

Gdańsk 2018, Nr. 38

Beate Sommerfeld

Uniwersytet Adama Mickiewicza Poznań /

Adam-Mickiewicz-Universität Poznań

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.07>

„Bilder, eigentlich Worte, eigentlich Evidenzen“ – Konturierungen des Unsagbaren in Friederike Mayröckers Texten zur bildenden Kunst

Der Beitrag verortet Friederike Mayröckers Texte zur bildenden Kunst im Kontext des Sprachdenkens der literarischen Moderne. In der medienreflexiven Literatur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts fasziniert das Bild als das Andere der Sprache, es verspricht eine Grenzerweiterung der Sprache ins Unsagbare hinein und birgt ein Evidenzversprechen, das die literarische Sprache nicht mehr einzulösen vermag. Anhand von Textbeispielen wird aufgezeigt, wie Mayröckers Sprache sich am Bild als dem Unsagbaren konturiert.

Schlüsselwörter: Friederike Mayröcker, bildende Kunst, das Unsagbare, Evidenz der Bilder

“Images, Words, Evidence” – Contours of the Unsayable in Friederike Mayröcker’s Texts about Visual Art. The article locates Friederike Mayröcker’s texts on visual art in the context of the reflection of language in literary modernism. In the media-reflective literature at the beginning of the twentieth century, an image fascinates as the other in language, promises widening of language boundaries into the unsayable and holds an evidence promise which literary language can no longer live up to. Text examples show how Mayröcker’s language is contoured dealing with the image as the unsayable.

Keywords: Friederike Mayröcker, visual art, the unsayable, evidence of pictures

Die literarische Bildbeschreibung hat es seit jeher mit dem Unsagbaren zu tun, die Sprache der Literatur misst sich an der Unsagbarkeit des Bildes und lotet dabei die Grenzen des Sagbaren aus. Bereits die antike Tradition der Ekphrasis hatte als rhetorische Gattung zur Erzeugung von sinnlicher Evidenz das Vor-Augen-Stellen eines Bildes als Sprachproblem reflektiert – *enargeia* nennt die klassische Rhetorik den Wirkungseffekt der Anschaulichkeit, der mit sprachlicher Virtuoserie zu erzielen sei.¹ Der erste entscheidende epistemologische Bruch mit der Grundvoraussetzung der prinzipiellen Vergleichbarkeit der Künste wird in der Forschung allgemein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesetzt², fortan war die Konjunktion von *pictura* und *poesis* aufgehoben, bildende Kunst und Sprache

¹ Rüdiger Campe, Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke (Hrsg.), Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2015, S. 106–136; Gottfried Willems, Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989.

² Vgl. Helmut Pfotenhauer, Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik, Tübingen 1991, S. 12; Gottfried Boehm, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: ders. / Helmut

gehen nicht mehr ineinander auf. Das Schweigen des Bildes wird nun zur Grunderfahrung und Grundvoraussetzung für eine neue Hermeneutik des Bildes.³ Um 1900 setzt Hugo von Hofmannsthal das ‚Staunen‘ an die Stelle von ‚ermüdendem Geschwätz‘ über die bildenden Künste.⁴ In der medienreflexiven Literatur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts fasziniert das Bild als das Andere der Sprache.⁵ Die ikonische Wende an den Anfängen der literarischen Moderne⁶ geht einher mit der Sprachkritik bei Wittgenstein, Mauthner und Hofmannsthal.⁷ Spätestens seit den frühen Schriften Wittgensteins, vor allem dem „Tractatus Logico-Philosophicus“, ist das, was sich sagen lässt, und das, was sich nur zeigen kann, auseinandergetreten, wobei letzteres in den Bereich des Mystischen verschoben wird.⁸ Im Potenzial des Zeigens gewinnt das Bild Vorbildcharakter, an ihm konturiert sich die dichterische Sprache fortan. Das in der Dichtung versprachlichte Bild verspricht eine Grenzerweiterung der Sprache ins Unsagbare hinein, es birgt ein Evidenzversprechen, das die literarische Sprache nicht mehr einzulösen vermag, und eröffnet eine „Zeichenfülle jenseits der Mangellogik des Begrifflichen“.⁹ Zur Herausforderung für die Literatur der Moderne um 1900 werden die Bilder gerade durch ihre verstärkt ins Bewusstsein tretende mediale Differenz. Das unerreichbare Jenseitige der Sprache, das sich im Bild kristallisiert, initiiert „kreative Sprachanstrengungen im Spannungsfeld von Bild und Sprache“¹⁰, die jeweils in Einzellektüren bestimmt werden müssen.

Literarische und theoretische Konsequenzen einer grundlegenden Differenz zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren werden besonders um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert beobachtbar, sie zeitigen jedoch bis in die Gegenwart hinein ihre Auswirkungen.¹¹ In diesem Kontext sollen im Folgenden die ekphrastischen Texte der österreichischen Autorin Friederike Mayröcker gelesen werden. Sprachzweifel ist in Mayröckers Texten omnipräsent, die stets das Medium des Schreibens, die Sprache mitreflektieren. In „Lectio“ (1994) schreibt die Autorin über „die enorme Fremdheit der Sprache, die Rückseiten der Wörter starren

Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40.

