbildende und formwandelnde Element von Sprache, genauer gesagt von sprachlichen Zeichen, die im Zuge sprachlicher Operationen innerhalb der Disziplinen von Stilistik, Rhetorik und Poetik systematisch verändert werden können. Sprachliche Zeichen verstehen sich als sprachliche Prozesse. Sie stehen für Uneindeutigkeit, Vielfältigkeit und Mannigfaltigkeit ein.[23] Diesem ersten Anschein nach kann keine literarische Form nur eine einfache Form sein, weil sie als sprachliches Gebilde immer

[22] Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen: Max Niemeyer Verlag [8]2006, S. 22.
[23] Vgl. ebd. (2006), S. 10.

Resultat eines (Formgebungs-)prozesses wäre. Deshalb untersucht der Literaturwissenschaftler, André Jolles, gerade jene Formen (Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz), die seiner Ansicht nach „auf die Dauer in einem anderen Aggregatzustand“[24] verblieben sind, ergo zwar Kunst sind, aber nicht Opfer von Schrift wurden. Einfache Formen – so könnte man resümieren – sind Formen, die der Metaphysik von Sprache nicht anheimgefallen sind. Einfachheit markiert demnach Ursprünglichkeit.

Auf den zweiten Blick kann Einfachheit nicht als Merkmal von einer Kleinen Literatur gelten, denn eine solche versteht sich vielschichtig und vieldeutig – sie ist hochgradig poetisch. Diese Auffassung würde sich verändern, insofern Einfache Formen aus einer (Post-)Modernen Perspektive neu verstanden werden würden. Denn ist es nicht ein (post-)modernes Schreiben, das mehr denn je versucht – wie Roland Barthes aufgezeigt hat – zum ursprünglichen Erzählen zurückzukehren?

Der deutsche Kunst- und Kulturtheoretiker, Walter Benjamin, diagnostiziert in seinem Essay, »*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*« (1936), den allmählichen Niedergang der Erzählung. Einschlägig dafür nennt er die Ereignisse des Ersten Weltkrieges, die später in einem kollektiven Schweigen verarbeitet oder besser gesagt nicht verarbeitet wurden. Die Kunst des Erzählens, so Walter Benjamin, basiere nämlich auf den unmittelbaren und kollektiven Austausch gemachter Erfahrungen – und das über Generationen und Traditionen hinweg. In modernen Erzählungen fehle die historische Dimension. Große Erzähler, im Benjamin’schen Sinne, sind Erzähler, deren Texte kaum von einer mündlichen Rede unterschieden werden können. Im Bild des »sesshaften Ackerbauers« und des »reiselustigen und handeltreibenden Seemanns« liefert Walter Benjamin Metaphern und Sinnbilder für einen Erzähler, der in seinen Erzählungen Innovation und Tradition in Einklang bringt. Die Kunde von der Ferne, die Reiseerlebnisse und die damit gemachten Erfahrungen wurden einst mündlich und mit dem Kollektiv geteilt.[25] Einzelne Erfahrungen wurden zu unmittelbar-kollektiven Erfahrungen. Ein moderner Erzähler würde anders verfahren: Die Ich-Erzählung würde als Wir-Erzählung fungieren. Der Einzelfall würde sich zur kollektiven Angelegenheit erheben, an der alle zu gleichen Teilen antizipieren und partizipieren können.

[24] Ebd. (2006), S. 10.
[25] Vgl. Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Gesammelte Schriften Bd. 5. Das Passagen-Werk 2. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ^{5}2006.

Das Moment der Einfachheit im Kontext einer Kleinen Literatur erscheint aus dieser (post-)modernen Perspektive nicht in Form eines historischen Erzählens, sondern in einer stark intersubjektiven Erzählhaltung vorzuliegen. Das Ich stellt den neuen Mittelpunkt und Ausgangspunkt eines (post-)modernen Erzählens dar, das seine Inhalte der eigenen Erfahrungswelt entnimmt und im Kollektiv zu reflektieren versucht. Dem Prinzip der Einfachheit kann ein solches Schreiben nicht gerecht werden, weil diesmal der Prozess und somit die Veränderung der Ursprünglichkeit durch die eigene Reflexionsleistung dem Schreiben eine gewisse Komplexität verleiht. Jedoch kann die Kleine Form als angemessene Form dienlich werden, um der subjektiven Involviertheit und Verstricktheit von Ich zur Welt überhaupt Ausdruck zu verleihen. Etwas pathetisch ausgedrückt: Das Gewicht der Geschichte von Welt und Sein kann wohl besser im Kleinen Format für den Lesenden ertragen und von dem Schreibenden getragen werden. So verfahren Autoren_innen wie etwa Alexander Kluge, W.G. Sebald, Raoul Schrott und auch Friederike Mayröcker, indem sie die »großen« Themenkomplexe des Seins einerseits in Form von kurzen, emblematischen, präzisen und augenblickshaften Erzählungen verkleinern, sie aber andererseits in ein umfassendes *Œvre* einer kontinuierlichen und regelmäßigen Schreibarbeit einbetten und damit wieder größer werden lassen. Das Kleine ist also immer *Teil von* etwas Größerem. Sei es als Teil einer größeren Erzählung, als Teil eines größeren Werkes oder als Teil von einem (ganzen) literarischen Schaffen. Das Kleine kann als *pars-pro-toto* nur sprachlicher Hinweis und Verweis auf die Welt- und Selbstbezogenheit sein. Nur im Kleinen kann der eigenen Endlichkeit innerhalb der allgemeinen Geschichtlichkeit angemessen begegnet werden. Eine Kleine Literatur der Moderne dient diesem Akt des Eingedenkens. Sie fungiert als Erinnerungsspur der Vergangenheit (in) der augenblicklichen Gegenwart.

Das zweibändige Werk von Alexander Kluge, *»Chronik der Gefühle« (2004),* lässt ein solches Gestaltungsprinzip der Kleinen Form erkennen. Kürzere und längere Erzählungen vereinen sich zu einem 2.036 Seiten umfassenden *»opus magnum«*.[26] Obwohl in Kleinen Prosatexten erzählt wird, erhebt der Titel dieses Werkes den Anspruch, dass die Texte einem offenen Entwicklungsprozess ausgesetzt sind. Ein Schreiben, das immer im Werden ist, das nie gegeben oder abgeschlossen ist, wird darin programmatisch ausbuchstabiert. Diese offene Erzähltheorie ist nicht einfach angelegt, sondern vielschichtig, weil sie zeitgleich in die Vergangenheit und in die Zukunft erzählt. Damit ist ein Paradox für die Theorie Kleiner Prosaformen herausgestellt, das die Komplexität von Zeitlichkeit in der Moderne tangiert.

[26] Vgl. https://www.suhrkamp.de/buecher/chronik_der_gefuehle-alexander_kluge_45652.html (Zugriff am 24.09.2019).

Die Kleine Form stellt den literarischen Versuch dar, die zeitlichen Ebenen von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einem Format zu vereinen, das weder den Anspruch auf Einfachheit noch den Anspruch auf inhaltliche Kleinheit erhebt. Eine Kleine Literatur besitzt eine Verweisfunktion, weil sie im Kleinen Format die Sinnfragen von Literatur, Subjekt und Welt konzise zur Schau stellt, um darauf individuelle Antworten geben zu können. Sie ist zwar eine kleine Formgestalt, doch keine einfache oder kleine Literatur. Das »Kleine« ist Verweis und Beweis für den Aufbruch und Ausbruch in die Moderne, deren Grenzen ins Wanken geraten sind. Und das gilt nicht nur für die »Kampfzone« von Literatur, sondern ebenso für eine moderne Kultur, die bestrebt ist, dem Wind der Moderne standzuhalten.

2.2 Wieder das Kleine oder wider das Kleine? – Texthybrid und/oder Gattungsdynamit?

Die Frage was denn nun konkret unter »Kleinen Formen« in der Literatur verstanden werden kann, kann in Kürze nicht beantwortet werden. Dazu *ist* und *kann* das »Kleine« zu vielschichtig sein (vgl. Kapitel 2.1). Aber nicht nur deswegen, sondern auch der Breite und Weite dieses kleingroßen Formspektrums geschuldet, bräuchte es für die Theoretisierung und Historisierung des Kleinen einen rückwärtsgewandten Blick zu seinen Anfängen. In diesem Kapitel soll keine vollständige Historie der Kleinen Formgeschichte skizziert werden, vielmehr gilt es, das »Kleine« als „zentrale Gattung der Moderne“[27] zu perspektivieren, um sich ihrem hybriden Wesenscharakter – so die Annahme – anzunähern. Dieses Vorhaben kann nur als Versuch angestellt werden, da es laut Dirk Göttsche (2006) „bis heute sowohl an einer Theorie als auch [an] einer Geschichte der Kleinen Prosa“[28] fehle. Aus diesem Grund gilt es das »Kleine« hinlänglich seines augenscheinlichen Formmerkmals, der Kürze – nicht gleichzusetzen mit seinem naheliegenden Attribut der Einfachheit – und seiner Funktionsmerkmale zu be- und hinterfragen: Können Kleine Prosaformen erst oder gerade wegen des formalen Aspekts von Kürze eine moderne (Schreib-)Poetik und (Schreib-)Ästhetik begründen, die aufgrund ihrer Kleinheit deshalb eine artifizielle Offenheit besitzen, die den Texten eine gewisse Poetizität verleihen? Wenn ja, welche Funktionen werden mit dem »Kleinen Schreiben« erzeugt und wie beeinflussen sie das Textverständnis wiewohl auch das Genrebild von einer Kleinen Prosa? Spricht das »Kleine« wirklich nur für das Kleine seiner Gattung, oder ist damit noch Größeres verbunden? Ein Blick auf die antiken Wurzeln Kleiner Formen kann seinem neuzeitlichen Weiterwachstum und modernen Auswüchsen erste Hinweise auf obige Fragen liefern.

---

[27] Göttsche, Dirk: Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart. Münster: Aschendorff Verlag 2006, S. 10.
[28] Ebd. (2006), S. 11.

In der *Rhetorik* des Aristoteles wird Kürze – *brevitas* – nicht wie später bei Cicero als kategorische (Stil-)Qualität (*virtutes narrationis*) einer Erzählung, sondern als angemessener Modus des Sprechens über Zeit verstanden.[29] Das Kürzegebot in der Antike – so könnte man daraus schließen – bedeute ein Erzählen im Auftrag des Wenigen. Die Formvorschrift »wenig«, welche die *brevitas*-Diskussion beherrscht, wird von Quintilian unter dem Aspekt des Nötigen poetologisch festgelegt: Das Kurze ist das Nötigste. Mit der Aufforderung zur Kürze ist zudem die Anforderung zur Verdichtung verbunden. So lehrt Horaz in seiner *Ars Poetica*:

> Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen. Wozu du auch immer ermahnst, sei kurz damit deine Worte schnell der gelehrige Sinn erfasst und treulich bewahrt; alles was überflüssig ist, entfließt dem vollen Herzen.[30]

Dieser Appell zur Kürze stellt die Legitimationsgrundlage für jene didaktisch-aufklärerischen Prosaformen dar, wie sie rund zweitausend Jahre später in den normativen Poetiken der Frühen Neuzeit hochgehalten wurden. Kürze wird in ihrer epistemologischen Funktion erkannt und anerkannt. Kurze narrative Formen dienen als Wissensspeicher – oder um mit einer modernen Formulierung von Maren Jäger (2017) zu sprechen – sie sind »Mikrochips«, die unter der Maxime der »*brevitas«* ihre narratologischen und epistemologischen Potenziale entfalten können. Das Kurze steht in der Moderne für Sinn und Zweck. Es meint aber auch den Willen zur Erkenntnis – oder anders gemünzt – ein Wissen durch Erkenntnis. Dem literarischen Segment kurzer Texte kann eine epistemologische Funktion zugesprochen werden, die aus einer gattungstranszendierenden Offenheit resultiert und davon auch profitiert.[31] Apophthegmen, Exemplen, Memorabilien, Fabeln und andere kurze Textgattungen sind nur wenige Beispiele für den großen Formenreichtum des frühneuzeitlichen Literatursystems. Die Formtendenz zur Kürze hat somit eine Gattungstranszendenz ermöglicht.

---

[29] Vgl. Jäger, Maren: Wechselwirkungen von Erzählen und Wissen in kurzen Prosaformen der Frühen Neuzeit am Beispiel des Apophthegmas. In: Kurz und Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.). Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 31. In Ciceros *De Inventione,* spricht er sich für Kürze, Prägnanz und Glaubwürdigkeit als wesentliche Stilmerkmale von Erzählungen aus.

[30] Horatius Flaccus, Quintus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam Verlag 1972, S. 25.
Interessant erscheint in diesem Zusammenhang auch die These von Maren Jäger zu sein, die besagt, dass kleine, narrative Formen aufgrund ihrer Eigendynamik aus ihrem Form-Funktions-Zusammenhang heraustreten und als eigenständige Erzählungen wirken können; ähnlich dem Paradigmenwechsel im 16. Jahrhundert, der vom *delectare* zum *prodesse* führte.

[31] Vgl. Jäger (2017), S. 24f.

Im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung, kam es zu einer weiteren Ausdifferenzierung Kleiner Prosaformen, die sich als „Gattung jenseits der Gattung“[32] positioniert und zum hybriden Textfeld stilisiert haben. Nicht zu Letzt sind auch die mediengeschichtlichen Umbrüche dieser Zeit für die Etablierung von kurzen und schnellen Notationssystemen verantwortlich zu machen. Gerade im Bereich der Didaktik wie auch im privaten Schriftgebrauch von Tagebüchern oder von Haushaltsbüchern, hat die kurze Notiz, der kurze Eintrag etc. einen hohen Stellenwert eingenommen.[33] Doch auch der öffentliche Bereich des Feuilletons hat sich für das Kleine in seiner essayistischen Form und Format anfällig und auffällig gezeigt. Kleine Prosaformen wurden um 1800 ihrem moralphilosophischen und didaktischen Vorwand entzogen und einer neuen funktionalen Offenheit ausgesetzt. Der Essay beispielsweise hat moralische und didaktische Elemente in sich vereint und diese mit neuen ästhetischen und poetischen Vorstellungen kombiniert. Dadurch ist es zu Überlagerungen, Übergängen und Transgressionserscheinungen von alten mit neuen textuellen Ideen gekommen, ohne dabei auf Regelpoetiken oder Ästhetiken zurückzugreifen. Der Bereich der Kleinen Prosa behält sich also das Recht vor, ein bestimmungsoffenes Textfeld zu sein, das seine Unbestimmtheit als Möglichkeit zum Experimentieren, Interagieren und Changieren mit Formen und Gattungsnormen versteht. Damit wird den Kleinen Prosaformen die Freiheit und Chance zur (Weiter-)Entwicklung gegeben. So weicht der enge Literaturbegriff einem weiten, offenen und unbestimmten Verständnis. Der gattungstypologische Diskurs wird bis heute von Fragestellungen dieser Art beherrscht: Welche Möglichkeiten und Grenzen bietet ein Schreiben nach gattungstypologischen Vorschriften? Inwieweit lassen sich Gattungen überhaupt kategorisch festlegen und festschreiben?

Kleine Prosaformen und -Formate haben sich als dynamisches literarisches Randphänomen der Moderne zu erkennen gegeben, welche sich den Vorgaben von normativ-ausgerichteten Regelpoetiken entzogen und für eine Gattungstranszendenz plädiert haben.[34] Dem Ansatz von Ottmar Ette (2008) folgend, der rekurrierend und legitimierend auf Roland Barthes Konzeption »*écriture courte*« sowie auf Gilles Deleuze metaphysischer sowie epistemologischer Figur der »Falte« Bezug nimmt, geht von einem dynamischen und kombinatorischen Literaturbegriff aus, der von „Selbstähnlichkeit, virtuellen [sic!] Unendlichkeit und radikalen [sic!]

---

[32] Althaus, Thomas, Bunzel, Wolfgang, Göttsche, Dirk: Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne. In: Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Göttsche (Hg.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007, S. IX.

[33] An dieser Stelle sei auf das didaktische Potenzial Kleiner Prosaformen hingewiesen, das ebenfalls ein zu erforschender und zu beforschender Ansatz dieses literarischen Feldes wäre und (ein-)schlagend für eine moderne, popkulturelle Literatur sein könnte. Dieser Hinweis darf als Desiderat verstanden werden.

[34] Vgl. ebd. (2007), S. XIII-XV.

Diskontinuität“[35] schöpft und es daher versteht, Kleine Prosaformen als interaktive und reaktive Textgefüge einzuordnen, die die Grenzen des Lebens in Form von Literatur zu be- und hinterfragen wissen.[36] Der innewohnenden Sprengkraft Kleiner Prosaformen – welche mit dieser Aussage nochmals bestätigt wird – ist es auch geschuldet, dass sich das Literatursystem der Moderne in seiner Komplexität und Diversität weiter ausdifferenziert hat; vor allem im Bereich der Avantgarden des 20. Jahrhunderts.[37] Die Quantität der Kürze hat um 1900 eine neue funktionale Qualität erhalten. Der Form-Funktionszusammenhang wurde damit für nichtig erklärt, da neue Funktionsräume entstehen konnten, die Kleine Prosaformate zu einem variablen und vielgestaltigen textuellen Phänomen mit wechselndem Antlitz werden ließen, das sich im Zeichen einer emanzipatorischen Literatur oppositionell zur »großen« Kanonliteratur des 20. Jahrhunderts positionieren konnte.

Während im 18. und 19. Jahrhundert das formale Kriterium der Kürze an die *exempla*-Funktion gebunden war und einem didaktischen Impetus gehorchte (man denke dabei an die Parabel oder Fabel), wird im 20. Jahrhundert ein neuer Funktionsrahmen für kurze Prosaformen tragend, welcher die pragmatische Textfunktion in den Vordergrund stellt.[38] Als prägnante Reflexionsprosa werden Kleine Prosaformen zu einem textuellen Medium, das der Verortung und Subjektivierung moderner Individuen dient.[39] Literatur und Lebenspraxis treten unter diesem funktionellen Gesichtspunkt in ein interdependentes Verhältnis, das den Grenzübertritt für die eigene Gattungsdynamik zu nützen weiß. Sprachgestus, Themen- und Motivwahl lebensweltlich-reflexiver Kurzer Prosaformen sind daher den Bereichen populärer, publizistischer und journalistischer Genres zuzuordnen. Moderne Reflexionsformen, wie es beispielsweise der Essay, die Skizze, die Aufzeichnung, die schnelle Notiz oder just die »To-Do-Liste« sind, finden als kurze, intertextuelle Einschübe immer mehr Anklang in einer Literatur der Moderne, die ein produktives Spiel mit dem »Kleinen« betreibt, gerade weil die

---

[35] Ette (2008), S. 182. Für die Anleihen zu Roland Barthes und Gilles Deleuze sei auf: Barthes, Roland: Über mich selbst [frz. *Roland Barthes par Roland Barthes*]. Erste Ausgabe aus dem Französischen von Jürgen Hoch. Berlin: Matthes & Seitz Verlag 2019 sowie Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibniz und der Barock [frz. *Le pli*]. Erste Ausgabe aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ^{3}2006 hingewiesen.
[36] Vgl. Ebd. (2008), S. 170.
[38] Vgl. Althaus, Bunzel, Göttsche (2007), S. XVI sowie auch Ette (2008), S. 10. Interessant erscheint mir, die von Ottmar Ette auf die Literatur übertragene Denkfigur des Fraktals zu sein. Der Mathematiker, Benoît Mandelbrot, fasste unter dem Begriff des »Fraktals« ein System, das sich selbst unendlich vervielfachen kann. Dabei entstehen verkleinerte Kopien von Objekten, Mengen oder auch Subjekten (hier aus einer philosophisch-sozialen Perspektive gesprochen). Die verästelte Struktur von Blutgefäßen, Farnblätter oder auch der Blütenstand des Blumenkohls sind Beispiele für die relationale Selbstähnlichkeit als die Fraktale zu verstehen sind. Vgl. Sánchez, Yves: Nanophilologie. Fraktale Miniaturisierung. In: Nanophilologie. Ette Ottmar (Hg.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008, S. 18f.
[38] Vgl. Weiß, Michaela: Einfache Formen und kleine Literatur(en). Für Heinrich Hudde zum 65. Geburtstag. Michaela Weiß, Frauke Bayer (Hg.). Heidelberg Universitätsverlag Winter 2010, S. 10.
[39] Vgl. Althaus u.a. (2007), S. XV.

Offenheit dieser »Gattung« ihr immer wieder neue Erscheinungs- und Ausdrucksformen ermöglicht.

Kleine Prosaformen haben eine Geschichte entwickelt, die vom einstigen Typus (1700), über zum Reflexionsmodus (1800), bis hin zum modernen Experimentier- (1900) und postmodernen Spielfeld (ab 2000) reicht. Eine solche hätte es ohne Rückgriff und Übergriff auf das literarische Erbgut nicht ergeben. Von einer Gattungstheorie kann nicht die Rede sein, denn gerade die poetische Funktion ist diejenige Funktion, die Kleine Prosaformate zu einem experimentellen, reflexiven, autoreferenziellen und textuellen Phänomen werden lässt, das aufgrund seiner Offenheit auch multipel wirken kann. Erstaunlicherweise zeigt sich damit ein funktionaler Paradigmenwechsel, der dem Diktat der Kürze (stets) treu geblieben ist. Die Form bleibt in der Moderne eine textuelle (Gestaltungs-)Norm, während funktional gesehen, gerade kurze Textgebilde, aufgrund ihres fragmentarischen und verdichteten Charakters, Leerstellen und textuelle Räume eröffnen können, die ihnen eine poetische Wirkkraft einverleiben. Als mehrdimensionale Texte nützen sie den Raum der Tiefe, um oberflächlich klein zu wirken, jedoch ihre wahre Größe darin erst zum Vorschein kommt. Welche Dimensionen »Kleine Prosaformen« annehmen und unter welcher Textgestalt sie ihre poetische Funktion entfalten können, soll im nächsten Kapitel näher beleuchtet werden.

2.3 Das Kleine als modernes Großes – Kleingroßes zählt Vieles!

Moderne Prosa kennzeichnet sich durch einen experimentellen und offenen Formcharakter, der vielfältige Erscheinungsformen zu Tage bringt und dabei ein breites Formspektrum für sich ausformuliert. Kleine Prosaformen stellen *eine* dieser modernen Erscheinungen dar, die eine große Formvariabilität aufweist und zeitgleich die langgeführte Gattungsfrage wieder oder wider stellt. Gerade weil Kleine Prosaformen als hybride Gattung mehrere Gattungen in sich vereinen können und sie deshalb keinen eindeutigen Gattungsbegriff für sich in Anspruch nehmen, besitzen sie deswegen eine gewisse Eigendynamik, die ihnen die Kombination von tradierten mit modernen Schreibweisen erlauben. Doch die vielfach geführte Gattungsfrage soll hier nicht Thema sein. Vielmehr soll die Gattungs(un-)fähigkeit von Kleinen Prosaformen als treibende und innovative Kraft für ihre Formvielfalt näher beleuchtet werden. Es sollen dabei die Verwandtschaftsverhältnisse und Relationen Kleiner Prosa zu ihren früheren und gegenwärtigen Spielformen herausgestellt werden, um ihrem hybriden Charakter mehr Kontur verleihen zu können.

2.3.1 Die Spielarten Kleiner Prosa

Der Aphorismus, der Essay und die Anekdote sind die vormodernen Vorläufer, auf denen das Feld Kleiner Prosaformen aufbaut. Mit Fortkommen und Fortschreiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben sich vier wesentliche Spielarten von einer Kleinen Prosa etabliert. Dirk Göttsche (2006) beruft sich in erster Instanz auf das Prosagedicht des *Fin de siècle*. Der erste Genreübertritt ist eng mit dem Namen von Charles Baudelaire und seiner Theorie der »*modernité*« verknüpft. Als Ahnherr der literarischen Moderne vertrat er in seinem Schreiben einen modernen Ästhetizismus des Ephemeren und Arbiträren, der die bisherigen Bedingungen von Kunst-Schaffen unter dem Vorzeichen eines ästhetischen Klassizismus gesprengt und damit radikal verändert hat. Nicht, weil ihm daran lag ein Alternativmodell zur bisherigen Schreibtradition zu schaffen, sondern viel mehr, um den Dynamiken und Umbrüchen der Moderne innerhalb (s)einer Kunst Ausdruck zu verleihen. Die spannungsreichen Konflikte und Kontraste dieses Zeitalters sollten in seinem ästhetischen Verständnis Platz finden. Die zentrale ästhetische Kategorie des Schönen hat Charles Baudelaire in seiner (Neu-)Definition um das Unschöne erweitert, weil *„La beauté absolue et éternelle n'existe pas"*.[40] Will heißen: Die absolute und ewige Schönheit gibt es nicht, da sie nur in ihrer Flüchtigkeit in Erscheinung treten kann. Dieses Diktum hat Schriftsteller für seine neue Textform, der »*Petits poèmes en prose*«, wirksam gemacht.

Das Prosagedicht ist ein Gedicht in Prosa, das die poetische Sprache mit der Alltagssprache zu vereinen weiß.[41] Ein Kontrast mit maximalem Effekt sowohl im Bereich der Form als auch im Bereich des Inhalts. Das Prosagedicht, so Göttsche (2006), operiere und dekonstruiere die herkömmlichen Gattungskonventionen von Poesie und Prosa neu. Es stilisiere sich zum »*countergenre*«, welches auf eine bloße Imitation von Realität und Ausdruck ausgerichtet sei. Das antithetische Prinzip wird somit zum neuen Formprinzip eines modernen Schreibens, das sich weder eindeutig poetisch noch eindeutig prosaisch verhält. Im Experiment mit Sprache präsentiert das Prosagedicht die Poesie als Widerpart zur Prosa und erweitert somit das bisherige sprachliche Register um eine funktionale Poetik. Oder um Wolfgang Bunzel (2005) trefflich zu Wort kommen zu lassen, versucht „Poesie durch die Prosa [sich] zu vernichten, um sie eben dadurch zu retten. Indem sie im Prosagedicht ausgestrichen wird, bleibt sie als das Negierte doch sichtbar."[42] Das Negierte verhält sich damit ähnlich wie ein Schönheitsfleck. Trotz seiner schwarzen Auffälligkeit wird er für den Betrachtenden gerade deshalb zum

[40] Baudelaires, Charles zitiert nach Bunzel, Wolfgang: Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005, S. 56.
[41] Vgl. Göttsche (2006), S. 26.
[42] Bunzel (2005), S. 80.

interessanten und spannungsvollen Gegenstand. Anders formuliert: Schönheit braucht Kante, denn ansonsten wäre sie weder lustvoll noch würde sie Neugierde erwecken. Nochmal kürzer und auf den Punkt gebracht: Die Agonie des Eros besteht wohl in seiner Aporie. Das ästhetische Kalkül und die poetische Kraft der »*Petits poèmes en prose*« liegt in ihrer Tendenz zur Entgrenzung und Kreuzung mit bisherigen literarischen Gattungen.[43] Als vielstimmige Textgebilde sind sie frei in ihrer Form, da sie an keine metrischen oder lexikalischen Konventionen gebunden sind. Als entstellte Versform mit zwitterartiger Gestalt bringen sie faszinierende Dissonanzen hervor, die von einer poetischen Qualität zeugen.[44]

In zweiter Instanz beruft sich Dirk Göttsche (2006) auf die Prosaskizze. Ebenso wie das Prosagedicht ist die Prosaskizze gattungstypologisch ein konturunscharfer Begriff. Im Zentrum dieser Kurzen Prosaform steht die Reflexion von bildhaften, momenthaften Augenblickserfahrungen innerhalb einer modernen Lebensrealität, die dem intensiven Erleben von Subjekt und Wirklichkeit in Form einer „Poetik der Zeiterfahrung und des Zeitbewusstseins“[45] Ausdruck verschaffen sollen. Walter Benjamin hat dafür den Begriff des »Denkbildes« in seinem gleichnamigen Prosastück eingeführt.[46] Das literarische Verfahren von Denkbildern ist nah verwandt mit dem Emblem, wobei letzteres zusätzlich noch die Ebene der *inscriptio* und/oder *subscriptio* für die Entfaltung einer moralischen Dimension zu nützen weiß und es ersten um die „literarische Reflexion auf die soziale Anthropologie der (post-)modernen Gesellschaft“[47] ankommt. Die Kontingenz von Zeit wird in den Prosaskizzen zum formbildenden Inhalt. Ein poetisches Beschreiben eines verdichteten Augenblicks gewinnt in der Reflexion eine Tiefendimension. Prosaskizzen fungieren als literarische Sammelstelle alltäglicher Augenblicke, deren inhaltliche Marginalität durch formale Reflexivität zugunsten einer kulturkritischen Perspektivität auf die Moderne aufgehoben wird.

In dritter Instanz beruft sich Dirk Göttsche (2006) auf die »Narrative Kurzprosa«, die auch unter Kurz- und Kürzestgeschichte(n) bekannt ist.

---

[43] Vgl. Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: C.H. Beck Verlag 2004, S. 155.

[44] Vgl. Bunzel (2005), S. 78f sowie Kiesel (2004), S. 154. Der erste Text aus der Sammlung der fünfzig Prosagedichte, »L’etranger«, führt die poetische Qualität in seiner antithetischen und dissoziativen Struktur vor Augen: „Qui aimes-tu le mieux, hommes énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?/ Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère./Tes amis ?/Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu./Ta patrie ?/J'ignore sous quelle latitude elle est située./La beauté ?/Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle./L'or ?/Je le hais comme vous haïssez Dieu./Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?/'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages!“ (zitiert aus https://www.deutschelyrik.de/letrangerder-fremde.html (Zugriff am 25.09.2019)). Um nur einige Hinweise anzuführen, sei hier auf das motivische Kontrastprogramm zwischen Heimat und Fremde, Schönheit und Hässlichkeit, Identität und Alterität, Liebe und Hass sowie Leben und Tod verwiesen.

[45] Göttsche (2006), S. 36.

[46] Siehe dazu Benjamin, Walter: Denkbilder. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994.

[47] Göttsche (2006), S. 40.

Ähnlich wie das Prosagedicht oder die Prosaskizze umfasst sie als übergreifende Bezeichnung eine Vielzahl von narrativen Kleinstformen des Erzählens. In diesem Verfahren mit dem »Kleinen Schreiben« werden Techniken der Verfremdung, Überhöhung oder Pointierung eingesetzt, um die Dimension von Wirklichkeit weitgehend zu verzerren und dabei Fragen von Traum und Wirklichkeit, Wahrheit und Lüge, Faktizität und Fiktionalität als Seins-Fragen zu stellen. Die Verwandtschaft zum Anekdotischem ist dieser Kleinen Prosaform ebenso formkonstitutiv wie ihre pointierte, ironisierte Zuspitzung, die sich oft als komisch-groteske und kritische Effekte in Texten vernehmen lassen.[48] Kein anderer Name aus der Literaturgeschichte würde auf diese Beschreibung besser zutreffen als Franz Kafka, dem wir das Adjektiv »kafkaesk« zu verdanken haben, denn genau dieses beschreibt eine Situation, die „auf unergründliche Art und Weise bedroht…“[49] wird. Alles Faktische gerät also ins Wanken. Um nur ein Beispiel von vielen anzuführen, lässt die kurze Erzählung »*Das Urteil«* (1913) zahlreiche Fragen offen: Existiert der Petersburger Freund von Georg Bendemann denn nun wirklich oder ist er reine Fiktion? Verkündet Georg Bendemann sein eigenes Todesurteil oder wird dieses doch durch den kranken Vater wirklich ausgesprochen? Ebenso können Heimito von Doderer, Thomas Bernhard oder auch Alexander Kluge als Vertreter einer solchen »unergründlichen Kleinen Schreibweise« gelten, die den Mut zur offenen Textlücke unter einem literarästhetischen Kalkül aufbringen.

Dirk Göttsche (2006) beruft sich in vierter Instanz auf die Reflexions- und Aufzeichnungsprosa, die stärker als andere Kleinformen auf Nachbargattungen wie etwa den Aphorismus, den Essay oder das Tagebuch zurückgreift. All diesen Erscheinungen ist gemein, dass sie als Sammlungen publiziert werden und erst in Form eines montageartigen Konglomerats als Kleines Erzählformat wirksam werden. Ihre Anordnung ist nicht willkürlich, erscheint sie doch reversibel innerhalb des Netzes diskursiver, motivischer Verflechtungen zu sein. Für diese Spielart von Kleiner Prosa wären die Namen und Werke von Theodor W. Adorno »*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben«* (1951), Ernst Bloch »*Spuren«* (1930) oder für den Bereich der tagebuchartigen Aufzeichnungsprosa, die Werke von Ernst Jünger »*Das abenteuerliche Herz«* (1929 erste Fassung, 1938 zweite Fassung) oder Jürgen Becker »*Die Türe zum Meer«* (1983) zu nennen. Innerhalb dieser Spielformen werden Selbst- und Wirklichkeitserfahrungen assoziativ, emblematisch und essayistisch als kleine, narrative Formen miteinander verknüpft. Eine (post-)moderne Formtendenz lässt sich aus dem letzten Bereich der Spielarten des Kleinen jedoch nicht ablesen. Es lässt vermuten, dass das

[48] Vgl. Göttsche (2006), S. 41-45.
[49] Lexem »kafkaesk«: https://www.duden.de/rechtschreibung/kafkaesk (Zugriff am 25.09.2019).

Formspektrum noch weiter ausgeführt werden kann, weshalb es weitere Kleine Sonderformen in der Gegenwartsliteratur geben kann, die ein experimentelles Spiel mit dem »Kleinen« forcieren und für die Weiterentwicklung »Kleiner Schreibverfahren« sorgen.[50] Das Kleine mag dann vielleicht als eine Lesart des Populären entdeckt werden können.[51] Wie John Fiske (2003) besagt: „Popkultur ist immer eine Kultur des Konflikts, sie beinhaltet immer den Kampf, soziale Bedeutung zu erzeugen, die im Interesse der Unterdrückten liegen […].“[52] Im Interesse der Kleinen Prosaform, wie sie in diesem Kapitel in ihren Spielarten vorgestellt wurde, besteht die Lust am Kleinen in ihrer offenen und flexiblen Formgestalt. Gerade die moderne Aufzeichnungsprosa schreibt sich als reflexive Beobachtung und literarische Betrachtung in die Welt zwischen subjektiven und kollektiven Wahrnehmungen ein. Ein Spannungsverhältnis im Freiheitsstreben um die eigene (Gattungs-)Natur verleiht den Kleinen Prosaformen in der Gegenwartsliteratur einen sprachexperimentellen, reaktionär-politischen sowie gesellschaftskritischen Impetus. Damit würde sich die Vorstellung einer Populärkultur um das engagierte »Kleine« wesentlich verändern. Wie viel die Autorin, Friederike Mayröcker, in ihrem Kleinen Schreiben zu dieser Veränderung beitragen kann, wird sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen.

2.4 Kleines Fazit

Was wurde bisher über das »Kleine«, weiter noch über (eine) »Kleine Literatur« und noch weiter über »Kleine Prosaformen und -formate« gesagt und gedacht? Ein kurzes Zwischenfazit soll das Wesen, die Funktions- und Verstehensweisen des Kleinen in der Formgestalt einer Kleinen Literatur zusammenfassen.

Der Drang zur Kürze, zum Knappen und zum Kleinen ist nicht zu leugnen. Auch nicht in der Literatur, doch unterscheidet sich eine Kleine Literatur wesentlich von einer Einfachen Literatur. Denn eine Kleine Literatur ist weder einfach noch unbedingt kurz, noch unbedingt schmal. Das Wesen des Kleinen folgt einer Tendenz zur Kürze. Es verhält sich widersprüchlich zu seinem Inhalt und zu einer Gattungszuschreibung. Eine Kleine Literatur stellt sich als Konglomerat vieler verschiedener kleiner Prosaformen und -formate dar.

---

[50] Vgl. Göttsche (2006), S. 54f. Um dem Appell zum Entdecken Kleiner narrativer Formen als populäre Paradigmen einen ersten Anstoß zu verleihen, könnten bei diesem Vorhaben Traumerzählungen, Porträtskizzen, Reiseskizzen, Sprachspiele und Auszüge aus digitalen Kommunikationsformaten (WhatsApp-Nachrichten, Facebook oder Twitter-Nachrichten) miteinbezogen werden.

[51] Ein Weiterverweis sollte dabei auf John Fiske gegeben werden. Fiske, John: Lesarten des Populären. Aus dem Englischen von Christina Lutter, Markus Reisenleitner und Stefan Erdei. Wien: Erhard Löcker Verlag 2003.

[52] Fiske (2003), S. 16.

Ihre Sprache ist die Sprache einer Minderheit, die den Versuch unternimmt, sich in ihrer Eigenständigkeit und Eigendynamik zu etablieren. Eine Kleine Literatur schreibt sich als engagierte und randständige Literatur in die Mitte des politischen und gesellschaftlichen Geschehens ein. Als hybride Gattung kann sie sich den modernen Gegebenheiten von Literatur und Kultur anpassen, da sie ein reaktionäres, subversives und revolutionäres Potenzial in sich trägt, welches sich in einem modernen und unkonventionellen Schreiben veräußert. Eine Kleine Literatur kann daher als ein gängiger Schreibmodus von modernen Erzählungen verstanden werden, da durch das Primat der Kürze in den Texten Leerstellen eingeschrieben werden, die einen Entfaltungsraum für Sinn- und Seinsfragen bereitstellen, der innerhalb des Kleinen Erzählrahmens größere Diskurse verhandelt und literarisch behandelt. Das Kleine in Form einer Kleinen Literatur mag deshalb nicht nur auf seine Form verkürzt, sondern vielmehr durch seine kurze Form in seinen vielfältigen Wirkungsweisen verstanden werden können. Kurzum: Das Kleine besitzt eine poetische Funktion mit hinweisender und (weiter) verweisender Wirkung. Kleine Prosaformen können Vieles mit sich bringen, da sie (form-)verändernde, formierende und (neu) formulierende Schreibkräfte besitzen: Ein Potenzial mit vielerlei Sprengkraft, das im Eingedenken und Streben rund um den eigenen Diskurs und die eigene (Gattungs-)Geschichte literarische Spuren hinterlässt.

3. Auf den Kleinen (Erzähl-)Spuren bei Friederike Mayröcker

Eine Spurensuche erfordert immer die Frage nach dem »Wonach«. Wonach soll in diesem Kapitel gesucht, gefragt und ermittelt werden? Wie sich bisher gezeigt hat, ist der »Fall« mit dem »Kleinen« respektive mit einer Kleinen Literatur gar nicht so klein, einfach oder gut handzuhaben als die Etikettierung vermuten lässt. Der Gegenstandsbereich einer Kleinen Literatur legt ein höchst komplexes Erzählverhalten sowie eine nicht gängige Erzählform an den Tag, die es gilt in seiner Kleinen Spezifik und anhand des ausgewählten Textkorpus näher zu perspektivieren, sodass der kleine »Fall« zum Vorzeigefall einer Literatur werden kann, die es versteht, im Spannungsverhältnis zwischen formaler Kürze und erzählter Länge eine eigenwirksame Poetizität zu entfalten. Eine Ambivalenz, die sich in dem Prosawerk der österreichischen Autorin, Friederike Mayröcker, nicht weniger spannend ausgestaltet: Sowohl unter dem Aspekt der Form als auch unter dem des Inhalts. Die Frage nach der »Kleinen Machart« geht einher mit der Frage nach den narratologischen Produktionsmechanismen, die es erlauben, im Kleinen (Erzähl-)Rahmen und im Kleinen Format eine Narratologie zu entwickeln, die weder auf Kohärenz, Linearität und vor allem auf Länge ausgerichtet ist. Worin besteht nun die Spezifik dieser Erzählweise und noch viel mehr: Ist denn diese Kleine Narratologie ein Spezialfall eines Spätwerks einer Schriftstellerin, die aufgrund ihrer langen literarischen Schreibpraxis einen Erfahrungsschatz anhäufen konnte, aus dem sie ein gewisses künstlerisches Freischaffentum für sich beansprucht, das abseits von Norm- und Formkonventionen kreativ experimentiert? Mit welchen narratologischen Mitteln und Methoden gibt sich denn die Autorin als kreativer, literarischer Freigeist zu erkennen und könnte es deshalb nicht umso wichtiger sein, den kreativen Spielraum als Freiheitsraum im Kleinen Prosaformat zu begreifen, der als alternativer Weg einen eigentlichen, kreativen Schöpfungsakt in (kleiner) Reinform zu würdigen weiß? Bevor diese Gedanken weiter ausgeführt und diskutiert werden können, braucht es zunächst einen Exkurs zum Themenbereich moderner Erzählverfahren. Danach soll eine methodologische Vorüberlegung angestellt werden, um sich den Prosatexten von Friederike Mayröcker in ihrer Besonderheit der Kleinen Erzählform nähern zu können. Das dafür nötige Textkorpus wird ebenso beschrieben wie in den Kontext anderer Prosawerke der Autorin gesetzt. Das Kleine Prosaformat soll als Ergebnis einer autonomen Schreibpraxis vorgestellt werden, die in der Forschungsliteratur bisher noch keine größere oder umfassende Beachtung und Betrachtung gefunden hat.[53]

[53] Die Ursache für dieses Problem mag an dem Umstand festgemacht werden können, dass die Einzelwerke von Friederike Mayröcker bisher noch kaum wissenschaftlich aufgearbeitet wurden. Damit fehlt eine solide analytische Basis auf die zurückgegriffen oder aufgebaut werden kann.

3.1 Das Kleine als ambiges Erzählverfahren der Moderne

Mit der Prosa von Friederike Mayröcker liegt eine besondere Art des Erzählens vor, die sich weder in vorhandene Erzählmuster einordnen noch mit erzähltheoretischen Kategorien vollumfassend beschreiben lässt.[54] Das Prosawerk von Friederike Mayröcker charakterisiert sich nach Kasper (1999a) durch eine inhärente A-Logik, die bisherige erzähltheoretische Modelle an ihre kategorischen Grenzen stoßen lässt.[55] Mit einer originellen Sprache formuliert die Autorin ihr eigenes Erzählkonzept, das von vielen als experimentelle aber von vielen auch als moderne Art zu erzählen verstanden wird. In dieser Arbeit geht es weniger darum, dem einen oder dem anderen Standpunkt recht zu geben, sondern vielmehr darum, das Unkonventionelle, Einmalige und Spezifische dieser Prosa zu erfassen.[56] Einerseits vor dem Hintergrund der »Kleinen Form« als A-Norm zu einem linearen Erzählen und andererseits vor dem Hintergrund der dafür nötigen Spracheffekte, die es braucht, damit eine solche a-lineare Erzähllogik in den Texten überhaupt entstehen und wirken kann.

Obwohl es nicht die eine allgemeingültige Erzähltheorie gibt sondern vielmehr von ihrem Plural die Rede sein sollte, bieten sie eine Reihe von Möglichkeiten an, sich den Texten von Friederike Mayröcker zu nähern. Um aber die Eigenart der Prosatexte erfassen zu können, ist es nötig, sie eines Vergleiches zu unterziehen. Das Neuartige soll in seinem Grad der Abweichung von traditionellen Erzählstrukturen die Phänomenalität des »Kleinen Erzählens« bei Friederike Mayröcker kenntlich machen. Gerade weil es bisher noch keine Erzähltheorie geschafft hat, diese Art von Prosa mit bisherigen Mitteln und Kategorien adäquat zu beschreiben, könnte der Deviationsästhetische Ansatz eine passende Methode dafür sein, um diese Art von Prosapoesie als Kleines Formformat analytisch (er-)fassen zu können.[57] Es handelt sich bei der Prosa von Friederike Mayröcker – wie bereits diskutiert wurde – um ein hybrides Textphänomen, das sich mehrdeutig verhält und zwischen den Genre- und Gattungsgrenzen von Poesie und Prosa anzusiedeln ist. Diese Ambivalenz kann nach Christoph Bode, der seine »Ästhetik der Ambiguität« auf Basis von Umberto Ecos »*Poetik des offenen Kunstwerks*« (1977) aufstellt, als Paradigma von moderner Erzählliteratur angesehen werden.[58]

---

[54] Vgl. Kasper, Helga: Apologie einer magischen Alltäglichkeit. Eine erzähltheoretische Untersuchung der Prosa von Friederike Mayröcker anhand von »mein Herz mein Zimmer mein Name«. Innsbruck: Inst. für Germanistik. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 58, 1999a, S. 10-12.
[55] Vgl. ebd. (1999a), S. 12.
[56] Eine spannende Antwort auf diese Frage findet sich bei Kasper (1999a) auf S. 14 mit folgender Aussage: „Das Faszinierende an der Arbeit von F. Mayröcker ist, dass ihre Prosa sich selber zu problematisieren und zu prozessualisieren scheint."
[57] Vgl. ebd. (1999a), S. 14ff.
[58] Vgl. Bode, Christoph: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1988, S. 2. Ambiguität versteht Bode synonym für Zwei- und Mehrdeutigkeit.

Das moderne Kunstwerk, so bereits der Romancier Umberto Eco, „[…]gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind […]“[59]. Ein solches modernes Kunstwerk ist dem dialektischen Verhältnis von Form und Offenheit ausgesetzt, da es zwar an gewissen strukturellen Eigenschaften orientiert ist, diese wiederum durch das Ausrichten an (modernen) Idealen, wie etwa Informalität, Unordnung und Unbestimmtheit, maßgeblich verändert.[60] Ein modernes Erzählen zerrüttet also die Erzählkonvention systematisch, wodurch sich die Erzählung gegen Klarheit, Ordnung und Bestimmtheit ausrichtet. Diese Art und Weise des Erzählens forciert und plädiert für Offenheit. Eine lineare *story* ist dabei nicht zu erwarten. Im Falle von Friederike Mayröckers Prosatexte wird der_die Leser_in durch vielfache Leerstellen dazu aufgefordert, seine_ihre mimetische, auf Kausalität und Linearität ausgerichtete und wohl auch eingeübte passive Lesart hinlänglich eines aktiveren Rezeptionsvorgangs zu verändern. Ein solcher gibt auf jene dislozierenden Elemente und Effekte Acht, die eine neue Textebene einführen, um darin neue Deutungen und Interpretationsspielräume vorzufinden, die weitere Fragestellungen und Annäherungsmöglichkeiten an die Texte bereit halten.[61] Ein modernes Erzählverfahren will also nicht die Realität als Wirklichkeit erwartungsgemäß hervorbringen, sondern sie in einem offenen Dialog zwischen dem_der Leser_in und dem_der Autor_in (über-)prüfen lassen.[62] Durch die strukturale und formale Offenheit der Erzählung wird der Sinn eines Textes zu einer dynamischen, poetischen und operablen Größe, mit welcher die Autorin spielerisch umzugehen weiß. Die Prosatexte erzeugen ihre poetische Qualität eben nicht als lange Erzählung, sondern durch eine komponierte, kondensierte und gekürzte Erzählweise. Dabei wird ein Erzählverfahren ersichtlich, das den Mut zur Lücke, zur Auslassung, zur Fragmentarisierung, und zur Neuarrangierung aufbringt. Die Sinnhaftigkeit und Schlüssigkeit der Erzählung mögen dabei sekundär behandelt werden. Die Frage nach dem Textsinn bleibt also auch im Kleinen Schreiben eine multiple und diffizile, ja hochgradig moderne Angelegenheit, die umso mehr in der Literatur und in (der) Form von Literatur ihren Diskurs führen kann. So wird die Unbestimmtheit des Textes mittels der offenen Form bestätigt und durch das künstlerische Arrangement von Worten, Sätzen und Inhalten zusätzlich bekräftigt. Die dabei entstehende Mehrdeutigkeit verleiht den Texten eine unbestimmte Vieldeutigkeit.

---

[59] Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 8.
[60] Vgl. ebd. (1977), S. 8.
[61] Vgl. Bode (1988), S. 6-8.
[62] Vgl. Zima, V. Peter: Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen: A. Francke Verlag [4]2016, S. 46.

Kleine Erzählverfahren wissen daher den begrenzten Erzählrahmen für den poetischen Effekt der Mehrdeutigkeit zu nützen – dafür ist größtmögliche Offenheit von Form und Inhalt gefragt, die sich bei Friederike Mayröcker in den vielfältigen »Spielarten« des Kleinen zu erkennen gibt.

3.2 Methodologische Überlegungen für das Kleine Schreiben

Die Frage nach der geeigneten Methode, um die Eigenart der Prosa von Friederike Mayröcker in seiner hybriden und für diese Arbeit relevanten »Kleinen« Struktur angemessen erfassen zu können, ist eine Herausforderung, die auch in der Sekundärliteratur zu verschiedenen Bezeichnungen und Beschreibungen ihres außerordentlichen Erzählstils geführt haben. So ist bei Opitz (2019) die Rede von einem »pointillierten Erzählen« einer radikalen Literatur, die es schafft, einzelne Erinnerungen als kleine Erzählströme zum Fließen und Ineinanderfließen zu bringen.[63] Bei Herrmann (2017) wird das Erzählverfahren als »literarische Vernunftskritik« bezeichnet, die sich widersprüchlich zu einer Diskursethik verhält und sich nur aus dem unmittelbaren literarischen Kontext analysieren lässt. Eine solche »poetisch-fraktale« Erzählweise beschreibt sich wie folgt:

> Mayröckers avantgardistisches Schreiben bricht die Grenzen zwischen einzelnen literarischen Gattungen auf und verschmilzt fiktionales und faktuales Erzählen, indem die eigene Person ihre Subjektivität und Individualität im Mittelpunkt ihrer Texte stehen. […]. Sie lösen Fiktionalität nicht auf, sondern nutzen sie als ästhetische Struktur, wobei fiktive Wirklichkeiten entstehen, die in ihrer Unergründlichkeit und Vielschichtigkeit die Unzulänglichkeiten der Vernunft deutlich machen.[64]

Eine weitere Begrifflichkeit, die auf Friederike Mayröckers Prosa anwendbar ist, findet sich bei Köller (2004). Das »metainformative, polyperspektivische Erzählen« forciere eine aspektivische Erzählhaltung, die es ermögliche, die Objektivierungsanstrengungen in einen offenen Strukturraum auszulagern. „Auf diese Weise kann sich ein impressionistischer Erzählstil herausbilden […]. So konzipierte Texte gleichen Mosaikbildern.“[65] Obwohl alle drei Beschreibungen verschiedene Les- und Verstehensarten der Texte bereithalten, haben sie doch eines gemein. Sie alle verstehen das Erzählen als einen offenen, dynamischen und

---

[63] Vgl. Opitz, Michael u. Opitz-Wiemers, Carola: Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. In: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Springer Verlag [9]2019, S. 693.
[64] Herrmann, Leonhard: Literarische Vernunftskritik im Roman der Gegenwart. Stuttgart: Springer Verlag 2017, S. 330.
[65] Köller, Wilhelm: Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache. Berlin u. Boston: De Gruyter Verlag 2004, S. 836.

vielschichtigen Prozess. Daraus kann für Friederike Mayröckers Texte gefolgert werden, dass die Ambivalenz der Offenheit gerade dazu auffordert, sich ihnen nicht nur mit einem methodischen Instrumentarium zu nähern, sondern auch offen in der/(den) Methode(n) zu sein, um die Ergebnisoffenheit adäquat berücksichtigen zu können. Wäre es dann nicht von Vorteil, die Fragestellung zu ändern: Nämlich nicht nach *der* geeigneten Methode zu suchen, um die Textfragmente mit Sinn zu versehen und ihren Aussagegehalt damit vermeintlich erschließen zu können, sondern eher nach den Produktionsmechanismen, die solche textuellen Ausdrucksformen erst hervorbringen können. Und sollten dabei nicht allgemeinere Fragen nach der Ästhetik, Poetik und Ethik moderner Prosatexte aufgeworfen werden; um vielleicht die Literaturwissenschaft gar zu neuen Antworten und Erkenntnissen innerhalb des eigenen Forschungsfeldes zu führen? Dass etwa die Produktion von Kunst und Literatur ein freischaffender Bereich ohne Grenzen zu sein hat, um überhaupt schöpferisch, kreativ und assoziativ wirken zu können? Und wäre das Kleine Prosaformat nicht formalästhetischer Ausdruck davon, dass es für eine moderne Literatur schlichtweg keine adäquate Methode geben kann, die der »wilden Extravaganz« dieser vielschichtigen Erzählform und offenen Erzählweise gerecht wird? Zu dieser Schlussfolgerung kommt auch Krebs (1999) für das Werk von Friederike Mayröcker:

> Die Frage, welche literaturwissenschaftliche Annäherungsweise angemessen erscheint für eine Sprache, die sich dem Leser als gleichermaßen assoziativ und sinnlich sowie abstrakt und durchkonstruiert präsentiert, bleibt bislang unbeantwortet […] es scheint den Grenzbereich wissenschaftlichen Umgangs mit zeitgenössischer Kunstproduktion zu berühren.[66]

In einer ähnlich misslichen Tonlage beklagt auch Kasper (1999a) die fehlende Methode für nichtfiktionale Prosaformen, als die etwa der Essay oder die Autobiographie zu subsumieren wären, wie auch jene Texte, die sich einer Klassifikation in gängige Genres verweigern. Darunter fällt auch das Kleine Prosaformat in der Spielart von Friederike Mayröcker.

> Auch der etwas weiter gefasste kategoriale Rahmen der Gattungszuschreibung erlaubt keine umfassende Klassifizierung der mayröckerschen Normbrechung, die ihrerseits systematischen Anspruch erheben darf. […]. Da keines der möglichen erzähltheoretisch fundierten Systeme zur Erfassung der Mayröckerschen Prosa hinreicht, ermöglicht vielleicht das Konzept der Abweichtheorie, […], rekurrente Textphänomene zu beschreiben.[67]

---

[66] Krebs, Corinna: Theorie und Praxis in der Prosa Friederike Mayröckers. In: Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Oliver Jahraus u.a. (Hg.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999, S. 132.
[67] Kasper (1999a), S. 14f.

Der Forderung von Kasper (1999a), das Konzept der Abweichungstheorie für die Beschreibung der Mayröcker'schen Prosa heranzuziehen, soll in dieser Arbeit stattgegeben werden, da diesem Anliegen bisher noch nicht Rechnung getragen wurde und umso treffender erscheint, da sich das Kleine Prosaformat durch seine Kürze als abweichend zur großen Erzählform des Romans verhält. Es positioniert sich damit als etwas Neues und Abweichendes im literarischen Feld. Für die Beschreibung dieses Novums liefert das Eingangskapitel von Leo Spitzers Buch über Stilistik von 1948 den dafür passenden Begriff: »Deviation« steht für ein dynamisches Erzählverfahren abseits von Form und Norm.

> I had in mind the more rigorously scientific definition of an individual style, the definition of a linguist which should replace the casual impressionistic remarks of literary critics […]. On the other hand, individuum est ineffabile; could it be that any attempt to define the individual writer by his style is doomed to failure? The individual stylistic deviation from the general norm must represent a historical step taken by the writer […].[68]

Leo Spitzers Argumentation beruht auf der Tatsache, dass es eine bestehende Norm zu geben hat, von der abgewichen werden kann und zwar in dem Ermessen, dass ein »quasi-individueller Stil« darin ersichtlich wird. Dieser konstituiert sich nicht aus einem genuinen Schöpfungsakt, sondern aus seiner Abweichung zu einer literarästhetischen und/oder linguistischen Größe. Die Deviationsästhetik bezieht sich demnach auf die interne Differenzqualität eines Textes, sowohl betreffend seiner Entstehungslogik als auch betreffend seiner Wirklogik. Neue literarische Formen können daher nur durch den Normbruch entstehen. Zwei Prämissen ergeben sich daraus für den deviationsästhetischen Ansatz: „Nicht alles, was abweicht ist ästhetisch. Nicht alles, was ästhetisch ist, weicht ab".[69] Bode (1988) diskutiert diese beiden Annahmen kritisch und entlarvt sie als Fehlschluss:

> Wenn Literarizität und Ästhetizität eines Textes keine objektiv nachweisbaren Texteigenschaften sind, doch zugleich die Existenz von Texten, denen solche Qualitäten zugeschrieben werden, eine unabweisbare sozio-kulturelle Tatsache ist, so muss der Grund ihres So-Seins, ihrer vermeinten besonderen Beschaffenheit, außerhalb ihrer selbst liegen. Was sich textintern nicht finden lässt, doch wirksam ist, kann aber nur durch die Art und Weise, wie mit dem Text umgegangen wird, ins Spiel gebracht worden sein. Literarizität und Ästhetik sind daher keine textuellen Kategorien, sondern essentiell pragmatische.[70]

---

[68] Spitzer, Leo: Linguistics and Literary History. *Essays in Stylistics*. New Jersey: Princton University Press 1948, S. 11.
[69] Bode (1988), S. 341.
[70] Ebd. (1988), S. 346.

Ob ein Text ästhetische oder poetische Qualität besitzt, lässt sich weniger über den Abweichungsgrad als viel mehr über den Umgang und Gebrauch mit ihm feststellen.[71] Die Differenzqualität bemisst sich nicht textintern, sondern kann nur pragmatisch-funktional gedacht werden. Mit dieser erweiterten Perspektive auf den deviationsästhetischen Ansatz sollen auch die Ästhetik und Poetik des Kleinen Prosaformats bei Friederike Mayröcker unter pragmatisch-funktionalen Gesichtspunkten analysiert werden. Im letzten Kapitel werden die nötigen erzählanalytischen Parameter anhand Kleiner Lektüreverfahren vorgestellt, welche die ästhetischen und poetischen Eigenheiten des Kleinen Prosaformats in seinen textuellen Inszenierungen nachzuweisen versuchen. Für diese Unternehmung gibt es zwar nicht die *eine* Methode, aber ein methodisches Vorgehen, das vor dem Hintergrund der Deviationsästhetik diejenigen Bereiche (Textstruktur und Stilistik) in den Fokus nehmen soll, die sich aus pragmatischer Sichtweise am besten eignen, um das »Kleine« im ausgewählten Korpus nachzuweisen. Daraus soll die »Kleine Kunst des Erzählens« bei Friederike Mayröcker hervorgehen.