³ Vgl. Günter Wohlfahrt, *Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst*, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995, S. 163–183; Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: ders. / Hans-Georg Gadamer (Hrsg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 1978, S. 444–471.

⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Poesie und Leben*, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller u. Rudolph Hirsch, Bd. 8: *Reden und Aufsätze 1891–1913*, Frankfurt a.M. 1979, S. 13–19, hier: S. 15.

⁵ Vgl. Sabine Schneider, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006; vgl. ebenfalls Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (Hrsg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005.

⁶ Vgl. Sabine Schneider, *Verheißung der Bilder*, S. 26–29.

⁷ Helmut Pfotenhauer, Hofmannsthal, die hypnagogischen Bilder, die Visionen. Schnittstelle der Evidenzkonzepte um 1900, in: *Poetik der Evidenz*, S. 1–18, hier: S. 3.

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Traktatus Logico-philosophicus*, in: ders., *Werkausgabe*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 7–85, S. 85: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische“. (Hervorhebung i.O.).

⁹ Helmut Pfotenhauer u.a., *Einleitung*, in: ders., *Poetik der Evidenz*, S. VII–XVII, hier: S. IX.

¹⁰ Ebd., S. IX.

¹¹ Vgl. Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 82–99.

mich an, ein gähnender Abgrund“.¹² Die Parallele zu Hofmannsthals „Ein Brief“, in dem die Fremdheit der Sprache in das Bild des Anstarrens gefasst wird und jeder Versuch, sich der Sprache zu bedienen, in eine abgründige Leere führt, sind offensichtlich.¹³ Im Prosatext „Stilleben“ (1991) wird das Ungenügen der Sprache konstatiert: „Peinigend, mit jemandem ein Gespräch führen zu sollen, es standen einem ja nur die gewöhnlichsten Wortgegenstände zur Verfügung“, für die Artikulierung von „Zwischenzustände[n]“ sei die Begriffssprache unbrauchbar.¹⁴ Damit ist das *telos* des Schreibens vorgegeben, das der Dürftigkeit der Sprache abhelfen und in den Bereich des Unsagbaren vorstoßen soll: Schreiben ist für Mayröcker der Versuch der „Übersetzung von Andeutungen, Wahrnehmungen, Gefühlen in eine Sprache, die es eigentlich nicht gibt“.¹⁵

Zu einem wichtigen Katalysator eines solchen Schreibens wird das Bild, in dessen Gefolge das Unsagbare zur Sprache gebracht werden soll. Mayröcker reiht sich ein unter jene Vertreter der Moderne, die auf ikonische Indices zurückgreifen und den Text auf das Bildmedium hin öffnen. Indem Bilder in Sprache überführt werden, sollen nicht-sprachliche Erfahrungswerte im Medium der Sprache artikulierbar werden. Mit ihrer „leidenschaftliche[n] Hingabe an die anderen Künste“¹⁶ setzt Mayröcker auf das Evidenzversprechen der Bilder, wie es seit der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert in der Literatur virulent wird, und modelliert eine der Begriffssprache überlegene ‚Sprache‘ der Bilder: „Bilder, eigentlich Worte, eigentlich Evidenzen“.¹⁷

Kunstrezeption wird für Mayröcker zu einem Akt der Versprachlichung, der aufs Engste an den künstlerischen Schaffensprozess gekoppelt ist. In einem Gespräch mit Bodo Hell beschreibt die Dichterin dieses fast magische Hinüberfließen vom Bild in die Sprache: „was ich sehe, was mir auffällt, kann sich augenblicklich verwandeln in eine Metapher, d.h. das Bild wird unter glücklichen Umständen sofort zum Wort“.¹⁸ In ihrem Kurzesay „Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst“ formuliert Mayröcker das poetologische Suchprogramm, Bilder in poetische Sprache zu überführen: „Ich schaue das Bild lange an, nein: ich lasse mich auf das Bild lange ein, [...] dass schließlich aus diesem Liebesverhältnis das Bild von sich aus die richtigen Wörter und Sätze ausstößt, [...] Bausteine einer Augenintimität.“¹⁹

¹² Friederike Mayröcker, *Lection*, in: dies., *Gesammelte Prosa 1991–1995*, hrsg. von Klaus Reichert, Frankfurt a.M. 2001, S. 209–424, hier: S. 258.

¹³ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*. *Sämtliche Werke*, Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–55, hier: S. 49: „Die einzelnen Worte schwammen um mich, sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“

¹⁴ Friederike Mayröcker, *Stilleben*, in: dies., *Gesammelte Prosa 1991–1995*, S. 7–208, hier: S. 63

¹⁵ Dies., *Lection*, S. 245.