3.3 Das Korpus – und sein Kleines Formformat

Das Textkorpus umfasst drei Publikationen aus dem Spätwerk von Friederike Mayröcker, die im Zeitraum von 2013 und 2016 im Suhrkamp Verlag erschienen sind.[72] Es besteht aus den Texten *»études«* (2013), *»cahier«* (2014) und aus *»fleurs«* (2016). Seit 1949 (sprich, seit beinahe 71 Jahren) schreibt die Autorin Prosa, wobei sie auch in den Bereichen der Lyrik, des Theaters und des Hörspiels auf ein umfangreiches Schaffen verweisen kann. So liegen in fast allen literarischen Bereichen Werke von Friederike Mayröcker vor. Ihre Vielfältigkeit des Schreibens zeugen von einer Schreiblust, die sich unmittelbar mit der Wohnadresse, Zentagasse 16/40 im 5. Wiener Gemeindebezirk, verbinden lässt.[73] Die berühmten und auch berüchtigten Fotos ihrer von Zettel, Notizen, Briefen und Papierkörben »überfüllten« Wohnung stehen emblematisch für das langjährige und umfassende Werk der Autorin ein, die mit über 100 Werken beweist, dass für sie ein Leben ohne Schreiben nicht möglich wäre.

---

[71] Vgl. ebd. (1988), S. 346.

[72] Zur Bezeichnung »Spätwerk« liegt in der Forschungsliteratur noch kein Datierungsvorschlag vor, weshalb es für diese Arbeit sinnvoll erscheint, das Jahr 2000 heranzuziehen. Nämlich aus zweierlei Gründen: Einerseits, weil in diesem Jahr Friederike Mayröckers Lebensgefährte, der österreichische experimentelle Schriftsteller, Ernst Jandl, verstarb und andererseits, weil dieser Schicksalsschlag das Schreiben der damals 76-Jährigen inhaltlich verändert hat.

[73] Am 9.3.2020 wird ihr jüngstes Buch »Jimi« (2020) erscheinen. Ein Kinderbuch, das die poetische Geschichte über einen Eisbären Jimi und dem Mädchen Emma auf 31 Seiten gemeinsam mit den Illustrationen von Angelika Kaufman erzählt.

Friederike Mayröcker führt eine *vita activa* im strengen literarischen Sinn: „Ich will bis zum Schluss schreiben, bis ich wirklich nicht mehr kann.“[74]

Die Trilogie nimmt im Prosawerk der Autorin eine Sonderstellung ein, ebenso wie *»je ein umwölkter gipfel«* (1973). Die Werke des Textkorpus sind zusammengefasst nämlich die einzige Trilogie der Autorin. Das Werk *»je ein umwölkter gipfel«* (1973) ist insofern bedeuten, als dass damit ihre Bestrebung zur Veränderung und Erneuerung kanonisierter Prosaformen erstmalig zum Ausdruck kommt. Aber nicht, weil es in der experimentellen Phase der 1960er so üblich war, sondern weil darin ein erstes Streben nach »Kleinheit« zu vernehmen ist. Im Experiment mit Sprache sollen eindringliche Sätze hervorgebracht werden, die einem kurzen und Kleinen Erzählverfahren zu Gute kommen. Die Schlüsselstellung von *»je ein umwölkter gipfel«* (1973) kann in seinem ironischen Kommentar gesehen werden, der durch den gattungsbezeichnenden Untertitel »erzählung« (man beachte die Kleinschreibung) sowie durch die formale Struktur gemacht wurde. Das Werk fasst relativ kurze Einzeltexte unter der literarischen Großform einer Erzählung zusammen und bricht damit die literarische Konvention.[75] In diesem Text wird die grundlegende Veränderung der Mayröcker‘schen Schreibhaltung ablesbar. Kasper (1999a) bezieht sich auf die unveröffentlichte Dissertation von Kastberger (1991) und nennt folgende Veränderungsmerkmale: (1) es wird kein spezifisches Thema genannt, (2) die Figuren stehen in einem vagen Sprech- und Handlungszusammenhang, (3) das formalästhetische Detail der Datierung sowie (4) eine einfache Satzstruktur zeugen von einer sprachexperimentellen Haltung.[76] Diese Merkmale hat die Autorin über die Jahre hinweg in ihrem Spätwerk weiter ausgeformt. Eine Prosa, die sich eben nicht mehr als Großform zu erkennen gibt, sondern sich vielmehr über das Spiel mit Sprache in Kleinform zu repräsentieren weiß.

Die Trilogie stellt für diese Arbeit insofern das passenden Bezugsobjekt dar, als dass sie in drei Bänden und auf 540 Seiten die eigenwillige Mayröcker Stilistik von einer zur Kürze und Verdichtung angelegten Prosa vor Augen führt, die weder einem Genre noch einer Gattung innerhalb der literarischen Großform eindeutig zuzurechnen ist. Bei den Texten handelt es sich um tagebuchartige, kurze Schilderungen, Erzählungen, Reflexionen und/oder poetische Skizzen, die trotz ihrer anspruchsvollen, teilweise unzusammenhängend-wirkenden

---

[74] Im Standard-Interview mit Renate Graber am 23.04.2016 abzurufen unter: https://www.derstandard.at/story/2000035216000/mayroecker-ich-schreibe-um-mein-leben (Zugriff am 21.12.2019).

[75] Vgl. Kasper (1999a), S. 20f.

[76] Vgl. ebd. (1999a), S. 21. Bezugnahme auf Kastberger, Klaus: »…einzelne Stücke, aus welchen sich das Ganze insgeheim zusammensetzt….«. Produktionsästhetische und textanalytische Merkmale der Prosa Friederike Mayröckers. Unveröffentlichte Dissertation. Wien: 1991.

Textorganisation, inhaltliche und verfahrenstechnische Gemeinsamkeiten aufweisen, die ihnen eine poetische und ästhetische Qualität zu Teil werden lassen. Welche Schreibverfahren und Schreibtechniken dafür Anwendung finden, wird ausführlich im nächsten Kapitel diskutiert.

3.4 Kleineres Fazit

Den Prosaarbeiten – wie sie mit dem ausgewählten Textkorpus vorliegen – wohnt eine eigenwirksame Textqualität inne, die methodologisch kaum zu beschreiben ist. Die Texte weichen durch ihre Hybridität und Fragmentarität von der konventionellen Erzählnorm ab, wodurch sie zu mehrdeutigen und vielschichtigen Textphänomenen eines modernen Schreibens werden, das auf formale, strukturale und inhaltliche Offenheit ausgerichtet ist. Die damit entstehende Textambiguität wird als poetische Qualität in dem Kleinen Schreiben bei Friederike Mayröcker erkennbar. Diese kann als Ausdruck einer modernen und autonomen Schreibpraxis verstanden werden, welche auf ihre eigenständige und eigenwillige Entwicklung ausgerichtet ist. Im Spätwerk der Autorin wird das Ergebnis der entwickelten Mayröcker'schen Stilistik in der Kleinen Prosaform vorgeführt. Sie positioniert sich damit als moderne Ausdrucksform diametral zu herkömmlichen Großformen des Erzählens. Das eigentliche emanzipative Moment dieser Art des Erzählens liegt darin, dass durch den Bruch mit der Norm neue textuelle Qualitäten in den Vordergrund rücken können. Damit verbunden, ist ein Streben und Bestreben um künstlerisch-literarische Freiheit.

Der erweiterte Deviationsästhetische Ansatz bietet die Möglichkeit, sowohl die textinternen (Poetik) als auch textexternen (Ästhetik) Wirkkräfte zu erfassen, wodurch das ambivalente Grundgefüge des ausgewählten Textkorpus nur vor einem pragmatischen Zugriff und in Form von einer assoziativ-affektiv-imaginativen Lektüre mit Fokus auf das »Kleine Treiben kleiner Lesezeichen« beschrieben werden kann (siehe Kapitel 5).

4. Die Poetik und Ästhetik des Kleinen

Mit der Literatur von Friederike Mayröcker verhält es sich ähnlich wie mit den Kategorien von Poetik und Ästhetik. Eine strikte Trennung käme zu kurz! Das Besondere am Werk von Friederike Mayröcker ist, dass es weder reine Poesie noch reine Prosa ist.[77] In ihren Texten finden sich prosaische und lyrische Elemente miteinander vereint. Kurzum: Ihre Poesie ist Prosa und ihre Prosa ist Poesie. Vor diesem Hintergrund sollte jede Mayröcker-Lektüre beide Aspekte berücksichtigen. Beide Dimensionen sind untrennbar voneinander zu verstehen. Mit diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, den Zusammenhang von Poesie und Prosa aus einer analytischen Perspektive zu erfassen. Wie der österreichische Philosoph, Konrad Paul Liessmann, in seiner Vorlesung über die Ästhetik von Moderner Kunst einmal sagte, könne jeglicher Zusammenhang nur als Prozess verstanden werden. *Den* Zusammenhang gibt es nicht, es gibt nur ein zusammenhängendes Denken. Dieses Kapitel steht nun unter dem Vorzeichen, die poetischen und ästhetischen Verfahrensweisen bei Friederike Mayröcker im Zusammenhang mit ihrem »Kleinen Schreiben« neu zu denken. Das relationale Verhältnis zwischen Poetik und Ästhetik kann – um hier eine These zu formulieren – in Analogie zum »Kleinen« treten, denn gerade dort, wo vom »Kleinen« die Rede ist, wird detailliert von Augenblicken und Gefühlseindrücken geschildert. Führt das Kleine Erzählen also zu einem tieferen Sehen und Verstehen?

4.1 Die Poetik des Augenblicks

„[…] was ich sehe, was mir auffällt, kann ich augenblicklich verwandeln in eine Metapher, d.h. das Bild wird unter glücklichen Umständen sofort zum Wort.“[78] Das Bild wird zum Wort, das Wort ist Bild. Mit diesen Worten bekennt sich die Schriftstellerin, Friederike Mayröcker, zu einer spezifischen Wahrnehmungsmodalität, die dem Augenblick als verdichtete Zeiteinheit einen besonderen Stellenwert zukommen lässt. Auf dem vorderen Klappentext von »*études*« (2013), dem ersten Teil der Trilogie, wird deutlich, was hier unter dem Begriff einer »Augenblickspoetik« verstanden werden kann. Da heißt es folgendermaßen:

> Etüden nennt Friederike Mayröcker ihre prosaischen Gedichte und lyrischen Prosastücke, Studien also, »Fetzchen« auch, wie sie sagt, splitternd, brüchig und aufs höchste

[77] Vgl. Schafroth, Heinz: Mut zur Autorisierung subjektivistischer Weltsicht. In: TEXT + KRITIK 84 (1984), S. 55f.
[78] Mayröcker, Friederike: es ist so ein Feuerrad. Gespräch mit Bodo Hell. In: Magische Blätter II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987, S. 184.

> konzentriert, die Sprache zugespitzt aufs Wesentliche allein, der Entgrenzung von Raum und Zeit, der Transposition des gelebten Augenblicks in ein ewiges Hier und Jetzt.[79]

Die Transposition des Augenblicks, also die Versetzung, die mit einer Veränderung und auch mit einer Verdichtung von Zeit und Raum einhergeht, ist ein Teil des poetischen und ästhetischen Programms von Friederike Mayröcker. Juliane Vogel (1996) spricht in diesem Zusammenhang von einer »augenblicksverhafteten Zustandsprosa«, die werkzersetzende Energie bereithält. Im Medium einer verdichteten und hochpotenzierten Sprache kann der Moment in seiner Momenthaftigkeit aufgesprengt werden.[80] Friederike Mayröckers Schreiben (im Augenblick) ist ein Schreiben im Zeichen der Sprengung von Zeit, Raum und Norm. Ein Sprengeffekt, mit dem sie ihr modernes Schreibprogramm begründet, das wohl darauf ausgelegt ist, sich über die Gattungsgrenzen hinweg zu setzen, ohne dabei das traditionelle Fundament zu verlieren, sondern dieses vielmehr um- oder neu zu formulieren. Friederike Mayröcker tut dies mit ihrer Poetik des Augenblicks.

Der Augenblick war bereits bei den Romantikern ein häufiges und beliebtes literarisches Verfahren getreu der Logik: Je präziser, je detaillierter und je exakter die augenblickshafte Beschreibung ist, desto höher auch ihre literarische Qualität. Das völlige Verharren und gänzliche Auskosten des Augenblicks galt damals als das genuin-poetische Moment. Haben romantische Erzähltexte den Augenblick als vollkommene Zeiteinheit auf größtmöglichen Raum entfaltet, zeigte das die inhaltliche wie formale Qualität eines Textes an. Anders aber, wird der Augenblick bei Friederike Mayröcker in Szene gesetzt. Denn ihr scheint es weniger darum zu gehen, den Augenblick vollends auszukosten, als ihn vielmehr in seiner Endlichkeit poetisch zu inszenieren; eben nicht als vollkommenen Moment, sondern als zerstörtes, literarisches Fragment. Dem romantischen Kompositionsprinzip nach harmonischer Vollkommenheit setzt Friederike Mayröcker in ihrem Schreiben ein postmodernes Kontrastprogramm entgegen, indem sie die narrative Qualität für ihre Prosa über das Prinzip der Zerstörung zu generieren versucht. Der poetische Effekt eines gesprengten, konzentrierten Augenblicks setzt textuelle Energien frei, ja man könnte sogar sagen, er sprengt sie frei. Ein erweitertes Blickfeld bezieht die Tiefendimension des Textes in seine Deutung mit ein. Dort offenbart sich jener nötiger Raum, der es erlaubt, Seins-Fragen als Zeitfragen zu stellen. Anders gewendet: Die Qualität des Augenblicks kann sich erst in dem Bewusstsein seiner Vergänglichkeit entfalten.

---

[79] Mayröcker, Friederike: *études*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013, [vorderer Klappentext].
[80] Vgl. Vogel, Juliane: Nachtpost. Das Flüstern der Briefstimme in der Prosa Friederike Mayröckers. In: In Böen wechselt mein Sinn. Klaus Kastberger, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.). Wien: Sonderzahl Verlag 1996, S. 76.

Um *diese* und mit *dieser* weiß die Schriftstellerin produktiv umzugehen, weil sie in der geballten Kondensation von Momenten eine zerstörerische Spannung aufbaut, die sich von einer momenthaften Beschreibung über die nächste hinwegzusetzen versucht, aber dabei doch immer wieder abbricht und im Augenblick verharrt. Es scheint, als ob sich die Prosa von Friederike Mayröcker durch diesen Umstand nicht weiterschreiben kann. Doch Gegenteiliges ist der Fall, wenn man das Verfahren des Abbruchs näher beleuchtet. Der »harte Cut« macht es möglich, Augenblicksszenen verdichtet aneinanderzureihen. Er setzt den nötigen Schnitt, den es wiederum braucht, um die kurzen und disparaten Erzähleinheiten als harmonisches Teil-Ganzes in die Gesamtschau des umfassenden Werkes von Friederike Mayröcker setzen zu können.

Obwohl der erste Textanschein dies oftmals nicht vermuten lässt, wiewohl die Prosaschriften nur allzu oft als »unverständlich« und »komplex« gelten, lässt ein genauerer Blick ein anderes Urteil für die Texte zu. Gerade durch die Aneinanderreihung vieler, kleiner, brüchiger Augenblicksbeschreibungen entsteht ein kohärentes Ganzes einer Erzählung, das vor der Folie und Konzentration auf das Unwesentliche das Wesentliche präsentiert. Es handelt sich dabei nicht um gescheiterte Schreibversuche, die im Kleinen Status verbleiben und eine Art von Kleiner Prosa ergeben, sondern gerade wegen der kleinen Einheit ist ihnen ihre poetische Potenzierung möglich. Der Abbruch, der Schnitt, der augenblickshafte Ausschnitt gibt sich als Kit für ein Erzählverfahren im »Kleinen« zu erkennen, das auf Größeres abzielt. Eine Poetik des Augenblicks wie sie Friederike Mayröcker für sich beansprucht, enthält somit immer auch einen Kippmoment. Darin äußert sich der Drang, über das Wesentliche hinaus gehen zu wollen, womit ein poetischer Hinweis auf den Textraum im Dahinter gemacht wird. Bernhard Fetz (1996) bedient sich dafür der Begrifflichkeit einer »Augenblicksmetaphysik«. Diese Beschreibung nimmt Anspielung auf jene »Intensitätsmomente«, die Friederike Mayröcker in kondensierter und verdichteter Form zum Ausdruck bringen kann.[81] Dass dem Augenblick – einerseits als Wahrnehmungsmodalität und andererseits als Zeitqualität – eine besondere Stellung eingeräumt wird, zeigt dieses Beispiel aus »*études*« (2013):

> sehe violette Farbe auf meinem Bett sehe Veilchensträusze auf meinem Bett vielleicht Drossel oder Dossier in der Vergessenheit eines Schnees…….dein kluges Auge und Veilchenstrausz im Dezember dein kluges Auge und blondes Haar 1 Weinen am Meer

[81] Vgl. Fetz, Bernhard: Herzwäsche. Zur Poetik des Sozialen in den Prosabüchern Friederike Mayröckers seit Anfang der 80er Jahre. In: In Böen wechselt mein Sinn. Klaus Kastberger, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.). Wien: Sonderzahl Verlag 1996, S. 101.

damals am grünen Meer von Sprache und Topos = Tugend
(für Michi M.) 19./20.11[82]

Was geschieht in dieser Kleinen Augenblickserzählung? Das »Ich«, das sich mittels des Possessivpronomens nur indirekt zu erkennen gibt, wird im Augenblick des Anblicks von jenen »Veilchensträuszen« aus dem Hier und Jetzt in ein »Damals» gerissen. In nostalgischem Ton wird eingedenk des gemeinsamen Moments am »grünen Meer« die Vergangenheit beweint. Es war ein gemeinsames »Weinen am Meer«, das die Erkenntnis von »Sprache und Topos = Tugend« (ein)brachte. Diese Erkenntnis lässt sich als poetische Formel für eine Sprache lesen, die nur an genanntem Ort und Stelle als »richtig« verstanden werden kann. Es braucht neben dem richtigen Ort und der richtigen Zeit auch das richtige Gegenüber, mit dem eine gemeinsame Spracharbeit als eigene und fremde Erkenntnisarbeit unternommen werden kann.

Der Kippmoment in diesem Augenblick besteht darin, dass sowohl Gegenwart als auch Vergangenheit kondensiert werden. Dafür reichen vier Zeilen aus, ohne dabei das Präteritum zu verwenden. Während die erste Zeile noch Gegenwärtiges beschreibt, fällt die zweite Zeile aus dieser deskriptiven Wahrnehmungsmodalität heraus. In den Substantiven von »Vergessenheit« und »Schnee« schwingt eine zeitliche Komponente mit, die auf Vergänglichkeit hinweist. Das Vergessene wurde vergessen und wird hier verdichtet, auf diesen einen Augenblick am Meer, auf den Punkt gebracht und durch ein Erinnern auch wieder aktualisiert. In dieser augenblickshaften Schilderung wird das zeitliche Spiel von Gegenwärtigem mit Vergangenem möglich, gerade weil es zur Bündelung von Erinnerung und Erkenntnis auf kleinstem Raum und mit wenigen Worten kommt. Eine poetische Konstruktionsleistung, welche die augenblickshafte Beschreibung für sich nützt, um ihren Sprengeffekt zu erzielen. Die Erzählung kippt also nicht nur in die Vergangenheit, sondern sie kippt auch aus der Räumlichkeit des Schlafzimmers hinüber zum erinnernden Sehnsuchtsort von »Strand« und »Meer«. Als Gegenentwurf zum Hier wird das einstige Dort im Augenblick fokussiert und poetisch inszeniert. Die gemeinsame Vergangenheit wird kondensiert, sie wird augenblickshaft und momenthaft auf den Punkt gebracht. Dabei entsteht der Eindruck, dass das »Ich« von der Erinnerung überbordet, beinahe überfallen worden ist, da das »Ich« weder weiß, ob es die »Veilchensträusze« als »Drossel« oder »Dossier« empfangen soll. Etwas drosseln meint eben etwas herabzusetzen, zu minimieren, kleiner werden zu lassen, doch kann es in diesem Kontext vielleicht auch bedeuten, die Erinnerung im Kleinen Format als Bündel, als

[82] Mayröcker (2013), S. 77.

Dossier in einem *»cahier«* (2014) als literarische Blumen *»fleurs«* (2016) präsent werden zu lassen?

Eine Poetik des Augenblicks, wie sie in diesem Beispiel verwirklicht worden ist, wirkt über den kleinen Rahmen der Erzählung hinaus. Ein solches Schreiben greift tiefer. Es fragt nach den größeren Seins-Fragen von Liebe, Leben und Vergänglichkeit.

Im zweiten Teil der Trilogie, dem »*cahier*« (2014), führt die Schriftstellerin ihre poetischen Augenblicksstudien weiter fort. Nun sind es nicht mehr nur »Fetzchen«, »Splitter«, Gedanken- und (Augenblicks-)aufnahmen – ja lose »Blättchen« wie sie von Friederike Mayröcker titelgebend für den ersten Band bezeichnet wurden – nun sind es poetische »Bilder«, die sie als »Heftchen« in einer Gesamtschau präsentiert.[83] Dieses Textbeispiel soll die Verwobenheit der Titel veranschaulichen.

> […] Dann kam der Koch und brachte 1 zweite Portion Kartoffelbrei er kam ganz nah und sagte »hier 1 Supplement«. Nun ja um es poetologisch auszudrücken gab es in jenem Buch nur schiefe Bilder es raubte mir die Lust irgend weiterzulesen nämlich dasz ich mich so ABGEBILDET sah (wie Schäferin usw.) Sie liesz sich etwas glitzerndes träumen tatsächlich hatte sie sich vorgenommen sich etwas glitzerndes träumen zu lassen……und seist von solcher Zierde : fleur und Grasbette im Wiegendruck deiner Empfindungen usw. 13.2.13[84]

Welches Augenblickspanorama wird hier auf wenigen Zeilen ausgebreitet? Wieder ist es ein sich indirekt äußerndes »Ich«, das ein reiches, gedankliches Szenario in einem Café oder einem kleinen Bistro innerhalb eines Augenblicks in Gang setzt. Das »Ich« erzählt von einer »zweiten Portion Kartoffelbrei«, was bereits Rückschlüsse auf eine gewisse Aufenthaltsdauer vermuten lässt; es erzählt von einem Buch, das dem »Ich« durch seine »schiefen Bilder» die Lust am Lesen raubt. Das »Ich« wird zum unmittelbaren Protagonisten im Buch. Es sieht sich dem eigenen Abbild in der Rolle einer Schäferin konfrontiert. Es entsteht der Eindruck, als ob das »Ich« beinahe froh wäre, durch den Koch aus den Gedanken an das eigene Abbild

---

[83] Eine kleine interpretatorische Notiz am Rande: Der Titel des ersten Bandes, *»études«*, kann auch auf Frédéric Chopins Klavieretüden bezogen werden. Sind es in diesem literarischen Fall keine Notenblätter, sondern sprachliche Blätter, Blättchen, die sich ebenso musikalisch lesen und verstehen lassen wie es Chopins Etüden verlangen. Die Synergie und Analogie zu Sprache und Musik, oder um eine Mayröcker Formulierungshilfe zu bedienen: Sprache = Musik, ist nicht zu leugnen. Der angeschlagene Ton ihrer Sprache mag deshalb umso eindringlicher für den Leser sein. Im zweiten Band, den Heftchen, klingt nicht weniger, dafür aber etwas Anderes. In deutlich längeren Augenblicksschilderungen entstehen sprachliche Klangbilder, die nicht mehr nur als loses, einzelnes Blatt wirken, sondern ihre poetische Kraft nur als Ganzes, als Heft entfalten können bis sie im dritten Band, als *»fleurs«* zum Blühen gebracht werden. Die Entwicklungssoziologie der Mayröcker'schen Poetologie ist damit klar: Als einzelne, sprachliche Blättchen entwickeln sie sich weiter zum gesammelten Heftchen und stehen in voller Pracht als *»fleurs«* in voller Blüte bis sich ihre Sprache mit »Pathos und Schwalbe« – dem jüngsten Prosaband der Autorin – in andere künstlerische Höhen begibt?!

[84] Mayröcker, Friederike: *cahier*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014, S. 44f.

herausgerissen worden zu sein. An dieser Stelle kann auch der Kippmoment der Augenblickserzählung festgelegt werden, denn das »Ich« unterbricht die Lektüre, von der es angewidert zu sein scheint, weil diese unschöne Selbstbilder evoziert. Das »Ich« versucht diesen protestreich mittels eines Leseabbruchs entgegenzutreten. Das Buch lädt nicht mehr zum Träumen ein, es holt das »Ich« nicht mehr in andere Welten, sondern gegenteilig, es manövriert es in die Realität, in der es der eigenen Körperlichkeit ausgesetzt ist. Die literarische Idylle wird von der fiktionalen Schäferidylle überblendet, die nicht heilsam, sondern vielmehr zerstörerisch für wirken mag. Die Literatur bietet in diesem Augenblick keinen Ort der Zuflucht. Sie holt das »Ich« zurück in das Hier und Jetzt: Eine Art Bumerang-Effekt für Zeit und Raum.

Ein zweiter Kippmoment liegt in dieser Augenblicksprosa mit dem Sprecherwechsel vor. Das »Ich« identifiziert sich mit der Rolle als Schäferin und wird zum Sie. Auch geschieht in diesem Augenblick ein örtlicher Wechsel. Die Kaffeehausszene wird überblendet von einer Traumszene, welche sich als erotische Liebesszene auf einem »Grasbette« in gedanklichen Fetzen fortsetzen lässt. Wieder eröffnet ein Moment den Erzählraum für weitere Momente, die losgelöst von Raum und Zeit eine ganz andere Geschichte erzählen. Ein Augenblick zerfällt in viele weitere und schreibt sich als neue Erzählung auf der Metaebene des Textes ein.