¹⁶ Dies., *gegen die Decke des Zeltes düstend*. Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises, 1993, in: dies., *Gesammelte Prosa 1991–1995*, S. 508–512, hier: S. 510.

¹⁷ Dies., *während der Himmel in Purpurfächern ertönt*, *Europa-Rede* am 28.10.1993, in: dies., *Gesammelte Prosa 1991–1995*, S. 488.

¹⁸ Dies., „es ist so ein Feuerrad“. Gespräch mit Bodo Hell (1985), in: dies., *Magische Blätter II*, Frankfurt a.M. 1987, S. 177–198, hier: S. 184.

¹⁹ Dies., *Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst*, in: dies., *Als es ist. Texte zur Kunst*, Frankfurt a.M. 1992, S. 7.

Für dieses inspirierte Sehen, dass sich ins eigene Schreiben übersetzt, hat Mayröcker den Begriff „euphorisches Auge“²⁰ geprägt. Mayröckers Texte offenbaren damit das Bestreben, wahrgenommene, erinnerte oder imaginierte Bilder in Sprache zu verwandeln. Dies soll im Folgenden an Textbeispielen exemplifiziert werden.

„brüht oder Die seufzenden Gärten“

Im Prosatext „brüht oder Die seufzenden Gärten“ (1998) wird gleich zu Beginn mit den Metaphern des „Sprachgeriesel“ und der „Gebetsmühlen der Sprache“²¹ der sprachkritische Grundakkord des Textes angeschlagen und ein kompetitives Verhältnis zwischen den Künsten konstruiert:

du kannst nicht alles der bildenden Kunst anschauen, sage ich zu Joseph, irgendwie gibt es da 1 unüberwindliche Differenz, nicht wahr [...], 1 Bild kann dich mit Pfeilen durchbohren, [...], aber wir, die Schreibenden, wir sind im Hintertreffen, wir möchten es der Malerei gleichtun, wir schleudern mit glühenden Wortmaterialien umher, [...] unsere Liebe gilt immer noch dem Pfeile Schleudern der bildenden Kunst.²²

Auf den Befund der Defizienz von Sprache folgt die emphatische Anrufung des Bildes. Dem Literarischen soll Rettung zuwachsen durch die bildende Kunst, deren ästhetischer Eigensinn als Alternative aufscheint.

In „brüht“ wird mehrmals auf ein Ölgemälde von Picasso, und zwar das Porträt von Paolo Picasso aus dem Jahre 1923 verwiesen. Als einziges von den zahlreichen visuellen Kunstwerken, auf die der Text rekurriert, wird es im Text abgebildet und damit die Opposition von Text und Bild auch materialiter sinnfällig gemacht. Das Gemälde stellt den Knaben dar, der vor einem Fenster an einem Tisch oder Pult sitzt und auf einem Blatt zu schreiben oder zeichnen scheint. Die abstrahierende Darstellungsweise lässt Leerstellen und Vieldeutigkeiten bestehen. So scheint am Oberkörper des Jungen etwas zu stecken, das an ein Briefkuvert erinnert. Die nicht ausformulierten und mehrdeutig miteinander interferierenden Bildelemente sowie der Bildgegenstand (das in sich selbst versunkene Kind) verleihen dem Gemälde die Aura des Geheimnisvollen. Das Bild scheint ein Rätsel zu bergen, figuriert wird es im Briefumschlag, den der Picasso-Knabe wie ein verschlossenes Siegel auf der Brust trägt.

An diesen offenen Stellen des Bildes entzündet sich der Schreibprozess. Der Text will „Erläuterungen zur Bildkunst“²³ liefern, indem an Picassos Bild die Methode der klassischen Ekphrase erprobt und damit der Versuch unternommen wird, das *ut pictura poesis*-Konzept von Horaz umzusetzen:²⁴

²⁰ Dies., *Magische Blätter*, Frankfurt a.M. 1983, S. 32; vgl. ebenfalls Lisa Kahn, *Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das „euphorische Auge“ Friederike Mayröckers*, in: *„Text+Kritik“* [Friederike Mayröcker], H. 84, hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold, München 1984, S. 79–87.

²¹ Friederike Mayröcker, *brüht oder Die seufzenden Gärten*, Frankfurt a.M. 1998, S. 16.

²² Ebd., S. 84.

²³ Ebd., S. 270.

²⁴ Horaz (Quintus Horatius Flaccus), *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, lat./dt. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer, Stuttgart 1984, S. 27.

ich meine kennst du dieses Picasso Bildnis des Knaben mit braunem Haar, welcher mit Latz, nämlich mit verschlossenen Briefumschlag um den Hals, vor seinem Pult oder Piano hockend, die Feder kratzt oder kleckst oder rudert [...] er, der Picasso Knabe, hatte das Briefkuvert an der Brust, oder es war der LATZ, dieser LATZ oder Ausschlaghemd, [...] das zugeklebte Kuvert an der Brust eigentlich Jumper des Kindes, welches an einem Klavier schreibt oder zeichnet einen Brief oder Farben Epistel, nicht zu definieren, aber der zugeklebte Umschlag mag 1 Geheimnis hüten.²⁵

Eine stabile Relation zwischen Bild und Begriff kann jedoch nicht etabliert werden, die Vieldeutigkeit des Gemäldes zwingt das Text-Ich vielmehr dazu, immer wieder neue Hypothesen aufzustellen. Ist es ein Pullover, den das Kind trägt, oder ein Jumper? Sitzt es an einem Tisch oder einem Pult? Zeichnet es oder schreibt es? Während das Bild sich in unmittelbarer Evidenz erschließt, fasert der Text sich in endlosen Erwägungen und Hypothesen aus. Auch die Konjunktion ‚oder‘ verweist auf die Instabilität der Verweisstruktur zwischen Bild und Sprache und realisiert eine Logik des Aufschubs. Die sprachliche Ohnmacht und das Versagen konventioneller Methoden der Ekphrase offenbart auch die Reihung von Synonymen, die den prozessualen Charakter der Semiose offenbart, die nicht auf einen Klartext zurückgeführt werden kann.

Die vom Bild aus geschleuderten „Pfeile“ werden vom Wortgeriesel der Schriftsprache abgefangen, das unweigerlich Bedeutungen zerstreut und relativiert. Wie Derrida entlarvt Mayröcker das Repräsentationstheorem von Sprache als illusionäre Vorstellung: Bedeutungen erweisen sich als flüchtiges Resultat der Wörter und Signifikanten, changierend und instabil. Das aus dem Bild generierte Schreiben vollzieht sich in einer atemlosen Prosa, die den Sinn nicht mehr einzuholen vermag. In einer iterativen Schreibbewegung versucht das Text-Ich sich dem Bildgegenstand zu nähern, indem es „unendlich am Gewebe, der textuellen Kunst der Wiederaufnahme, der Vervielfältigung der Teile im Innern der Stücke spinnt und faltet.“²⁶

Auch das Bild vermag die unendliche *différance* der Sprache zu ihren Gegenständen nicht aufzuheben, der Text ist von einer irreduziblen Spannung getragen zwischen den sich panisch überstürzenden Sätzen, und der Stille des Geheimnisses im Zentrum des Bildes. Der Entzug des Bildes wird mit Derrida als differierende Fülle der Potenzialität verstanden, durch die Bilder jede eindeutige Logik, die an sie angelegt wird, unterlaufen.²⁷ Der ‚Geheimdistrikt‘ des Bildes, der sich nur im Zeigen erschließt, ist innerhalb der Schrift nicht zugänglich, „ist nicht zu enträtseln, nicht zu entschlüsseln.“ Das Bild wird absorbiert von der Multiperspektivität des Textes und den die Bedeutung aufschiebenden Mechanismen der Sprache.

Die Anschauungsrhetorik der klassischen Ekphrase mit ihrer *enargeia*-Funktion²⁸ wird abgelöst von Strategien der Verrätselung. Mayröckers Verfahren reflektiert so den ängstlichen Charakter des Bildes, das sich nicht in Sprache überführen lässt. Das nicht zu stillende Sprachbegehren des Text-Ich wird als „orale Gefräßigkeit“ exzessiv ausagiert: „eine [...]

²⁵ Mayröcker, brüht, S. 255 (Hervorhebungen im Original, B.S.).

²⁶ Vgl. Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei* (1978). Übersetzt von Michael Wetzler, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1992, S. 52, 56.

²⁷ Vgl. Mira Fliescher, Elena Vogman, *Dekonstruktion: Bilder als Sinnverschiebung*, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hrsg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 81–90, hier: S. 82.

²⁸ Vgl. Fritz Graf, *Ekphrase, Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 143–155, hier: S. 143–149.

Gefräßigkeit, eine[...] Vereinnahmung, [...] eine orale Gewaltsamkeit, immer will ich etwas zwischen die Lippen nehmen, zwischen die Zähne, immer will sich die Zunge erlaben, in der Kehle steckt mir die Lust“.²⁹ Die dem Bild angetane „orale Gewaltsamkeit“ wird als Suche nach einer dem Kunstwerk angemessenen Sprache begreifbar, sie beinhaltet aber auch eine sprachkritische Spitze, indem jegliche Versuche der Versprachlichung des Bildes als Gewaltakt ausgewiesen werden.³⁰

„Picassos Bildnis eines Knaben mit braunem Haar oder REPETITION“

Spezifisch ist für das Mayröckersche Oeuvre, dass dieselben Themen und Bildvorlagen mehrere Textgattungen durchziehen und variierend wiederholt werden. So werden einzelne Bildsujets sowohl in Prosa, als auch lyrischer Form verarbeitet. Das Gedicht „Picassos Bildnis eines Knaben mit braunem Haar oder REPETITION“ ist vom 29. Januar 1996 datiert, also während der Niederschrift des Prosatextes „brüht oder Die seufzenden Gärten“, in dem es zum Motor des Schreibens wird. Innerhalb des Gattungsrahmens der Lyrik unternimmt Mayröcker einen erneuten Versuch, im Gefolge des Bildes das Unsagbare artikulierbar zu machen:

Picassos Bildnis eines Knaben mit braunem Haar oder REPETITION“
 das graue verschlossene Briefkuvert unter dem Hals
 eingegangen in Jumper oder KROPF Habitus: zugeklebtes Kuvert
 an der Brust eigentlich Jumper des Knaben welcher an einem
 Klavier oder Schreibplatz, an der Brust das KROPF REGISTER
 unter der Brust das zugeklebte Kuvert, im Hintergrund Hündchen
 auf Rädern im brünetten Digest oder Plüsch die roten Fetische
 seiner Pantoffel, die Schenkel gewalkt, seine linke Hand zur
 Faust geballt während die rechte kleckst und schattet das Schreib-
 papier: Karpathen-Genosse³¹

Wiederum sind es die offenen Stellen, an denen sich das Schreiben entzündet: wie in „brüht“ nimmt das Gedicht seinen Ausgang am Geheimnis des Bildes, es verdichtet sich im Briefkuvert, das der Picasso-Knabe auf der Brust trägt, und das eine Leerstelle ausbildet, die der Text nicht zu füllen vermag. Auch das Gedicht betritt damit das Terrain eines Unbeschreibbaren.

Die titelgebende „Repetition“ verweist auf das Strukturprinzip der Iteration, in der der „Geheimdistrikt“ des Bildes umkreist wird. Wie im Prosatext wird das Bild durch variierende Wiederholung, die von „Verlesungen, Verhörungen, Verschreibungen: [den] Grundfesten der Poesie“³² angetrieben wird, um verborgene Bedeutungen angegangen. Anagrammatische Verfahren verbergen das Bild im Text und bedingen die kryptische Struktur des Gedichts – das Bild ist im Text an- und abwesend zugleich.

²⁹ Friederike Mayröcker, *brüht*, S. 282.

³⁰ Vgl. Inge Arteel, *Nach dem Bilder- und Berührungsverbot*, in: Andrea Strohmaier (Hrsg.), *Buchstaben-delirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 97–120, hier: S. 109f.

³¹ Friederike Mayröcker, *Notizen auf einem Kamel. Gedichte 1991–1996*, Frankfurt a.M. 1996, S. 138 (Hervorhebungen i.O.).

³² Dies., *Pathos und Schwalbe*, Frankfurt a.M. 2018, S. 68.

Während der Prosatext „brüht“ jedoch im Modus der Iteration verbleibt, bricht das Gedicht aus den die Bedeutung aufschiebenden Mechanismen der Sprache aus und kulminiert im poetischen Bild. Dem autonom gewordenen Gefüge der durch Iteration beschleunigten sprachlichen Zeichen entspringt das hermetische Vorstellungsbild „Karpathen Genosse“. Mit diesem Bild drängt Mayröckers Ekphrase zur Darstellung von aus der Handlungslogik herausgesprengten Tableaus einer von Begriffslogik entbundenen Visualität. Bilder sollen „mit Magie aufgeladene, an Offenbarung grenzende Augenblickserfahrungen“³³ möglich machen, wozu sie aufgrund ihrer Augenblicksstruktur prädestiniert erscheinen. Diese Augenblicke inspirierten, ‚euphorischen‘ Sehens werden gegen die Dissemination der sprachlichen Zeichen ins Feld geführt. Sie bilden den Gegenpol zur ‚Dekomposition‘ der Bilder, indem sie sich in sinnenthobenen Bildern kristallisieren, die den eigentlichen Fluchtpunkt der Ekphrase bilden. Mit den durch das Kunsterlebnis freigesetzten Bildern, die durch Kursivdruck vom übrigen Text abgehoben sind, behauptet der Text die Autonomie reinen Sprachausdrucks. In ihnen emanzipiert sich das Gedicht von der Bildvorlage und übersteigt sie im lyrischen Sprechen. Das referenzlose Bild ist der lyrische Ertrag aus dem Bilderlebnis und zugleich die Grundvoraussetzung des Gedichts: „Ein kurzgeschlossener Gedanke, ein kurzgeschlossenes Gefühl machen ja das Zustandekommen eines Gedichts erst möglich.“³⁴