Ein drittes und letztes Beispiel für den poetischen Kunstgriff des Augenblicks im Stile von Friederike Mayröcker soll folgender Textauszug aus *»fleurs«* (2016) veranschaulichen:

> dein Vorschlag, meine schmalen Schriften = diese halluzinatorischen Stücke von Poesie als »Kurzgeschichten« zu bezeichnen, nimmt mich wunder, ich halte mir die Hände vors Gesicht wie ich weine. In meinem Kämmerchen, SW-Seite, schiefer Maschinenschreibtisch, »hermes baby« zu Klaviermusik von Franz Liszt heilige Morgenstunde. Drauszen Frühling Ende März ich sehe dasz der Flieder sprieszt, manchmal schreibe ich von meinem Träumen ab, ich empfange Verbalträume. Ich sitze gebückt fast kniend (wie Glenn Gould beim rasenden Spiel), man musz warten können bis es einschnappt, ich brauche eine hohe Zimmertemperatur und elektrisches Licht auch wenn die Sonne hereinscheint. Es ist eine grosze Aufregung so dasz mein Blutwert aufs höchste, etc. Bin sehr beherzt und danke dem heiligen Geist für seine Verheiszungen……. neue Version am 13.4.2014[85]

Wieder tun sich innerhalb dieser einen augenblicksartigen Szene eine Reihe anderer szenischer Augenblicke auf. Der Kippmoment liegt in dem Moment, als das »Ich« den Vorschlag des »Dus« als Fehlinterpretation an der eigenen Schreibarbeit abtut und dabei in ein gedankliches Lamento verfällt. Denn im nächsten Augenblick folgen Gedanken an das Wo, das Wie und das Womit des Schreibens. Es braucht also die »Verbalträume«, es braucht Liszt im Hintergrund,

[85] Mayröcker, Friederike: *fleurs.* Berlin: Suhrkamp Verlag 2016, S. 15.

es braucht eine wärmende und lichtspendende Umgebung, alles für den Augenblick, indem der Geistesblitz die »Wortverheizungen« heraufbeschwören kann. Die Szene wird durch die Geste »die-Hände-vor-das-Gesicht-halten« durchbrochen. Fraglich bleibt, ob es sich hierbei um eine Schamgeste handelt, oder doch um eine Geste, die für ein Entschwinden, Verschwinden, ein Zurückziehen in die eigene Schreib- und Traumwelt gedeutet werden kann? Diese Fragen bleiben wohl unbeantwortet. Sie hängen im Dazwischen eines poetisch gefassten Augenblicks, denn „diese Prosa inszeniert sich als laufend im Hier und Jetzt des Augenblicks stattfindende Schrift."[86]

4.2 Kleine Schreibtechnik(en)

Friederike Mayröcker ist in ihren Erzähltexten um einen eigenen narrativen Stil bemüht, der jenseits konventioneller erzähltheoretischer Verfahren und Muster anzusiedeln und zu bewerten ist.[87] Sie selbst spricht von einem »aufgezäumten«, »gezüchteten« Stil, der darauf aus ist, das Narrative in Schweigen zu hüllen.[88] Damit erklärt sie den herkömmlichen Erzählmustern eine demonstrative Absage und (be-)ruft sich auf ihr eigenes poetisches und ästhetisches Programm, das einer »umgekehrten Erzähllogik« zu folgen scheint: Nicht vom Großen zum Kleinen, sondern vom Kleinen zum Großen. Das narrative Konzept verweigert die Entwicklung einer kohärenten Handlung. Stattdessen dominieren viele kleine aneinandergereihte, assoziativ miteinander verkettete Handlungssequenzen, die keiner übergeordneten Handlung angehören.[89] Die Autorin bedient sich dabei (ihrer) Technik(en) des Erzählens, die für den sogenannten »Mayröcker-Sound« in ihren Prosatexten verantwortlich gemacht werden kann(können). Als literarisch-geübte Komponistin verfügt sie über das technische Know-How wiewohl auch über das nötige poetische Gespür, um für eine taktvolle Abstimmung und Einstimmung aller beteiligten Stimmen im Text zu sorgen. Ein Können, das im ursprünglichsten Sinne von *téchne,* als Kunstfertigkeit bezeichnet werden kann. Dabei handelt es sich um ein zeitgleiches Sprechen

---

[86] Vgl. Kasper (1999a), S. 49.
[87] Vgl. ebd. (1999a), S. 47.
[88] Das vollständige Zitat soll zweierlei nochmal hervorheben: Einerseits das Bewusstsein, dass eine solche umgekehrte Poetik eine spezielle Technik benötigt und andererseits, dass diese Technik eine unorthodoxe Antilogik zum traditionellen Erzählen darstellt, sie deshalb als eigenes, eigenwilliges, eigendynamisches und idiosynkrattisches Verfahren zu gelten hat: „ […] und was die Technik des Erzählens betrifft, sage ich, warum auch nicht *narrativ,* sage ich, warum sollte ich nicht auf narrative Weise vorgehen in diesem Buch, sage ich, wer sollte mir da Schranken auferlegen wollen, wer mich einschränken können, nur weil ich einmal irgendwelche programmatischen Töne habe anklingen lassen, warum also nicht narrativ, sage ich nur, es ist anders *aufgezäumt, also verkehrt herum aufgezäumt*, also mein ganz eigener narrativer Stil, den ich durch Jahre, Jahrzehnte in sorgfältigster: in entfesselnster Weise beobachtet, also gezüchtet, verfeinert, vergröbert, verfeinert, gepflegt habe, dieser ganz eigene Stil, in dem sich das Narrative in Schweigen hüllt, nicht wahr, so ist es doch […]" aus Mayröcker, Friederike: mein Herz mein Zimmer mein Name. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988, S. 65f.
[89] Vgl. Kasper (1999a), S. 49.

im Schweigen. Oder um ein anderes Bild für diese Erzähllogik abseits polyphoner Musikmetaphern zu bedienen: Ein zerbrochener Spiegel, der doch irgendwie zusammenbleibt und trotzdem ein zu erkennendes Gesamtbild zulässt. Welche kleinen Schreibtechniken braucht es nun, um die Splitter von Augenblicken, Reflexionen und Gedanken zu einem Gesamtbild zusammenzufügen? Ein Blick in diesen (Schreib-)Spiegel will zeigen, dass im Bild der kleinen, gesplitterten Erzählung immer auch das Bild einer größeren Erzählung reflektiert wird. Eine Schreibtechnik, die den Erzählrahmen sprengt und ihn aber zeitgleich wieder zusammenführt. Ein Paradox, das es vielleicht braucht, um als moderne, experimentelle Erzählform gelten zu können? Ein Blick in die Schreibwerkstatt der Autorin wird zeigen, dass sie eine erlesene und funktionierende Selektion an alten und neuen Werkzeugen sowie Techniken besitzt, um ihre sprachlichen Kunstwerke zu verfertigen und damit ist nicht die von Friederike Mayröcker bis heute wertgeschätzte und geliebte Schreibmaschine, »Hermes Baby« gemeint, sondern die poetischen und ästhetischen Mittel, mit denen dieses Schreibgerät gefüttert wird – »Pianistinnensensibilität« wie es die Autorin auszudrücken vermag, brauche es für den Wortanschlag, um Darauf-Schreiben-(zu)-Können und wie sich zeigen wird, um auch ein Kleines-Schreiben-Können.[90]

4.2.1 Offenheit

Der Mayröcker Ton einer A-Linearität klingt nach einem Erzählen, das keiner linearen Struktur zu folgen scheint. Ihre Rede ist keine abgeschlossene Rede, da sie zwar zum Reden ansetzt, doch immer wieder abbricht. Der Wille zum Reden endet im gescheiterten Versuch zum Nicht-Reden-Können.[91] Das Erzählen gibt sich bei Friederike Mayröcker als steiniger Weg zu erkennen. Man könnte von der – oder besser gesagt – von den Stolperfallen des Erzählens sprechen. Denn gerade in dem Erzählen-Wollen ist immer ein Nicht-Erzählen-Können miteingeschrieben. Von einer Erzählunfähigkeit kann hier nicht die Rede sein. Es kann aber von einem widerspenstigen oder eigenwilligen Erzählverhalten gesprochen werden, das bestrebt ist, eine Lebensordnung in eine fingierte Textordnung zu manövrieren.

Bei Friederike Mayröcker scheint die Textwelt unmittelbar mit der Lebenswelt verknüpft zu sein, wodurch der Eindruck einer unmittelbaren Erzählung entsteht, die es weder darauf anlegt, mit sprachlichen Mitteln Wirklichkeiten zu fingieren, noch reale Wirklichkeiten zu manipulieren.

---

[90] Vgl. Beyer, Marcel: Friederike Mayröcker, *fleurs.* In: TEXT + KRITIK 218/219 (2018), S. 10.
[91] Vgl. Kunz, Edith Anna: Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers. Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 15f.

> Ich wollte nicht mehr nur mit der Sprache manipulieren. Wie weit ich in meiner neuen Prosa imstande bin, sie weiter zu öffnen und noch weitere Dinge hereinzubringen, weiß ich nicht, aber ich habe einfach das Bedürfnis, möglichst weit zu öffnen, damit das übliche Nachzeichnen von Gedanken in Erzählungen ad absurdum geführt wird. Dieser wunde Punkt des Erzählens soll durch Erweiterung herausfallen und nicht berührt werden. Das Ganze soll so umgestülpt und geöffnet werden, daß diese überkommene Eigenart des Erzählens gar nicht mehr zur Debatte steht.[92]

Das Schreibprogramm von Friederike Mayröcker möchte größtmögliche Textoffenheit erzeugen. Das obige Zitat veranschaulicht, dass es der Autorin darauf ankommt, ihre Texte möglichst weit zu öffnen, damit sie aufnahmefähig für Neues sind. Das Ziel und der Zweck einer solchen Poetik der Offenheit besteht sowohl in der Anreicherung der Texte mit eigenem als auch in der Sättigung der Texte mit fremdem Sprachmaterial. Obwohl dieses offene Schreiben auch als ein Anschreiben gegen das »übliche Nachzeichnen« und Nachsagen von Gedachtem und bereits Gesagtem interpretiert werden kann, kehrt sich dieser Befreiungsschlag paradox um. Die Texte erscheinen dadurch nicht leichter oder lesbarer zu werden, sondern umgekehrt. Eine damit neu geschaffene Komplexität erschwert sie, die sie als vielfältige, verdichtete und den Erzählrahmen sprengende Textgebilde zur Schau stellen. Dieser Grenzbruch macht sich in einer schwer verständlichen, a-linearen Erzählung bemerkbar. Edith Kunz (2004) beschreibt dieses offene Erzählverhalten folgendermaßen:

> Mayröckers Bücher weisen ja in der Tat zahlreiche Brüche auf: Gedankenfragmente, Erinnerungssplitter, Briefausschnitte, Traumsequenzen lösen einander ab, ohne dass der Leser den Assoziationen der Erzählerin immer zu folgen vermöchte. Die Gedanken der Ich-Figur hüpfen mitunter in Windeseile von der Nähe in die Ferne, von einem Detail in der Wohnung in die Weite des Himmels, von der Gegenwart in die Vergangenheit oder in die Zukunft. Bei kursorischer Lektüre entsteht denn auch keineswegs der Eindruck, der Übergang von einem Abschnitt zum anderen, von einem Kapitel zum nächsten sei ein Fortschreiten auf ein Ziel hin.[93]

Ein Erzählverfahren wie es hier beschrieben wird, kennzeichnet sich durch eine formale Offenheit und Beweglichkeit. Es lässt die Erzählung inhaltlich und formal dynamisch werden, ohne sich einer Erzählkonvention zu beugen. Ein Schreiben gegen den Strich, wie es Friederike Mayröcker mit ihrer Prosa unternimmt, kann als reaktionäres, irritierendes und destruierendes Schreiben bewertet werden.

---

[92] Schmidt, J. Siegfried: »Es schießt zusammen«. Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1983). In: Friederike Mayröcker. Siegfried J. Schmidt (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 273.

[93] Kunz (2004), S. 123. Ein spannender Gedanke zur Linearität in Friederike Mayröckers Prosa findet sich bei Kunz (2004), die versucht, Linearität in der brüchigen Makrostruktur der Texte nachzuweisen und somit ein alternatives Lektüreverfahren bereitzustellen.

Bekannte Inhalte werden in einem neuen Formformat anders hervorgebracht. Leserseitig bedarf es dafür ein wachsames Auge auf die einzelnen Splitter und Einsprengsel innerhalb der Erzählung, um sie als kleine Hinweise auf die größere poetologische Botschaft der Offenheit hin deuten zu können. So finden sich in der Prosa von Friederike Mayröcker – sowohl in älteren als auch in jüngeren Werken – viele verstreute, kleine Hinweise für ihr »Kleines Schreiben«, das sich als offenes Schreiben charakterisieren lässt. In kleinen Ansagen und Aussagen gegen ein lineares Erzählen propagiert die Autorin A-Linearität als neue Erzählmodalität. In dem älteren Erzähltext »Reise durch die Nacht« (1984) wird über das Erzählen in kurzen, traumartigen Sätzen und Sequenzen reflektiert:

> […] ich habe eine Analyse gemacht mit fünfundzwanzig und fünfundvierzig, habe alles wieder abgebrochen, ein Katarakt von Tränen, der Schmerz von Magen und Herz hat das seine dazu beigetragen, eigentlich ist der Traum weg, *ich habe solche Angst vor dem Erzählen,* nur Notizen, zigeunerhaft, marginales Gekritzel, […][94]

Nicht die kohärente Erzählung, sondern die kurze Notiz, das flüchtige Notieren, das schnelle Gekritzel sind die Aufzeichnungsmodi, auf welche es der Mayröcker'sche Narratologie ankommt. Nur sie können gewonnene Eindrücke, Stimmungen und Emotionen zum angemessenen und authentischen Ausdruck bringen. »Der Traum« des Erzählen-Könnens ist hinlänglich eines flüchtigen und »Kleinen Erzählens« gewichen:

> […] ich habe Angst vor dem Erzählen, ich bin gegen das Erzählen, immer schon, ich bin immer schon gegen das nackte Erzählen gewesen, vielleicht gegen seinen unangemessen großen Anspruch, sage ich, ich habe die großen Ansprüche auch von seiten meiner Umgebung nie gemocht […][95]

Obwohl mit dieser Aussage die Angst zum Erzählen deutlich wird, wird in ihr auch ein alternatives Schreibformat proklamiert. Es braucht ein kleines Format mit kleinem Anspruch, um gegen die idealisierte, konventionalisierte und normierte Größe des Großformats einer linearen und kohärenten Erzählung angehen zu können. In einzelnen Sätzen, Gedanken, Aussagen und Zitaten wird diese offene Schreib- und Erzählhaltung in der Erzählung immer wieder, in kleinen Dosen, präsent und kenntlich gemacht. Das Postulat zu einem offenen, beweglichen und unkonventionellen Schreiben kann im Kleinen Prosaformat hervorgebracht werden, da die »Kleinen Schreibtechniken« in einer Poetologie der Offenheit doppelte Wirkung besitzen: Inhaltliche Dichte und formale Enge gehen Hand in Hand ineinander über.

---

[94] Mayröcker, Friederike: Reise durch die Nacht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 19.
[95] Mayröcker (1984), S. 31.

Nur auf Kleinstes reduziert, kann Wesentliches heran- und vorgetragen werden, ohne inhaltlich zu überfordern. Ein Befreiungsschlag im Kleinen kann als poetologischer Auftrag für das Kleine verstanden werden – oder um Friederike Mayröcker zu Wort kommen zu lassen – „[…] *meine Zettel, wirken und weben*."[96] Ihre Texte wirken als Ganzes verwoben, nämlich in Form einer Poetologie des Kleinen.

4.2.2 Montage – Collage – Bricolage

Den Erzählauftakt in *»études«* (2013) schlägt Friederike Mayröcker mit einem Zitat von Jean Paul an: „und ich hasse doch, sogar im Roman, alles Erzählen so sehr."[97] In fremder Rede lässt Friederike Mayröcker ihr poetologisches Programm verkünden, das sich deutlich gegen ein konventionalisiertes und kohärentes Erzählen ausspricht. Bereits in dem zweiten Eintrag vom 11.1.11 wird die dafür angewandte in der Literaturwissenschaft sowie Mayröcker-Forschung bekannte und analysierte Technik der Montage offengelegt.[98]

„Zusammengerollt die Schmutzwäsche auf dem Klavier, ach bin umhergeirrt während die belaubten Fluren : diese Verlorenheit meiner Augen, alles nur *Bricolag*e."[99] In dem Eintrag vom 12.1.12, etwa 80 Seiten und ein Jahr später heißt es dann: „ […] alles nur Bricolage. Zusammengerollt die Schmutzwäsche auf dem Klavier usw. WAS MIR SCHÖNTAT, ach bin umhergeirrt während die belaubten Fluren : diese Verlorenheit meiner Augen…….freue mich aufs Engelwohnen."[100] Beide Aussagen erscheinen durch die Verwendung derselben Wörter dieselbe Botschaft vermitteln zu wollen, doch in Anbetracht der unterschiedlichen Erzählkontexte, nämlich einerseits zu Beginn und andererseits in Mitten von *»études«* (2013) ist der Effekt durch die leichte Abwandlung (man beachte den Einschub »WAS MIR SCHÖNTAT« und die syntaktische Umstellung) doch ein anderer. Im Bild der chaotisch-drappierten Schmutzwäsche auf dem Klavier und den eingeschränkten, wirren Blickführungen wird darin das literarische Verfahren der *Bricolage* erkenntlich.

Der Begriff stammt von dem Ethnologen, Claude Lévi-Strauss, der ihn vom französischen Verb »*bricoler*« hergeleitet und auf die Verfahrenstechnik der experimentellen Kunst der

---

[96] Mayröcker (1984), S. 133.
[97] Jean Paul zitiert nach Mayröcker (2013), S. 7.
[98] Zur Montagetechnik siehe insbesondere: Schröder, Brigitte: Biographielosigkeit als Lebenshaltung. Zu den Abschieden Friederike Mayröckers. In: Friederike Mayröcker. Siegfried J. Schmidt (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 125-140; Kastberger, Klaus: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*. Edition und Analyse. Wien u.a.: Böhlau Verlag 2000, S. 24ff.
Die Begrifflichkeiten der Montage und Collage sollen in dieser Arbeit synonym verwendet werden, während die *bricolage* eher auf ihr Ursprungsfeld, der bildenden Kunst, verweisen soll.
[99] Mayröcker (2013), S. 9.
[100] Mayröcker (2013), S. 86.

sechziger und siebziger Jahre bezogen hat. Die Technik der *Bricolage* sieht einen abwegigen, nicht vorgezeichneten Weg vor, eine Art »wildes Denken« zu betreiben, das einen neuen, unkonventionellen Umgang mit Material, Technik und Rohstoffen forciert.[101] Der *bricoleur* ist ein kreativer Bastler, der mit wenigen Mitteln zu vielen Erkenntnissen und Ergebnissen gelangen kann wie auch umgekehrt.[102] Ein solches kreatives Denken geht einher mit dem Prozess des ständigen Neuordnens und Umordnens von bereits Vorhandenem oder Gedachtem, um daraus neue Erfahrungen, Deutungen und Muster generieren zu können. Die Determinanten sollen damit aufgeweicht werden, um ein kreatives Spiel im wilden Denken zu initiieren. Ein solches künstlerisches Spiel betreibt auch Friederike Mayröcker mit ihrer Prosa. Ohne daraus ein Versteckspiel zu machen, äußert sie sich durch textinterne poetologische Aussagen zur schriftstellerischen Theorie und Praxis, die sie in ihrer Prosa kommentiert und reflektiert. Mehr noch, Friederike Mayröcker enttheoretisiert damit die herkömmliche Erzähltheorie, indem sie diese selbst zum Gegenstand ihrer literarischen Praxis macht. Auf das vorherige Beispiel bezogen, kann der Einschubsatz, »WAS MIR SCHÖNTAT«, als poetischer Kommentar verstanden werden, welcher die Technik der *Bricolage* als probates Verfahren implizit hervorzuheben weiß, um eben nicht erzählen zu müssen, obwohl damit Gegenteiliges geschieht. Ein Paradox der Mayröcker'schen Nicht-Erzählung, die offenkundig und ostentativ nicht erzählen will, es aber dadurch genau tut, weil mit der Theoretisierung des Schreibens zeitgleich ihre Enttheoretisierung einhergeht. Wie wird im vorherigen Beispiel die Logik der Erzählung zerstört und welche Rolle spielt dabei das Montageverfahren?

Die Aussage, dass alles nur Bricolage sei, irritiert durch die Verwendung von »schön« und nicht von »gut«, da »schön« als ein ästhetisches und weniger als ein ethisches Urteil zu verstehen ist. Es bleibt zu fragen, wem oder was das »Schöner-Tun« nun gilt? Eine Interpretationsart mag sein, dass die Textfläche damit schöner wurde. Mit der von der Literaturwissenschaft festgelegten Mayröcker'schen Wende von 1973, bei der sie den Übergang von experimentellen zu längeren und zusammenhängenderen Prosaformen mit »*je ein umwölkter gipfel«* (1973) vollzogen hat, hat sie sich auch auf die Suche nach ihrem eigenen, narrativen Stil begeben. Vor allem im Spätwerk tritt dieser ausgereifter, spielerischer, artifizieller und komplexer in Erscheinung.[103] Das kreative Wechselspiel und die Auseinandersetzung mit anderen Theorien und Künsten sei nach Kastberger (1999) integraler

[101] Vgl. Woithe, Gabriele: Das Kunstwerk als Lebensgeschichte. Zur autobiographischen Dimension Bildender Kunst. Berlin: Logos Verlag 2008, S. 43.
[102] Vgl. ebd. (2008), S. 44.
[103] Vgl. Kastberger, Klaus: Punkt und Fläche. Friederike Mayröckers Prosa aus werkgeschichtlicher Sicht. In: Friederike Mayröcker. Gerhard Melzer, Stefan Schwarz (Hg.). Wien: Droschl Verlag 1999, S. 34.

und produktiver Bestandteil der Mayröcker'schen Poetologie.[104] Als *bricoleur* weiß sie mit dem sprachlichen Eigenleben von fremder *in* und *mit* ihrer eigenen Rede gekonnt umzugehen. Ihre Texte erhalten damit einen unverwechselbaren Rhythmus und eine progressive Dynamik, die sich über die Grenzen eines herkömmlichen Erzählens hinwegsetzen und die Vereinigung von Gegensätzlichem und Disparatem anstreben. Wie Helga Kasper (1999b) konstatiert, ist die Collagenform dafür besonders geeignet, „da sie nicht logisch kausal, sondern nach semantischen Oppositionen oder Analogien Einheiten zusammenstellt".[105] Die Collage fingiert Kontinuität und Sukzessivität an jenen Textstellen, bei denen gegen jede Erwartung, nicht mit einer syntagmatischen Einheit zu rechnen ist. Anders und für das Kleine Prosaformat gesprochen, kann Diskontinuität nur hergestellt werden, wenn ihr eine gewisse Erwartungshaltung an eine gewisse (Schein-)Kontinuität vorausgeht. Durch das Verfahren der Montage können sich kleine und kleinste Erzählfragmente aneinanderreihen, die Friederike Mayröcker in einer polyphonen Gleichzeitigkeit in ihren Prosaflächen zu vereinen versucht. Es ist die kreative Arbeit mit Sprache, die dieser Prosa ein unverkennbares Timbre verleiht, das sich in einem vielfältigen Stimmenwirrwarr zu erkennen gibt. Jede Emotion, jeder Augenblick, jeder Traum, jede Stimmung, jede kleinste Wahrnehmung fließt bei Friederike Mayröcker über in Sprache.[106] Die Technik der Montage bietet ihr damit die Möglichkeit, verdichtete, sprachliche Reizbilder zu schaffen. Darin wird jene Polyphonie hörbar, mit der die Schriftstellerin in ihrer unmittelbaren Umgebung konfrontiert ist. Die Bereiche von Leben und Literatur, Eigentext und Fremdtext, Traum und Wirklichkeit sowie subjektiver und objektiver Wahrnehmungswelt werden in *»études«* (2013) klangvoll miteinander verwoben, obwohl die Erzählung – oder besser gesagt die Nicht-Erzählung – aus ambivalenten, diskontinuierlichen und einzelnen Prosaelementen besteht.[107] In einer Widersprache spricht sich die Autorin wider das Erzählen aus. Damit drückt sich in dem Gegen immer auch das Für einer Erzählung aus. Die Kleine Form ist dabei insofern notwendig, als dass damit die Fragilität einer fragmentierten Wirklichkeit zum Ausdruck gebracht werden kann: Je kleiner die sprachlichen Fragmente, desto verdichteter und authentischer kann die Realität in ihrer Brüchigkeit dargestellt werden. Friederike Mayröcker ist in ihrem Schreiben um ein solches Abbild ihrer Lebens- und Gedankenwelt bemüht.

---

[104] Vgl. ebd. (1999), S. 23.
[105] Kasper, Helga: Friederike Mayröckers „Verwegenes Action-Writing". In: Friederike Mayröcker. Gerhard Melzer, Stefan Schwarz (Hg.). Wien: Droschl Verlag 1999b, S. 59.
[106] Vgl. ebd. (1999b), S. 51.
[107] Diese sprachliche Widersprüchlichkeit findet sich auch formale durch graphische Besonderheiten, wie etwa Kursivdruck, Unterstreichungen, das Einfügen von kleinen Zeichnungen oder Handgeschriebenen sowie sprachlichen Mitteln von Oxymora, Tautologien, Antonymen realisiert.

Durch die rasche Abfolge von Collageeinheiten schafft sie eine Wirklichkeit in kleinsten Mikroformen, die sie über sprachliche Kohärenzmittel zusammenführt und zusammenhält.[108] Juri Lotman nennt in seiner strukturalen Analyse von literarischen Texten diese Übergangsstellen »Wortfugen«. Ihnen kommt eine zweifache Funktion zu: Einerseits erzeugen sie Spannung und andererseits wirken sie irritierend und Unruhe stiftend für das Erzählen.[109] Linearität und Kontinuität wird durch einen offenen, oft zufällig und willkürlich wirkenden Erzählgestus ersetzt, indem sich eine thematisch-polyvalente Aleatorik entfalten kann. Diesem Kompositionsprinzip folgend, reihen sich nüchtern registrierte Alltagsvorgänge neben künstlerisch hoch-artifiziellen und reflexiven Passagen aneinander, übereinander und ineinander. Chronologische und handlungslogische Bezüge rücken in den Hintergrund und machen ein a-chronologisches und a-thematisches »Nicht-Erzählen« möglich.[110] Ein Beispiel aus *»cahier«* (2014)) soll die oben beschriebene Technik der Montage in seiner zeitgleichen, rhythmisierenden und fragmentierenden Polyvalenz vorführen:

> das letzte Traum-Bild in einer Kette von Morgenträumen : 1 Mann in einem Wald auf einer Böschung sitzend : sein Kopf von riesigen grünen Huflattich Blättern eingerahmt so dasz er nicht auf den Computer in seinem Schosz blicken kann. Es ist nicht zu erkennen ob er die Tastatur betätigen kann, ob er überhaupt Arme besasz. Er scheint eine Ähnlichkeit mit einem Waldtier zu haben, ich nannte ihn Felix während der Wuchs des Forstes, ihn UMZITTERTE wie 1 Litanai, also weinte ich nachdem ich das Traum-Bild gezeichnet hatte : es rührte mich vielleicht an Kafka's Schriften gemahnend…….ich zeichnete CIRCA halbe Stunde an diesem Traum-Bild, dadurch : nämlich durch das Salz der Tränen : begann die empfindliche Haut um die Augen zu knittern. Es knisterte im Wäldchen (des Schweizer Gartens) ich meine Heinz Schafroth hätte seine Freude daran gehabt, nun ja. Blickte man auf den Bielersee = zu Füszen des »living-room's« glitzerten und blitzten die Wellen des Sees dasz meine Hand zum Schutz der Augen : so unbedenklich nicht, ich meine die Glut der Sonnen Wildnisse UMBRANDETEN mich usw., (»der Achi : die Alte Garde«) = ich beschattete diesen Gedanken mit meiner Hand. Ach verweinte Kolchosen = Klamotten, der blaue Morgen wie schön die Collagen der Wolken, Schraffuren der Vögel (5.2) …..[…][111]

Wenige Punkte dafür umso mehr Kommas, Doppelpunkte, Unterstreichungen, Gleichheitszeichen, Klammersetzungen und Großbuchstaben realisieren im Schriftbild einen gewissen Textrhythmus, der die Grenzen des Gewohnten übersteigt. Das unkonventionelle Erzählverhalten drückt sich auch in der inhaltlichen und thematischen Vielfalt aus. Traumsequenzen vermischen sich mit Natur- und Landschaftsbeschreibungen, die durch

---

[108] Vgl. Kasper (1999b), S. 96.
[109] Vgl. Lotman, Juri: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink Verlag ^{3}1989, S. 277.
[110] Vgl. Kasper (1999b), S. 97.
[111] Mayröcker (2014), S. 38.

soziale und personale Bezugnahmen ergänzt sowie mit emotionalen Bewusstseinszuständen angereichert werden. Und zwischen den Zeilen, so ganz nebenbei, wird die Collage in einem Wort und einer Metapher als poetologisches Verfahren herausgestellt. Zwar ist nicht von der Wortcollage die Rede, aber von der Wolkencollage, die als Analogie für das wilde Arrangement der gewählten und erzählten Worte gedeutet werden kann. Ähnlich wie an einem klaren Frühlingstag verändern die Wolken am Himmel ihre Form von Augenblick zu Augenblick. Sie stehen nicht still, sondern sind in Bewegung. In Bewegung sind auch die Worte von Friederike Mayröcker. In diesem Kleinen Prosabild wird ersichtlich wie eine Stimmungslage in die andere, wie ein Gedanke zum anderen und wie ein Augenblick zum anderen übergehen kann, ohne dabei die willkürliche Vorgehensweise zu kaschieren. Die Wildheit wird bei Friederike Mayröcker zum spielerischen Emblem ihres poetischen Umgangs mit Sprache. Eine solche »Prosapoesie« – um hier einen begrifflichen Vorschlag für die Beschreibung der Kleinen Sprechweise bei Friederike Mayröcker zu machen – kann nur in einem wilden und willkürlichen Sprachgestus seine poetische Wirkkraft entfalten, da dadurch jene Leerstellen respektive »Wortfugen« entstehen können, die es braucht, um die kleinen Schreibereignisse in einem passenden Erzählrahmen schildern zu können. Die damit erzeugte Willkürlichkeit ist als Paradox im Kleinen Schreiben von Friederike Mayröcker herauszustellen. Die Collage gibt sich als Kleine Schreibtechnik in einer Poetik der Augenblicke zu erkennen und stellt sich dabei als passende Schreibtechnik heraus. Somit erfüllt die Collage bei Friederike Mayröcker zweierlei Aufgaben: Sie ist als Technik wie auch als Form für das Kleine Erzählen (mit-)verantwortlich. Der Hinweis zur wilden Technik findet sich im obigen Beispiel auf sublimer Ebene mehrfach eingeschrieben. So ist die Rede von einem wilden Wald in der »Kette von Morgenträumen«, der riesig, rasch und unheimlich wächst, sodass er sogar den fremd-erscheinenden Mann namens Felix einrahmt und dadurch vereinnahmt?! Als moderner Eremit besitzt er »Ähnlichkeit mit einem Waldtier«, jedoch ist er fähig zur Schrift und Schreibe auf einem Computer. Erst nachdem dieses Traumbild aufgezeichnet wurde, scheint sich die passende Stimmung einzustellen (»Es knisterte im Wäldchen«), um sodann aus der fremden Traumwelt in die vertraute Realwelt *(»living-room«)* am Bielersee, übergehen zu können. Und dort ist es nicht die Wildnis des Waldes, die einnehmend, irritierend und zugleich auch inspirierend wirken mag, sondern das Licht der Sonne. Im Fokus des kleinen Scheinwerferlichts schreibt Friederike Mayröcker an einem kleinen Erzählrahmen, der das Wilde, Ungezähmte und Willkürliche zu einem Ganzen zusammenbringt, ohne sein eigentlich kleines und dynamisches Wesen negieren zu wollen. Gegenteiliges ist der Fall. Die Dynamik des heterogenen Materials sorgt für die nötige Eigendynamik, um als Kit der Erzählung fungieren zu können.