„herausgerissen aus Zeitung, Maria Lassnig:
Stilleben mit Apfelsäge (2002)“

Auch im Gedicht „herausgerissen aus Zeitung, Maria Lassnig: *Stilleben mit Apfelsäge, 1969*“ werden solche Augenblickserfahrungen konturiert:

herausgerissen aus Zeitung, Maria Lassnig:
Stilleben mit Apfelsäge, 1969
diese Figur ohne Kopf nämlich Lehnstuhl mit Schultern
an 1 Tisch mit weißem Tischtuch 1 wenig schräg gebreitet
mit Fugen: wulstigen Falten als hätte man es eben
aus dem Wäscheschrank u.s.w. 3 Äpfel und Apfelsäge
(bäuerlicher Gebrauch), abgeschnitten am linken
oberen Bildrand Glasvase mit Blumenstengeln, keine
Blüten. Hinhocken und starren wie ewig auf dieses
Bildnis, erzielter Preis, solch Schwirrungen, Feuerbotschaften
schluchzender Abendsog – Fliege mit Schleppe³⁵

Auch in diesem Gedicht ermöglicht Mayröckers „euphorisches Auge“ eine „Augenintimität“, der surreal anmutende Bilder entspringen. Das Kunsterlebnis entbindet das bizarre Vorstellungsbild der „Fliege mit Schleppe“. Mit diesem Bild, das durch Kursivdruck vom übrigen

³³ Dies., Es kommt auf die Tagesdisposition an, ob mich die Außenwelt samt bildender Kunst interessiert (Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks), in: „Kunstforum“ 140 (1998), S. 221–223.

³⁴ Dies., Augenfälle, in: dies., Als es ist. Texte zur Kunst, S. 109–113, hier S. 111.

³⁵ Dies., Gesammelte Gedichte 1939–2003, S. 744f.

Text abgehoben ist, überschreitet das Gedicht sich selbst und weist über das Textuelle, aber auch das Visuelle hinaus.³⁶ Damit drängt in der Ekphrase eine virtuelle Dimension des Bildes zu textueller Präsenz. Mit diesen Elementen, die auf dem Gemälde nicht zu sehen sind, wird ein „sehendes Sehen“³⁷ modelliert, das über das piktoral Dargestellte hinausgeht und das Unsichtbare im Sichtbaren hervorheben möchte, um dies in autonome dichterische Sprache zu überführen. Erst indem das Gedicht das Bild als ein Beschreibbares verlässt, gewinnt es poetische Souveränität. Mit dem referenzlosen Bild der „Fliege mit Schleppe“ löst sich das Gedicht von der Bildvorlage und behauptet seine Autonomie.

Das Gedicht verlässt die Beschreibung auch, indem es fokussiert, was außerhalb des Bildrahmens liegt: „keine Blüten“. Dieses Nicht-Sichtbare macht die Intensität des Kunsterlebnisses aus. Sagbar wird es nur im poetischen Bild, das die Beschreibung des Bildes hinter sich lässt und in den poetischen Vollzug dichterischer Sprache überführt. Damit löst sich das Gedicht vom Bereich des Begrifflichen und leitet zu jenem anderen Territorium hinüber, das die Kunst bewohnt: dem Sich-Zeigen als dem Anderen des Sagens. Diesem kann man sich nur aussetzen, sich „hinsetzen und starren“.

Beim Versuch, „magische Augenblickserfahrungen“ zu modellieren, in denen sich Bild und Text vermählen und das Mysterium des Sich-Zeigens Gestalt gewinnt, rekurriert Mayröcker auf die bildnerische Form des Stillebens, die als Gattungsbezeichnung in den Gedichttitel übernommen wird, und transferiert damit eine medien-spezifische Ausdrucksform der bildenden Kunst in das lyrische Medium. Die Bildtradition des Stillebens wird in die Stasis des poetischen Bildes überführt, um ästhetische Augenblicke einer autonomen, referenzfreien Poesie zu konturieren. Das Stillstellen der Zeit leitet in eine ästhetische Eigenzeit hinüber. In diesem Innehalten wird die Gegenwärtigkeit der dargestellten Dinge intensiviert, ihre Zusammenstellung erscheint bedeutungsvoll, die Dinge scheinen miteinander zu kommunizieren und dadurch belebt. Die Gegenstände des Stillebens – so schreibt Paul Cézanne – „sprechen miteinander, [...] sie hören nicht auf zu leben.“³⁸ Ähnlich denkt Hofmannsthal an „eine Sprache, in welcher die stummen Dinge [...] sprechen“,³⁹ wenn er seinen Lord Chandos ein zufälliges Miteinander von Gegenständen antreffen lässt, das dieser als eine bedeutsame Zusammensetzung wahrnimmt, die über „begriffliche Gedankenverknüpfungen“ hinausgeht:

Denn was hätte es [...] zu tun mit begrifflicher Gedankenverknüpfung, wenn ich [...] unter einem Nussbaum eine halbvolle Gießkanne finde, die ein Gärtnerbursche dort vergessen hat, und wenn mich diese Gießkanne [...] und ein Schwimmkäfer, wenn diese Zusammensetzung von Nichtigkeiten mich mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert.⁴⁰

³⁶ Vgl. zu diesem Verfahren Mayröckers: Edith Anna Kunz, Bild- und Textordnung, Friederike Mayröckers Auseinandersetzung mit Henri Matisse, in: Inge Arteel, Heidy Margreet Müller (Hrsg.), *Rufen in fremden Gärten. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2002, S. 71–85, hier: S. 82.