Als Technik in seiner ersten Funktion und als Formformat in seiner zweiten Funktion bietet die Collage den nötigen Raum an, um das »Kleine« vor einem vielfältigen, inhaltlichen Hintergrund beleuchten zu können. Im Kleinen Rahmen werden die Grenzen zwischen Traum und Lebensraum, Literatur und Leben aufgehoben und miteinander in Verbindung gebracht. Ein Kleines Schreibverfahren mit großer Wirkung, das nicht der Länge, sondern der Breite nach erzählt. Innenraum und Außenraum werden in collagierter Form gebündelt. Der Text wird dabei mehrdeutig und erhält damit einen ambivalent-komplexen Charakter, der das Schreiben von Friederike Mayröcker durchgehend prägt und bestimmt.[112]

4.2.3 Intertextualität die Erste: Geflechte

> Ich könnte Ihnen etwas von random-Elementen in meinen Texten erzählen, von ästhetischen Verdichtungs- und Verdünnungszonen, und daß ich mein Wortmaterial auflade, atomisiere, deformiere, daß ich, indem ich Collage auf Collage stülpe, solches Fremdmaterial meist nur als Vorlage für eigene Bildmotive herstelle, daß ich Verba substantiviere, Substantiva verbalisiere, daß ich eine Armee von Satzzeichen einsetze, um sie attackierend, schmetternd, beiseitesprechend, lockend, besänftigend, neutralisierend funktionieren zu lassen, daß ich Wiederholungen als Leitmotive verwende, daß eines meiner Hauptanaliegen darin besteht, Disparatestes zu harmonisieren, gegensätzliche Verbalelemente zusammenzuknüpfen. 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 »Verhörung«, oder »Verlesung« irgendeines Zusammenhangens sich etwas weiterbewegt in meinem Bewusstsein; […].[113]

In diesem Zitat nennt Friederike Mayröcker alle ihre eingesetzten Kleinen Schreibtechniken, die sich als »Kleine Philologie« zusammenfassen lassen. Darin nimmt nicht nur die Collagetechnik einen wichtigen Stellenwert ein, sondern auch das Arbeiten und Einarbeiten von Fremdtexten in das eigene Schreiben. Die Autorin äußert sich im Gespräch mit Siegfried Schmidt dazu wie folgt:

> Eine große Rolle spielt bei mir auch die momentane Lektüre. […] Lektüre hat für mich schon immer eine sehr große Bedeutung gehabt, also die Lektüre während der Arbeit an einem Buch oder Gedicht[114]

[112] Vgl. Kasper (1999b), S. 223.
[113] Mayröcker, Friederike: Magische Blätter I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983, S. 21.
[114] Schmidt (1984), S. 270.

Auch das Forschungsinteresse für das Suchen und Auffinden der so genannten »random-Elemente« weisen auf die Bedeutung der intertextuellen Verfahrensweise im Schreiben von Friederike Mayröcker hin.[115] Die fremde Lektüre wird für die Autorin zur Stimulanz ihres eigenen Schreibens; denn „einer, der exzerpierend liest, wird auf Schritt und Tritt auf Textstellen treffen, die seine eigene Arbeit bestätigen, beleben, ausrichten, aber auch in Frage stellen oder stören können.“[116] Schreiben ist für die Autorin immer ein Weiterschreiben und/oder Umschreiben von bereits Geschriebenem. Wie Klaus Kastberger (2000) es noch etwas pointierter auszudrücken weiß: „Das Blatt Papier, das die Autorin zu Beginn in ihre Maschine spannt, ist – um es metaphorisch zu sagen – kein leeres, sondern ein beschriebenes Blatt“.[117] Ein neutrales Schreiben, eine Art Null- oder Urzustand des Schreibens, forciert Friederike Mayröcker nicht, da es ihr vielmehr um die Transformationsprozesse der Bearbeitung und Umgestaltung ankommt, als dass sie in ihrem Schreiben Geschriebenes als Fremdgeschriebenes bewusst kenntlich macht. Im Akt des Schreibens testet sie die Möglichkeiten von Sprache, indem sie die Grenzen zwischen Fremdtext und Eigentext verwischt. Sie führt disparates Material zu einem künstlerischen Ganzen zusammen. Durch das Umarbeiten, Umgestalten und Bearbeiten von fremden Material wird dieses für die Autorin zum Katalysator des eigenen Schreibens.[118] Dahinter wird eine prozesshafte und dynamische Schreibarbeit ohne Fixationen erkennbar, die dafür einsteht, dass in der eigenen Schreibe immer die Wortklänge oder Anklänge einer anderen Schreibe zu vernehmen sind. Die Textgrenzen sind darin fließend und dynamisch. Das Geschriebene tritt als bereits Geschriebenes in einer neuen Formgestalt zu Tage. Die fremden Textanteile fungieren Friederike Mayröcker somit als eine Art »Schleifstein«, an dem sich ihre Worte und Gedanken reiben können und stimuliert werden. Sie setzen sich in Bewegung; sie bringen sich in Schwingung, um veredelt, verdichtet, verwoben und verkleinert in den Texten (auf-)treten zu können. Dieser poetologische Veredelungsprozess vollzieht sich durch einen maßvollen Umgang mit fremden Zitaten, die nicht überhandnehmen, doch aber konstant als Zwischenstimmen im Text auftreten. Etwas spitzer ausgedrückt: erzeugen sich dabei intertextuelle Intermezzi, die aber weder den Textfluss noch die Textkohärenz stören oder unterbrechen. Gegenteiliges ist der Fall: Die Ästhetik der Kleinen Prosaformen erlaubt es zwar fragmentarisch, dafür aber dynamisch zu schreiben.

---

[115] Siehe dazu insbesondere der Sammelband von Arteel, Inge; Müller, Heidy Margrit: „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002.
[116] Mayröcker (1983), S. 26.
[117] Kastberger (2000), S. 70.
[118] Vgl. Kunz (2004), S. 35ff.

Diesen beiden Ansprüchen versucht das intertextuelle Verfahren gerecht zu werden, da eine harmonische Balance zwischen eigenen und fremden Textanteilen bei Friederike Mayröcker vorliegt. Keine Erzählinstanz, die eigene oder die fremde, tritt als dominierend oder subordinierend in Erscheinung. Dieser Wohlklang fremder Klänge in den eigenen Reihen und Zeilen macht wohl auch den sogenannten Mayröcker-Sound aus: Da klingelt, rasselt, zischt und zwitschert es zwischen den Zeilen. Ein Einklang, aber kein Reinklang! Eben wie es im Vorsatz von *»études«* (2013) heißt »kein unisono«. Oder um in demselben Wortfeld von dem Eigenen und dem Fremden zu bleiben, besagt ein Leitspruch im Diskurs rund um Identität und Alterität: Das Eigene ist nur über das Fremde erfahrbar. Diese Aussage auf die Poetologie von Friederike Mayröcker gemünzt, steht dafür ein, dass die Wahrheit des eigenen Sprechens erst durch das fremde Hören und Zuhören gefunden werden kann. Die intertextuelle Verfahrensweise ist über seine stimulierende Funktion darüber hinaus auch ein Katalysator, um die eigene Sprache fortwährend und nachhaltig zu organisieren. Ein Entwicklungsprozess, der die Reisen in fremde Gefilde braucht, um dabei besser denn je, die eigene Sprache zu verstehen. Ein Zitat aus »*Das Herzzerreißende der Dinge« (1985)* führt diesen kreativen Schaffensprozess vor Augen:

> ich gehe gerne extrem, eine düstere Freude und all das, in eine andere Sprache übersetzt zu werden, bedeutet vielleicht den Wahrheitsbeweis für die eigene Sprache antreten zu müssen, einen Schritt vorwärts zwei Schritte rückwärts so geht mein Tagwerk […] Man verzweifelt am Stoff, nicht an der Form […][119]

Etwas weiter vorne, an anderer Stelle, wird sogar die intertextuelle Verfahrensweise explizit gemacht: „Habe nie einen Hehl aus meinen Quellen gemacht, Zitat ist Teil meiner Schreibmethode, dies alles habe ich entlehnt : seht her und sieh da!, Brautkorb, nach Dalí, etc.“[120] In einem Auszug aus den Magischen Blättern IV, der titelgebend für den Sammelband von Inge Arteel und Heidy Margrit Müller (2002) wurde, wird Intertextualität als räuberische Praxis beschrieben. Als »Enzyklopädistin« gibt sich Friederike Mayröcker ihrer lustvollen Sammelleidenschaft hin, um daraus die passende Ausdrucksweise für ihre eigene Schreibweise generieren zu können – Ja, ihr wird alles zur Beute:

> Die im Kosmos der Sprache wildernde Muse trägt auf der Vorderseite einen roten Stempel (mit Kanüle von Auge zu Brust) : Kennzeichen für räuberisches Verhalten, räuberische Leseweise / Lektüre. Sie vollzieht das Wandern durch ein Motiv nämlich unablässig RUPFEN in fremden Gärten / Gefilden, was ihre Leidenschaft ist, und ihre Disziplin. Alles kann Beute sein, Briefe, Schriften, Telefongespräche, Selbstzitate – sie

[119] Mayröcker, Friederike: Das Herzzerreißende der Dinge: Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985, S. 46.
[120] Mayröcker (1985), S. 30.

> schreibt ab von wahlverwandten Dichtern, medizinischen Fachbüchern, Enzyklopädien, briefschreibenden Freunden. […] Im Ganzen gesehen pflegt sie ein Schreiben ein Leben von höchst parasitärer Façon.[121]

Der fremde Lektürestoff gibt sich als »erbeuteter« Substanzstoff für das Kleine Prosaformat bei Friederike Mayröcker zu erkennen. Nicht die Form, sondern die Auswahl des externen Materials wird dabei zur größeren Herausforderung, denn nicht Alles oder Jeder erweist sich als passende intertextuelle Referenz. Obwohl das ästhetische Kalkül zumeist davon ausgeht die sprachlichen Grenzen und Übergänge möglichst unkenntlich zu machen, tut das gerade Friederike Mayröcker nicht. Denn für sie wird das fremde Sprachmaterial zum integralen Bestandteil ihrer eigenen Schreib- und Sprechweise. Dabei verweist sie sogar namentlich auf den fremden Ursprung; denn eine logische Abfolge der Geschehnisse, Erlebnisse und Eindrücke kommt der Autorin in ihrer unkonventionellen Art und Weise Literatur zu schreiben nicht in den Sinn. Sie bevorzugt den ungeraden Weg, das Abseits, den Umweg, den Rand, die Fremde. Die Fremdreferenzen beeinträchtigen aber weder die Ästhetik noch die Poetik der Texte. Sie werden der Autorin ein Mittel zum Zweck, um ihren Texten eine Art »Reiboberfläche« zu verleihen, an dem die ungeschliffenen Wortbausteine, Gedankenfetzen, Erinnerungsbilder von Überschüssigem und Überdrüssigem entfernt werden, um sodann als währendes, langes wiewohl auch fragmentarisches Einzelbild in Erscheinung treten zu können. Die »Überbleibsel« der fremden Rede werden in Form von intertextuellen »Lichtblitzen« bei der Autorin neu in Szene gesetzt. Diese Kleine Schreibweise besitzt den wirkungsvollen Effekt, dass die Sprache von Friederike Mayröcker einerseits in einem fremdsprachlichen Kondensat und andererseits in einem eigenständigen Konglomerat darstellt wird. Die Autorin schreibt sich mittels fremder Rede in das Epizentrum ihres eigenen Sprachspiels (hin)ein, welches mehrsprachig organisiert und formuliert ist. Die nachfolgende Aussage der Autorin soll diesen spielerisch-poetologischen Zugang zu ihrer eigenen Sprachentwicklungsarbeit nochmal verdeutlichen:

> das Aneinanderreiben, nicht -reihen, von Botschaften oder wie soll ich sagen, Zusammenstauchen von Begriffen, in einem Spiegel, schrecklich verzerrt und zugerichtet, eben schon für die Ewigkeit : man fällt in sich hinein, und dann ist man mit sich selbst allein, und das ist dann das Ende. Es gibt rasende und liebende Manifestationen, wer hat das gesagt, wie ein langes Bild ist das : nicht so, dass mir zu Beginn eine Fülle von Gedankenbildern beschert würde, vielmehr handelt es sich um ein langes Einzelbild, keine Bildfolge, welches sich langsam entrollt, zögernd, mit Ausfällen, Schattenblitzen. Es blitzt ja auf wie in einer Fremdsprache![122]

---

[121] Mayröcker, Friederike: Magische Blätter I-V. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001, S. 355.
[122] Mayröcker (1985), S. 35.

Das intertextuelle Verfahren und Schreiben macht es möglich, das eigene Sprechen zu kondensieren, zu selektieren und dabei Anderes zu integrieren. Ein Kleines Schreiben versteht sich in diesem Kontext als umwälzender Transformations- und Translationsprozess, der um die Besonderheit und Entwicklung der eigenen Sprache bemüht ist.

Doch in Anbetracht der poststrukturalistischen Intertextualitätsbewegung(en) wäre es zu kurz gegriffen, diese prozesshafte Schreibtätigkeit als besonderes Charakteristikum für Friederike Mayröcker hervorzuheben, denn „[…] jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes […]“[123]. In dieser Aussage von Julia Kristeva wird die intertextuelle Grundstruktur von Texten als Gewebe hervorgehoben. Ein Text ist, egal wie kurz oder lang, wie umfassend oder prägnant er ist, schlussendlich ein Geflecht aus vielen anderen Texten. Das Besondere an Friederike Mayröckers Kleiner Prosa ist demnach nicht die Anwendung der intertextuellen Schreibweise, sondern die Art und Weise, wie sie das Verfahren als poetologisches Programm umzusetzen weiß. Wie Kunz (2004) beschreibt, ist „spezifisch an den Texten Mayröckers nicht, dass ihre Texte intertextuell sind, sondern – und das ist das Entscheidende – dass sie sich unentwegt als intertextuell *inszenieren*.“[124] Daraus lässt sich schließen, dass die intertextuellen Fremdanleihen deshalb zur produktiven Schreibanleihe werden können, weil aufgrund der verflochtenen Textstruktur Literarizität hergestellten werden kann. Das wird im ausgewählten Textkorpus einerseits durch dasselbe Formformat kleiner »Augenblicksbilder« und andererseits durch die immer wieder zitierten Titel der Trilogie realisiert. Die Texte besitzen dadurch eine verwobene und manchmal auch verworrene Struktur, da sie innerhalb des Bandes und fortgreifend über die anderen Bände hinweg zitiert und mit ähnlichen Worthülsen, Wortassoziationen und Wortfeldern inszeniert werden. Ein Beispiel aus *»études«* (2013) soll das Zitationsverfahren der Titel als intertextuelles Verfahren veranschaulichen[125]:

> all deine kl. Schultern fleur und cahier in meinem Asyl oder KROKO ich meine Haydn’s, Hainbuche in den Alleen ich meine »trophy« von Leon Golub ich meine Ataxie v. Natur vor meinem Auge, am aufgeschlagenen Fenster lehnend, das Holz des Fensterrahmens betupfend Tränen betupfend […][126]

---

[123] Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. Übers. V. Michel Korinman und Heiner Stück. In: Intertextualität. Eine Einführung. Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk (Hg.). Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013, S. 38.
[124] Kunz (2004), S. 56.
[125] Hier ist anzumerken, dass im ersten Band noch öfters die Werktitel von *»cahier«* und *»fleurs«* explizit genannt werden. Ab dem zweiten Band werden diese über eine starke Blumenmetaphorik sowie über Reflexionspassagen über das eigene Schreiben und die damit verbundenen Übungen realisiert.
[126] Mayröcker (2013), S. 129.

Mit der intertextuellen Verfahrensweise entstehen Anknüpfungspunkte für eine Kleine Poetologie, die eher um Variation und Abstraktion und nicht um Stagnation oder Konkretion bemüht ist. Als intertextueller Dialog werden »Augenblicksbilder« zu einem »langen Einzelbild« verwoben. All die gewonnenen Erkenntnisse und Ergebnisse aus den »Studierübungen«, den großangelegten und detailreichen Etüden (1. Band) werden in einem Heft(chen) (2. Band) gesammelt. Das Wissen um die Blüte des Lebens beinhaltet die Schilderung vernommener und vollkommener Intensitätsmomenten des Kleinen (3. Band). Die Titel *»études«* (2013), *»cahier«* (2014) und *»fleurs*« (2016) fungieren der Autorin als intertextuelle Chiffre, die für eine Poetologie einsteht, die von kleinen Augenblicken erzählt und plötzlich, mit einem »Lichtblitz«, wieder auf die existenziellen Themen von Leben und Schreiben Anspielung nehmen. Die intertextuelle Verfahrensweise wird in der Trilogie als Kohärenz erzeugendes, motivisches, thematisches und autopoetisches Verweismittel eingesetzt, um die Brücke zwischen persönlichem Augenblick, sprachlichem Fortschritt und literarischer Fortschrift zu schlagen. In *»études«* (2013) werden vielzählige Verweise auf *»cahier«* (2014) und *»fleurs«* (2016) gemacht sowie umgekehrt. Dahinter mag ein (auto-)poetisches Kalkül liegen, denn die Autorin schreibt von »étude(s)« immer im Kontext von »Übungen«, die sie in der Natur als »zwitscherndes Vögelchen«, auf »Blättchen« und »Ästchen«, im Werden und Welken der Jahreszeiten unternimmt.

Und die andere intertextuelle Stimme, die während der Mayröcker'schen »Singübung« für die nötige poetische Polyphonie im Kleinen Formformat sorgt, ist ebenso programmatisch mitzulesen wie ihre Selbstinszenierung als »kl. Vogel in KALMUS = Schreibwerkstatt«[127], der »schutzbefohlen«[128] seine Zufluchtsstätte im Winter sucht, da sich diese Jahreszeit als die produktivste und liebste für ihn erweist, denn es ist immer wieder die Rede von »winter my lovely boy«.[129]

> Übung des Sommers: Zenith : mit bloszen Füszen, Magnolienbaum während der Arbeit an diesem Buch hielt sich die Vorstellung einer kl. Übung : einer Étude eines Blütenzweigs, eines Blättchens in meiner Hand, einer Zirbe ZEILE von unscheinbarem Francis Ponge usw., […][130]

> »études« verblühter Vorfrühling haben die abgeholzten Kastanienzweige im Gras süszen Gras klebrigen Kastanienknospen während der kl. Tschako aus Zeitungspapier gefaltet, die Horen, von Schiller tönt 1 dunkle Stimme aus dem Fond des Wagens, die Horen, von

[127] Mayröcker (2014), S. 47.
[128] Mayröcker (2013), u.a.: S. 44, 49, 71 etc.
[129] Mayröcker (2014), S. 62.
[130] Mayröcker (2013), S. 42.

> Schiller, silbern gestickter Mond und Sterne = embroidered und damals Mama ihr SCHNUPFTUCH gestopft ins Dekolleté nämlich Erinnerung an 1 Hineingestopftes ihres Schnupftuchs bestickt mit Sonne und Mond usw. in ihrem Ausschnitt : die »Monogramme des Efeu« Jean Genet [...][131]

Durch das Zitieren der Titel treten die Texte in einen Dialog und werden durch motivische, thematische und fremdreferentielle Anleihen zu einer Prosasequenz verwoben. In *»cahier«* (2014) auf Seite 94 wird das Zitatprinzip in seiner Kohärenz erzeugenden Funktion exemplarisch vor Augen geführt:

> ach mir schwebt etwas vor, als ich die Etüden schrieb, schwebte mir das Wort »Ästchen« vor es begleitete mich immer zu (28.5), habe über Nacht Lockenkopf bekommen rufe wie 1 Uhu….die Welt ist voll von UNSANFT, 1 Lichtstrahl durchbohrt mich, die flammenden Herzen »le kitsch« […][132]

Und vier Seiten weiter heißt es dann: „mir schwebt etwas vor, als ich an den Etüden arbeitete, schwebte mir die Himmelfahrt eines Ästchens vor, ich umarmte deine Seele, glaubte den Verstand zu verlieren […]“[133]. Der Verweis auf den 28. Mai gibt Hinweis auf jenen Eintrag, der zu diesem Datum in *»études«* (2013) gemacht wurde, der von »1 Blättchen Himmelreich in der Hand Übung« von der »Aura des Morgens« von einem »hyper-poetischen code«, von der »tiefen Grotte : Mulde unserer Küsse (Goethe schreibt das Deutsche sei 1 Kusz an die Welt)«, von »Myrrhenduft, Azur und Fliederherz« handelt.[134] Die Leitmotive von Blumen, Blüten, Blättchen, Notenheftchen und Herzchen durchziehen wie ein roter Faden die Prosasequenzen und geben der Trilogie einen geschlossenen Charakter. Sie nehmen den Augenblicksschilderungen ihre Flüchtigkeit, da durch sie Beständigkeit und Kohärenz vermittelt wird, ohne ausschweifen oder von dem Kleinen Prosaformat abweichen zu müssen. Der deutsche Schriftsteller, Marcel Beyer (2018), deutet die Blumenmetaphorik als literarische Ausdrucksmöglichkeit, um eine „Schaltstelle zwischen sinnlicher Erfahrung und Denkbewegung“[135] in den Texten herstellen zu können. Gerade das Erblühen und Verblühen einer reichen Flora ist ein Bild, das von einer lebendigen Dynamik zeugt, die auch auf die Sprachdynamik von Friederike Mayröcker übertragen werden kann. Eine formale als auch inhaltliche Parallele zieht Bayer (2018) zu Jean Genets Roman *»Notre-Dame-des-Fleurs«* (1943) und dem Werk *»Glas«* (1974) von Jacques Derrida. Wie Friederike Mayröcker mit

---

[131] Ebd. (2013), S. 36.
[132] Ebd. (2014), S. 94.
[133] Ebd. (2014), S. 98.
[134] Alle Zitate und Wortwendungen sind aus Mayröcker (2013), S. 43 entnommen.
[135] Bayer (2018), S. 10.

anschließender Aussage kenntlich macht, erlebt sie durch beider Autoren Lektüre so manch Wunder für ihr eigenes Schreiben.

> Das Buch ist zerlesen sein Leim oder Leib hat sich aufgelöst es ist empfindlich wie Glas: eine Lieblingsfarbe“ und „Ich erlebe Wunder mit GLAS was mein Schreiben angeht: ich schlage das Buch z.B. auf Seite 142 auf und erblicke 3 Kolumnen geheimnisvoller Texte. Links die Anstrengung v. Hegel, mittig das Zitat eines Jean Genet Textes (wie im Tagebuch eines Diebes, das man in allen Richtungen wird durchlaufen müssen, um dort alle Blumen abzuschneiden oder einzusammeln‘) und rechts, in Kursivdruck, nierenwärts, nochmals ein Zitat von Jean Genet.[136]

Ein Blick in Jacques Derridas (JD) Werk *»Glas«* (1974), das mitten in einem Satz beginnt und so auch endet, macht die formale und inhaltliche Parallele zur Trilogie ersichtlich. Bei *»Glas«* (1974) handelt es sich um eine Art von Text, der die dekonstruktivistische Denkbewegung zum formalen als auch inhaltlichen Thema macht: „Das Ziel ist nicht Verstehen im Sinne einer Verschmelzung der Horizonte, sondern das Herausarbeiten der Unterschiede, die nicht erneut in eine Einheit zusammengenommen werden“.[137] Darin äußert sich eine Differenz (nach JD *»différance«*), die eine experimentelle Textarbeit forciert, da sich die Suche nach einem Ursprung als sinnlos erweist, weil es einen solchen nie gegeben hat und geben wird.[138] Wie ein dekonstruktivistisches Schreiben umgesetzt werden kann, führt Jacques Derrida mit seiner Hegeldeutung in dem Text *»Glas«* (1974) vor, indem er ein zweispaltiges Textformat wählt, dessen Beziehung zueinander als ungeklärt und gar rätselhaft gilt.[139] Die beiden Textspalten sollen füreinander wie ein »Briefumschlag« eine Art »Scheide« sein; wo die eine Hälfte die andere stützt und stürzt, sie aber auch umgekehrt mit Bemerkungen versetzt. Dieses Vorgehen ist nach Kimmerle (2008) als elliptisches Schreiben zu interpretieren, das um eine offene, auflösende und vervielfältigende Schreibweise bemüht ist.[140] *»Glas«* (1974) ist ein Werk, das auf gläserne Transparenz aus ist, das ein Gewebe von Spuren ist, das – wie es auch Friederike Mayröcker tut – durch Kursivsetzungen, Hinzufügungen, Klammersetzungen, Kommentierungen und Aussparungen jeglichen Sinn aufzuheben weiß. Auch das ist eine Art intertextuell vorzugehen. Weniger verwebend als vielmehr aufhebend. Dieser Text ist als Prätext die formale als auch poetologische Grundlage auf der die Trilogie als Supplement zurückgreift. Die Trilogie ist als intertextuelles Gewebe ein geeigneter Nistplatz und

---

[136] Ebd. (2018), S. 8.
[137] Kimmerle, Heinz: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag ^{7}2008, S. 54.
[138] Vgl. ebd. (2008), S. 54f.
[139] Die linke Spalte besteht aus Hegel-Zitaten und die rechte Spalte besteht aus lexikalischen und methodischen Bemerkungen zu Jean Genets Roman.
[140] Vgl. ebd. (2008), S. 64.

Übungsplatz für ein Autorsubjekt, das sich als eigenwilliges und »fremdzwitscherndes Vögelchen« in die Texte einzuschreiben – oder um im Bilde zu bleiben – einzusingen weiß. Um in dieser Metaphorik zu resümieren, sind die Singübungen von Friederike Mayröcker in ihrem dreibändigen Werk als Sprachblüten vernehmbar und für denjenigen_diejenige Leser_in hörbar, der_die sich von dem Fremdzwitschern nicht irritieren oder ablenken lässt. Das intertextuelle Bauprinzip der Texte fordert den_die Leser_in zu weiteren Lektüren, Recherchen und Textreisen auf. Diese intertextuellen Klangspuren und Klangstrukturen gilt es als »Kleine Schreibästhetik« von Friederike Mayröcker zu würdigen, die durch kleine Referenzpunkte den Texten Interferenzpunkte einverleibt.

4.2.4 Intertextualität die Zweite: Palimpseste

Ein weiterer intertextueller Kniff mit dem Friederike Mayröcker ihre Texte verdichtet, verwebt und »fremdstimmig« vertont, liegt durch eine vielfältige Verweisstruktur auf andere literarische, musikalische und philosophische Einflussgrößen vor. Im ausgewählten Textkorpus findet der_die Leser_in ein Künstleruniversum vor, das Namen wie etwa Jacque Derrida, Ann Cotton, Jean Paul, Samuel Beckett, Friedrich Hölderlin, Roland Barthes, John Keats, E.E. Cummins, Gertrude Stein, Jean Genet, Friedrich Schiller, J.W. Goethe, Robert Schumann, Hermann Hesse, Elke Erb, Eric Satie, Francis Ponge, Franz Liszt, Marcel Duchamp, J.S. Bach, Frédéric Chopin[141], Marcel Beyer, Heinz Schafroth etc. bereithält. Oft sind es nur kurze namentliche Erwähnungen, ein Zitat oder ein Verweis zu einem Werktitel, die als intertextuelle Bezüge auf zweiter Textebene aufscheinen.[142] Die Trilogie tritt damit als heterogenes Ensemble Kleiner Prosaformate in Erscheinung, das aufgrund seiner (inter-)textuellen Fremd- und Eigenanleihen kontradiktorische Energien besitzt. Diese Vielschichtigkeit sorgt wohl auch für die nötige Klangkraft, die sich durch die intertextuellen Bezüge auf zweiter Textebene einspeist, und damit den Mayröcker-Sound umso stärker bekräftigt oder sogar entkräftet?

Denn wird damit nicht etwa ein Konkurrenzkampf der (Erzähl-)stimme(n) entfacht, der auf kleinstem Raum ausgetragen wird, sodass sich der Erzählrahmen zu wölben beginnt? Der österreichische Autor, Leopold Federmair, beschreibt dies im Kontext der Mayröcker'schen Schreibart als »poetische Wölbung«, die den Prosasequenzen eine Art Tiefendimension verleiht, wodurch sie mehrdimensional, komplex und poetisch in Erscheinung treten können.[143]

---

[141] Hier ist vor allem der Bezug von *»études«* (2013) zu Frédéric Chopins Études erkenntlich, die durch ihre Polyphonie als virtuose Herausforderung für Pianisten gilt.

[142] Die Aufzählung ist nicht vollständig, doch vermittelt sie einen guten Eindruck über das verwobene Schreiben von Friederike Mayröcker, die ihre Sprache auf einem »fremdstimmigen« Fundament aufzubauen weiß.

[143] Vgl. http://www.literaturundkunst.net/friederike-mayrockers-etudes-ein-fleckerlteppich-aus-lekturen-bildern-und-erinnerungen/ (Zugriff am 28.11.2019).

So kann ein Name, ein Werk, ein Musikstück, ein Motiv als singulärer Referenzpunkt für das dahinterliegende Netzwerk – oder um mit Moritz Baßler zu sprechen – für das »Archiv«, also „die Summe der erhaltenen Aufzeichnungen einer Kultur“[144] dienen, damit die Texte ihre kulturpoetische Funktion entfalten können. Das mag heißen, dass während der Lektüre von Friederike Mayröckers Kleinen Prosasequenzen nicht nur ihre Schreibkultur, sondern alle weiteren KulturEN, die sich als Intertexte in den Texten zu erkennen geben, ebenfalls zum Ausdruck kommen. Doch auf welche (Schreib-)Kulturen greift Friederike Mayröcker in ihren Kleinen Prosaformaten zurück? Welche Literatur kommt – um mit Gérard Genettes Metapher des Palimpsests zu fragen – als »Literatur auf zweiter Stufe« zum Vorschein?[145]

Die Antwort bleibt durch die vielfältige Auswahl unkonkret. Das Angebot ist zu groß, um nur von einer Kultur oder nur von einer Literatur sprechen zu können. In den Texten kommen klassische bis hin zu gegenwärtigen Schriftsteller_innen oder Philosoph_innen sowie Komponisten_innen und Literaturkritiker_innen zu Wort. Die Autorin gibt sich nicht nur als vielseitige Leserin zu erkennen, sondern sie zeigt mit Hilfe des intertextuellen Schreibverfahrens eine intellektuelle Art und Weise auf, wie Inhalte aus einer Lektüre für eine andere nachhal(l)tige Wirkung(en) besitzen kann(können).

Der Druck den jedeR SchriftstellerIn kennt, das ominöse weiße Blatt Papier, das darauf brennt und bangt endlich beschrieben zu werden, wird damit zu Nichte gemacht. Wie auch Gérard Genettes Intertextualitätstheorie besagt, ist kein Blatt ein unbeschriebenes, mag der Inhalt noch so neu oder die Form noch so neuartig sein. Alles Schreiben ist bereits ein vorgeprägtes Schreiben. Interessant an Friederike Mayröckers Schreiben erscheint, dass es gar nicht versucht, die Vorprägungen auszulöschen, sondern gegenteilig, diese in einer Art Schreibmanier gekonnte in Szene zu setzen. Sie macht das intertextuelle Netzwerk im Dahinter als Fundament ihres Korpus sichtbar und das nicht nur einmal, sondern immer wieder. Das intertextuelle Verfahren eröffnet ihr einen dritten Raum, indem eine dritte Erzählinstanz sprechen kann. In der Trilogie werden neben den oben genannten Autoren ebenso Gemälde, Gedichte und Musikstücke zum intertextuellen Substrat, auf das die Autorin kommentierend, bewertend oder reflektierend zurückgreift. So hört sie Ähnlichkeiten des französischen Komponisten, Gabriel Fauré, mit Franz Liszt („habe heute Fauré gehört hat geklungen wie Franz Liszt habe die klare Träne ach was! […]“)[146] und lässt Franz Schubert zum Komponisten

[144] Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen: Narr Francke Verlag 2005, S. 30.
[145] Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Übersetz. von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ^{7}2015.
[146] Mayröcker (2016), S. 49.

frei der »grünen Natur« werden („Franz Schubert komponiert ins grüne ins grüne im Grünen im Grünen da wandeln wir gerne wo die Lerche flirrend oh flötend so flirtend […]“)[147]. Eine Prosasequenz aus *»fleurs«* (2016) widmet sie der österreichischen Schriftstellerin, Christine Lavant. Mit eingängigen, fast zum Aphorismus tendierenden Sätzen, wird ihr von Krankheit und Leid geprägtes Leben augenblickshaft dargelegt. Die Erzählung untermauert die Autorin mit intertextuellen Bezügen zu dem Dada-Künstler, Kurt Schwitters, sowie zum österreichischen Autor, Martin Kubaczek.

<u>»das Selfie der Christine Lavant«</u>

(unter Tränen unter Palmen :
ist wie Erdbeben wenn du auf
Reisen gehst und mich
verlassest : eruptiv, schmeckt
wie Zitronen : amour fou mit
Werner Berg, hinfällig starre
ich ins Rad der Zeit)

eigentlich heisze ich Christine Thonhauser, trage 1 Kopftuch von Wolle gegen Kopfneuralgie, bin stigmatisiert. Meine Andacht ist eine Lanze, will nicht dasz das Lamm Gottes geschoren wird, wandele unter verdorrenden Apfelbäumen, abnehmender Tagmond und frühe Schwalben. Heute wurde ich wach ohne zu wissen wer ich sei, geblendet sind meine Augenhöhlen, der Schlange hab‘ ich den Schlüssel entrissen, wer haucht so kalt in mein Genick, Engel steh auf und verschaff mir die Ortschaft Paris, ich verlege die Ortschaft von links nach rechts, Vater ich bringe den FUNKER zurück, Kunst ist Rhythmus, so Kurt Schwitters. Bisweilen Eppich und Pfaffenhut, fremd geht der Schlaf an mir vorbei, mein Schatten kann über Wasser gehen, Liebfrauenhaar und Ingeräusch, »cool kitsch«, so Martin Kubaczek, hinfällig starre ich ins Rad der Zeit, 1 feines blondes, Nest von Hahnenfusz = ich war ganz baff……

ich weisz dasz ich vergangen bin und mich auch
noch vergangen habe«[148]

Friederike Mayröcker schafft es das Unsagbare aus Kunst und Kultur in eine Sprache zu kleiden, die eine wohlklingende A-Tonalität besitzt. In obigem Beispiel wird der Leidensweg von Christine Lavant durch eine naturnahe Sprache besänftigt. Die plagende Kopfneuralgie wird in dem Bild eines Kommens und Gehens der »Tagmonde» dargestellt ähnlich dem Blühen und Verblühen von Natur und Kultur im Wechsel der Jahreszeiten. Das »Liebfrauenhaar« mag einmal ein »feines blondes« gewesen sein, doch bleibt am Ende des Leidens- und Liebesweges nur ein »Selfie der Christine Lavant« zurück, welches sie zur kopftuchtragenden

[147] Ebd. (2016), S. 50.
[148] Mayröcker (2016), S. 53.

österreichischen Autorin stilisiert, die nur mit dem Prädikat »cool kitsch« versehen werden kann. Obwohl die Autorin mit ihrer paradigmatischen Formulierung von »le kitsch« sonst eine Warnung für ihr eigenes Schreiben ausspricht, weil es droht in Konventionalität abzudriften, wird es in diesem Beispiel zur huldigenden Chiffre für eine der einflussreichsten und bedeutendsten österreichischen Autorinnen. Der Bestimmte Artikel »le« wird durch das Adjektiv »cool« ersetzt und sorgt nicht wie sonst für einen Anakoluth, einen Satz-/Phrasenabbruch, sondern führt schließlich über zur finalen Konklusion. Damit bleibt im Unklaren, ob das »Ich« die »Stimme« von Friederike Mayröcker oder die von Christine Lavant ist. Vielleicht tut sich darin gar eine andere »dritte« Stimme auf? Damit ist die Frage nach der schreibenden und sprechenden Identität aufgetan. Wer spricht? – wird zur Suggestionsfrage, da die Prosatexte ein vielfältiges Stimmenpotenzial haben, das sich in der poetischen Qualität von Hybridität äußern mag. Um mit der Denkfigur des Postkolonialismus Forschers, Homi Bhabha, zu sprechen, bedarf es für die Entfaltung der poetischen Qualität einen »Dritten Raum«, indem „[…]die Verhandlung inkommensurabler Differenzen eine Spannung schafft […]“[149], die der Sprache von Friederike Mayröcker eine Eigendynamik verleiht, die sich mithilfe des intertextuellen Verfahrens als Besonders abzuheben und zu geben weiß. Und wie es am Beginn von Charles Baudelaires Gedichtband *»Les Fleurs du Mal« (1857)* heißt, kann erst derjenige_diejenige, der_die sich aus der Melancholie und den morbiden Miasmen erheben kann, über dem Leben schweben.[150] Das wäre *»Élévation«* im wahrsten Sinne. Für Friederike Mayröcker stellt das intertextuelle Verfahren einen sprachlichen Befreiungsschlag dar, der sie aus dem Dunstkreis eines herkömmlichen Sprechens zu einem Sprechen auf (einer) anderen Ebene(n) (hin)führt.

[149] Bhabha, Homi: Die Verortung der Kultur. Aus dem Englischen übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 326.

[150] Auch dieser Gedichtband ist der Trilogie als Intertext eingeschrieben. Man bemerke dazu die Tendenz und den Gebrauch einer starken Blumenmetaphorik. Der_die Leser_in erhält mit der Lektüre der Trilogie auch eine Schulung in der Pflanzen- und Naturkunde. Ebenso lädt der Titel des dritten Bandes, *»fleurs«* (2016) ein, eine Assoziation zu Charles Baudelaire Hauptwerk *»Die Blumen des Bösen«* (1857) anzustellen.

4.3 Das Kleine Fazit

Als kleines Fazit für die Ästhetik und Poetik des »Kleinen« lässt sich in Kürze festhalten, dass es sich dabei um eine »Kleine Poetologie« handelt, die auf die detaillierte Beschreibung von Augenblick(en) ausgerichtet ist, um die Kategorien von Raum und Zeit zu transpositionieren. In der detaillierten und kondensierten Schilderung einzelner Augenblicke entsteht ein Panorama von augenblickshaften Momenten, das sich zu einem größeren Ganzen zusammenschließt, obwohl es fragmentarischen Charakter besitzt. Doch gerade dieser sorgt für die nötige Textoffenheit, die es braucht, damit eine Kohärenz zwischen und über die einzelnen Augenblicksschilderungen hergestellt werden kann. Der Erzählzusammenhang erzeugt sich über jene Schnittstellen, die mittels der Montagetechnik oder der intertextuellen Verfahrensweise hergestellt wird. Mithilfe dieser beiden Techniken werden die Textgrenzen hinlänglich einer räumlichen und zeitlichen Unbegrenztheit dynamisiert. Das Kleine Prosaformat bei Friederike Mayröckers zeigt vor, wie Endlichkeit poetologisch auf kleinstem Raum und Rahmen inszeniert werden kann, ohne dabei den umschweifenden (Um-)weg einer längeren Prosa gehen zu müssen. Die ästhetische Wirkung einer solchen Kleinen Poetologie besteht somit in ihrer Offenheit, ihrer strukturalen A-Linearität und textuellen Dynamik. Dabei entstehen dritte Räume respektive weitere Textebenen, die für einen poetologischen Entfaltungsraum und Freiraum sorgen. Kleine Augenblicke speisen sich zu größeren Augenblicken zusammen. Die Kleinen Prosafrequenzen mögen sich formal klein und scheinbar zusammenhangslos geben; jedoch steht ihr Inhalt in Verbindung zu einem »Dahinterliegenden«, das sich als größeres, intertextuelles, motivisches oder thematisches Netzwerk über die gesamten drei Bände spannt. Somit entsteht ein homogenes Ganzes, das sich aus der Summe scheinbar heterogener Prosasequenzen ergibt. Dies zeugt von einer ästhetischen und poetischen Schreibhaltung, welche die Möglichkeiten *von* und *mit* Sprache auf das Neue – und im Fall von Friederike Mayröcker – auf das Kleinste erprobt. Ein genuin experimenteller Zugang zur Sprache ist also die nötige Voraussetzung und auch das nötige Treibmittel, damit sich die poetischen und ästhetischen Wirkkräfte des »Kleinen Prosaformats« universal entfalten können. Eine Kleine Philologie hält den Anspruch und die Aufforderung zu einer Universalphilologie bereit: Ein anspruchsvolles, poetisches und ästhetisches Unterfangen, das sich bei Friederike Mayröcker in Form einer spezifischen Textdynamik zu Buche schlägt. Manch einer mag dies als sogenannten Mayröcker-Sound bezeichnen, doch mit diesem Kapitel soll dafür die Ästhetik und die Poetik des Kleinen Prosaformats verantwortlich gemacht werden.

5. Kleine Lektüreverfahren – Die Kleine Kunst des Erzählens

Dass Friederike Mayröcker eine eigene Art zu Erzählen für sich beansprucht, dass sie damit ihren »eigenen narrativen Stil«[151] formuliert, der zu Abweichungen von Norm- und Formkonventionen drängt, wurde in dieser Arbeit bereits eingängig diskutiert. Ihre Prosatexte folgen weder normierten, erzähltheoretischen Erwartungshaltungen, noch passen sie in finalistische Erzählschemata, die einer kanonisierten Lektüreerfahrung prosaischer Texte Folge leisten könnten. Die Prosaarbeiten der Autorin besitzen ihre eigene Handlungslogik, ihre eigene Stilistik, ihre eigene Erzählstruktur, ihre eigene Linearität, ihre eigene Sprache. Damit ist gemeint, dass die Prosatexte von Friederike Mayröcker eine »Eigenart« besitzen, derer es gilt, in diesem letzten Kapitel auf die »praktischen«, also rezeptionsästhetischen Spuren zu kommen. Nämlich nicht unter dem Vorzeichen einer mit erzähltheoretischem Instrumentarium unterstützten oder geleiteten Lektüre, deren Anwendung und funktionale Analyse sowieso unvollständig bliebe, da ihre Prosa eine Prosa ist, die antizyklisch verfährt, die darauf ausgelegt ist, als unverbindlich, unkonventionell und brüchig zu gelten, die sich den Ansprüchen an Form und Norm zu entziehen weiß. Eine solche Prosa führt ihren eigenen künstlerischen Diskurs, indem sie um eine Sprache bemüht ist, welche reaktionär auf formaler, sprachlicher und inhaltlicher Ebene verfährt. Dabei kommt ein eigenwilliges und eigennütziges schriftstellerisches Engagement zum Vorschein, dem es weniger auf das große Ganze, sondern vielmehr auf das »Kleine« Ganze einer Erzählung ankommt. Vor diesem Hintergrund erscheint das Kriterium einer Makrostruktur der Prosatexte für hinfällig erklärt werden zu können. Eine solche ist auch in den Prosatexten von Friederike Mayröcker nicht wirklich erkennbar, denn sie sind auf allen Ebenen auf ein »Anti-Erzählen« ausgerichtet. In ihnen wird ein neues Strukturmuster erkennbar, dessen Kriterien auf das »Kleine« respektive auf das »Anti-Erzählen« zurückgeführt werden kann. Wie kann eine solche Prosa als »Kleine Prosa« nun literarischen (Gegen-)(Be)stand haben, wenn doch das Genre »Erzählung« sich gänzlich widersprüchlich zum »Kleinen Erzählen« verhalten mag? Ist diese Prosa nicht von einer ganz besonderen »Kleinen« Art? Die These dazu lautet: Ja! Sie mag die »Eigenart« einer Mayröcker'schen Kleinen Schreibart sein, die mit ästhetischen und poetischen Mitteln mikrostrukturelle Prosatexte erzeugt, die durch ihre Kleine Form ein Anti-Statement zur großen Erzählform formulieren und damit paradigmatisch das Syntagma des Erzählens verändern.

[151] Der Begriff wurde bei Kasper (1999a), S. 47 eingeführt und konkret auf die Techniken der Textorganisation bezogen. Sie analysiert dabei vor allem die Strukturen der Prosatexte, nämlich einerseits wie die Techniken der Wiederholung, des Widerspruchs und der Reflexion die Prosatexte stilistisch prägen und andererseits wie die zeitlich-unkonkreten Modi sowie der spezielle Einsatz der Interpunktion und Graphik die Erzählstruktur beeinflussen.

Erzählen meint bei Friederike Mayröcker nicht im Großen, auf der Makrostruktur, sondern im Kleinen, auf der Mikrostruktur zu erzählen. Das Vorhaben dieses letzten Kapitels besteht darin, das Kleine Erzählen nicht nur in seinem Kleinen Prosaformat vor poetologischen Überlegungen zu analysieren, sondern es aktiv als »Kleine Ästhetik« in den Texten zu rezipieren. Welche kleinen sprachlichen, stilistischen, formalen und inhaltlichen Kleinigkeiten können dem Lesenden ins Auge fallen, wenn er_sie auf die Kleine Lektüre bei Friederike Mayröcker aus(gerichtet) ist? Und wäre es dann nicht von Nöten von einer »Kleinen Sprache«, von einer »Kleinen Stilistik« und von der »Kleinen Form« als eigene, eigenwillige Mayröcker'sche Kunstnorm zu sprechen? Eine analytische Lektüre, die versucht, das abweichende Erzählverfahren als »Kleine Besonderheit« in den Prosatexten der Autorin rezeptionsästhetisch kenntlich zu machen, möchte die Kunstfertigkeit des Kleinen Erzählens aufzeigen. Das Kleine soll in seiner abweichenden Gestalt in den Prosaarbeiten erkannt und entdeckt werden, wodurch eine gänzlich neue und moderne Lesart für die Prosaarbeiten der Autorin bereitgestellt wird. Außerdem soll damit dem deviationsästhetischem Ansatz Rechnung getragen werden, da versucht wird, die Prosatexte der Autorin vor dem »Kleinen« Hintergrund als abweichend zu perspektivieren und neu zu interpretieren. Diesem genussvollen Lektüreunterfangen soll nun der Weg bereitet werden – wenn auch auf »Kleinen« Abwegen. Oder gerade, weil durch sie das Tor zur Mikrostruktur der Prosatexte geebnet wird und darin das Mayröcker'sche Kleinod zum Vorschein gebracht werden kann?![152]

5.1 Ein kleiner Blick auf die Theorie – Die Kleine Textstruktur

Während der Rezeption der Mayröcker'schen Prosatexte fällt ein sprachliches Charakteristikum auf graphischer Ebene sofort ins Auge. Die besondere Verwendung von Graphik und Interpunktion ist für die Autorin nicht nur Mittel zum Zweck (gemeint ist damit der Bruch des narrativen Erzählflusses), sondern sie wird auch zum stilistischen Kennzeichen einer Kleinen Sprache, die ihren Normbruch auf textueller Ebene zum Ausdruck bringt. Durch den Einsatz von Unterstreichungen, Klammersetzungen, Doppelpunkten, Schrägstrichen, Abkürzungen und Satzabbrüchen sowie die hervorhebende Großschreibung einzelner Wörter und Phrasen, der spärliche Gebrauch von Punkt und Komma, die numerale Schreibweise von Zahlwörtern oder auch die typische Datumsangabe am Ende jeder Prosasequenz, zeugen von einer eigenwilligen Textstruktur.

[152] Wird in nachfolgenden Kapiteln von »Prosatexte(n)« gesprochen, ist diese Begrifflichkeit auf die Texte des Korpus und nicht auf alle von Friederike Mayröcker vorhandenen Prosawerke bezogen. Insofern für die Analyse nicht explizit auf einen Text Bezug genommen und dieser auch kenntlich gemacht wird, dient die oben genannte, allgemein-gehaltene Formulierung einer besseren Lesart.

Diese sprachlichen und stilistischen Hilfsmittel schaffen bewusste Irritationsmomente für den_die Leser_in. Eine «freie» Lektüre ist dabei kaum möglich, da sie durch das Schriftbild immer wieder gelenkt wird. Der bewusste Einsatz graphischer Elemente strukturiert die Texte auf ihrer Oberfläche. Als Leser_in ist man umso versuchter, die eigenwillige Logik – sowohl die Auswahl der Textteile betreffend als auch die Art und Weise der textuellen Repräsentation – entschlüsseln zu wollen. Doch ein solches Unterfangen bleibt ohne schlüssige und erkenntnisbringende Antwort. Untersucht man die Prosatexte entlang ihrer Hervorhebungen, so fällt zwar auf, dass dieses Strukturierungsverfahren nur auf einzelne Substantiva, Adjektiva und Adverbien angewandt wird und wiewohl auch beschränkt bleibt, jedoch ein semantischer Zusammenhang weder in der Wortwahl noch in der Stellung des Textes erkannt werden kann. Was aber auffällt ist, dass das Prinzip der Unterstreichung öfter und häufiger eingesetzt wird, als das der hervorhebenden Großschreibung. Im letzten Teil der Trilogie, *»fleurs«* (2016), wird das Prinzip der Unterstreichung sogar soweit intensiviert, als dass es bis auf eine einzige der 107 Prosasequenzen in jeder zum Einsatz kommt.[153] Für den Lesenden ist und bleibt nicht zu erkennen, warum gerade dieser Ausdruck, dieses Wort oder diese Phrase besonders im Schriftbild gesetzt wird. Trotzdem haben solcherart von erzähltechnischen Syntagmen eine gesonderte Funktion inne, die im Akt der Hervorhebung besteht und sich in einer spezifischen, textuellen Variante realisiert.[154] Der Text wird dadurch in seiner Struktur neu organisiert. Disperse Akzente sorgen für eine Rhythmisierung und Verräumlichung der Prosasequenzen. Hierdurch erzeugt sich eine zweidimensionale textuelle Mikrostruktur. Nicht nur, weil auf erster Ebene kleine Satz- und Wortelemente in den Vordergrund gestellt werden, sondern auch, weil hinter diesen herausgestellten, sprachlichen Einheiten, ein brüchiges und ambiges Erzählverfahren liegen mag, das die Makrostruktur einer auf Kohärenz angelegten und ausgelegten Erzählung zum Erschüttern bringt, ohne dabei dem Genre »Erzählung« ganz fremd zu werden. Ganz im Gegenteil. Die kurzen Erzählungen der Autorin sind eindringlicher, einprägender und emotionaler als so manch großangelegte Prosa im Kanon der Weltliteratur, da ihrem Kleinen Erzählverfahren eine Intimität zugeschrieben werden kann, die es durch formale und strukturelle Abweichungen vermag, Realitätsformen aufzulösen und alternative Ausdrucksformen in neuen Strukturräumen zu entwickeln. Wesentlich erscheint bei diesem Kleinen Schreiben zu sein, dass es die Mitteilungsfunktion von Sprache in Frage stellt und die Erzählinstanz eine umso stärkere »Stimme« innerhalb der Texte einnimmt. Der emotionale Gehalt bestimmter Aussagen wird durch graphische Elemente bewusst hervorgehoben.

[153] Nur Seite 64 ist die einzige Ausnahme von den insgesamt 107 Prosasequenzen in *»fleurs«* (2016).
[154] Vgl. Kasper (1999a), S. 73ff.

Sätze werden dadurch verstärkt, betont und/oder konkretisiert, vor allem aber rhythmisiert. Dadurch entsteht ein Sprachrhythmus, der emotional verstärkte neben emotional neutraleren Sätzen reiht. Diese rhythmische Vielfalt ermöglicht es, gewisse Textstellen und Aussagen von ihrer Realitätsform zu befreien. Eine Selbstaussage der Autorin aus einem früheren Interview belegt, dass die graphische Akzentsetzung ihr Mittel ist, um thetische Aussagen in hypothetische Aussagen überführen zu können. Die sprachliche Eindeutigkeit wird strukturell und visuell bei Friederike Mayröcker aufgelöst. Ein dabei eigenwilliger, graphischer Code dient der Realisation hypothetischer Assertionen.[155]

> Kursiv Gedrucktes ist meistens so, dass ich es innerlich schreien höre, das schreit in mir. Und wie könnte man sonst das Schreien bildlich darstellen im Text? Dann kann noch kursiv sein, wenn mich etwas besonders berührt, also für mich besonders magisch ist. Kapitälchen kennzeichnen meist Phantasieworte oder Traumworte, die hervorgehoben werden sollen. Es ist nicht willkürlich, dass ich einmal Kapitälchen setze und einmal Kursivdruck, sondern es hat irgendeinen tieferen Grund. […]. Hinzu kommt, dass man durch Kursivsetzungen etwas in eine Form bringen kann, die aus der puren Realitätsform herausgeht. Sie bekommt dadurch eine magische Verfremdung.[156]

Zwar ist die Rede von »irgendeinen tieferen Grund«, der zu einer »magischen Verfremdung« führen soll, doch opponieren graphische Hervorhebungen immer gegen feste Zuschreibungen und Begriffsbestimmungen. Jene ausgewählten, kleinen Satzteile entziehen sich durch ihre Kenntlichmachung ihrer Eindeutigkeit, da sie umso mehr von dem_der Leser_in hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Erzählung hinterfragt werden. Diese graphisch-hervorgehobenen, sprachlichen Elemente durchbrechen das Textbild und stechen als singuläre Spracheinheiten ins Auge. Es entsteht eine vordergründige Textstruktur, die zwar auf jene kleinen sprachlichen Elemente beschränkt ist, jedoch von einer hintergründigen Erzählstruktur gesäumt wird. Der Kunstgriff einer solchen Verräumlichung wird auf Basis einer bewussten Auswahl von bestimmten Worten und Satzfragmenten herbeigeführt und durch die spärliche Interpunktion umso mehr verstärkt. Die lineare Topographie der Texte scheint damit zu Nichte gemacht zu

---

[155] Vgl. Kasper (1999a), S. 74. Der Begriff »hypothetische Assertion« stammt aus der Linguistik. Die Assertion stellt diejenige Teilmenge eines Satzes dar, von der der Sprecher nicht annimmt, dass die Information bereits bekannt ist. Die Bedeutung eines Satzes generiert sich aus der Menge an Propositionen, die sich wiederum aus Voraussetzungen (Präsuppositionen) und Behauptungen (Assertionen) zusammensetzt. Umgemünzt auf Friederike Mayröckers Schreiben bedeutet das, dass sie sowohl graphische als auch sprachliche Mittel als neue Aussageelemente einsetzt, um eine neue Möglichkeit der Bedeutung hervorzubringen. Mit diesem Verfahren erschafft sie eine Art Möglichkeitssinn für neue Deutungen und Bedeutungen.

[156] Mayröcker, Friederike zitiert nach Kasper (1999a), S. 74.

werden, die einer semantischen Offenheit weicht. Eine ambigue Lesbarkeit der Prosatexte wird somit möglich.[157]

Die Prosasequenzen sind strukturell offen angelegt, da sie mitten in einem Geschehen einsetzen und ebenso abrupt aus diesem wieder heraustreten. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Verwendung der Anführungszeichen zu sein. Ihnen kann eine Art Markierungsfunktion zugesprochen werden, da sie den Anfang und das Ende einer jeden Prosasequenz kenntlich machen, gar vergleichbar mit dem Hinweis, dass eine direkte Rede oder ein Zitat folgt.[158] Obwohl der letzte Satz, der letzte Gedanke, der letzte Gefühlsausdruck nie mit einem finalen Punkt beendet wird, sondern entweder mitten im Satz aufhört oder der schlichte Verweis auf ein Undsoweiter (usw.) oder einem Etcetera (etc.) folgt, sind die Prosasequenzen ihrem Ende nach offen konstruiert, sodass die eine Erzählung in die andere Erzählung fließend übergehen kann. Die einzelnen Prosasequenzen eines jeden Bandes von der Trilogie hängen somit strukturell zusammen. Jedoch verweigern sie sich einer logischen, inhaltlichen wie auch thematischen Zusammenführung. Trotz dieses widersprüchlichen Umstands erweist sich das Kleine Prosaformat als passende Formvariante, um heterogenes Sprachmaterial miteinander zu verknüpfen. Der Eindruck einer scheinbaren Zusammengehörigkeit kann nur über die Tatsache ihrer fingierten Kleinheit zum ausschlaggebenden Kriterium ihrer eigentlichen Größe – die einer Trilogie – werden. Auch der fingierte Tagebuchcharakter der Prosasequenzen verstärkt die Sichtweise auf eine abweichende Erzählstruktur, die sich im diaristischen Gewande als formale Chimäre entlarven mag. Trotz der Endgültigkeit und Wucht einer jeden Datumsangabe, vor der sich der_die Leser_in am Ende einer jeden Prosasequenz ausgesetzt fühlt, ja damit auf struktureller Ebene sogar Finalität suggeriert wird, wird dieser Kontrast im nächsten Augenblick und in der nächsten Erzählung

---

[157] Schenk, Klaus: Medienposie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift. Stuttgart u. Weimar: Metzler Verlag 2000, S. 309.