³⁷ Vgl. Max Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, S. 9f.

³⁸ Paul Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Briefe*, hrsg. von Walter Hess, Mittenwald 1980, S. 72.

³⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, S. 51.

⁴⁰ Ebd.

Diese Bedeutsamkeit nichtiger Dinge, die aus sich selbst zu leuchten scheinen und in einer Sprache sprechen, die der Begriffssprache überlegen ist, evoziert Mayröckers Gedicht. Wie bei Hofmannsthal verweisen die Dinge auf die Menschen, die sie zurückgelassen haben: Das Tischtuch, „als hätte man es eben aus dem Wäscheschrank“ genommen, die „Apfelsäge (bäuerlicher Gebrauch)“, evozieren ihre Benutzer, die das Bild gerade erst verlassen zu haben scheinen. Aus diesem Spiel von An- und Abwesenheit resultiert der Sog, der vom Bild ausgeht, und der das mystische Sich-Zeigen der Dinge freisetzt. So werden die „kleinen unscheinbaren Dinge“ für die Autorin zu einer „Art FLASCHENPOST VON DRÜBEN“, sie öffnen eine „spaltweise geöffnete Tür, der so viel überirdischer Glanz entströmt, daß wir entsetzt die Hände vors Gesicht um nicht erblinden zu müssen“.⁴¹ Über die im Stilleben zusammengestellten nichtigen Dinge erschließt sich ein Jenseits der Sprache in einer nahezu schmerzhaften Evidenz.

Fazit

Mayröckers Sprache konturiert sich am Bild als dem Unsagbaren. Die Dichterin stellt sich damit der Frage, dank welcher Anstrengung die Unsagbarkeit selbst sprachlich dargestellt werden kann. Solange die Sprache auf Repräsentation abzielt, verfehlt sie das Bild. Wie man die sprachlichen Zeichen auch dreht und wendet, sie in variierenden Wiederholungen „verliert“ oder anagrammatisch um-arrangiert, um die Artikulationsmöglichkeiten von Sprache auszudehnen – das Unsagbare des Bildes kann stets nur umkreist werden und bleibt der Sprache entzogen. Es geht bei Mayröckers Texten nicht um Ekphrasis als Erzeugung von Sichtbarkeit durch Literatur – etwa im Sinne der rhetorischen *enargeia* – vielmehr erzeugen die Texte bereits im Sichtbaren Leerstellen, die zum Ausgangs- und Anziehungspunkt für ein Textbegehren avancieren, welches das Rätsel des Bildes niemals einzuholen imstande ist, sondern es umspielt und in eine Logik des Aufschubs einbindet. Der unendliche Prozess, das im Bild Sichtbare sprachlich zu vergegenwärtigen, wird von der Reflexion dieses sprachlichen Begehrens flankiert, die Formen mimetischer Wiedergabe gerade dadurch ausschließt.

Das Evidenzversprechen des Bildes kann somit in der Bildbeschreibung nicht eingelöst werden, im Zentrum des Bildes bleibt ein „Mirakel, hinter das wir alle nicht kommen“.⁴² Wie in Wittgensteins „Tractatus“ gerät alles Reden bald an seine Grenzen, dahinter beginnt das, was sich nur zeigen, nicht aber mittels Sprache erfasst werden kann. Die einzig angemessene Reaktion auf das Schweigen des Bildes ist es, sich dessen Sich-Zeigen auszusetzen. Da kann man sich nur – wie im Lassnig-Gedicht – ‚hinhocken‘ und staunen. Mayröckers Ekphrasen dokumentieren die Sprachlosigkeit des Schauenden und das Mysterium des Sich-Zeigens. Die österreichische Dichterin hütet sich damit vor einer sprachlichen Kolonialisierung des Bildes, sondern insistiert auf dessen bildlicher Verfasstheit, seinem ‚Geheimdistrikt‘, der sich der Fixierung in der Begriffssprache verweigert.

⁴¹ Friederike Mayröcker, *Lection*, S. 251 (Hervorhebung i.O.).

⁴² *Dies., brütt*, S. 272.

Mayröckers Ekphrasen können damit – wie ihr gesamtes Schreiben – als Ausdruck eines fundamentalen Zweifels an der Sprache, einer perpetuierten Krise gelesen werden. Anhand der Bildbeschreibungen können somit zentrale Problemlagen von Mayröckers Schreiben zugespitzt werden. So verfängt sich das Text-Ich in die Selbstreflexivität einer sich systemimmanent entfaltenden Schrift, die nicht auf die Evidenz des Bildes hin transparent gemacht werden kann. Das Bild ist im Jenseits der Sprache angesiedelt und bleibt unverfügbar. Deshalb nennt Mayröcker ihre Ekphrasen „Paralleltexte zur bildenden Kunst“,⁴³ Bild und Text sind zwei Vektoren, die sich auch im Unendlichen nicht treffen, denn „irgendwie gibt es da 1 unüberwindbare Differenz“.⁴⁴