[158] Ein Hinweis sei an dieser Stelle gegeben, dass erst ab dem Eintrag auf Seite 182, vom 10.11.2012 in *»études«* (2013), die Anführungszeichen als durchgängiges Prinzip zum Einsatz kommen. Führt man sich die ersten Zeilen dieser Sequenz vor Augen, können diese als poetischer Kommentar gelesen und als Erklärung für die veränderte Textgestalt herangezogen werden: „»es solle doch alles sehr expressiv sein was ich schreibe«, nach Maria Gruber's Glasobjekt usw." Der Autorin geht es um den gesteigerten Ausdruck in ihrem Schreiben, der darauf aus ist, seine eindeutige Festlegung und Festschreibung aufzulösen. Der Realitätssinn soll zu Gunsten eines Möglichkeitssinns weichen. Ähnlich wie Glas verhält sich auch das Schreiben von Friederike Mayröcker. Die Grundfesten von Wort, Satz und Erzählung werden ins Wanken gebracht, so wie es auch die österreichische Malerin, Maria Gruber, in ihren Glasarbeiten geschafft hat, die Grundeigenschaften des Objektträgers Glas (Transparenz, Klarheit, Durchsichtigkeit und Durchlässigkeit) durch die künstlerische Bearbeitung zu entziehen und damit neu zu charakterisieren. Auch Friederike Mayröcker charakterisiert ihre Prosaarbeiten mit eigenen stilistischen Mitteln neu, zu denen auch das spitzgeführte Anführungszeichen in französischer Manier, *Guillemets*, gehört. Man könnte daraus schließen, dass der Wunsch nach gesteigertem Ausdruck allein durch die Kenntlichmachung von Rede und Gegenrede ein erster Versuch ist, diesem nachzukommen. Ihre Worte erfahren damit eine Steigerung à priori, da sie als direkte Erzählrede ausgewiesen werden und dem Charakter einer herkömmlichen Erzählung entsprechen, der wiederum durch die Verwendung des Präteritums gebrochen wird.

wieder aufgelöst. Die eine Augenblicksschilderung geht nämlich unmittelbar über in die nächste Prosaerzählung. Anders gewendet: Das numerische Format des Datums wirkt zugleich abschließend und auflösend. Es wird zum diametralen Gegenstand, der Endgültigkeit fingiert, damit aber seine formale und strukturale Kleinheit legitimiert. Die abschnittshafte und augenblickshafte Ausrichtung der Prosaarbeiten wird zum Charakteristikum einer offenen Textstruktur, die sich einem Abschluss oder einem Erzählende widersetzt. Ihre Prosatexte schreiten in dem Erzählverlauf weder voran, noch kommen sie an. Die Autorin verweilt mit ihren Prosaschilderungen an einem Ort, an einem Gegenstand oder in einer Erinnerung. Das Wiederholungsprinzip wird ebenso wie die graphische Hervorhebung zur strukturbildenden und -gebenden Idee, die einem kleingehaltenen Erzählformat als zuträglich erscheint. Eine durchgängige, sinnerzeugende Lektüre gibt es bei den Mayröcker'schen Prosawerken nicht, da sie Infinität der Finalität vorziehen.[159] So verweilen und verbleiben die Erzählungen im Stadium eines immer Nochmal. Sie drehen und wenden sich karussellartig um die eigene Erzählachse. Sie scheuen den inhaltlichen und thematischen Progress, da ein solcher im zielgerichteten Modus verfährt, den eben Friederike Mayröcker gerade nicht für ihre Art von Kleiner Prosa wählt. Eine solche verhält sich strukturell diskontinuierlich zur größeren Erzählform. Sie schafft es aber, durch ein kontinuierliches Wiederholen, eine durchgängige und wiedererkennbare Textstruktur zu erzeugen. Um die Worte von Friederike Mayröcker hinsichtlich ihres repetierenden Erzählgestus zu interpretieren, den sie als »amouröses Retardieren« bezeichnet, ist darin eine versteckte Liebesbotschaft auszumachen, die sich deckungsgleich zu ihrem Lebens- und Schreibelixier verhält: Ein Schreiben im Leben oder ein Leben im Schreiben. Beide Wendungen des Satzes sind zulässig, um damit aufzuzeigen, dass für die Autorin ein Entweder-Oder nicht zur Debatte steht, sondern nur der fließende Übergang in das Kontinuum von Schreiben und Leben oder von Leben und Schreiben Gültigkeit besitzt.[160] Diese Lebensmaxime äußert sich auch in der strukturellen Form der Texte. In ihnen wird ein kontinuierliches Wiederholen von Worten, Erlebnissen und Erinnerungen unternommen. Die Wiederholung kann bei Friederike Mayröcker auch umgedeutet werden zum wieder-Holen eines Damals.[161] Sei es das Aufgreifen von Kindheitserinnerungen in Deinzendorf (Weinviertel)[162], sei es das Erinnern an die gemeinsamen Erlebnisse mit ihrem Schreib- und

[159] Vgl. Kunz (2004), S. 131.
[160] Vgl. ebd. (2004), S. 136.
[161] Vgl. ebd. (2004), S. 132.
[162] Hier gilt es eine Anmerkung bezüglich des »Kleinen« zu machen, denn ließen sich die geschilderten Kindheitserinnerungen nicht etwa auch aus der Perspektive des Kleinen als spezifisches Thema betrachten? Etwas weitergedacht: Wäre damit nicht ein eigener und besonders-geeigneter Themenbereich für das Kleine

Lebenspartner, Ernst Jandl, sei es auch nur das wieder-Holen eines Textes oder eines Satzes aus einer fremden Lektüre. Das wieder-Holen von Zurückliegendem kann als der Versuch interpretiert werden, um gegen das Vergessen anzuschreiben. Die Autorin setzt in ihren Prosatexten kleine Erinnerungszeichen der Vergangenheit und hüllt sie in einen nebulösen Schleier, der Augenblicksbilder und -Schilderungen von früher in einem gegenwärtigen Moment, im Hier und Jetzt sichtbar werden lässt. Die Unkonkretheit der vergangenen Zeit mischt sich mit der detaillierten Genauigkeit von gegenwärtiger Zeit. Doch keine der zeitlichen Ebenen drängt in die Zukunft. Sie bleiben im Status quo, da es kein vollständig zu erinnerndes Narrativ von Damals geben kann, das als inhaltlicher Gegenstand der Erzählung fungieren könnte. Als Schreibimpuls dienen der Autorin Erinnerungsfetzen an jene kleinen Intensitätsmomenten, die als fragmentarische Augenblicksreste von früher rezipiert werden können. Die Wiederholung, also das Aufgreifen von Vergangenem, kann nicht nur als stilistisches Prinzip angesehen werden, sondern auch als strukturgebendes Verfahren. Ein solches vermag es, Beständigkeit und Kontinuität in einer brüchigen Erzählung herstellen zu können. Und diese Tatsache hat nicht nur Bestand für das Leben und Schreiben der Autorin, sondern auch für das von anderen Geistesgrößen aus Kunst, Literatur und Philosophie, die sich als intertextuelle Spuren in den Prosaarbeiten einschreiben. Der Prosatext vom 19.2.14 aus *»cahier«* (2014) soll die oben gemachten Ausführungen zur Kleinen Textstruktur exemplarisch vorführen.

> »in einem nu : steigt in den Baum hinein = duftende Linde = steigt aus dem Baum heraus, der Baum = ihre Violine, ihr Angesicht schwebt wie Irrwisch empor, sie spielt die Violine wie Erzengel / Irrwisch, auf den Gemälden der alten Meister, etc. Ich meine ich denke so lange nach bis ich bei meiner Lektüre (Novalis etwa) auf 1 Wort stosze dasz mir die Tränen ……..also ihr Geigenspiel hingerissen und hinschwebt, (dasz mich dein Schutzmantel bewahre vor dem Ärgernis Dilettantismus, nicht wahr). Ich fieberte 1 wenig da du die Baum-Violine spieltest, endlich wandelten dann Hand in Hand in eminentem Garten während die erlesenen Sterne, bin DURCHGEKNALLT : lausche deinem Gesang, habe fast keine Zeit für die gewöhnlichen Dinge weil ich schreiben musz immerfort, Immortellen,
>
> veilchenweise«
>
> 19.2.14[163]

Erzählverfahren gefunden: Je brüchiger, fragmentarischer, ambiger und detaillierter erzählt wird, desto authentischer wird und wirkt die Erzählung? Die Kleine Perspektive ist in diesem Fall nämlich eine doppelte: Sowohl von dem_der erwachsenen Erzähler_in, der_die von der Gegenwart auf sich in die Vergangenheit als (Klein-)Kind zurückblickt, als auch durch das Thema »Kindheit«, das sich für den Erwachsenen als Erinnerungsspur an gewisse Momente, Augenblicke, Worte oder Erlebnisse, kurzum, auf bedeutend Kleines reduzieren lässt.

[163] Mayröcker (2014), S. 178.

Der Text beginnt »in einem nu«, in einer Naturszenarie, in einem Garten, in dem »Sie« ein Geigenspiel betreibt, von dem das »Ich« hingerissen und gedanklich wieder weggerissen wird, da die (Novalis-)Lektüre und der Drang zu schreiben einem reinen Verweilen entgegenwirken. Das »Ich« erscheint befiebert von dem »Ärgernis«, weil es auf kein Wort »stosze«, das ihm als Gedankenblitz oder als Inspirationsquelle dienen könnte. Die »gewöhnlichen Dinge« können das Schreiben nicht mehr befeuern. Der Gang in den Garten dient als Zufluchtsort, als »Schutzmantel« vor dem Kopffieber, das »immerfort« »DURCHKNALLT«. Ein Irrlicht (=Irrwisch) aber, scheint sich in der Natur für das »Ich« aufzutun. Vielleicht ein Naturereignis oder gar ein Schreibereignis? Aus den dunklen Gedanken werden klare Gedanken, die Sterne erscheinen nicht erleuchtet, sondern erlesen, die Veilchenwiese dient nicht als Erholungswiese, sondern als »veilchenweise«. Die Art und Weise, nämlich das *Wie* zu erkennen, verschafft dem schreibenden »Ich« die Möglichkeit zur Weise(n) zu werden.

Ein ganzes Panorama an gedanklichen und sinnlichen Eindrücken wird hier geschildert, das mehrere Erzählungen in sich vereint, die auf unterschiedlichen Erzählniveaus ausgebreitet werden. Die Zersplitterung der Erzählebene wird stilistisch durch den Satz- und Gedankenabbruch erzielt und auf graphischer Ebene mehrmals markiert. Der Prosasequenz fehlt auch ein Titel. Anstatt diesem fordert das großgeschriebene Wort, »DURCHGEKNALLT«, die Aufmerksamkeit des Lesenden auf einer ersten Textebene ein, da es als Surrogat für den Titel oder einer Kapitelüberschrift verstanden werden kann. Die Hervorhebung verhält sich a-konform zum Rest des Textes, wie sie sich auch a-konform zum Genre Tagebuch verhält, da ein solches zwar keinen Titel, jedoch eine gattungstypische Anredeformel für sich in Anspruch nimmt. Trotzdem vermitteln die Anführungszeichen, die *Guillemets*, den Eindruck einer gedanklichen Rede und Gegenrede.

Auf zweiter Ebene erscheint die Textstruktur durch eine diffuse Topographie als brüchig. Der_die Leser_in ist sowohl Teil der realen Gefühls- und Lebenswelt des Erzählers, als auch Teil einer irrealen Traum- und Fiktionswelt, in der sich eine weitere Stimme in die Erzählung einzubringen weiß, die zuvorderst in der dritten Person als »Sie«, sodann aber in der vertrauteren Anredeformel von einem »Du« zu vernehmen ist. Die Polyphonie aus »Ich«, »Sie« und »Du« dialogisiert den Text durch unterschiedliche Erzählinstanzen. Sie macht ihn mehrstimmig. Für den mehrdimensionalen, ambigen Effekt ist zusätzlich der Erzählgegenstand und das Kleine Formformat verantwortlich. Denn ein »Es« zwischen den Zeilen wird als Diskurs rund um das produktive Schaffen und Erschaffen von Literatur als Unbekannte vernehmbar.

Eine hybride Strukturveranlagung wie sie mit dieser Prosasequenz vorliegt, erfordert – um der poetischen und ästhetischen Wirkung des Kleinen Erzählverfahrens willens – den Bruch von Linearität und Kausalität auf der erzählperspektivischen Ebene ein. Die Erzählung kann sich in einem vielstimmigen Modus hervorbringen. Die Kunst des Kleinen Erzählens kann in jenen radikalen Erzähl(ab)brüchen gesehen werden, die umso wirksamer werden, je vielschichtiger und brüchiger sie sich zum Erzählgegenstand verhalten. Das Kleine Prosaformat besitzt die Fähigkeit zur Dehnung, die sich in der künstlerischen Ausgestaltung des Textraumes zeigt, der Vordergründiges und Hintergründiges, der Vergangenes und Gegenwärtiges, der Ich und Du, in einer radikalen Gleichzeitigkeit zusammenführt und dabei eine spannungsvolle Synergie von Form und Inhalt herbeiführt.

Dem ersten Anschein nach ist die Textstruktur bei Friederike Mayröckers Prosa durch das Kleine Format dimensionalisiert worden, dem etwas anderem Anschein nach, der sich etwas weiter wagt, kann noch eine weitere Struktur mit Tiefenwirkung erkannt werden – das kulturelle Gedächtnis. Eine Verräumlichung drückt sich auf dieser Ebene dadurch aus, als dass sich Friederike Mayröcker nicht nur auf andere Autor_innen und Schriftsteller_innen bezieht, sondern dass sie sich zu ihnen positioniert, indem sie sie als Vergleichsmaßstab oder Einflussgrößen angibt (siehe Kapitel 4.2). Die Kleinen Prosasequenzen sind durchsetzt von intertextuellen Angaben, Zitaten, Autorennamen und Werktiteln. Im obigen Beispiel ist dies Novalis, der dem »Ich« als Vorbild für ein Schreiben dient, das zu Tränen rührt. Das »Ich« strebt danach, dem Schreiben von Novalis einmal ebenbürtig werden zu können, doch dazu ist noch viel »Traumarbeit« nötig. Das Suchen und Finden der eigenen Handschrift wird als intertextueller Diskurs in die Textstruktur montiert. Der Erzählraum weitet sich aus und wird nicht nur zum eigenen, sondern auch zum fremden Gedächtnisraum an dem Friederike Mayröcker als *pars-pro-toto* einen kleinen Anteil nimmt. Durch das Kleine Prosaformat schafft sie es, Suprastrukturen zu erzeugen, die gleichzeitig als Suche und als Versuch nach universaler Verständlichkeit gedeutet werden können. In diesem Schreiben werden die Grenzen in den Bereichen des Eigenen und des Fremden für hinfällig erklärt. Der strukturelle Reduktionismus des Kleinen Prosaformats kann somit auch als Ausdruck einer schriftstellerischen Progression und formalen Regression bewertet werden, welche im Zeichen um literarische Anerkennung geführt werden. Das Kleine Formformat kann als Resultat eines emanzipatorischen Aktes um eine schriftstellerische Selbstverwirklichung verstanden werden. Eine Scheu zum umwälzenden Bruch, kann für die Mayröcker'sche Kleine Textstruktur nicht konstatiert werden.

Festzuhalten ist, dass die Prosasequenzen von Friederike Mayröcker eine verräumlichte Kleine Textstruktur besitzen, die es ihnen ermöglicht, in größere Suprastrukturen überzugehen – und das in Form einer größeren Erzählung, die auf die existenziellen Themen von Leben und Tod, Liebe und Leidenschaft, Literatur, Kultur und Natur Bezug nimmt. Die Verweisstrukturen in der Trilogie veranschaulichen die Einbettung in ein größeres Ganzes, nämlich die Verbindungslinien und Referenzpunkte zum kulturellen Gedächtnis. Die Kleine Prosaform geht bei Friederike Mayröcker in ein Drüber und Hinüber über.

5.2 Ein kleiner Blick auf die Praxis – Die Rezeption Kleiner Lesezeichen

Die Kunst der Kleinen Schreibart bei Friederike Mayröcker ist auf diverse stilistische und rhetorische Techniken zurückzuführen, denn sie schaffen es, die lineare Erzählstruktur der Texte aufzulösen und sie von ihrer Bedeutungs- und Normgebundenheit loszulösen. Was die Autorin in ihrem Kleinen Schreiben forciert, ist eine möglichst brüchige und fragmentarische Schreibweise. Eine solche Lektüre wird zur herausfordernden Angelegenheit sowohl hinlänglich eines konzeptionellen Bewusstseins für die Machart wie auch wegen der anspruchsvollen und andersartigen Erscheinungsform der Texte. Den *einen* oder *den* besagten Anfang gibt es nicht, wie es auch nicht *ein* oder *das* ersehnte Ende gibt. Eine schlüssige Interpunktion ist in den Texten nicht auszumachen. Die strukturgebenden und kohärenzerzeugenden Zeichen, wie es etwa der Punkt und das Komma sind, werden – wenn überhaupt – an unerwarteter Stelle gar nicht oder zu oft gesetzt. Für erstes gilt, dass ein finaler Punkt vergeblich zu suchen ist. Für zweites gilt, dass gerade das Komma übermäßig vorzufinden ist. Was bezweckt eine solche Zeichensetzung? Kann in der hyperinflationären Kommatasetzung nicht etwa eine Schreibstrategie verstanden werden, die es ermöglicht, die Erzählung trotz inhaltlicher Abweichungen aufrecht zu erhalten, während ein Punkt zu konkret wäre, da er ein Ende, einen Abschluss, eine Endgültigkeit manifestieren würde? Eine nähere Betrachtung des Textkorpus lässt feststellen, dass auch andere »Kleine Marker« in den Texten vorkommen. Durch sie werden Schwerpunkte und Akzente gesetzt, die in herkömmlichen Erzählungen nicht gesetzt werden. Gleichwohl der Vermutung, dass damit eine beeinträchtigte Lektüre einher geht, ist wohl Gegenteiliges zu konstatieren, da das Textgefüge damit aufgelockert wird. Der_die Leser_in bekommt dadurch eine Optionsvielfalt von Wort- und Satzaussagen angeboten. Darüber hinaus ist zu fragen, ob es sich bei den Prosaarbeiten überhaupt um Sätze im herkömmlichen Sinn handelt und nicht vielmehr um satzartige Phrasen oder kleine Erzählstrukturen, da es an Verben mangelt, welche doch als eigentliche

Satzkonstituenten gelten.[164] Ein intensiverer Einsatz von Adjektiven mag diesen Umstand zu kompensieren versuchen, obwohl das Satz- oder besser gesagt das Phrasengefüge damit brüchig und lose erscheint, wird es sogleich flexibel und dynamisch gemacht. Und das nicht nur strukturell, sondern auch inhaltlich. Trotz einer fehlenden logisch-kausalen Ereignisabfolge ist es den einzelnen Prosasequenzen und Augenblicksschilderungen unterlassen, einen exklusiven Anspruch für sich zu erheben, da die offene Textstruktur und die Kleinen Lesezeichen dagegen sprechen, weil sie Bruchstellen markieren, über die ein Anknüpfen und Zusammenführen möglich wird. Doch wie erzeugt die Autorin diese Schnittstellen, die es wohl braucht, um Strukturen aufzulösen und sie dadurch neu zu arrangieren? Welche Mittel und Techniken haben die Fähigkeit, Textstrukturen zu öffnen, sie aber auch wieder zusammenzuführen? Wie äußert sich bei Friederike Mayröcker also dieser bewusste (Stil-)Bruch und wie ist dieser in den Texten zu vernehmen? Gerade wenn das stilistische Vokabular für die Kleinen Lesezeichen gelernt wurde, kann es in den Texten erkannt werden. Die Lektüre der Kleinen Prosasequenzen kann so zum lustvollen Unterfangen in der Auseinandersetzung mit dem »Kleinen« werden. Eine Erzählung in dieser speziellen (kleinen) Form lesen zu können, heißt *zwischen, über, in* und *unter* den Zeilen die implementierten Kleinen Marker erkennen zu können und das nicht nur vor ihrer theoretischen Folie (Textstruktur), sondern auch vor ihrer faktischen und graphischen Präsenz während der Lektüre. Der bewusste Stilbruch jener Kleinen Lesezeichen mag als Kennzeichen für die Modernität der Kleinen Formen interpretiert werden können, die sich im Kleinen Erzählformat auf kunstvolle Art und Weise bei Friederike Mayröcker realisieren.

5.2.1 / Die Virgel /

Während der Rezeption fällt auf, dass bestimmte graphische Zeichen immer wieder von der Autorin eingesetzt werden, die den_die ungeübte(n) Leser_in zu Beginn irritieren mögen: Was hat es auf sich mit den Worten und Phrasen in den Klammern? Was hat es auf sich mit dem Doppelpunkt und dem Istgleichzeichen? Was hat es auf sich mit der Virgel und den Auslassungszeichen. Diese graphischen Textmarker lassen Vermutungen anstellen, dass die Autorin eine Art Stenogrammstil für sich beansprucht. So abwegig mag diese Überlegung für das Kleine Schreiben gar nicht sein. Wie die Kurzschrift bedient sich auch Friederike Mayröcker Kleinen Kürzeln, die ihr aber nicht der Vereinfachung, sondern vielmehr der

[164] Die Dynamik der offenen Textstruktur drückt sich auch in den Modi der Verben aus. Verwendet Friederike Mayröcker nur allzu oft den Konjunktiv, das Partizip I oder die Infinitivgruppe, um sich dadurch weniger an die Person, also an eine eindeutige Erzählinstanz, oder an eine Zeitlichkeit konkret zu binden. Die offene Erzählstruktur wird auf sprachlicher Ebene ebenso realisiert wie auf visueller Ebene.

Vervielfältigung dienen. Wie Kunz (2004) für die Klammersetzung und die Virgel betont, bezwecken beide Techniken, die Fixierungen im Text aufzulösen.

Die Virgel hat bereits in der barocken Literatur als Gliederungs- und Pausenzeichen fungiert.[165] Diese textstrukturierende und -perforierende Funktion greift auch Friederike Mayröcker in ihrem Kleinen Schreiben auf, doch erweitert sie diese, indem sie zwei oder mehrere gleichrangige Begriffe unmittelbar nebeneinandersetzt und damit in ein Konkurrenzverhältnis bringt. Wie der nachstehende Textauszug zeigt, geht es dabei weniger um die Auflösung von Bedeutungen als vielmehr darum, das Spannungsverhältnis zu Gunsten einer Bedeutungsvielfalt produktiv werden zu lassen.

> auf dem GESTELL Halbmond in heller Nacht usw., auf dem Gestell 1 Küchentuch, oder Fahne, Gefühle angstvoll, Blättchen von Mimosenbaum welk, und schutzbefohlen LAPIN/der Hase, es umgibt mich 1 Veilchen, PLUMAGE, oh du weiszflockiger Wolkenvogel – die Rüschen das Rouge der Rosen, die Rüschen des Regens, die duftenden Hüllen »Bataille«[166]

Im folgenden Textbeispiel steht der französische Begriff »LAPIN« unmittelbar neben seiner deutschen Entsprechung von »Hase«. Zwei Sprachen konkurrieren hier: Das Französische mit dem Deutschen und das Deutsche mit dem Französischen. Liest man etwas weiter, so fällt auf, dass eine phonetische Ähnlichkeit in »Hase« und »PLUMAGE« zu verzeichnen ist. Der französische Ausdruck von »Plumage« wurde auch in das Englische überführt und bezeichnet dort ebenfalls ein Federkleid. Das Federkleid, das den »weiszflockigen Wolkenvogel« schützen mag, mag auch den »schutzbefohlen Hasen« schützen. Den Schutz erwirkt die Autorin über die mehrsprachigen Verbindungslinien. Die Virgel verweist auf den Möglichkeitssinn von Deutung und Bedeutung. Sie visualisiert ein Entweder – Oder. Ein Richtig oder Falsch gibt es bei dieser Gleichrangigkeit von Wort und Bedeutung nicht. Die Vereinigung und Trennung durch Sprachen wird der Autorin zum produktiven Mittel, um Brüche in der Erzählstruktur zu erzeugen, diese aber im nächsten Schritt wieder zu kitten, da die kleine Differenz nur im Unterschied der jeweiligen Sprachen und nicht in der eigentlichen Wortbedeutung gesehen werden kann. Die Virgel besitzt eine sprach- und bedeutungsübergreifende Funktion.

[165] Vgl. Kunz (2004), S. 93.
[166] Mayröcker (2013), S. 35.

5.2.2 : Der Doppelpunkt :

Auch der Doppelpunkt ist in den Prosatexten ein häufig anzutreffendes Kleines Lesezeichen. Als mathematisches Zeichen wird mit ihm ein Verhältnis von etwas zu etwas ausgedrückt; in seiner Funktion als Satzzeichen dient er laut Duden § 81 (1-3) als Marker für Aufzählungen, als Ankündigung von wörtlichen Äußerungen oder Gedanken und als Zusammenfassung oder als Schlussfolgerung von etwas bereits Gesagtem.[167] Der Doppelpunkt besitzt sowohl eine trennende, zusammenführende als auch betonende Funktion. In all diesen Eigenschaften tritt das Kolon in den Prosatexten der Autorin in Erscheinung. Als Markierung, die resümiert und bilanziert oder auch als Markierung, die trennend wirkt und die Erzählung weiterführt. Darüber hinaus kann der Doppelpunkt als zweifache Punktierung verstanden werden, der in Anbetracht eines fehlenden Endpunktes eine Zeichenalternative darstellt, die einen fließenden Übergang von einem Geschehen in ein anderes Geschehen gewährt, ohne dabei die offene Textstrukturformel abbrechen zu müssen, wie es etwa ein Punkt tun würde. Denn die Trilogie von Friederike Mayröcker lässt sich als ausgeführte, ausdifferierte und -differenzierte literarische Formel lesen, die durch Kleine Lesezeichen ein literarisches Programm durchdekliniert und ästhetisch realisiert. Ein finales Ende wird zwar immer wieder angedeutet, bleibt aber realiter aus. Der Doppelpunkt fungiert als eine Art weiterführende Zwischenbilanz. Die vorher geäußerten Gedanken werden reflektiert bis sie ein kleines Resümee ergeben, dessen Inhalte entweder für fortsetzbar oder für nichtig erklärt werden. Der im Anschluss ausgewiesene Textauszug verdeutlicht diese (ver-)bindende und auflösend-abbrechende Funktion des Doppelpunkts an mehreren (Schnitt-)stellen.

> […] und Kälte empfindend (bei 30 Grad), liegend Kälte empfindend weil (zu öffentlich Whiskey) weil allzu bannend die Lektüre, nicht den Augenblick Zeit findend sich zuzudecken, möchte von meiner Vergangenheit loskommen, oh dasz ich mich weigere zu sprechen zu erläutern Anweisungen zu geben branches = Zweige : mit dem Finger weisen : dort, dorthin!, weil man nicht erklären will/kann, weil die Worte nicht kommen : einhergleiten, weil sie VERSTOCKT sind nicht wahr, ich meine man wünscht sich dasz alle uns auch ohne Worte begreifen, man verweigert : verschweigt sich
> ++++++++++ er hatte damals gefragt : ist Verlangen grosz?
> bin nicht gesellig, Ende
>
> 13.6.11
>
> Pfingstmontag[168]

[167] Vgl. https://www.duden.de/sprachwissen/rechtschreibregeln/doppelpunkt (Zugriff am 5.2.2020).
[168] Mayröcker (2013), S. 46.

Das erste Kolon ist beinah unmittelbar nach einem Istgleichzeichen gesetzt, wodurch eine gewisse Formelhaftigkeit von »branches = Zweige : mit dem Finger weisen« zu erkennen ist. Das englische und französische Wort für Zweige, *branches*, wird mit seinem deutschen Äquivalent gleichgesetzt und zusammengeführt. Der erste Doppelpunkt verweist auf ein Wie; wie die Zweige verweisen während der zweite Doppelpunkt auf das Wo hinweist.
Würde man das Verb an die zweite Stelle setzen, wäre der Aussagegehalt ein ganz anderer, nämlich ein viel schwächerer und unbetonterer. Es würde dann heißen: Zweige weisen mit dem Finger dorthin. Das »dort« wird in diesem Fall zum überflüssigen Wort. Es braucht also den Doppelpunkt als Platzhalter, um auf das »dort« die Steigerung auf »dorthin« zu erzielen, wie auch an erster Stelle damit der Raum für die Präposition »mit« geschaffen wurde, die das Dativobjekt zum Präpositionalobjekt werden lässt. Der Doppelpunkt hält den nötigen Raum parat, um die fehlende Beziehung zwischen Subjekt und Objekt herzustellen, die aufgrund der a-grammatikalischen Verbstellung nur schwer zustande kommt. Das nächste Kolon in dieser Erzählsequenz erfüllt eine andere Funktion. Es führt den Umstand der Sprachlosigkeit auf ein dafür passendes Verb zurück. Weil die Worte nicht kommen wollen, wollen sie nicht »einhergleiten«. Der Doppelpunkt reduziert die Aussage auf ein Wort. »Einhergleiten« wird als Vokabel für ein Nicht-Sagen-Können eingeführt. Der Doppelpunkt leistet hier eine Übersetzungsleistung. Dass die passenden Worte nicht gefunden werden können, weil die Worte zu »verstockt« sind – man könnte dafür ebenso gut das Verb »verkopft« einsetzen – wird erst im letzten Abschnitt ein möglicher Lösungsweg aufgezeigt. Der Doppelpunkt führt dieses Resultat aus: Welcher_welche Autor_in nicht schreibt oder schreiben kann, der_die schweigt. Das Kleine Lesezeichen des Doppelpunktes stellt somit die kausale Beziehung von verweigern und schweigen her und weist sie als Schlussfolgerungen aus, die in letzter Instanz von einer anderen Erzählinstanz nochmals hinterfragt werden. Das letzte Kolon kündigt diese Stimme an, die den Schreibenden an den Wunsch und seine Bestimmung erinnert. Das große Verlangen wird als normales Verlangen eines_einer Schriftstellers_in abgetan, der_die um seine Wahrheit und Arbeit ringt. Dass Krisensituationen in eine Verweigerungshaltung, schlimmstenfalls in ein zeitweiliges Schweigen führen können, wird dem Schreibenden indirekt vermittelt. Da die Anführungszeichen für diese Botschaft – oder besser gesagt für diese (selbst-)reflexive Frage, »ist Verlangen grosz?« – fehlen, übernimmt trotzdem der Doppelpunkt die Funktion, auf diese andere Sprechinstanz hinzuweisen, ohne sie in einer direkten Rede auszuweisen. Vielmehr erwirkt das Kolon nur die Andeutung dieser weiteren Stimme, als dass es diese direkt ausweisen würde.

Der Doppelpunkt wird in diesem paradigmatischen Beispiel in seiner Multifunktionalität vorgeführt. Diesem Kleinen Lesezeichen kann eine hinweisende, andeutende, steigernde, verbindend-übergehende sowie reflexive Funktion zugesprochen werden. Alles Eigenschaften, die einem offenen, nachdenklichen, einfühlsamen und beweglichen Schreiben zuzurechnen sind.