Das Unsagbare ist damit „Versprechen und Verweigerung zugleich: es realisiert sich nur im ständigen Verweisen, nur in der Auskunft über seine Defizienz ist es manifest.“⁴⁵ Das Bild wird für Mayröcker zu einer „medialen Reflexionsfigur“⁴⁶ und verweist immer auch auf die Unzulänglichkeit von Sprache. Über das Bild kann ein Jenseits der Sprache nicht erschlossen werden, und so endet der Prosatext „brüht“ mit der Einsicht: „es gibt keine Bilder vor der Sprache, vor dem Denken“.⁴⁷ Nur wo die Texte die Beschreibung des Bildes hinter sich lassen und die dichterische Sprache ihre evokativen und poetischen Kräfte ausspielt, wo *mimesis* in *poiesis* umschlägt, findet sie Äquivalente des Unsagbaren. In der zitternden Konstellation des referenzlosen poetischen Bildes wird Bildbeschreibung zum dichterischen Vollzug, der das Geheimnis des Bildes in der Schwebelage hält.

Literatur

- Arteel, Inge, Nach dem Bilder- und Berührungsverbot, in: Andrea Strohmaier (Hrsg.), Buchstaben-delirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers, Bielefeld 2009, S. 97–120.
- Boehm, Gottfried, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: ders. / Hans-Georg Gadamer (Hrsg.), Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a.M. 1978, S. 444–471.
- Boehm, Gottfried, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: ders. / Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 23–40.
- Campe, Rüdiger, Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke (Hrsg.), Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2015, S. 106–136.
- Cezanne, Paul, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Briefe, hrsg. von Walter Hess, Mittenwald 1980.
- Derrida, Jacques, Die Wahrheit in der Malerei (1978). Übersetzt von Michael Wetzler, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1992.

⁴³ Dies., Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst, S. 7.

⁴⁴ Dies., brüht, S. 84.

⁴⁵ Helmut Pfotenhauer, Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert, Würzburg 2000, S. 12.

⁴⁶ Sabine Schneider, Verheißung der Bilder, S. 202.

⁴⁷ Friederike Mayröcker, brüht, S. 288.

- Fliescher, Mira, Vogman, Elena, Dekonstruktion: Bilder als Sinnverschiebung, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hrsg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014.
- Graf, Fritz, Ekphrasis, Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 143–155.
- Horaz (Quintus, Horatius, Flaccus), *Ars Poetica. Die Dichtkunst, lat/dt. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer*, Stuttgart 1984.
- von Hofmannsthal, Hugo, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller u. Rudolph Hirsch, Bd. 8: *Reden und Aufsätze 1891–1913*, Frankfurt a.M. 1979.
- von Hofmannsthal, Hugo, *Ein Brief. Sämtliche Werke, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991.
- Imdahl, Max, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981.
- Kahn, Lisa, *Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das „euphorische Auge“ Friederike Mayröckers*, in: „Text+Kritik“ [Friederike Mayröcker], H. 84, hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold, München 1984, S. 79–87.
- Kunz, Edith, Anna, *Bild- und Textordnung. Friederike Mayröckers Auseinandersetzung mit Henri Matisse*, in: Inge Arteel, Heidy Margreet Müller (Hrsg.), *Rupfen in fremden Gärten. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2002, S. 71–85.
- Mayröcker, Friederike, *Magische Blätter II*, Frankfurt a.M. 1987, S. 177–198.
- Mayröcker, Friederike, *Als es ist. Texte zur Kunst*, Frankfurt a.M. 1992.
- Mayröcker, Friederike, *Notizen auf einem Kamel. Gedichte 1991–1996*, Frankfurt a.M. 1996.
- Mayröcker, Friederike, *brüht oder Die seufzenden Gärten*, Frankfurt a.M. 1998.
- Mayröcker, Friederike, *Es kommt auf die Tagesdisposition an, ob mich die Außenwelt samt bildender Kunst interessiert (Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks)*, in: „Kunstforum“ 140 (1998), S. 221–223.
- Mayröcker, Friederike, *Gesammelte Prosa 1991–1995*, hrsg. von Klaus Reichert, Frankfurt a.M. 2001.
- Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- Pfotenhauer, Helmut, *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991.
- Pfotenhauer, Helmut, *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2000.
- Pfotenhauer, Helmut, Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstelle der Evidenzkonzepte um 1900, in: *Poetik der Evidenz, Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005, S. 1–18.
- Pfotenhauer, Helmut, Riedel, Wolfgang, Schneider, Sabine (Hrsg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005.
- Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006.
- Willems, Gottfried, *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989.
- Wittgenstein, Ludwig, *Traktatus Logico-philosophicus*, in: ders., *Werkausgabe. Bd. 1*, Frankfurt a.M. 1984.
- Wohlfahrt, Günter, *Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst*, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995, S. 163–183.