5.2.3 Abk. – Die Abbreviatur

Nicht nur den Doppelpunkt setzt die Autorin als eigenes Stilprinzip für ihr Kleines Schreiben ein, sondern auch den Abkürzungspunkt benützt sie, um damit eine zur Kürze tendierenden Sprachökonomie betreiben zu können. Auffällig an den Texten ist, dass es immer wieder dieselben Worte sind, die in abgekürzter Form verwendet werden (etc., usw., jg., kl.). Während ein Etcetera als etc. oder ein Unsoweiter als usw. doch allgemeingebräuchlich erscheinen, kommt dem Adjektiv »klein« in seiner abgekürzten Schreibweise »kl.« eine Sonderstellung zu. In Anbetracht der zahlreich verwendeten Diminutivformen – um hier nur ein paar zu nennen: »Ästchen«, »Heftchen«, »Knötchen«, »Köpfchen«, »Sträuszchen«, »Wässerchen« – mag das »Kleine« sich auch in einer verkleinerten Sprach- und Sprechform äußern können, die im Zeichen des Sprachexperiments um eine eigene Pragmatik bemüht ist. In einer reduzierten Sprache besteht die Chance, neue Klarheit über konventionelle Sprachnormen und -Formen gewinnen zu können. Die Autorin verwirklicht diese in der Sprachrealität des Kleinen Schreibens. Die Prosa von Friederike Mayröcker besitzt eine eigene, abgekürzte Handschrift, die sich unter anderem destruktiv-abbreviativer Verfahren bedient, um damit eine kunstvoll beschädigte Textstruktur zu erschaffen, die gerade wegen ihrer Leerstellen und Bruchstellen die eigentlichen Träger von Informationen und Bedeutungen sind. Nicht das Inhaltliche, sondern das Formale rückt dabei in den Vordergrund. Auch als Kürzel lassen sich Bedeutungen generieren und neue Bedeutungen konstruieren. Friederike Mayröcker erschreibt sich damit ein Stilprinzip, das ähnlich wie der Doppelpunkt Leerstellen und Bruchstellen erzeugt. Ein solcher abgekürzter Stil erfordert die aktive Mitarbeit und Reflexion des Lesenden. In der Konfrontation mit verkleinerten Wortformen wird er_sie zu neuen ästhetischen Idealen hingeführt, die eben nicht um Großes bemüht sind, sondern um Kleines, Verkleinertes und Verkürztes.

Beispielhaft dafür, wird das Prinzip der Abkürzung auch in der numeralen Schreibweise des unbestimmten Artikels von ein/einer/eines als »1 wenig«[169], »1 Rausch«[170], »so 1 Glück«[171], »ich dachte 1 Debussy«[172] realisiert. In manchen Fällen entsteht dabei eine Bedeutungsvielfalt, die offen lässt, ob es sich beispielsweise um *den* Debussy oder *einen* Debussy handelt. Das Unbestimmte könnte somit zu einem Bestimmten erklärt werden.[173]Abkürzende Verfahren bedienen sich also eines andersartigen sprachlichen Codes, der die Struktur des Textes auflockert.

5.2.4 (Die Klammer)

Auch die Klammer ist ein Mittel, um die Textstruktur zu öffnen. In ihr werden weiterführende Gedanken, Zitate, Vergleiche, Rechtfertigungen, Hinweise oder einzelne Worte herausgestellt, die sich gleichrangig und gleichzeitig als ergänzende Textelemente in die Erzählungen einspeisen. Es entsteht der Eindruck, als ob die Autorin ihr Geschriebenes auf einer exklusiven Ebene weiterführen, konkretisieren, korrigieren oder sogar um eine weitere Erzählstimme camouflieren möchte. Die Textstruktur wird um eine kommentierende Ebene erweitert. Die eingeklammerten Wörter oder Satzteile können assoziativ in Verbindung mit anderen Textelementen treten. Durch die Gleichrangigkeit und Gleichzeitigkeit kommt es zu einer unmittelbaren Konfrontation zwischen den Textbestandteilen *in* und *außerhalb* der Klammer. Der Bezug lässt sich oft direkt, aber genauso oft gar nicht herstellen. Je kürzer die Ausdrücke in den Klammern sind, desto eher wird der Eindruck erweckt, dass vorher Gesagtes präzisiert werden soll. Der Prozess einer aktiven Spracharbeit wird durch die Klammersetzungen für den_die Leser_in transparent gemacht. Im folgenden Textstück fungiert die Klammer als Kommentar. Sie bietet dem_der Leser_in eine zeitliche Verortung der geschilderten Szenerie im Garten an:

> …..indem ich sagte ich wolle keine Privatwohnung betreten, sasz sie auf einem Sesselchen im Garten der noch kahl war (es war Ende Februar) während im Nachbargarten Kinder Ball spielten usw., […][174]

---

[169] Mayröcker (2014), S. 93.
[170] Ebd. (2014), S. 185.
[171] Mayröcker (2013), S. 105.
[172] Ebd. (2013), S. 95.
[173] Dies ist auch im Kontext von Orts- und Personennamen zu vernehmen, die in einem persönlichen Naheverhältnis zur Autorin stehen. Es würde an dieser Stelle zu weit gehen, näher auf diesen Zusammenhang einzugehen und ihn konkret zu analysieren, würde dieser eher Platz zu weiteren Ausführungen im Themenbereich von Autorschaft finden.
[174] Mayröcker (2013), S. 104.

An anderen Stellen ist der Zusammenhang weniger deutlich beziehungsweise wenn überhaupt, herzustellen. Versucht man diese Passage nicht in eine logisch-chronologische Beziehung zur Erzählung zu setzen, sondern sie eigenständig, als gesonderte Erzähleinheit zu betrachten, entsteht dadurch eine Erzählung in der Erzählung. Die Klammer kann somit auch den Effekt der *mise en abyme* erfüllen wie es nachstehendes Beispiel demonstrieren soll:[175]

> […] ach aus dem GRAMMO ertönt der Satie, Stenographie im Cahier, schmachtend im Schnürschuh, auf der Bettdecke circa, grünes intimes Wäldchen, krepiertes Hündchen kopfüber Blumen Entzündung, Pause ab der Malerin Jackett, usw. oder »auge und hand nach uns selbst fiebernd«…..(also ich blieb während des Spaziergangs immer wieder stehen und versuchte mit Zuhilfenahme meiner Hände etwas zu explizieren – ich meine was ich mir ersehnte – oder als hätte ich einen blanken Tisch vor mir auf dem ich alles zu ordnen ich meine vergeblich erstrebte so blickten wir = blieben wir im Probieren alles zu explizieren. Gebückt schlurf‘ ich durchs Bild : dasz ich aus dem Wagen kriechend Hände faltend Luft annähernd : sommers in D., verschwindend kl. Wortschatz, sage ich, was mich betrübte.)[176]

Während der Erzählstrang bis zur Klammer eher diffus und unzusammenhängend wirkt, wird der Kampf um den richtigen Ausdruck in weiteren kleineren Bildern beschrieben. Das Ringen um Worte gleiche einem »blanken Tisch«, es bedürfe eines ständigen Probierens, denn auf das Explizieren komme es schließlich an und gelinge dies nicht, könne nur noch ein Stoßgebet helfen, weil der Wortschatz am Verschwinden sei. Mit dieser in Klammer abgesetzten längeren Beschreibung eröffnet sich eine weitere Erzählebene, die als gedankliche Schilderung das emotionale Erleben eines sich ausdrücken wollenden Subjekts begreifbar macht und sich von dem vorherigen Erzählstrang damit distanziert. Ein Zusammenhang der beiden Erzähleinheiten ergibt sich erst dann, wenn man das Grammophon, den Satie, das Cahier, die Blumen und die Kunst als Rahmenbedingungen ansieht, die es ermöglichen sowohl »auge« als auch »hand« zusammen zu denken, weil sie den Weg zur eigenen Wahrheit freilegen. Kunst und Kultur wird hier als Schreiboffenbarung zelebriert, welche mit der nächsten Augenblicksschilderung wiederum negiert wird. Hier wird Gott als höhere Instanz angerufen, der dem schwindenden, kleinen Wortschatz Einhalt gewähren soll. Die Klammersetzung öffnet nicht nur ein weiteres Bild in der Erzählung, sondern kontrastiert damit das vorher Ausgesagte.

---

[175] Der Terminus *mise en abyme* stammt ursprünglich aus der Heraldik und wurde von dem französischen Romancier, André Gide, für die Literaturwissenschaft eingeführt. *Mise en abyme* Strukturen kennzeichnen sich in Texten dadurch, dass etwas Dargestelltes selbst zum Bestandteil des Dargestellten wird. So wie das Werk-im-Werk, kann auch das Bild-im-Bild sich selbst zum Thema haben und machen. Näheres siehe Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur *‚mise en cadre‘* und *‚mise en reflet/série‘*. In: Jörg Helbig (Hg.). Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001, S. 49-84.

[176] Ebd. (2013), S. 123.

5.2.5 … Die Auslassungszeichen …

Das letzte zu behandelnde Kleine Lesezeichen ist das Auslassungszeichen. Als reduzierendes Stilmittel führt es zu abrupten Satz- respektive Phrasenabbrüchen. Sie werden dann eingesetzt, wenn ein Erregungszustand ausgedrückt oder eine spontane, mündliche Rede nachgeahmt werden soll.[177] Für die Prosaarbeiten von Friederike Mayröcker übernehmen Konstruktionsbrüche dieser Form die Aufgabe, den Erzählzusammenhang zu unterbrechen. Der_die Leser_in wird zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem Text aufgefordert, welche eine stärkere und intensivere Emotionalisierung und Affektierung mit dem Geschehen zulässt, da die Auslassungszeichen radikal von einem Thema in ein anderes oder von einer Augenblicksschilderung in eine andere führen können, ohne dabei einen logischen Zusammenhang herstellen zu müssen. Das Gesagte wird zum unabänderlichen, absoluten Ausgesagten. Die Auslassungszeichen verabsolutieren damit Aussagen und markieren sie als Statements, an denen nicht weiter reüssiert werden kann und auch soll. Wäre dies der Fall, würde Friederike Mayröcker nämlich die Abkürzungen von »etc.«, »usw.« und »le kitsch« einsetzen, die sonst in ihren Prosaarbeiten auf ein Weiterfolgendes oder Fortzuführendes hindeuten. Zwar brechen sie ähnlich wie die Auslassungszeichen das Ausgeführte ab, besitzen aber aufgrund ihrer weiterverweisenden Funktion nicht jene Absolutheit. Sprich, sie führen nicht zum radikalen Erzählabbruch.

> Bin schon seit Ewigkeiten stocktaub, so Mutter eines Morgens als sie erwachte……..Spezialstift schreibt aufwärts, wenn ich liege z.B. ich möchte meine Sprache herbeifluten oder heranfluten, unter dem Küchenkasten eine wohlgeformte rote Herzkirsche ich meine Stengel und Blut, daneben 1 Stück Zucker IN DER PROVINZ usw., finde 2 Blättchen blutroter Bougainvilles vom vergangenen Sommer (mein Herzblut gab ich dir zu trinken……..»le kitsch« usw.), damals der knospende Kastanienwald, Otto Sander gestorben. Wie soll ich deine Abwesenheit ertragen es zerreiszt mir das Herz, also lasse ich mich verwahrlosen……..auch habe ich 1 blutrotes Bougainville-Blättchen gefunden es ist 1 wenig zerknittert, von deinem letzten Aufenthalt auf der Insel.[178]

In diesem Erzählabschnitt werden drei inhaltlich getrennte Erzähleinheiten formal miteinander in Beziehung gesetzt, auch wenn sie inhaltlich voneinander abweichen. Die Übergänge werden jeweils durch Auslassungspunkte kenntlich gemacht. Die Augenblickserinnerung an den Satz von Mutter, die »eines Morgens« ihre Taubheit an- und ausspricht, wird unterbrochen von Reflexionen über das Sprechen und Schreiben, die übergehen in einen Erinnerungsstrom an den

[177] Vgl. Sowinski, Bernhard: Stilistik. Stiltheorie und Stilanalysen. Stuttgart: Metzler Verlag ^{2}1999, S. 93.
[178] Vgl. Mayröcker (2014), S. 125.

verstorbenen deutschen Schauspieler, Otto Sander (1941-2013). Die Erinnerungen an den Verstorbenen werden durch das Aufkommen intensiver Trauer- und Sehnsuchtsgefühle abgebrochen, weil sonst das Herz »zerreiszt«. Die Bewältigungsstrategie wird gleich im Anschluss schriftlich dargelegt und als zweite Hauptaussage des Abschnitts hervorgehoben: »also lasse ich mich verwahrlosen«. Verwahrlosung wird zur emotionalen Loslösung, die doch nicht gelingen möchte, obwohl diese Entscheidung mit einer unterstrichenen Finalität im Text positioniert wurde. Sowohl die Unterstreichung als auch die Auslassungszeichen führen zur definiten Stellung der Aussage. Diese wird aber von der Intensität der Erinnerung wieder zurückgenommen. Das verknitterte »Bougainville-Blättchen« wird zum Trigger, der dem verwahrlosten Zustand entschieden entgegenwirkt. Der Versuch, sich nicht mehr zu spüren, sich nicht mehr zu erinnern, sich zu betäuben, wird als gescheitert verbucht.

Erinnerung, Reflexion, Trauer, Auf- und Hingabe sind fünf Modi, welche in dieser kurzen Textpassage vereint werden. Die erzeugten Bruchstellen machen es dem_der Leser_in möglich, das Geschehen als Abfolge emotionaler Zustände zu begreifen. Das emotionale (Be-)Schreiben wird zum Katalysator eines brüchigen Erzählens, das nur in kleinen Ausschnitten, Schilderungen und Augenblicksmomenten authentisch wirken kann. Die Auslassungszeichen werden zum adäquaten Ausdrucksmittel einer von Verlust, Trauer und Sehnsucht getragenen Ohnmächtigkeit. Die Verlusterfahrung in der Vergangenheit wird dem Lesenden als Lücke im Text gegenwärtig gemacht. Die Auslassungszeichen werden zum »Kleinen Lesezeichen« für das, was es nicht auszusprechen, sondern nur anzudeuten gibt. Der Intensität von Emotionen wird ein künstlerischer Ausdruck gewährt, um ihre Wucht in einer zum Nachvollzug einladenden Lektüre in Teilnahme und Teilhabe aufgehen zu lassen.

5.3 Das Kleinste Fazit

Im letzten Kapitel wurde in einem ersten Schritt der Fokus auf die Kleine Textstruktur des Kleinen Schreibens bei Friederike Mayröcker gelegt, welche in einem zweiten Schritt in ihren textuellen Erscheinungen analysiert wurde. Dabei hat sich herausgestellt, dass durch bewusste Bruchstellen in der Erzählung die nötigen Schnittstellen für weitere Erzählungen geschaffen werden. Die brüchige Textstruktur schafft bedeutungsoffene Räume, die als Leerstellen den Texten eine unbestimmte Offenheit in ihren Auslegungen und Interpretationen verleihen. Dieser Effekt wird etwa durch Kursivsetzungen, Groß- und Kleinschreibungen oder Unterstreichungen erzielt, der durch die Setzung Kleiner Lesezeichen in das Textbild unterstützt wird. Als Kleine Marker setzt Friederike Mayröcker die Virgel, den Doppelpunkt, gängige Abkürzungen, die Klammer oder Auslassungspunkte für ihr Kleines Schreiben ein, damit es zu Bruchstellen in der Erzählung kommt, die eine inhaltliche Potenzierung des Textes ermöglichen, ohne dabei die Form oder den Rahmen des Kleinen sprengen zu müssen. Vielmehr kommt es zu einer Zersplitterung innerhalb von diesem. Darüber hinaus unterstützt die Technik der *mise en abyme* die Erweiterung des Erzählrahmens. Er wird dadurch in die Tiefe er- und geweitet. Die Textstruktur des Kleinen Erzählens hat sich dabei als mehrdimensional herausgestellt und anhand Kleiner Lesezeichen als Andeutung darauf vorgestellt.

6. Schlussbetrachtung – Das Kleingroße Fazit

Mit dieser Arbeit wurde versucht, eine neue Les- und Verstehensart für die Prosatexte von Friederike Mayröcker auszuarbeiten, welche sowohl das ästhetische als auch das poetische Potenzial des Kleinen Schreibens näher beachtet und betrachtet hat. Es wurde herausgestellt, dass sich das Kleine Prosaformat als äußerst dynamische, flexible und hybride Textform erweist, die für ein ambiges und brüchiges Erzählverfahren sorgt, das bewusste Irritations- und Provokationsmomente in der Erzählung herbeizuführen versucht. Die Texte bekommen dadurch eine eigenwillige Erzähllogik, die sich über Bruch- und Leerstellen konstituiert und konstruiert. Mittels Kleiner Schreibtechniken – wie der Montage- und Collagetechnik – oder auch der intertextuellen Schreibweise, erzeugt Friederike Mayröcker Kleine Textgeflechte, die sich als vielschichtig, vielstimmig und ambig beschreiben lassen. Diese Eigenschaften entsprechen der formalen Gegebenheit einer Kleinen Prosa, die sich eben nicht klein, also minder oder einfach verhält. Das Kleine Prosaformat kennzeichnet sich durch sein Potenzial, die herkömmlichen Grenzen des Erzählens zu sprengen. Das Experiment mit Sprache, Form und Inhalt lässt die Erzählungen beweglich werden und auch bleiben. Dahinter kann eine experimentelle Kunstauffassung verstanden werden, die um eine Offenheit, Unabgeschlossenheit und Unabhängigkeit bemüht ist. Das emanzipatorische Bestreben eines Kleinen Schreibens äußert sich durch seine norm- und formsprengende Wirkung, das auf Brüche in der Erzählung aus- und angelegt ist. Ein verkleinertes, verdichtetes und komprimiertes Erzählen kann seine »wahre« Größe entfalten, je brüchiger, unzusammenhängender und ambiger erzählt wird. Erst dann kann der thematische Texthorizont in seiner Vielschichtigkeit erkannt werden. Die Spezifik der Kleinen Kunst des Erzählens besteht somit darin, den Kleinen Erzählrahmen inhaltlich soweit anzureichern, dass der Rahmen eines auf Kürze ausgerichteten Erzählens durch neue Deutungs- und Interpretationsräume gebrochen wird. Das Kleine Prosaformat in der Spielart von Friederike Mayröcker spezifiziert sich auch durch eine verräumlichte Textstruktur, die mittels Kleiner Schreibtechniken hergestellt und anhand von Kleinen Lesezeichen oder graphischen Markern in den Texten vernommen werden kann. Dabei wurde insbesondere die ästhetische Wirkung der Virgel, des Doppelpunktes, der Abbreviatur, der Klammer sowie der Auslassungspunkte herausgestellt, die augenscheinlich ein verkleinertes Schreiben repräsentieren, doch in weiterer Folge auch jenen Raum und Entfaltungsrahmen bereithalten, der ein Zusammenführen heterogener Erzähleinheiten ermöglicht. Eine weitere Kunstfertigkeit des Kleinen Erzählens ist darin zu sehen, dass es Erzähllücken als Schnittstellen begreift, die einen umso vielfältigeren Inhalt in ein umso kleineres Format bringen können.

Die Autorin konzentriert sich in ihrem Kleinen Schreiben auf die Schilderung von Augenblicken, die durch den emotionalen und reflexiven Gehalt als Intensitätsmomente für den_die Leser_in erfahrbar werden. In dieser Arbeit wurde dafür der Terminus einer »Augenblickspoetik« eingeführt und soll damit das poetische Programm für das Kleine Schreiben beschreiben. Durch die Fokussierung auf detaillierte, erinnerte, reflektierte und/oder wieder erlebte Augenblicke, erscheint die Prosa einer Eigenzeitlichkeit zu gehorchen, die sich in einer a-linearen, a-chronologischen und ambigen Erzähllogik äußert. Die Texte wurden auf Basis poetischer und ästhetischer Überlegungen auf ihre Kleine Mach- und Funktionsart untersucht, um sie als moderne (Kleine) Philologie zu charakterisieren. Eine solche tritt reaktionär und gegen ein definites, absolutes und abgeschlossenes Schreiben ein. Die Besonderheit und auch die Eigenheit der Kleinen Schreibart von Friederike Mayröcker kann daher in ihrer Widersprüchlichkeit erkannt werden, welche ihre Texte zum reizvollen literarischen Gegenstand erhebt. Darin äußert sich eine künstlerische Ambition, die in der artifiziellen Tradition des Experiments mit Form, Norm und Sprache steht. Friederike Mayröcker ist vor der Folie ihres »Kleinen Schreibens« eine Schriftstellerin, die mutig den anderen – dritten Weg – für sich wählt. Die Schönheit des Kleinen Widerspruchs zeugt von dem großen Potenzial des Kleinen Schreibens. Kleine Prosaformate brauchen den engen Kontakt mit anderen Texten und Archiven (M. Baßler), um ihre eigentliche Größe als (inter-)textuelle Makrostruktur generieren zu können. Hinter den Kleinen Prosaformaten verbirgt sich ein verknüpfendes, hinweisendes, verweisendes und verzweigtes Schreibprogramm. Die dabei entstehende Komplexität zeugt von der literarischen Qualität des Kleinen Schreibens und spricht sich für die Aktualität und Modernität Kleiner Formen aus. In dieser Arbeit konnte nicht vollumfassend das Potenzial des »Kleinen« diskutiert werden. Es sollte aber hervorgegangen sein, dass das Kleine Schreiben bei Friederike Mayröcker reichlich Anlass bietet, über die größeren Zusammenhänge von Literatur in ihrer Produktion und Rezeption (im »Kleinen« Rahmen) nachzudenken.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Mayröcker, Friederike: Magische Blätter I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.

Mayröcker, Friederike: Reise durch die Nacht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984.

Mayröcker, Friederike: Das Herzzerreißende der Dinge: Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985.

Mayröcker, Friederike: Magische Blätter II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987.

Mayröcker, Friederike: mein Herz mein Zimmer mein Name. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988.

Mayröcker, Friederike: Magische Blätter I-V. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

Mayröcker, Friederike: *études*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013.

Mayröcker, Friederike: *cahier*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014.

Mayröcker, Friederike: *fleurs.* Berlin: Suhrkamp Verlag 2016.

Sekundärliteratur:

Adorno, W. Theodor: Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [22]1994.

Althaus, Thomas; Bunzel, Wolfgang; Göttsche, Dirk: Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne. In: Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Göttsche (Hg.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007, S. IX-XXVII.

Arteel, Inge; Müller, Heidy Margrit (Hg.): „Rupfen in fremden Gärten". Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröcker. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002.

Autsch, Sabine; Öhlschläger, Claudia; Süwolto Leonie: Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Paderborn: Fink Verlag 2014.

Barthes, Roland: Die Vorbereitungen des Romans. Vorlesungen am Collège de France. 1978-1979 und 1979-1980. Éric Marty (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.

Barthes, Roland: Über mich selbst [frz. Roland Barthes par Roland Barthes]. Erste Ausgabe aus dem Französischen von Jürgen Hoch. Berlin: Matthes & Seitz Verlag 2019.

Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen: Narr Francke Verlag 2005.

Becker, Jürgen: Die Türe zum Meer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.

Benjamin, Walter: Denkbilder. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994.

Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Gesammelte Schriften Bd. 5. Das Passagen-Werk 2. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [5]2006.

Beyer, Marcel: Friederike Mayröcker, *fleurs.* In: TEXT + KRITIK 218/219 (2018), S. 4-13.

Bhabha, Homi: Die Verortung der Kultur. Aus dem Englischen übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.

Bloch, Ernst: Spuren. Neue erw. Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [9]1995.

Bode, Christoph: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1988.

Bunzel, Wolfgang: Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005, S. 55-85.

Deleuze, Gilles; Guattari Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen von Burkhart Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976.

Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibniz und der Barock [frz. Le pli]. Erste Ausgabe aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [3]2006.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

Efimova, Svetlana: Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur. München: Fink Verlag 2018.

Ette, Ottmar: Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008.

Fetz, Bernhard: Herzwäsche. Zur Poetik des Sozialen in den Prosabüchern Friederike Mayröckers seit Anfang der 80er Jahre. In: In Böen wechselt mein Sinn. Klaus Kastberger, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.). Wien: Sonderzahl Verlag 1996, S. 86-102.

Fiske, John: Lesarten des Populären. Aus dem Englischen von Christina Lutter, Markus Reisenleitner und Stefan Erdei. Wien: Erhard Löcker Verlag 2003.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Übersetz. von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [7]2015.

Göttsche, Dirk: Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart. Münster: Aschendorff Verlag 2006.

Hartmut, Rosa: Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spotmoderner Zeitlichkeit. Aus dem Englischen von Robin Celikates. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013.

Herrmann, Leonhard: Literarische Vernunftskritik im Roman der Gegenwart. Stuttgart: Springer Verlag 2017.

Horatius Flaccus, Quintus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam Verlag 1972.

Jäger, Maren: Wechselwirkungen von Erzählen und Wissen in kurzen Prosaformen der Frühen Neuzeit am Beispiel des Apophthegmas. In: Kurz und Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.). Bielefeld: transcript Verlag 2017.

Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen: Max Niemeyer Verlag [8]2006.
Jünger, Ernst: Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios [Zweite Fassung]. Stuttgart: Klett Cotta Verlag [14]1979.

Jünger, Ernst: Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht [Erste Fassung]. Stuttgart: Klett Cotta Verlag 2013.

Kasper, Helga: Apologie einer magischen Alltäglichkeit. Eine erzähltheoretische Untersuchung der Prosa von Friederike Mayröcker anhand von »mein Herz mein Zimmer mein Name«. Innsbruck: Inst. für Germanistik. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 58, 1999a.

Kasper, Helga: Friederike Mayröckers „Verwegenes Action-Writing". In: Friederike Mayröcker. Gerhard Melzer, Stefan Schwarz (Hg.). Wien: Droschl Verlag 1999b, S. 47-64.

Kastberger, Klaus: …einzelne Stücke, aus welchen sich das Ganze insgeheim zusammensetzt…. Produktionsästhetische und textanalytische Merkmale der Prosa Friederike Mayröckers. Unveröffentlichte Dissertation. Wien: 1991.

Kastberger, Klaus: Punkt und Fläche. Friederike Mayröckers Prosa aus werkgeschichtlicher Sicht. In: Friederike Mayröcker. Gerhard Melzer, Stefan Schwarz (Hg.). Wien: Droschl Verlag 1999, S. 33-46.

Kastberger, Klaus: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*. Edition und Analyse. Wien u.a.: Böhlau Verlag 2000.

Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: C.H. Beck Verlag 2004.

Kimmerle, Heinz: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag ^{7}2008.

Köller, Wilhelm: Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache. Berlin u. Boston: De Gruyter Verlag 2004.

Krebs, Corinna: Theorie und Praxis in der Prosa Friederike Mayröckers. In: Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Oliver Jahraus u.a. (Hg.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999.

Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. Übers. V. Michel Korinman und Heiner Stück. In: Intertextualität. Eine Einführung. Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk (Hg.). Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013.

Kunz, Edith Anna: Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers. Göttingen: Wallstein Verlag 2004.

Langer, Daniela: Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes. München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

Lochen, Elmar: Die kleinen Formen in der Moderne: Bozen u.a.: Studien-Verl. 2001.

Lotman, Juri: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink Verlag ^{3}1989.

Opitz, Michael u. Opitz-Wiemers-Carola: Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. In: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin: Springer Verlag ^{9}2019, S. 669-777.

Sánchez, Yves: Nanophilologie. Fraktale Miniaturisierung. In: Nanophilologie. Ette Ottmar (Hg.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008, S. 9-23.

Schafroth, Heinz: Mut zur Autorisierung subjektivistischer Weltsicht. In: TEXT + KRITIK 84 (1984), S. 55-71.

Schenk, Klaus: Medienposie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift. Stuttgart u. Weimar: Metzler Verlag 2000.

Schmidt, J. Siegfried: »Es schießt zusammen«. Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1983). In: Friederike Mayröcker. Siegfried J. Schmidt (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 260-284.

Schröder, Brigitte: Biographielosigkeit als Lebenshaltung. Zu den Abschieden Friederike Mayröckers. In: Friederike Mayröcker. Siegfried J. Schmidt (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 125-140.

Schuller, Marianne: Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen. Bielefeld: transcript Verlag 2003.

Sowinski, Bernhard: Stilistik. Stiltheorie und Stilanalysen. Stuttgart: Metzler Verlag ^{2}1999.

Spitzer, Leo: Linguistics and Literary History. *Essays in Stylistics*. New Jersey: Princton University Press 1948.

Vogel, Juliane: Nachtpost. Das Flüstern der Briefstimme in der Prosa Friederike Mayröckers. In: In Böen wechselt mein Sinn. Klaus Kastberger, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.). Wien: Sonderzahl Verlag 1996, S. 69-84.

Weiß, Michaela: Vom Kleinwerden der Literatur bei Gilles Deleuze. In: Einfache Formen und kleine Literatur(en). Für Heinrich Hudde zum 65. Geburtstag. Michaela Weiß, Frauke Bayer (Hg.). Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010, S. 37-50.

Woithe, Gabriele: Das Kunstwerk als Lebensgeschichte. Zur autobiographischen Dimension Bildender Kunst. Berlin: Logos Verlag 2008.

Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre' und ‚mise en reflet/série'. In: Jörg Helbig (Hg.). Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001, S. 49-84.

Zima, V. Peter: Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen: A. Francke Verlag ^{4}2016.

Online-Quellen:

https://www.derstandard.at/story/2000035216000/mayroecker-ich-schreibe-um-mein-leben (Zugriff am 21.12.2019).

https://www.deutschelyrik.de/letrangerder-fremde.html (Zugriff am 25.09.2019).

https://www.duden.de/rechtschreibung/minderjaehrig (Zugriff am 13.09.2019).

https://www.duden.de/rechtschreibung/minorenn (Zugriff am 13.09.2019).

https://www.duden.de/rechtschreibung/kafkaesk (Zugriff am 25.09.2019).

https://www.duden.de/sprachwissen/rechtschreibregeln/doppelpunkt (Zugriff am 5.2.2020).

http://www.kleine-formen.de/kollegium/ (Zugriff am 01.08.2019).

http://www.literaturundkunst.net/friederike-mayrockers-etudes-ein-fleckerlteppich-aus-lekturen-bildern-und-erinnerungen/ (Zugriff am 28.11.2019).

https://www.suhrkamp.de/buecher/chronik_der_gefuehle-alexander_kluge_45652.html (Zugriff am 24.09.2019).

https://twitter.com/stporombka?lang=de (Zugriff am 01.08.2019)